


5-2012

Espectaculo y compromiso: Estrategias vanguardistas en César Vallejo y Carlos Oquendo de Amat

Damaris Puñales-Alpizar
Case Western Reserve University

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Puñales-Alpizar, Damaris. (2012) "Espectaculo y compromiso: Estrategias vanguardistas en César Vallejo y Carlos Oquendo de Amat," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 24, pp. 91-109.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

ESPECTÁCULO Y COMPROMISO: ESTRATEGIAS VANGUARDISTAS EN CÉSAR VALLEJO Y CARLOS OQUENDO DE AMAT.

Damaris Puñales-Alpizar
Case Western Reserve University

RESUMEN:

En este artículo pretendo demostrar cómo a través de diferentes estrategias vanguardistas, poetas tan disímiles como César Vallejo y Carlos Oquendo de Amat fueron capaces de convertir la palabra en espectáculo significativo sonoro y visual, pero manteniendo un estrecho contacto con su entorno social.

PALABRAS CLAVE: Poesía. Vanguardia. Estrategia. Performance. Visual.

La vanguardia latinoamericana, y en particular la peruana, tuvieron uno de sus mayores aciertos estéticos y de impacto socio-cultural a partir de la proliferación, la circulación y el diálogo de las revistas literarias¹ de principios del siglo XX. La poesía, como han coincidido en afirmar varios críticos², fue la manifestación más lograda de la vanguardia artística en el Perú, y aunque el centro modernizador por excelencia estuvo en Lima, para los poetas de provincia resultaron muy seductores los temas y las técnicas vanguardistas. César Vallejo y Carlos Oquendo de Amat fueron, a partir de sus orígenes provincianos, dos de los poetas que con más

¹ Cfr: Zevallos-Aguilar, Ulises Juan. (2001), "Balance y exploración de la base material de la vanguardia y de los estudios vanguardistas peruanos (1980-2000)", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXVII, Nº 53. Lima-Hanover, 1er. Semestre. 185-198.

² Pienso, por ejemplo, en Mirko Lauer (citado por Mamani, 2004: 318) y en David Wise (1984), "Vanguardismo a 3800 metros: El caso del Boletín Titikaka (Puno, 1926-1930)", en *(Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 10, No. 20. 89-100.

habilidad sobrepasaron los límites y alcances convencionales de la palabra, y se hicieron eco de los aires vanguardistas que soplaban desde Europa. No es posible entender esta revolución socio-poética sin tener en cuenta que otros cambios importantes –como el auge de la industria editorial y el mejoramiento de los sistemas de comunicaciones– estaban ocurriendo y facilitando los intercambios entre todas las esquinas del continente y Europa.

Si coincidimos con Octavio Paz en que

Un poema es un objeto hecho del lenguaje, los ritmos, las creencias y las obsesiones de este o aquel poeta y de esta o aquella sociedad. Es el producto de una historia y de una sociedad, pero su manera de ser histórico es contradictoria. El poema es una máquina que produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, antihistoria. La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura (1987: 1),

podemos entonces afirmar que la poesía de vanguardia peruana concretó su propia libertad y grandeza a partir de la experimentación semántica y espacial pero sin desentenderse de su entorno social.

En este artículo propongo hacer una revisión de las estrategias poéticas de César Vallejo y Carlos Oquendo de Amat en sus respectivos poemarios *Trilce* (1922) y *5 metros de poemas* (1927), a la luz del contexto vanguardista. La tesis que pretendo demostrar es que a través de diferentes caminos, acciones y registros poéticos ambos fueron capaces de producir una poesía innovadora, desafiante y nueva, que abrió paso a la vanguardia peruana y latinoamericana a partir de una libertad creadora que, sin embargo, no estaba exenta de una conexión social profunda.

Al hacer un análisis de la vanguardia peruana y comparar estos dos poemarios, Porfirio Mamani Macedo propone, en el mismo sentido que Paz, entender la creación literaria de Vallejo y de Oquendo de Amat como depositaria no sólo de los “sentimientos profundos del alma” (2004: 317) sino también como referentes que “revelan inquietudes sociales” (2004: 317).

Venidos desde esquinas del Perú³ –de Santiago de Chuco, Vallejo y de Puno, Oquendo– ambos poetas irrumpen en la década del veinte del pasado siglo con sendos poemarios que, en cierto sentido, dan cuenta del proceso cultural incluyente, heterogéneo y sobre todo descentralizado que constituyó la vanguardia latinoamericana. Perú –junto a Brasil– es el sitio donde se ve con mayor claridad que el quehacer cultural no estaba únicamente localizado en la

³ Coincido con la opinión de Antonio Cornejo Polar, para quien el lugar de origen de los poetas andinos de la vanguardia está estrechamente ligado al uso de un nuevo lenguaje que “no sólo implica otras normas y usos lingüísticos, sino también distintas formas de socialización” (2003: 147).

ESPECTÁCULO Y COMPROMISO: ESTRATEGIAS VANGUARDISTAS EN CÉSAR VALLEJO Y CARLOS OQUENDO DE AMAT

capital. Por todo el Perú afloran numerosas revistas literarias y culturales durante la década del veinte, que hablan de un proceso de transformación no sólo en la producción artística y cultural en general, sino también en la difusión y el consumo de tal producción. No se trata, en todo caso, de esfuerzos aislados y desconectados entre sí, sino que existe una comunicación constante y fluida entre los diferentes actores vanguardistas del momento. Así, por ejemplo, Oquendo de Amat publica su primer y único libro, *5 metros de poemas*, en Minerva, editorial creada por José Carlos Mariátegui en Lima. Igual relación se puede constatar a través de las revistas publicadas en diversos puntos del continente en esas fechas, que mantenían un elevado intercambio en cuanto a colaboraciones y referencias mutuas.

El mismo Oquendo de Amat, antes de publicar su poemario había publicado 22 poemas dispersos en varias revistas, como *Amauta*, *Poliedro*, *Hangar*, *Rascacielos*, *La Sierra*, *Jarana*. De estos 22 poemas, que constituyen su obra poética completa, 18 aparecen luego como *5 metros de poemas*. En 1927 participó en la producción de una revista de muy efímera duración, *Hurra*, de la cual sólo se publicó un único número. Vallejo, por su parte, también publicó en varias revistas y periódicos como *Suramérica*, *Variedades* y la misma *Amauta*; además, fundó en París *Favorables-París-Poema*, junto a Juan Larrea, en 1926.

Según Roberto Fernández Retamar⁴, hubo tal cantidad de publicaciones en periódicos y revistas no literarias, que puede hablarse de una “irradiación” de la vanguardia latinoamericana. Ulises Juan Zevallos-Aguilar, en cambio, habla de “un archipiélago de latinoamericanos vanguardistas desperdigados en Latinoamérica y Europa” (2001: 193). No se puede suponer, sin embargo, una homogeneidad en la producción de la vanguardia en América Latina, ni estética ni ideológicamente. Fueron estas mismas desavenencias, políticas en muchos casos, las que provocaron la muerte de las revistas y del movimiento en sí a finales de los años veinte y principios de los treinta, no obstante la aparición después de algunos ejemplos tardíos de arte vanguardista.

Para Rosalind E. Krauss, la vanguardia es el grado cero de la cultura porque

más que rechazo o disolución del pasado, la originalidad de la vanguardia es concebida como origen literal, inicio a partir de cero, nacimiento [...] El yo como origen está a salvo de la contaminación de la tradición, pues posee un tipo de ingenuidad originaria” (Schwartz, 2002: 88).

⁴ Qtd en Zevallos-Aguilar, 2001: 185.

Desde este grado cero, o ruptura que Octavio Paz interpreta como la tradición inaugurada por la modernidad (1987: 17), es que escriben y crean Vallejo y Oquendo de Amat, tratando de inaugurar nuevas formas de decir lo cotidiano, nuevas formas de interactuar con el lector. Sin embargo, estos poetas no inauguran desde la nada: en *Trilce*, por ejemplo, se encuentran trazos y emociones que vienen desde *Los heraldos negros*. Como se sabe, aunque *Trilce* fue publicado en 1922, los poemas que componen el libro fueron escritos a partir de 1918 y 1919, por lo que existe una coincidencia temporal entre el tiempo de escritura de estos dos libros de Vallejo. No es posible acercarse del todo al segundo poemario vallejianos sin haber leído *Los heraldos negros*. En muchos casos, las angustias que emergen de los poemas son las mismas: el dolor, la muerte, el desamparo, la infancia, el tiempo... Por su parte, *5 metros de poemas* puede ser aprehendida conceptualmente como obra cuando tenemos en cuenta que Oquendo era un amante del cine, asiduo visitante de las proyecciones cinematográficas en las salas de Lima. Esa capacidad de comprender el mundo a través de la imagen y de los espacios se hace evidente en su poemario.

Aunque la vanguardia fue un movimiento incluyente y variado, la mayor eclosión productiva se dio particularmente en la poesía, donde se introdujeron recursos tales como la suspensión de la rima, la carencia de puntuación, la creación de palabras nuevas, la eliminación de las mayúsculas, o su uso casi abusivo, el desacorde tipográfico, el uso del espacio de la página en blanco para crear diferentes efectismos.

En este sentido, tanto *Trilce*, de 1922, como *5 metros de poemas*, de 1927, exigen del lector/receptor algún tipo de reacción/acción. Desde el título mismo de los poemarios, el lector se enfrenta a un desafío: *Trilce* es un neologismo creado por Vallejo al que hasta ahora varios críticos han tratado de encontrarle un significado único y definitivo sin mucho éxito. *5 metros de poemas* es un libro desplegable, cuya primera tentación ofrecida es precisamente la de verificar si se trata en verdad de cinco metros o no. Y no, no son cinco metros, sino sólo 3.65 m, que caben en 26 pliegos de papel –de acuerdo a la edición que manejo, que es copia facsímil de la segunda edición del libro, de 1968, en Lima.

Los dos poemarios son una provocación: si en *Trilce* el lenguaje se ha constituido en un nuevo objeto, inventado a cada paso para tratar de decir una realidad que al poeta le es imposible nombrar con las palabras conocidas, en *5 metros de poemas* el libro mismo constituye el desafío: ¿cómo leerlo –como se pela una fruta, como sugiere Oquendo de Amat en el epígrafe de su

ESPECTÁCULO Y COMPROMISO: ESTRATEGIAS VANGUARDISTAS EN CÉSAR VALLEJO Y CARLOS OQUENDO DE AMAT

primera página, como un cartel o un anuncio, como película que se va desplegando frente a nuestros ojos, escena tras escena? La palabra, en ambos casos, se vuelve espectáculo que se carga de un significado adicional, no convencional. Su uso se amplía y adquiere nuevas connotaciones: en el caso de Vallejo, el poeta crea un nuevo lenguaje poético, que echa mano a diversas fuentes semánticas como la medicina, la ciencia, los clásicos, el habla cotidiana de los peruanos. Con el uso de neologismos y la ausencia de una métrica y/o una rima tradicional, Vallejo le da una gran importancia al sonido de las palabras, al espectáculo auditivo en que también deviene el poema; en el caso de Oquendo, la palabra se apropia del espacio para cargarlo de significado; su poemario adquiere un valor visual, y en este sentido, se acerca al arte conceptual⁵, donde lo importante no es sólo la obra en sí, sino la forma en que es presentada y recibida por el público: la idea inicial sustenta toda (o casi toda, en Oquendo) la representación artística. De esta forma *5 metros de poemas* ejecuta una acción performativa en la que es arte tanto el contenido de la obra —en este caso, los 18 poemas— como su función de cartel publicitario, de cinta cinematográfica que se extiende ante nuestros ojos. Id est: imagino al poemario expuesto en alguna pared, en una galería, en una estación de algún metro, en algún sitio transitado. El poemario de Oquendo, además, anticipa la poesía concreta del Brasil poco más de dos décadas más tarde. En ambos casos, el lector ha de convertirse en agente para lidiar con el producto poético que tiene ante sí.

“HACEDORES DE IMÁGENES, DEVOLVED LAS PALABRAS A LOS HOMBRES”⁶

En opinión de Carlos Germán Belli, Vallejo “sólo pretendió ser en vida un simple artista, que se afanó como todo poeta de verdad en subvertir su idioma, en alcanzar una escritura propia y auténticamente nueva” (1970: 160). *Trilce* es, sin dudas, la concreción de esa escritura propia y nueva, que no sigue la receta de ninguna corriente vanguardista en particular. Pese a la pluralidad temática y estilística que hay en *Trilce*, el lenguaje se erige en verdadero protagonista e hilo

⁵ Hay que recordar que en 1917 Marcel Duchamp había presentado su obra *Fountain*. Planteamos esta relación en tanto el arte conceptual privilegia la idea por sobre la concreción formal de la obra (de ahí la conocida frase de Sol LeWitt “La idea se convierte en una máquina que hace el arte”); aquí la relación se establece por el predominio de una idea subyacente, que en el caso de Oquendo, se trata de la idea o del concepto de *lo moderno* (el cine, los nuevos medios de transporte, la implícita noción de progreso en su mención recurrente de la gran metrópoli), entendido como una novedad que por sí misma ha cambiado sustancialmente su concepción del mundo.

⁶ Vallejo, César. “Se prohíbe hablar al piloto” (1926). Qtd. en López-Lenci, Yazmín (2005), “Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXI, No. 62. Lima–Hanover, 2do Semestre. 143.

DAMARIS PUÑALES-ALPIZAR

conductor del poemario, y de esta manera, logra su sentido unitario como libro de poemas. Al respecto, Vallejo dijo, en carta a Antenor Orrego:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de poeta, ¡la de ser libre!... Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva! (Coyné, 1999: 591).

Precisamente en esos “bordes espeluznantes” a los que tanto teme Vallejo es donde su poesía roza por momentos el sinsentido. Pero siempre se salva a última hora porque logra comunicar, transmitir un nuevo conocimiento: no llega a darse la ruptura total entre significado y significante. No se trata de un lenguaje alegórico, ni de un discurso paralelo, sino de la inauguración de un nuevo lenguaje plurivalente, cargado de nuevas significaciones, de más amplios matices. A diferencia de Vicente Huidobro, Vallejo no está creando un mundo que sólo pueda existir por y en el poema, sino que, imposibilitado para decir el mundo, para abarcarlo, necesita crear un nuevo lenguaje, más rico, más expresivo, y para ello crea neologismos uniendo palabras, derivándolas de modo no convencional, inventándolas; adopta por ratos un tono infantil; usa mayúsculas para llamar visualmente la atención sobre determinado verso, palabra, concepto; utiliza conocimientos de la medicina, de la ciencia...

I
Quién hace tanta bulla, y ni deja
testar las islas que van quedando.
Un poco más de consideración
en cuanto será tarde, temprano,
y se aquilatará mejor
el guano, la simple calabrina tesórea
que brinda sin querer,
en el insular corazón,
salobre alcatraz, a cada hialoidea
grupada.
Un poco más de consideración,
y el mantillo líquido, seis de la tarde.

DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES
Y la península párase
por la espalda, abozaleada, impertérrita
en la línea mortal del equilibrio. (Vallejo, 1994: 119)

Es significativo que éste sea el primer poema de la colección; esto no debe ser una coincidencia. Hay cinco palabras que se nos presentan y que nos dan las claves para acercarnos

ESPECTÁCULO Y COMPROMISO: ESTRATEGIAS VANGUARDISTAS EN CÉSAR VALLEJO
Y CARLOS OQUENDO DE AMAT

no sólo a este poema en particular, sino a *Trilce* en su conjunto: consideración, hialoidea, bemoles, abozaleada e impertérrita: el acto poético como un acto de pensamiento, sin mordazas, libre y sin miedos, pero al mismo tiempo, sustentado sobre la fragilidad.

Américo Ferrari apunta:

El mundo oscuro, confuso, fugaz y turbulento de las percepciones —a menudo a un nivel prelógico—, de las sensaciones, el torbellino de los objetos y las palabras que los designan, domina frecuentemente en *Trilce*: aparecen, desaparecen, hay algo: y el poeta anota sensaciones, figuras, contornos, ruidos; no hay nada, y el poeta escribe vacíos, silencios. Los poemas se organizan, se desorganizan así en un caleidoscopio de impresiones, de cosas vistas, vislumbradas, sentidas, recordadas o deseadas, que se superponen, se entrecrocán, se confunden, se excluyen (Vallejo, 1994: 26).

Del total de 77 poemas que componen el libro, no todos son tan radicales. Hay al menos once que presentan una lectura más tradicional que facilita una relación más directa entre lector y poesía; tienen una estructura más o menos usual, y sus temas son reconocibles.

LXV

Madre, me voy mañana a Santiago,
a mojarme en tu bendición y tu llanto.
Acomodando estoy mis desengaños y el rosado
de llaga de mis falsos trajines.

Me esperará tu arco de asombro,
las tonsuradas columnas de tus ansias
que se acaban la vida. Me esperará el patio,
el corredor de abajo con sus tondos y repulgos
de fiesta. Me esperará mi sillón ayo,
aquel bien quijarudo trasto de dinástico
cuero, que para no más rezongando a las nalgas
tataranietas, de correa a correhuela.

Estoy cribando mis cariños más puros.
Estoy ejeando ¿no oyes jadear la sonda?
¿no oyes tascar dianas?
estoy plasmando tu fórmula de amor
para todos los huecos de este suelo... (Vallejo, 1994: 166)

Este podría ser un poema de *Los heraldos negros*. No hay aquí los mismos malabares idiomáticos que encontramos en *Trilce*. Pese al delicado trabajo que realizó Vallejo en este poema, todo está dicho bastante lisamente desde el dolor, desde la añoranza por algo que se sabe irremediabilmente irrecuperable. Hay una coincidencia casi transparente entre la voz poética y la voz de Vallejo. Salvo dos o tres encabalgamientos y algunos neologismos, el resto del poema es coloquial, pausado, fluido, si se le compara con otros de los que conforman la colección. En otro

fragmento del mismo poema hay aliteración (para todas las cintas más distantes/ para todas las citas más distintas), pero ninguno de estos recursos afecta la claridad de la composición, que se muestra ante nosotros rica, amplia y poéticamente muy trabajada, pero legible, asequible. Los pocos neologismos que tiene el poema son de fácil comprensión (correhuela, ejeando, humildóse).

Tomados así, dos poemas cualesquiera en *Trilce* tienen más elementos que los separan que los que podrían unirlos. Sin embargo, pese a que no podemos hablar de ningún poema como el centro o eje de *Trilce*, y pese a las grandes diferencias en cuanto a temas y composición poética entre ellos, sí existe una unidad general que está por encima de las cuestiones formales y temáticas –y no se trata sólo de la enumeración consecutiva de los poemas.

La unidad de *Trilce* es una unidad orgánica: los poemas, de tonos como de estructuras muy diversas, por el simple juego de su disposición en el conjunto, irradian mutuamente unos sobre otros y, para quien sabe oír, una misma voz secreta que salva las diferencias, hasta las discrepancias de los versos. (Coyné, 1999: 254)

Vallejo era consciente de la importancia de la palabra como centro de la poesía y vuelve sobre este tema una y otra vez en varios de sus textos críticos: “El poema debe, pues, ser trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas según la gama creadora del poeta”, dice en “La poesía nueva norteamericana”⁷. Sin embargo, no se trata de cincelar un poema sólo con palabras, sino que éstas deben transmitir una sensibilidad que es central al acto creativo: “la poesía nueva a base de palabras o metáforas nuevas, se distingue por su pedantería... por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es... simple y humana”. (Videla, 1999: 231)

La poesía de Vallejo en *Trilce* no es simple, sino de ruptura con la gramática establecida, con el vocabulario convencional. No es la rebeldía por la rebeldía, sino la creación de un nuevo signo donde significante y significado alteran su relación normativa para poder describir y hablar de estados muy específicos que, dichos de otra forma, no tendrían la misma efectividad.

En muchas ocasiones Vallejo echa mano también a los mismos recursos que calificaba como vacíos en otros poetas, como el juego con los espacios en blanco y la disposición de las palabras y las sílabas en la página; el uso de mayúsculas y las alteraciones sintácticas y

⁷ Qtd en McDuffie, Keith (1970), “Trilce 1 y la función de la palabra en la poética de César Vallejo”, en *Revista Iberoamericana*. No. XXXVI. Vol. 71. Abril-junio. (Número especial dedicado a César Vallejo). 191-204.

ESPECTÁCULO Y COMPROMISO: ESTRATEGIAS VANGUARDISTAS EN CÉSAR VALLEJO
Y CARLOS OQUENDO DE AMAT

semánticas. Sobre los poetas de su época, había expresado en “Contra el secreto profesional. Acerca de Pablo Abril de Vivero⁸”, publicado en *Variedades 1001*, el 7 de mayo de 1927:

La actual generación de América se ufana y se fundamenta en los siguientes aportes:

1. Nueva ortografía. Supresión de signos puntuativos y de mayúsculas (Postulado europeo, desde el futurismo de hace veinte años, hasta el dadaísmo de 1920).
2. Nueva caligrafía del poema. Facultad de escribir de abajo arriba, como los tibetanos o en círculo o al sesgo como los escolares del kindergarten; facultad, en fin, de escribir en cualquier dirección, según sea el objetivo o emoción que se quiere sugerir gráficamente en cada caso. (Postulado europeo, desde San Juan de la Cruz y los benedictos del siglo XV, hasta Apollinaire y Beauduin).
3. Nuevos asuntos...
4. Nueva máquina para hacer imágenes. Sustitución de la alquimia comparativa y estática, que fue la trinchera de la metáfora anterior, por la farmacia aproximativa y dinámica de lo que se llama rapport en la poesía d'après-guerre. (Postulado europeo, desde Mallarmé, hace cuarenta años, hasta el super-realismo de 1924). (Schwartz, 2002: 553)

Pero él mismo usa muchos de estos recursos en *Trilce*. En este sentido, López Lenci afirma que

Vallejo desautoriza como poesía nueva a aquella que se sustenta en una mera innovación lexical, en la complicación barroca de palabras y metáforas para redefinir lo vanguardista como la relación entre los materiales artísticos de la modernidad y las vibraciones íntimas que suscita en el poeta (2005:147).

En muchas ocasiones, también, Vallejo se equivocó en su valoración sobre la trascendencia de la nueva poesía que se hacía en América Latina en las primeras tres décadas del siglo XX. En el mismo texto anterior, agrega sobre los otros poetas:

Presiento desde hoy un balance desastroso de mi generación, de aquí a unos quince o veinte años... Hoy, como ayer, la estética –si así puede llamarse esa simiesca pesadilla de los escritores de América- carece allá de fisonomía propia. Un verso de Maples Arce, de Neruda o de Borges no se diferencia en nada de uno de Reverdy, de Ribemont o de Tzara. En Chocano hubo, por lo menos, el barato americanismo de los temas y los nombres. En los de ahora, ni eso... Tacho a mi generación de plagio grosero, plagio que le impide expresarse y realizarse dignamente. Y la tacho de falta de honradez espiritual... (Schwartz, 2002: 554)

Su visión errada sobre el quehacer creativo de los poetas latinoamericanos de su tiempo no le permitió vislumbrar la grandeza que alcanzarían. Junto a Vallejo, Borges y Neruda están

⁸ Más adelante en este mismo texto, Vallejo se refiere largamente al poemario *Ausencia*, de Pablo Abril de Vivero. Es muy significativo el hecho de que Vallejo asuma esta actitud en contra de los poetas latinoamericanos en general y salga en defensa de Abril de Vivero, quien en 1925 le había gestionado y conseguido una beca del gobierno español para los creadores, por 300 pesetas mensuales, y de la cual vivió Vallejo durante dos años, hasta que finalmente renunció a ella en septiembre de 1927 –y a otras muchas cosas, como a su empleo como secretario de *Los grandes periódicos iberoamericanos*, en abril de ese mismo año.

considerados los poetas más grandes del siglo XX. Neruda, incluso, obtuvo el Premio Nóbel de Literatura en 1971.

“ABRA EL LIBRO COMO QUIEN PELA UNA FRUTA”

Así comienza *5 metros de poemas*: con un llamado al disfrute de los sentidos. El poemario se puede extender horizontalmente por casi cinco metros, desplegarse frente a nuestros ojos y podemos escoger cualquier poema para empezar la lectura; no hay una secuencia temática lógica en la distribución de los poemas y cada uno es una unidad (casi) independiente de significado. Ninguna página está numerada, sólo se indica el año en que fue escrito el poema. Ningún título está en mayúsculas.

Los poemas de *5 metros...* fueron escritos en 1923 y 1925, según puede constatarse en las fechas que nos da el propio autor. Fue publicado dos años después, el 31 de diciembre de 1927, en la editorial Minerva, en Lima, y sólo se imprimieron 300 ejemplares. La segunda edición del poemario no se realizó sino hasta 41 años después, en 1968. En su dedicatoria, el poeta dice: “estos poemas inseguros como mi/ primer hablar dedico a mi madre”. Al final del libro aparece una biografía: “tengo 19 años/ y una mujer parecida a un canto”.

Estructuralmente en el poemario pueden percibirse las influencias de Apollinaire y sus *Caligramas*, en el que los versos no siguen el tradicional sentido horizontal, sino que caen, suben, se desplazan por toda la página, imprimiéndole una dinámica distinta de lectura y de significado a los poemas. También puede rastrearse la influencia de Mallarmé en el uso de una tipografía diversa no sólo en cuanto a tipo sino también tamaño, y el uso no convencional de los espacios en blanco. Siendo el libro de Oquendo posterior al de Vallejo –los textos que componen *5 metros de poemas* fueron escritos en 1923 y en 1925, y publicados en 1927, mientras que *Los heraldos negros* se había publicado en 1919, y *Trilce*, en 1922– pudiera suponerse una cierta influencia vallejiana en estos poemas de su compatriota. Oquendo usa versos completos en mayúsculas, versos encerrados en recuadros que recuerdan los comerciales de los periódicos: se prohíbe estar triste (en “mar”); se alquila/esta mañana (en “new york”). Hay un poema, incluso, titulado “réclame”, cuyo último verso es el que le da nombre al libro. Este poema funciona como una fotografía panorámica, donde cada elemento, pese a estar sólo en una relación de yuxtaposición con respecto al resto, otorga un sentido unitario a la imagen final. En cuanto a estructura, es uno

ESPECTÁCULO Y COMPROMISO: ESTRATEGIAS VANGUARDISTAS EN CÉSAR VALLEJO Y CARLOS OQUENDO DE AMAT

de los poemas más innovadores y atrevidos, en el que se combinan versos regados por la página, versos que suben o que bajan y una tipografía variada. El uso que en éste y otros poemas Oquendo hace del espacio de la página y el valor que adquiere la disposición de los versos para transmitir un significado al lector, lo colocan en el camino de lo que en los años cincuenta sería la poesía concreta en Brasil.

Tras los primeros cuatro poemas, el autor introduce un “receso” de 10 minutos, al igual que los intermedios durante la proyección de películas en su época. Este corte en el fluir del poemario no marca ningún cambio estilístico ni temático. Los poemas que constituyen la primera parte del libro fueron escritos en 1923, mientras que los restantes se escribieron en 1925. Este intermedio ni siquiera constituye la mitad del poemario: en la segunda parte quedan aún 14 poemas. Algunos de los títulos de estos poemas restantes se distribuyen a lo largo de dos páginas consecutivas, como los titulados “film de los paisajes”, “new york” y “amberes”, todos los cuales insisten implícita o explícitamente en algo que ya hemos señalado: su idea de lo moderno, el fulgor de la metrópoli como la representación de la modernidad. También da cuenta de otras ciudades, como París o Viena. En general, el poemario tiene ese sello de fotografía o instantánea que caracterizó a varios de los poetas vanguardistas y nos remite a los *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, que Oliverio Girondo había publicado en 1922, en los que se presentan los poemas como tarjetas postales enviadas desde diferentes sitios del mundo. Al igual que Girondo, Oquendo da cuenta de la realidad de otras ciudades –visitadas o imaginadas, eso no importa– y de los cambios que las van modificando. En estos registros podemos apreciar una cierta reminiscencia del futurismo: los teléfonos/ son depósitos de licor y el humo de las fábricas/retrasa los relojes (en “new york”); el ruido de los clacksons ha puesto los vestidos azules (en “réclame”); las nubes/ son el escape de gas de automóviles invisibles (en “film de los paisajes”). Esta conexión es más tangible en la nota con que termina este último poema: NOTA.- Los poemas acéntricos que vagan por los espacios/ subconscientes, o exteriorizadamente inconcretos son/ hoy captados por los poetas/ aparatos análogos al/ rayo X, en el futuro, los registrarán.

De todas las novedades del mundo moderno, que encontraban eco en la poesía de vanguardia, la llegada del cinematógrafo es lo más significativo en este poemario, no sólo por su concepción como objeto desplegable que asemeja el celuloide de una película, sino por la mención de actores y actrices de moda en los años veinte, como Rodolfo Valentino y Mary Pickford (en “new york”) y de elementos del cine: cintas proyectadas de infancia (en “puerto”);

ojos receptivos de celuloide (en “amberes”); VEASE EL PROXIMO EPISODIO (en “film de los paisajes”); película deportiva pasada dos veces (en “réclame”); tú que llevas prendido un cine en la mejilla (en “compañera”); la brisa dobla los talles/ de las artistas de la Paramount (en “new york”).

Aunque relativamente nuevo, el cine también se impregnó del espíritu de vanguardia. Baste recordar, entre otros, al cineasta español Luis Buñuel o al francés Jean Epstein, quienes llegarían a trabajar juntos en la realización de las películas *Mauprat*, de 1926 y *La chute de la maison Usher*, de 1928. No existe evidencia de que Oquendo haya tenido acceso a este tipo de cine experimental, pero lo cierto es que sí sentía gran afición por este arte nuevo.

Según Rosa Núñez Pacheco, la llegada del cine al Perú en 1897

permitió acelerar el proceso de modernidad que se estaba iniciando en el país, y también contribuyó a democratizar la cultura, ya que podía llegar a distintos sectores sociales y no sólo a la élite intelectual. El cine además se constituyó en un referente inevitable para la nueva sensibilidad vanguardista que se estaba gestando... esta fascinación de los poetas vanguardistas por el cine no sólo se explica por las infinitas posibilidades de movimiento, simultaneidad y montaje, sino por la redefinición del pacto ficcional. (En internet, 2)

El cinematógrafo de los hermanos Lumière llegó a Perú en el año 1900, pero desde tres años antes se veían películas proyectadas con el sistema de vitascope, inventado por Thomas Edison. Según Núñez Pacheco, en las primeras décadas del siglo XX predominó el cine de origen norteamericano en las salas peruanas, por la fuerte inversión de capitales propiciada por el presidente Augusto Leguía (1919–1930). Se trataba principalmente de películas de acción y no del cine experimental que por entonces se comenzaba a hacer en Europa. La presencia en el poemario de actores y actrices de cine, así como los reiterados elementos relacionados con este arte, dan cuenta de la importancia que concedía Oquendo de Amat al celuloide.

Oquendo de Amat no quedó, en síntesis, al margen de la fascinación general por el cine, y al parecer, acudía con frecuencia a las funciones en su natal Puno, tal y como señala Meneses en su artículo “Carta a Carlos Oquendo de Amat”. Años más tarde, cuando se trasladó a Lima, siguió siendo espectador frecuente. Su poesía está impregnada de esa fascinación.

Desde la portada, el libro nos avisa que estamos ante un evento performativo: sobre un fondo negro se ve un cartel con cuatro máscaras de teatro, anunciando que el espectáculo está por comenzar. El diseño de la carátula fue realizado por Emilio Goyburu. A esta misma teatralidad

ESPECTÁCULO Y COMPROMISO: ESTRATEGIAS VANGUARDISTAS EN CÉSAR VALLEJO
Y CARLOS OQUENDO DE AMAT

responde el intermedio del poemario: pausa en el espectáculo teatral, pausa en la proyección de una película.

La combinación de imágenes yuxtapuestas otorga al poemario un dinamismo y un movimiento tal y como si se tratara realmente de una proyección cinematográfica. No existe una historia o hilo conductor que sea el eje temático del poemario; sin embargo, el movimiento, el uso de las luces y los colores otorgan un sentido de coherencia al libro.

De todos los poemas de *5 metros...* sólo el primero rompe con la estética y la estructura del resto del libro. Se titula “aldeanita” y tiene cierto sabor a romancero español, tanto por el tema que trata como por el uso de los diminutivos:

Aldeanita de seda
ataré mi corazón
como una cinta a tus trenzas
Por que una mañanita de cartón
(a este buen aventurero de emociones)
Le diste el vaso de agua de tu cuerpo
y los dos reales de tus ojos nuevos

El poema es rítmico y fluye con naturalidad, aunque carece de rima regular –sólo hay rima consonante entre el segundo y cuarto versos, y asonante entre el primero y el tercero, y entre el sexto y séptimo – el poema es rítmico y fluye con naturalidad. Comparadas con el resto de los poemas del libro, las otras composiciones poéticas con temática amorosa no están a la misma altura de innovación estructural ni utilizan la distribución de los versos sobre el espacio de la página como elemento constitutivo del significado del poema. En “compañera” dice:

Tus dedos sí que sabían peinarse como nadie lo hizo
mejor que los peluqueros expertos de los trasatlánticos
ah y tus sonrisas maravillosas sombrillas para el calor
tú que llevas prendido un cine en la mejilla
junto a ti mi deseo es un niño de leche
cuando tú me decías
la vida es derecha como un papel de cartas
y yo regaba la rosa de tu cabellera sobre tus hombros
por eso y por la magnolia de tu canto
qué pena
la lluvia cae desigual sobre tu nombre.

La falta de signos de puntuación y el tono coloquial de la versificación que propician los versos de largo aliento, sin embargo, no coloca al poema en sintonía con la estructura formal del resto de la colección. Lo mismo sucede con “poema del mar y de ella”, “madre” y “campo”, donde el tono es más íntimo, y visualmente menos experimental que las otras composiciones poéticas. El último poema de *5 metros...*, “poema al lado del sueño”, está más cercano que los demás a la escritura automática, y por la independencia de casi todos sus versos, recuerda la

DAMARIS PUÑALES-ALPIZAR

composición de un ‘cadáver exquisito’. Algo similar pasa, por ejemplo, en un poema como “mar”, que por la sucesión de imágenes remite también a la escritura automática:

Yo tenía 5 mujeres
Y una sola querida
El Mar
Por ejemplo, haremos otro cielo
Para el marino que nos mira de una sola ceja
Con su blusa como una vela en la mañana
El viento es una nave más

Pese a existir la lógica del mar como sostén del poema, las imágenes se suceden unas a otras sin la concatenación de una historia que se cuenta de manera lineal o coherente. El lector tiene sólo momentos, imágenes instantáneas que se mueven frente a sus ojos. En el poema “new york” utiliza esta misma estrategia: el flâneur pasea su vista por la gran ciudad: Coney Island, Wall Street, y la disposición espacial nos recuerda el tráfico, el cruce de carros, el caos citadino, los rascacielos de pisos infinitos, el humo de las fábricas. Y en medio de la página, la regla de oro de la ciudad moderna, pende vertical en un verso en mayúsculas: TIME IS MONEY.

Es significativa la visión que tiene Oquendo de Amat de América, y la utilización de la imagen de la cacatúa como ave repetidora de historias, pero carente de un conocimiento real, tal y como lo haría Mario de Andrade en el epílogo de *Macunaíma* en 1928. América aparece en “amberes” como paisaje exótico, sitio del oro, atractivo, pero carente de significado, de esencia. Se puede leer en este poema (y advierto la imposibilidad de transcribir gráficamente el texto):

Las cúpulas cantaron toda la mañana
Y la casa Nestlé
Ha pavimentado la ciudad
El cielo de pie con su gorrita a cuadros
Espera
Los pasajeros
DE AMERICA DE AMERICA
Las señoritas
Con sus faldas plegadas de noticias
Y sus ojos receptivos de celuloide.
Los curiosos leen en sus ojos paisajes de América
Y el puma que abraza a los indios con sus botas.
Surtidores de oro
Por supuesto de sus labios
Volará una cacatúa

La cacatúa ha de volar de los labios de los curiosos para quienes América se ha convertido en una marca comercial, en un segmento de mercado, o en una noticia o un filme. Así, descrita superficialmente, América es presentada como una mercancía exótica, con pumas e

indios con botas –botas que son la marca de una imposición comercial y cultural. La cacatúa no tiene la capacidad de ir más allá, de adentrarse debajo de esta instantánea que parece ser lo único que sobrevive de una América que se muestra indescifrada, casi inexistente. Al igual que en la novela de Mario de Andrade, donde el loro es el sobreviviente solitario de la desaparición de la tribu de Macunaíma, esta cacatúa del poema de Oquendo de Amat nos da noticias de una zona que se va pareciendo más a lo que imaginamos de ella que a lo que realmente es. Tanto la cacatúa como el loro tienen la misión de preservar del “olvido los casos y el habla desaparecidos”. (Andrade, 1979: 112)

A MODO DE CONCLUSIONES.

Tal vez César Vallejo, quien siempre estuvo en contra de las corrientes y escuelas literarias, hubiera reprobado que se le comparara con Carlos Oquendo de Amat, a quien algunos críticos, como Mihai Grünfeld, consideran surrealista; tal vez no hubiera estado de acuerdo en formar parte de un corpus mediante el cual se pretende demostrar cómo la vanguardia convirtió la palabra en espectáculo sonoro, visual, significativo. En su “Autopsia del superrealismo”, Vallejo decía, en contra del movimiento iniciado por Breton:

...el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original. Toda la pomposa teoría y el abracadabrante método del superrealismo, fueron condenados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados por Apollinaire. Basados sobre estas ideas del autor de Caligramas, los manifiestos superrealistas se limitaban a edificar inteligentes juegos de salón relativos a la escritura automática, a la moral, a la religión, a la política. (Grünfeld, 1995: 262)

Sin embargo, pese a las muchas diferencias que separan a César Vallejo y a Carlos Oquendo de Amat, hay puntos de contacto que nos permiten establecer un diálogo coherente entre sus procesos creativos. Tanto Vallejo como Oquendo de Amat provenían de ciudades y pueblos de la periferia territorial del Perú, pero esta lejanía del centro cultural y económico peruano no impidió que estuvieran al día en el quehacer cultural de la vanguardia; los dos en algún momento encontraron en Lima el impulso, los contactos y el ambiente propicio para catapultar su actividad creadora: ahí publicaron en revistas y entraron en comunicación con otros vanguardistas de la época. Ambos emigraron a Europa y simpatizaron, con mayor o menor

energía, con las ideas comunistas de la Revolución Rusa. Los dos murieron en Europa, pobres y sin mucha gloria, sin imaginar la resonancia que tendrían sus obras años después.

Mamani Macedo añade otras confluencias entre los dos poetas:

Por otro lado, los dos escriben libros de tendencia vanguardista, en los cuales aparecen temas que reflejan rasgos profundos del sufrimiento humano. Pero también hay poemas que manifiestan una ternura desbordante a la mujer amada, a la Otilia de Vallejo y a una mujer desconocida de Oquendo de Amat. (Mamani, 2004: 323)

Tanto en *Trilce* como en *5 metros de poemas* el poeta ha traspasado la relación fija y estable entre significado y significante al dotar a los poemarios, como entidades unitarias, de un valor semántico mucho más rico, amplio y abierto. Vallejo al crear nuevas formas de decir el dolor, la angustia y también las esperanzas, ha creado un nuevo ser poético. Oquendo de Amat, al concebir un libro como una película, como un cartel, como una función de teatro, ha adelantado el camino para la poesía visual que vendría después. En ambos casos la palabra ha trascendido su esencia primaria, ha saltado de la página del libro y se ha convertido en un espectáculo para disfrutar, para pensar.

Referencias bibliográficas.

- ABRIL, XAVIER. (1959), *Dos estudios: Vallejo y Mallarmé. Vigencia de Vallejo*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- ANDRADE, MARIO DE. (1979), *Macunaíma*, en *Obra escogida: novela, cuento, ensayo, epistolario*. Caracas, Editorial Ayacucho.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Latinoamericana Editores, Michigan, 2003.
- COYNÉ, ANDRÉ. (1999), “*Trilce*: proceso y sentido”, en *Medio siglo con Vallejo*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.

ESPECTÁCULO Y COMPROMISO: ESTRATEGIAS VANGUARDISTAS EN CÉSAR VALLEJO
Y CARLOS OQUENDO DE AMAT

- GRÜNFELD, MIHAI. (1995), *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid, Hiperión.
- MONGUIÓ, LUIS. (1954), “El vanguardismo y la poesía peruana”, en *La poesía postmodernista peruana*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 60–86.
- OQUENDO DE AMAT, CARLOS. (1985), *5 metros de poemas*. Madrid, Orígenes.
- PAZ, OCTAVIO. (1987), *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral.
- SCHWARTZ, JORGE. (2002), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- VALLEJO, CÉSAR. (1994), *Obra poética completa*. Madrid, Alianza Tres.
- VIDELA DE RIVERO, GLORIA. (1994), *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Volúmenes:

- HARMUTH, SABINE. (2000), “Poesía del metro corriente: *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat”, en *La modernidad revis(it)ada: literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Ed. Inke (ed and introd). Gunia, et al. Berlin, Germany, Tranvía. 271-284.
- MAMANI MACEDO, PORFIRIO. (2004), “La vanguardia en la poesía peruana; *Cinco metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, y *Trilce* de César Vallejo”, en *Les modèles et leur circulation en Amérique Latine: 9^o Colloque international du CRICCAL, Paris, 4-5-6 novembre 2004*. Volume: 1. No. 33. Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle. 317–324.

Artículos:

- BELLI, CARLOS GERMÁN. (1970), “En torno a Vallejo”, en *Revista Iberoamericana*. No. XXXVI. Vol. 71. (Número especial dedicado a César Vallejo). 159-164.

DAMARIS PUÑALES-ALPIZAR

- ____ (1970), "Vallejo y el surrealismo", en *Revista Iberoamericana*. No. XXXVI. Vol. 71. (Número especial dedicado a César Vallejo). 243-302.
- HIGGINS, JAMES. (1970), "El absurdo en la poesía de César Vallejo", en *Revista Iberoamericana*. No. XXXVI. Vol. 71. (Número especial dedicado a César Vallejo). 217-242.
- LAUER, MIRKO. (1982), "La poesía vanguardista en el Perú", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 8, No. 15, Las Vanguardias en America Latina. 77-86.
- LÓPEZ-LENCI, YAZMÍN. (2005), "Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXI, No. 62. Lima-Hanover. 143-161.
- MCDUFFIE, KEITH. (1970), "Trilce I y la función de la palabra en la poética de César Vallejo", en *Revista Iberoamericana*. No. XXXVI. Vol. 71. (Número especial dedicado a César Vallejo). 191-204.
- MONTAUBAN, JANNINE. (1999), "La parodia en 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat". *Cifra Nueva: Revista de Cultura*. No. 9-10. 101-111.
- ORTEGA, JULIO. (1970), "Lectura de Trilce" en *Revista Iberoamericana*. No. XXXVI. Vol. 71. (Número especial dedicado a César Vallejo). 165-190.
- UNRUH, VICKY. (1989), "Mariategui's Aesthetic Thought: A Critical Reading of the Avant-Gardes", en *Latin American Research Review*, Vol. 24, No. 3. 45-69.
- VICH, CYNTHIA. (1998), "Hacia un estudio del 'indigenismo vanguardista': la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24.47. 187-205.
- ZEVALLOS-AGUILAR, Ulises Juan. (2001), "Balance y exploración de la base material de la vanguardia y de los estudios vanguardistas peruanos (1980-2000)" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXVII, No. 53. Lima-Hanover. 185-198.

Internet:

ESPECTÁCULO Y COMPROMISO: ESTRATEGIAS VANGUARDISTAS EN CÉSAR VALLEJO
Y CARLOS OQUENDO DE AMAT

1. Meneses, Carlos. “Carta a Carlos Oquendo de Amat” [en línea], *Resonancias Literarias*, 2005, <http://www.resonancias.org/ns/content.php?id=475&style=1> [Consulta: 09 octubre 2011].
2. Núñez Pacheco, Rosa. “Cinema Poesía: un visionario llamado Carlos Oquendo de Amat” [en línea], ponencia presentada en el “Segundo congreso de poesía de la Región de Coquimbo y el Mundo Andino”, en octubre del 2006, en la Universidad Católica del Norte, Campus Guayacán, sede Coquimbo, Chile, y publicado en *Proyecto Patrimonio*, <http://www.letras.s5.com/av261006.htm> [Consulta: 15 octubre 2011].
3. Vázquez, María Angeles. “Carlos Oquendo de Amat: 5 metros de poemas” [en línea], *Babab*. No 0, Año 2000, http://www.babab.com/no00/carlos_oquendo.htm [Consulta: 15 octubre 2011].