GEOGRAFÍAS DE POESÍA Y VIDA EN LOS *CINCO METROS* DE CARLOS OQUENDO DE AMAT¹

Eva M.^a VALERO JUAN
Universidad de Alicante

Si podemos inscribir a una figura en la categoría de «raro» u «olvidado» dentro de la tradición poética peruana del siglo XX, sin duda Carlos Oquendo de Amat resulta ser un candidato indiscutible. Autor de un único libro poético, *Cinco metros de poemas* (1927), Oquendo logró que esta obra se convirtiera en uno de los principales símbolos de la vanguardia peruana por la singularidad y belleza que encierran tanto sus versos como el propio formato del libro. Y es que su título debemos leerlo de forma literal, pues no se trata de un libro al uso sino de cinco metros reales de poemas. El sorprendente rediseño al que Oquendo somete nuestro concepto tradicional del libro consiste en la inédita creación de una tira de papel de cinco metros que, como un film de paisajes, emula los rollos de una película cuyas escenas se separan con el obligatorio intermedio de «10 minutos», ubicado en la parte central de la tira que forma un acordeón².

1. Una versión reducida de este artículo fue presentada en forma de ponencia, con el título «Cinco geografías para Carlos Oquendo de Amat», en el Congreso *Oquendo de Amat. Personalidad y obra. Homenaje en el primer centenario de su nacimiento*, y publicada en la revista *Wayra*, Año I, nº 2, Uppsala (Suecia), segundo semestre de 2005, pp. 38-45.
2. Como antecedentes, recordemos que en 1913 Blaise Cendrars y Sonia Delaunay habían compuesto *La Prose du Transibérien et de la petite Jehanne de France*, consistente en una larga tira en la que el poema, a la derecha, se funde con el cuadro que ocupa la parte izquierda de cada folio. Más próximo en el tiempo y en el espacio es el diseño de la revista *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*, publicada en Perú entre 1926 y 1927 por dos poetas coetáneos de Oquendo, Magda Portal y Serafin Delmar, consistente en un folleto de un solo pliego que se doblaba y desplegaba.

El juego establecido por Oquendo con el lector a través de esta ruptura inicial del libro espejea desde el inicio el contenido de sus versos, en los que la luz, la ternura y la alegría son algunas de las sensaciones que definen su poética. Y sin duda el espacio en el que se organizan los poemas, es decir, el lugar físico preparado expresamente por el poeta para el acto de la lectura, es fundamental para intensificar ese juego de espejos entre la forma y el contenido del libro. La sonrisa de Oquendo aparece en el preciso instante en el que el neófito lector de esta obra trata de abrir el libro y se sorprende al comprobar que, repentinamente, se ha desplegado en su integridad y sus páginas, todas unidas, dan en el suelo. Aceptado el juego visual y cinematográfico de Oquendo, en un segundo momento –el de la lectura– el lector descubre en el interior del curioso libro la belleza de un universo de paisajes inéditos fundados sobre los elementos más comunes: la luz, el aire, la vida.

Pero no sólo es este libro único del poeta el factor clave para configurar la insularidad de su figura, sino también los avatares y enigmas de su vida, que fueron reconstruidos por Carlos Meneses en su obra *Tránsito de Oquendo de Amat* (1973) y, posteriormente, por José Luis Ayala en el libro que dedicó al escritor y al hombre de ideas titulado *Carlos Oquendo de Amat* (1998). Ambas obras, a las que se une la última publicación de los *Cinco metros de poemas* en el Taller del Libro de Madrid en el año 2004, han supuesto un aporte fundamental para el rescate de la figura de Oquendo, que durante décadas había permanecido envuelta por el misterio y el olvido. El recorrido que realizan Meneses y Ayala por la biografía de Oquendo nos descubre al poeta puneño frágil, triste e introvertido que vivió en su juventud la experiencia de la capital –Lima– en la extrema pobreza (de la que surgirían composiciones como «Poema del manicomio», «Cuarto de espejos» y «Réclam») y que terminó sus días convertido en militante del Partido Comunista peruano. Descubrimos también en sus páginas el desenlace final de su vida, muy lejos de su Puno natal, en el Madrid de comienzos de la Guerra Civil; incluso las letras de su lápida en el cementerio de Navacerrada, a las que llegó esa tristeza tan peruana que Enrique Peña Barrenechea quiso inmortalizar: «Oquendo tan pálido tan triste / tan débil que hasta el peso / de una flor te desvanecía».

El contraste entre los *Cinco metros de poemas* y la biografía evidencia una palpable disonancia entre la vida y la obra de Oquendo, que encuentra una posible explicación en la concepción poética del autor: una poesía «pura», en la que no cabe el gesto político o social. En esta línea creó la revista «artepurista» *Hurra*, de vida muy efímera: un solo número en Lima, en 1927. Esta extraña combinación de purismo literario y compromiso social constituye el enigma principal del poeta y del hombre; un enigma que me

propongo explorar en estas páginas para recorrer, con Oquendo de Amat, el itinerario geográfico de su obra al compás de los misteriosos pasos que jalonan su vida. Comencemos para ello recordando tres de sus versos:

doy vuelta a mi pregunta la geografía es sentimental
inmersa en el estanque se abre tu sonrisa repetida
la Torre de Eiffel a tu lado flor geométrica para los poetas puros.

Pertenecen a uno de los escasos poemas que Oquendo escribió con posterioridad a los *Cinco metros de poemas*: el «Poema de la niña y de la flor», publicado en *Amauta* en enero de 1929. «La geografía es sentimental», nos dice, inscribiendo de este modo su poesía en la tradición del romanticismo que convirtió la fórmula de Henri-Frédéric Amiel, «Cualquier paisaje es un estado de ánimo» (Amiel, 1976: 40) en motivo recurrente de la literatura. Con esta máxima, Oquendo ratificaba también la ternura y la inocencia con la que desde su juventud, a los dieciocho años, había comenzado a crear esos paisajes virginales de naturaleza y ciudad que, como veremos, emergen en sus *Cinco metros*. Por otra parte, la Torre Eiffel es convertida por Oquendo en «flor geométrica para los poetas puros», como referencia ineludible a este «gigante colgado en medio del vacío» que artistas como el matrimonio Delaunay, Apollinaire o Huidobro y tantos otros convirtieron en icono predilecto de la modernidad. La imagen –tan alejada, por otra parte, de la realidad de su Puno natal– nos sitúa ante esa concepción purista de su poesía que en la obra de Oquendo, como ya he apuntado, no admite fisuras. Y tratándose de uno de sus últimos poemas, publicado en 1929, cuando seguramente ya había decidido el abandono de la poesía, estos versos sellan la frontera infranqueable entre el poeta y el político. Esta fractura tiene fecha en su biografía, 1930, año en que muere José Carlos Mariátegui y en el que Oquendo inicia su actividad política en el seno del Partido Comunista del Perú, fundado por aquél en 1928.

Tal vez las palabras de otro de los introductores de la vanguardia en Perú, Alberto Hidalgo, sobre la inagotable polémica acerca de las relaciones entre la poesía y la política, nos pueden ayudar a entender la aparente contradicción de la figura de Oquendo, así como la heterogeneidad ideológica que produjo la vanguardia en el Perú de aquellas décadas. Pertenecen a su libro *Diario de mi sentimiento*:

Desde hace siglos se viene discutiendo si el escritor, o el artista en general, debe intervenir en la política. Cuando veo que un poeta de profunda capacidad lírica excita su estro [...] para proclamar el advenimiento de la revolución soviética, incitar a la revuelta y otras lindezas, me apeno cordialmente, no por el comunismo

ni el fascismo, sino porque siento o presiento que van a descender en él hasta lo indecible sus recursos expresivos [...] Esto no quiere decir, por supuesto, que yo deseo al poeta viviendo al margen de la realidad. No. Aun creo lo contrario: que haría muy mal en hacerlo. Pero lo atinado es que el poeta no intervenga en política como poeta, sino como hombre, vale decir, que no debe mezclar los factores (Hidalgo, 1937: 173-174).

Efectivamente Oquendo no mezcló los factores, y de ahí ese límite cronológico que marca en su vida el final de la poesía y el inicio de la militancia política, influido principalmente por la ideología de su admirado amigo José Carlos Mariátegui. Sobre la estrecha relación que mantuvo con el director de *Amauta* es curioso, sin embargo, que a lo largo de su obra –compilada en los dos volúmenes de las *Obras completas* en 1994 por la Empresa Editora Amauta– éste sólo mencione en una ocasión a Oquendo, en carta a Xavier Abril de 6 de mayo de 1927. Y que esa mención vaya seguida de una contraposición de su visión comprometida de la literatura frente a la concepción de los denominados poetas puros:

De Oquendo, de Lora, de Edil. Zuleta y de algún otro de los que Ud. nombra he recibido y publicado colaboración. [...] no puedo ser un crítico agnóstico. Rechazo la idea del arte puro, que se nutre de sí mismo, que conoce únicamente su realidad, que tiene su propio y original destino. Este es un rito de las épocas clásicas o de remansamiento; no de las épocas románticas o de revolución. Por esto, entre un ensayo vacilante, pero de buena procedencia de épica revolucionaria, y un mediocre producto de lírica de exorbitante subjetivismo, prefiero siempre al primero (Mariátegui, 1994: 1854).

Al margen de esta polémica, antes de finalizar con su actividad poética e iniciar la nueva etapa de militancia, Oquendo había sido una muestra más de la heterogeneidad y la singularidad que define a la vanguardia peruana. Recordemos, para situarlo en su contexto cultural y literario, que desde los años veinte el desarrollo vanguardista en el Perú trató de conciliar los factores de una extraña ecuación: un nuevo sentido del indigenismo –y por ende un sentido del nacionalismo– con el cosmopolitismo propio del espíritu de la vanguardia³. Esta compleja conciliación se producía al

3. En sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Mariátegui deja claro que el indigenismo no era la única vía para el desarrollo de una literatura nacional y moderna, puesto que el cosmopolitismo es una fuente de enriquecimiento que permite adquirir nuevos puntos de mira para, desde su apertura, poder examinar mejor la interioridad del ser peruano, en definitiva, para profundizar en la identidad nacional. Por ello, Mariátegui fue tachado de europeísta, pero en las últimas líneas de sus *Siete ensayos* concreta cuál es el sentido de su propuesta, esto es, la necesidad

mismo tiempo que tenía lugar en América Latina el movimiento de la reforma universitaria de 1919 –de alcance continental–⁴; acontecimientos que en el Perú vinieron a clausurar definitivamente el anquilosamiento de la generación anterior –la hispanista, o también denominada, con cierta tergiversación del término, *arielista* del 900–, que seguía anclada en un rancio academicismo y en la tradicional coyuntura de la Lima letrada con el abolengo español, y cuyos representantes principales fueron nombres como Francisco García Calderón, José de la Riva Agüero o Víctor Andrés Belaúnde, por citar a los más destacados. Frente al conservadurismo de esta generación, y antes de la llegada de la vanguardia, a comienzos del siglo XX surgieron nuevas voces que ya protagonizaron una importante renovación. Entre ellas, destacan fundamentalmente las de Abraham Valdelomar y José María Eguren⁵, así como las del denominado grupo «Colónida», congregado entorno a la revista de título homónimo –dirigida por Valdelomar– como centro aglutinador de propuestas literarias novedosas, pero también como movimiento impulsor de una determinante visión social, asumida desde diversos ángulos por la intelectualidad peruana en las primeras décadas del siglo XX. El antihispanismo y, en definitiva, el antitradicionalismo, fueron la piedra angular de esta nueva generación, que sería asumida después por los vanguardistas como vocación literaria y crítica con respecto a la tradición; una vocación de modernidad que daría lugar a la reivindicación del internacionalismo para la nueva formulación

de borrar las barreras que separan nacionalismo y cosmopolitismo: «Nuestra literatura ha entrado en un período de cosmopolitismo. [...] Por los caminos universales, ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos» (Mariátegui, 1996: 320).

4. Luis Alberto Sánchez recuerda la insurgencia de aquellos años: «En 1919 estalló el movimiento de la reforma universitaria. Casi todos los «colónidas» –Mariátegui, Falcón– lo apoyaron; casi todos los arielistas –Gálvez, Belaúnde–, lo alentaron sin intervenir, y toda la nueva hornada juvenil –Haya de la Torre, Orrego, Spelucín– [...] lo llevó a cabo. La Reforma Universitaria adquirió al punto un sesgo político y social. Ya Valdelomar había realizado una gira por las provincias del Perú, pronunciando discursos nacionalistas y conferencias estéticas, acercándose a estudiantes y obreros. Pero, lo que en Valdelomar fue sólo intuición artística y algo de juglarismo danunciano, se convirtió a través de la reforma, en afirmaciones concertadas y movimiento robusto» (Sánchez, 1974: 131-132). Sobre el movimiento de reforma universitaria de 1918, véase el artículo de Claude Fell, «Vasconcelos-Mariátegui: Convencencias y divergencias 1924-1930».
5. José Carlos Mariátegui, al analizar la importancia de la figura de Eguren en el devenir de la poesía peruana del siglo XX, subraya el cambio de rumbo que instaura su poesía, inductora de la clausura del modernismo retórico y anquilosado en moldes prefijados; en definitiva, lo clasifica entre los precursores del período cosmopolita de la literatura peruana: «El arte de Eguren es la reacción contra este arte gárrulo y retórico, casi íntegramente compuesto de elementos temporales y contingentes. Eguren se comporta siempre como un poeta puro. No escribe un solo verso de ocasión, un solo canto sobre medida. No se preocupa del gusto del público ni de la crítica. [...] Es un poeta que en sus versos dice a los hombres únicamente su mensaje divino» (Mariátegui, 1996: 268).

del nacionalismo en la literatura y en la cultura, enfrentada al hispanismo secular del país.

Partiendo de esta primera renovación, a comienzos de los años veinte la oleada de ismos inundó con facilidad no sólo la capital –Lima– sino también, y como principal novedad, toda la costa y la sierra peruanas. Autores como César Vallejo, Alberto Hidalgo, Xavier Abril, César Moro o Carlos Oquendo de Amat son algunos de los nombres más sonoros de este cambio sustancial de innovación vanguardista, que tuvo como órganos principales de difusión las revistas *Amauta* (1926-1930), *Boletín Titikaka* (1926-1931), *Poliedro* (1926) o *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927). Pero el sello de esta renovación, por otra parte, estuvo en una heterogeneidad de propuestas estéticas y culturales que convirtió a cada uno de estos autores en escritores insulares dentro, eso sí, de lo que podríamos denominar un espíritu común de cambio –como lo fue también el de la revista *Amauta*, no tanto un grupo como un movimiento o espíritu– frente al anquilosamiento y conservadurismo imperante en la tradición literaria peruana del siglo XX, con las excepciones apuntadas (Eguren y Valdelomar a la cabeza –y en lo remoto, Manuel González Prada– que fueron asumidos como padres espirituales de la nueva generación).

A esa carencia de homogeneidad de la vanguardia peruana, se suma el hecho de que el movimiento fuera en todos ellos una mera etapa, seguramente porque la realidad peruana no permitía su aclimatación⁶. De hecho, los años de la década del veinte fueron especialmente importantes en lo social por las sucesivas rebeliones campesinas frente a las fuerzas oligárquicas; rebeliones de las que surgirían en la década siguiente los partidos de masas, las grandes movilizaciones y la lucha callejera. Ante esta realidad –en la que no cabía el optimismo propio de la modernidad vanguardista– la actitud acrítica de la vanguardia inicial, que trataba de asimilar una modernidad tan foránea como ajena al contexto peruano⁷, debía derivar, lógicamente, en la transitoriedad del movimiento. Ahora bien, su fuerza renovadora daría lugar en los años treinta a nuevas formulaciones poéticas en las que lo social y lo político adquiriría un protagonismo esencial, es decir, que a pesar de su brevedad, su influjo fue decisivo como punto de inflexión para la renovación cultural del país. Sobre esta cuestión, Mirko

6. En César Vallejo y Matrtín Adán la vanguardia fue un momento inicial; Alberto Hidalgo fue un individualista en el panorama vanguardista; Xavier Abril cambió el rumbo del surrealismo hacia la tradición poética hispánica; Magda Portal se encaminó pronto hacia la poesía política; Alejandro Peralta y Gamaliel Churata viraron hacia el indigenismo, que habían perfilado en su vanguardia inicial; y Oquendo de Amat tan sólo publicó un libro y algunos poemas sueltos antes de 1930.

7. «No es improbable que muchas de las máquicas y sensaciones que trajo en su imaginiería la vanguardia hayan hecho su aparición física entre nosotros muchísimo después» (Lauer, 1982: 83).

Lauer esclarece las causas de la transitoriedad del movimiento y los efectos sobre su desarrollo en su artículo «La poesía vanguardista en el Perú»:

Los mejores poetas de aquel momento estuvieron casi todos llamados a pasar a través del vanguardismo, no a permanecer en él. Y por su parte el propio país no entregó —como en el caso del vecino Brasil— elementos como para que la vanguardia se prolongara e hiciera por sí misma una tradición [...] En el Perú el vanguardismo poético fue un aguerrido esfuerzo por la modernidad allí donde casi todo la negaba. No alcanzó a ser propiamente un debate o un programa: su poca duración la condenó a ser una novedad, un lugar de tránsito, un punto de inflexión en el proceso de la literatura peruana. Casi no hay nombre de poeta que quepa entero en el vanguardismo, que no despertó entre nosotros una sola pasión de por vida; pero a la vez son pocos los que en ese momento se libraron de alguna forma de asociación con la vanguardia: la retórica de aquel movimiento europeo fue sumamente penetrante y constituyó una parodia, acaso una segunda naturaleza, de la modernidad toda. Quizás por esa identidad con un espíritu de los tiempos alcanzó a consumir obras significativas a pesar de contar con el más leve de los anclajes sociales (Lauer, 1982: 77).

Con este panorama, sin duda una de las cuestiones que dan mayor relevancia al movimiento vanguardista en el Perú es, como ya he apuntado, su origen provinciano⁸. Trujillo, Arequipa y Puno fueron los principales focos de difusión, lo cual supuso el derrumbe, por fin, de los intolerantes muros centralistas del limeñismo academicista tradicional, defensor a ultranza de los valores de la hispanidad en suelo peruano. Desde Trujillo llegaba el lirismo profundamente humano de César Vallejo, también la voz de otros poetas como Alcides Spelucín y Antenor Orrego; desde Arequipa, la estridencia combativa de Alberto Hidalgo y su *simplismo*, fundado en 1925; desde Puno, las voces del surrealismo indigenista del grupo Orkopata y el *Boletín Titikaka* (fundados por los hermanos Arturo —Gamaliel Churata— y Alejandro Peralta), y la diáfana y brillante voz de Carlos Oquendo de Amat, a través de una actividad poética que parte del año 1922 y que acusa una clara influencia del ultraísmo español. En referencia a los inicios literarios de Oquendo, M^a Ángeles Vázquez señala que el poeta

desarrolla su inquietud artística con la influencia presurrealista del dadaísmo y la surrealista de Breton [...] Su poesía se genera con las primeras voces ultraístas que llegan a Perú en los años veinte, pero especialmente se nutre de Breton, Tza-

8. Varios panoramas de la vanguardia en Mirko Lauer, art. cit.; Trinidad Barrera, «Perú, tradición, vanguardia e indigenismo» (2004); y Yazmín López Lenci, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú* (1999).

ra, Eluard y de sus inspiradores Rimbaud, Mallarmé, Valéry y Apollinaire. Por supuesto y como tónica general de los poetas de su generación, tuvo también la influencia siempre presente de José María Eguren y, en menor grado, del Vallejo inicial que rompe con la rémora del modernismo. Sin embargo, encasillar el estilo de Oquendo sería lo mismo que pretender medir sus *Cinco metros de poemas* y que los midiera (4,16 cm) (Vázquez, 2004).

En los años sucesivos, Oquendo, descendiente de una familia adinerada, vivió –como su coetáneo Martín Adán– el declive final de su linaje y la extrema pobreza. Pero ni el clima familiar ni la difícil situación económica impidieron al joven iniciarse como poeta, en el contexto de esa compleja vanguardia peruana que, lejos de ser unidireccional, desarrolló su breve andadura por los más diversos derroteros. Así, desde 1922 Oquendo comenzó una actividad poética que se gestó a través de la creación de una serie de geografías imaginarias radicalmente divorciadas de las geografías reales que le tocó vivir. Desde esta perspectiva, que distancia pero al tiempo imbrica una obra y una vida tan disonantes, propongo en las siguientes páginas un itinerario por la «geografía sentimental» de Oquendo, a través de cuatro espacios literarios y un último espacio real, que nos conducen, necesariamente, hacia la trayectoria vital del poeta y del hombre.

1^a GEOGRAFÍA: LIMA, LA CIUDAD DE LA LOCURA

Junto a Xavier Abril⁹ como poeta, y a José Carlos Mariátegui¹⁰ como ideólogo, el joven Oquendo de Amat se convirtió en uno de los principales introductores del surrealismo en la poesía del Perú. La amistad con Abril provenía del año 1923¹¹, y la que mantuvo con Mariátegui debió de co-

9. Desde su estancia en París, donde realizó una muestra de poemas surrealistas que fueron comentados por Breton, se convirtió en el principal divulgador del surrealismo en el Perú.

10. En su artículo «El surrealismo en el Perú», Carlos Germán Belli destaca el protagonismo de Mariátegui en esta introducción del surrealismo: «El surrealismo asoma en la escena local hacia 1926 [*Amauta*, Lima, Número 2, octubre 1926, p. 41]; no gracias a un poeta o pintor, sino por un pensador político: José Carlos Mariátegui, quien luego de una estada en Italia retorna y funda *Amauta*, dirigiéndola hasta su muerte en 1930, cuando apenas tenía treinta y cinco años. [...] Mariátegui acoge y divulga a los escritores bisoños impresionados por la nueva tendencia» (Belli, 1993: 197).

11. Sobre esta relación, Carlos Meneses comenta: «Debió haber sido al finalizar 1923, aquel despiadado año para Oquendo, cuando conoció al poeta Xavier Abril. Ambos eran de la misma edad, y muy pronto identificaron sus pensamientos [...] La amistad se debió haber promovido en los patios de la Universidad de San Marcos. [...] muy pronto se hizo sólida, ya que tuvo el constante alimento de la coincidencia de características estéticas y políticas» (Meneses, 1974: 101).

menzar hacia fines de 1925, cuando Oquendo se inició en el pensamiento marxista y se introdujo en las tertulias en las que se proyectaba la aparición de *Amauta*. Por los mismos años, Martín Adán introducía también el surrealismo con la prosa poética de *La casa de cartón*, que vio la luz, al igual que los *Cinco metros*, en 1928 (año trascendental puesto que en él comenzaron a circular, también, los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*). El recuerdo aquí de la obra de Martín Adán no es arbitrario. Su visión de la Lima que en los años veinte comenzaba a perder para siempre sus antiguas facciones aristocráticas, es idónea para presentar la geografía limeña que aparece en los primeros poemas de Oquendo, los escritos en 1923. Recordemos un fragmento de *La casa de cartón*:

Lima, la sucia Lima, caballista, comercial, deportiva, nacionalista, tan seria [...] ¿Árboles...? –los faroles– troncos de arbustos que la luz tuerce y la sombra hace verdes. A las seis de la mañana, a las seis de la tarde, son los faroles lo más vegetal del mundo, de una manera analítica, sintética, científica, pasiva, determinante, botánica, simplísima –los troncos sostienen al extremo superior campanas de cristal que encierran flores amarillas (Adán, 1992: 333).

Después de haber malvivido (como Martín Adán) en esta Lima sucia y comercial, Oquendo regresó de nuevo a la provincia y escribió los primeros poemas que encontramos en los *Cinco metros*, los únicos que dejan traslucir en determinados momentos las amarguras y miserias que había conocido en Lima; los únicos en los que los límites entre las geografías reales e imaginarias se desdibujan. El «Poema del manicomio» expresa el miedo al ambiente urbano limeño –«tuve miedo y me regresé de la locura»¹²– y el temor a la despersonalización en el espacio alienante de la ciudad: «tuve miedo de ser una rueda, un color, un paso». Ante esta sensación se impone ya en estos primeros poemas, y con letras mayúsculas, el regreso a la niñez: «PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS»¹³. Ahora, sin embargo, siente la soledad de la ciudad: «la calle está mendiga de pasos». Y la introversión se apodera del poeta, que busca desesperadamente una salida en el poema «El cuarto de los espejos», en el que la impronta vallejiana, con sus profundos golpes en la vida, se nota en versos como «sentir en lo negro HACHAZOS DE TIEMPO».

12. Dada la especial configuración externa del libro, y teniendo en cuenta que no sigue una paginación convencional, no detallo la página de cada una de las citas que introduzco en el texto. La edición utilizada es la última que se ha realizado, con una tirada : Carlos Oquendo de Amat, *Cinco metros de poemas*, Madrid, Ediciones El Taller del Libro, 2004.

13. Respeto en las citas las mayúsculas del autor.

El poeta busca, entre los espejos de la vida y de la muerte, una puerta, una salida para escapar de la angustia que le produce «ser siempre el mismo espejo que le damos la vuelta». Y esa salida parece encontrarla a partir de los siguientes poemas a través del divorcio entre las geografías reales y las imaginarias.

2^a GEOGRAFÍA: CIUDADES «ENCENDIDAS COMO FLORES»

La ternura, la magia, la instantaneidad fascinante de la imagen que sorprende en su novedad, se conjugan en los siguientes poemas a través de una verbalidad que incorpora el silencio y la imagen visual del caligrama como elementos expresivos fundamentales. Surge así una nueva geografía urbana imaginaria en poemas como «Réclam» o «Film de los paisajes», donde la ciudad vanguardista se crea a través de la integración del mundo onírico del surrealismo y las imágenes virginales del creacionismo con un lirismo intimista muy personal. Con esta fusión, la «poesía nueva» cobra un cuño propio en estos versos, en los que, además, Oquendo abre las puertas del espacio que fue propiedad de la vanguardia –la ciudad–, al dominio de unos inesperados habitantes poéticos: los elementos de la naturaleza. La prosopopeya se adueña del espacio poético cuando la Luna está de compras, el sol es el pasajero que desde el tranvía lee la ciudad, el viento empuja los coches de alquiler y, finalmente, el poeta compra «para la luna cinco metros de poemas». Tras esta aparición del verso que da título al libro en el poema «Réclam», sucede lo inesperado, la página en blanco que impone el silencio: 10 minutos de intermedio.

El constructor de paisajes originales surgirá entonces de este intervalo que envuelve al vacío, para crear, desde la nada, el «Film de los paisajes». Aquí Oquendo presenta, en clave de humor, el arte poética de los que denomina «poemas acéntricos» que vagan por el espacio y que, de momento, hasta que aparezca una máquina adecuada, sólo los poetas pueden captar. Sin duda la ironía sobre los recetarios literarios, tan de moda en estos años, se desliza entre estos versos, porque para entender esta nueva teoría poética primero es preceptivo, nos dice, pintarse «el alma de inteligentes». Reminiscencias del poema pictórico «Paisaje» de Huidobro pueden señalarse en este poema de Oquendo, por ejemplo cuando el desdoblamiento del paisaje nos convierte a todos en enanos. Recordemos que en el poema de Huidobro el sol aparece por dos rutas paralelas y el árbol creado por el poeta es más alto que la montaña. En definitiva, el poeta creador de paisajes –que había deificado Huidobro–, aparece aquí con una sonrisa para mostrarnos una geografía imaginaria de divertidas ciudades construidas «sobre la punta de los paraguas».

Entre ellas, se encuentran dos ciudades concretas: Nueva York y Amberes. El tono doloroso y los sentimientos de soledad y de tristeza no tienen cabida en estos poemas dedicados a ciudades no vividas. Aquellos quedan atrapados en los poemas que reflejan su experiencia limeña, mientras que los espacios urbanos de la vanguardia son, en estos poemas, lugares recreados imaginativamente desde la experiencia y el conocimiento literarios, muy alejados de los «hachazos» de vida experimentados en la capital peruana.

Xavier Abril describió a Oquendo con dos palabras esenciales: «fantaseoso e imaginativo». Y efectivamente, con la fantasía y la imaginación Oquendo dedicó también dos poemas a estas ciudades –Nueva York y Amberes– que no conoció y que aparecen en sus *Cinco metros* como expresión completa de la vanguardia. El caligrama le sirve aquí de molde idóneo para pintar con palabras estas ciudades como si se tratara de crear dos postales. Las letras suben, bajan, se distancian o se acercan, se encuadran como carteles, componiendo ese dibujo del que emergen dos visiones de ciudades «encendidas como flores», como dirá en el «Poema surrealista del elefante y del canto». Encendidas porque en «New York» el tráfigo de la ciudad se cubre de letreros publicitarios: «TIME IS MONEY», «RODOLFO VALENTINO HACE CRECER EL CABELLO», «SE ALQUILA LA MAÑANA»... En «Amberes», sin embargo, aparece una ciudad de cuento infantil: «la casa Nestlé ha pavimentado la ciudad», y el cielo, con gorrita a cuadros, espera a los pasajeros de América; una ciudad de escuelas y dulcerías donde los niños son los protagonistas. En definitiva, es, en palabras del poeta, «LA CIUDAD LÍRICA» que imaginó con sus ojos de niño y que vertió en sus *Cinco metros* a través de un armonioso baile de letras.

Oquendo marcaba con estos poemas una barrera con su geografía vital, pero inevitablemente, la vida continuaría peleando por emerger en su poesía.

3ª GEOGRAFÍA: LA AMADA, UN «MAPA DE MÚSICA»

El amor como ilusión que intensifica la vitalidad de los poemas es una pulsación fundamental que se siente a lo largo de los *Cinco metros*. Con un sentido creacionista el poeta convierte a la amada en una nueva geografía en la que la naturaleza hace de la mujer una fuente de belleza. El constructor de paisajes encuentra en el amor un espacio ideal para desarrollar su sentido creador. En el poema «Compañera», tras la declaración del deseo –«junto a ti mi deseo es un niño de leche»– aparece la imagen creacionista: «y yo regaba la rosa de tu cabellera sobre tus hombros». También en el titulado «Poema»: «Mírame / que haces crecer la yerba de los prados», imagen

a la que sucede otra en la que la mujer se convierte en una geografía de sonidos en medio de la fiesta de la naturaleza: «Mujer / mapa de música claro de río fiesta de fruta». La atracción sensorial de esta imagen concluye con un último reclamo del poeta: «déjame que bese tu voz / tu voz / QUE CANTA EN TODAS LAS RAMAS DE LA MAÑANA».

Pero la mujer no sólo aparece como un nuevo paisaje hecho de naturaleza, sino que en ocasiones reemplaza al poeta como la creadora real de los paisajes. Por ejemplo, en «El poema del mar y de ella», el poeta se dirige a «Ella»: «Tu bondad pintó el canto de los pájaros / y el mar venía lleno en tus palabras». O en «Obsequio», donde la mujer adquiere una nueva potencialidad cuando se convierte en la creadora, también, de la imagen del poeta enamorado: «Por sembrar un beso / bajo la alta palmera de una frase tuya / bella / JARDINERA DE MI BESO».

El amor emerge así marcando el pulso de los *Cinco metros* como fuerza que arrebatada al poeta de la tristeza para proyectar horizontes de ilusión y esperanza: «yo sé que tú estás esperándome detrás de la lluvia», escribe en «Poema del mar y de ella», que concluye con una imagen bellísima, cuya antítesis intensifica el sentido vivificante de esta geografía de la amada en la poesía de Oquendo: «eres una sorpresa perenne / DENTRO DE LA ROSA DEL DÍA».

4^a GEOGRAFÍA: FRENTE AL PUERTO, EL MAR

La frescura de imágenes que construyen un mundo de exaltación de los sentidos encuentra en el paisaje marítimo un espacio ideal. La inmensidad del mar aparece, en el poema que así se titula («Mar»), representado como «otro cielo» por el que vagan las velas entre las rosas de las islas. Como la amada, el mar se pinta también como paisaje radiante en la luz del mediodía: «Y la alegría como un niño / juega en todas las bordas». Curiosamente, esta reminiscencia de la niñez está precedida por un verso encuadrado que imita un cartel: «Se prohíbe estar triste». Tal vez porque el horizonte del mar, con su luz deslumbrante, invita a la reflexión sobre el futuro que el poeta ya presiente aciago: «El Horizonte –que hacía tanto daño–». En cualquier caso, el juego vanguardista confirma en los últimos versos la benevolencia del mar: «Y el doctor Leclerk / oficina cosmopolita del bien / obsequia pastillas de mar».

El espacio del mar se funde con el paisaje del poema titulado «Puerto», un lugar de tabernas, marineros, botes y músicas envueltas por la brisa que trae «los cinco pétalos de una canción». Esta canción es, en definitiva, el gran poema de cinco metros en el que las geografías imaginarias nos han conducido hasta el mar. Desde allí, el poeta también evocaría a su madre,

cuando en el poema que a ella le dedica se atisba el horizonte como el final de la palabra: «Entre ti y el horizonte mi palabra está primitiva como la lluvia o como los himnos». El mar, en la vida de Oquendo, significaría no sólo el cierre de su aventura poética, sino el espacio de apertura de otra aventura vital que le conduciría, finalmente, hasta la muerte.

PAISAJE FINAL: LA GEOGRAFÍA DEL DOLOR Y DE LA MUERTE

Seguramente convencido de que la poesía no era el instrumento idóneo para la rebelión efectiva, Oquendo decidió –retomando las palabras iniciales de Hidalgo– intervenir en política no como poeta sino como hombre. Como apuntaba al iniciar este artículo, a partir de 1930 se apartó de la literatura e inició la militancia activa en el partido comunista. Entre 1930 y 1935 le encontramos viviendo fuera de Lima, entre Arequipa y Puno, donde busca también el aire necesario para aliviar su cabalgante tuberculosis. En este período, su detención como Secretario General del Partido Comunista en Arequipa no se haría esperar: a fines de 1934 sufre el encarcelamiento y la tortura hasta ser deportado en septiembre de 1935. Se embarca entonces en la última aventura de su vida: el viaje a Europa que se vería interrumpido por un cinematográfico capítulo de detención en un campo de la Zona del Canal de Panamá. Tras escapar de esta retención, el capítulo final entre París y Madrid es un recorrido que ya ha sido reconstruido por Carlos Meneses en la citada obra dedicada al poeta. Por ello, quiero concluir estas páginas evocando precisamente el Madrid que no fue; esa última geografía política que le fue negada por la enfermedad, que le impidió vivir su efervescencia intelectual y política en aquellos primeros meses de 1936. De hecho, ni tan siquiera alcanzó a recorrer sus calles.

Ya Oquendo lo había dejado escrito en uno de sus últimos versos: «la geografía es sentimental». Y sin duda, el itinerario hacia Europa (y el sueño de llegar a Rusia) debió de ser no sólo un exilio sino también un sentimiento: el ansia de lucha contra el avance del fascismo mundial, lucha que en Europa animaba el espíritu del Frente Popular. La España republicana iba a ser el último destino de Oquendo, en aquel contexto de los años 30 que supuso el encuentro definitivo entre españoles e hispanoamericanos, atenuados ya los resquemores que los sectores hispanófilos habían reavivado tras el 98 o, posteriormente, con la reivindicación de Madrid, por Guillermo de Torre, como «meridiano intelectual de Hispanoamérica»¹⁴. Con la llegada

14. Véase el libro de Carmen Alemany, *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudio y textos* (1998).

de la República, sin embargo, los lazos se habían estrechado, cuando los sectores progresistas de ambos lados del Atlántico sintieron que sus problemas, fundamentalmente la irrupción de las tiranías, se acercaban peligrosamente. El Madrid anterior a la llegada de la inminente dictadura era el Madrid en el que había triunfado el Frente Popular en el mes de febrero; la ciudad que atrajo a tantos intelectuales hispanoamericanos que habrían de participar activamente en defensa de la República: Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Raúl González Tuñón, César Vallejo, Vicente Huidobro...

Oquendo de Amat había salido del Perú en septiembre de 1935 y debió de acudir a Europa con la utopía en mente de la lucha contra el fascismo. Pero cuando llegó a Madrid en los últimos días de diciembre del 35, la enfermedad ya no le dio tregua para conocer aquella nueva ciudad que le esperaba. Tan sólo, desde la ventana del hospital, el paisaje de Navacerrada que acogería sus restos, envolviendo su vida entre el misterio y el olvido. Tres meses vivió muriendo en esta última geografía, para terminar sus días el 6 de marzo en la soledad del hospital y ser enterrado en el anonimato. A diferencia de muchos de sus contemporáneos hispanoamericanos, no pudo vivir aquella geografía final, paisaje madrileño de la preguerra que le fue negado. El destino canceló para Oquendo de Amat la posibilidad del combate.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AMIEL, Henri-Frédéric, *Diario íntimo*, Madrid, Tebas, 1976, pág. 40.
- ALEMANY, Carmen, *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudio y textos*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.
- AYALA, José Luis, *Carlos Oquendo de Amat*, Lima, Editorial Horizonte, 1998.
- BARRERA, Trinidad, «Perú, tradición, vanguardia e indigenismo», *América sin nombre*, «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en los siglos XIX y XX hispanoamericanos», Carmen Alemany y Eva M^a Valero Juan (comps.), 5-6 (diciembre 2004), pp. 31-37.
- BELLI, Carlos Germán, «El surrealismo en el Perú», en *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 195-203.
- FELL, Claude, «Vasconcelos-Mariátegui: Convencencias y divergencias 1924-1930», *Cuadernos Americanos*, IX. 3 (mayo-junio 1995), pp. 11-36.
- HIDALGO, Alberto, *Diario de mi sentimiento*, Buenos Aires, Edición del autor, 1937.
- LAUER, Mirko, «La poesía vanguardista en el Perú», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 15 (1982), pp. 77-86.
- LÓPEZ LENCI, Yazmín, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*, Lima, Horizonte, 1999.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Mariátegui total*, tomo 1, Lima, Empresa Editora Amauta, 1994.
- . *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, 1996.
- MARTÍN, ADÁN, *El más hermoso crepúsculo del mundo* (antología), México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- MENESES, Carlos, *Tránsito de Oquendo de Amat*, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales, 1973.
- OQUENDO DE AMAT, Carlos, *Cinco metros de poemas*, Madrid, Ediciones El Taller del Libro, 2004.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Panorama de la literatura del Perú, Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Lima, Milla Batres, 1974.
- VÁZQUEZ, M. Ángeles, «Carlos Oquendo de Amat», en Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_04/24052004_01.htm