

**De *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, de Blaise Cendrars (1913) a *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat (1927): trazando puentes**

## 1- INTRODUCCIÓN

A principios del siglo XX, el desarrollo de las ciencias, los vertiginosos avances tecnológicos y la toma de conciencia de vivir en un mundo en pleno proceso de aceleración, alientan a los artistas a romper con el pasado. Se trata de vivir en el presente acoplándose al frenético ritmo y dinamismo que supone la vida moderna<sup>1</sup>. Así el libro, tradicionalmente entendido como mero instrumento de difusión del conocimiento, experimenta un relevante proceso de reinterpretación en manos de la vanguardia. Por un lado, se convierte literalmente en objeto de arte, en “libro objeto” incluyendo el artista el uso de materiales tan variados como papel, metal, madera, hojalata y otros elementos para su fabricación. Por otro lado, el poeta, invita a una lectura no lineal del texto poético mediante el uso de un lenguaje visual renovador otorgando a la página la categoría de espacio artístico y cuyo ejercicio contribuye a derrumbar las barreras entre palabra e imagen.

De todo ello encontramos claros antecedentes en la literatura francesa de finales del siglo XIX. Destacando la obra prima de Alfred Jarry *Les minutes de sable: mémorial* de 1894 donde alternan los versos libres y la prosa, pero, sobre todo, el poemario de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicado el año 1897 en la revista *Cosmopolis*, que supone una auténtica ruptura con la tradición literaria anterior. Por primera vez, el libro deja de ser un mero soporte del texto poético para asumir un verdadero protagonismo. De tal modo que la página adquiere plenamente el rol de lugar

---

<sup>1</sup> “Zone”, el poema de Guillaume Apollinaire en *Alcools*, publicado en 1913, es un himno a la modernidad y al ritmo frenético de la ciudad, testimonio de una realidad inspiradora mediante la enumeración de diversos elementos incorporados desde el cubismo pictórico y el futurismo: el gas de las farolas, la calle industrial, la sirena de las fábricas, el aeroplano, la estación de ferrocarril, el chirrido de los autobuses, los anuncios, periódicos e inscripciones murales, todo es poesía.

creativo con sus artificios tipográficos mediante uso de letras mayúsculas, versales, redondas y cursivas, proporcionando el autor nuevas oportunidades de lectura con el aprovechamiento de los espacios en blanco: «L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient -a lieu - dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier: significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers<sup>2</sup>». En el prefacio del primer “poema visual”, Mallarmé recalca la presencia de los espacios vacíos de texto como parte integrante del discurso: “les blancs assument l'importance, frappent d'abord”. El poeta invita al lector a empezar la lectura desde los “blancos”, a descubrir una innovadora disposición espacial de la página en la que adquieren significado tanto los silencios como los fragmentos escritos, como si de una partitura musical se tratara. En palabras de Antonio Monegal, “la voz deja de ser vehículo de lo verosímil, de la ilusión de que el ser se hace presente en la palabra. Se saca partido al choque que supone introducir el silencio de la imagen visual en el seno del texto verbal<sup>3</sup>”. Tanto el texto poético como el espacio visual en el que queda plasmado se vuelven indisociables, conformando nuevas perspectivas de lecturas, de interpretación que el lector debe desvelar.

Sin embargo es alrededor de 1910 cuando se manifiesta un revolucionario movimiento de renovación poética, el llamado “Esprit Nouveau”, encabezado por Guillaume Apollinaire, que clama la necesidad de desligar la poesía de sus elementos formales (estrofas, versos, rimas) y sintácticos (puntuación, tiempos verbales, supresión de adjetivos) con el fin de “liberar la poesía de su corsé”. Dicho proceso de regeneración textual que transforma el poema en una yuxtaposición de imágenes autónomas nace de una estrecha colaboración con el cubismo parisino. De hecho, el movimiento, en sus comienzos exclusivamente pictórico, se convierte en una corriente vanguardista de gran repercusión, reuniendo tanto a pintores: Georges Braque, Pablo Picasso, Fernand Léger, como escritores Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon. Braque y Picasso asumieron pronto el papel de precursores al recurrir a la técnica del “collage en relief” formado por elementos heterogéneos externos, incrustados sobre el lienzo, pertenecientes a la era de la modernidad: fragmentos de periódicos, caracteres de imprenta, cemento, hierro, cuero, espejos y bombillas<sup>4</sup>. La técnica del collage se convierte en un nuevo recurso del lenguaje artístico-visual y es rápidamente absorbida por otro movimiento

---

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres 1 et 2*, Ed. por Bertrand Marchal, Paris, Pléiade Gallimard, 1998, pág. 659.

<sup>3</sup> Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia*, 1998, Madrid, Tecnós, p. 69.

<sup>4</sup> Periodo perteneciente al cubismo sintético.

vanguardista italiano, el futurismo, destacando pintores como Carlo Carrá en cuyas obras fusiona las palabras en libertad con las artes plásticas. Así *Manifestazione Interventista* es un collage en el que las palabras son omnipresentes, correspondiéndose con una “explosión de letras (...) en su exigencia formal de desarticular de una manera dinámica los elementos constitutivos del cuadro<sup>5</sup>”.

Entre las nuevas propuestas estéticas de poesía visual surge en 1913 un proyecto absolutamente revolucionario, *Prose du Transiberien et de la petite Jehane de France*, fruto de la colaboración entre la pintora Sonia Delaunay y el poeta Blaise Cendrars. La obra creada a cuatro manos merece especial atención por sus juegos de correspondencia de una tipografía inédita asociada a unas formas abstractas y coloridas que permiten la creación de un lenguaje innovador. El poema es calificado por Cendrars de “libro simultáneo<sup>6</sup>”. La terminología de simultaneidad se refiere, en gran parte, al aspecto visual de este libro desplegable y concebido para ser leído a la vez que visto. De hecho, puede considerarse como el primer “Libro objeto” aunque el uso de dicho término bastante tardío fue acuñado en 1936 por el poeta surrealista, Georges Hugnet, al referirse a sus propias obras compuestas en hojalata.

Después de consolidarse en París en torno al grupo de Apollinaire y Picasso, las vanguardias dejan su huella en el resto de Europa. Gaston Picard fundador de la revista franco alemana *Der Sturm*, rinde homenaje a las novedades literarias, en un artículo fechado en 1913 en el cual destaca la increíble voluntad de renovación de los escritores del momento: “Les lettres traversent décidément une époque de création. De jeunes hommes [...] apportent vraiment dans leurs oeuvres, quelque chose qui leur confère une originalité, une personnalité, une nouveauté<sup>7</sup>”.

Por otra parte, las propuestas vanguardistas encuentran un terreno fértil en los países latinoamericanos, deseosos de integrarse en el proceso de modernización del mundo occidental, así como de desligarse de la influencia colonialista española. Entre 1919 y 1930, un país como Perú, bajo el régimen autoritario del presidente Augusto B. Leguía, experimenta una serie de cambios en el ámbito socio-económico: es el inicio de una etapa de renacer que coincide con la ayuda de capitales norteamericanos a finales de la primera guerra mundial. Los principales movimientos artísticos en boga tales como el futurismo, el dadaísmo, el ultraísmo, el surrealismo, se difunden por medio de las numerosas revistas

---

<sup>5</sup> Pierre Cabanne, *L'avant-garde au XX<sup>eme</sup> siècle*, André Belland, Paris, 1969, pág. 144.

<sup>6</sup> Antoine Sidotti, *Genèse et dossier d'une polémique, La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, Lettres Modernes, Paris, pág. 18.

<sup>7</sup> (Sidotti : pág. 9).

literarias como *Flechas* (1924), *Amauta* (1926-1930) y *Poliedro* (1926). El vanguardismo en Perú pasa por una fase de asimilación principalmente de orden poético, “reclama una poesía que celebre la energía y el vigor que eran de crear una nueva era para la humanidad<sup>8</sup>”. Los poetas americanos, al desligarse de la rígida herencia literaria hispánica, ven en las nuevas tendencias vanguardistas la posibilidad de hallar un lenguaje propio. Se constituyen varias corrientes artísticas diferenciadas, aunque las propuestas más interesantes son la del denominado “vanguardismo indigenista”, fusión entre asimilación de las tendencias europeístas y recuperación de la tradición ancestral criolla. Por un lado, la vanguardia “cosmopolita” inspirada en las corrientes europeas, desarrollándose principalmente en Lima, destaca por su fascinación hacia lo moderno, la atracción por las grandes urbes, los nuevos medios de transporte, los inventos tales como el cinematógrafo. Frente al proceso imitativo propio de la capital, se erige otra corriente de reivindicación de la tradición “indigenista” que se inicia desde las ciudades de la provincia, privilegiando lo local con la recuperación del tema andino.

Un joven autor, Carlos Oquendo de Amat, influido por ambas vertientes, compone entre 1923 y 1925 una serie de poemas recogidos en su única obra conocida: *Cinco metros de poesía*, que vería la luz en 1927. El poemario, de indudable valor artístico, presenta las características de un libro objeto. El libro se desdobra en secuencias con una clara intención cinética que lo relaciona con las vanguardias literarias, a la vez que los poemas son “el resultado mestizo del encuentro entre dos culturas: la europea y la andina<sup>9</sup>”.

### **1.1-Metodología e hipótesis de trabajo**

Merece la pena destacar el singular trabajo de Oquendo de Amat, rescatar del olvido a este joven escritor, tanto por su calidad literaria como estética y por su relación con las vanguardias. A raíz de ciertos elementos de similitud, que surgieron después de varias lecturas, entre *5 metros de poesía* y la poética de Cendrars, parece razonable suponer que el peruano se familiarizó con la obra de su predecesor. ¿Podrían establecerse unas claras relaciones de contacto entre un escritor y otro? ¿Cabe la hipótesis de que las creaciones vanguardistas de Blaise Cendrars desempeñaran un papel inspirador en la elaboración de la obra poética de Oquendo de Amat? Y si sí ¿cuáles son las huellas de Blaise Cendrars detectadas en el innovador poemario de Amat?

---

<sup>8</sup> Hubert Pöppel, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, pág. 193.

<sup>9</sup> (Pöppel: 186).

Intentando dar respuesta a estas preguntas, en el presente Trabajo de Fin de Grado hemos decidido llevar a cabo un estudio comparativo para demostrar las influencias del poeta francés en la obra de Oquendo de Amat, analizando las características más relevantes de cada uno de ellos. Metodológicamente hablando, con el fin de alcanzar tal objetivo y tras una lectura atenta y anotada de los dos libros de poemas, se impone una búsqueda bibliográfica, de carácter general, en torno a las vanguardias europeas y su influencia en Hispanoamérica. Seguidamente el estudio de una bibliografía crítica específica sobre la obra de Blaise Cendrars y la de Oquendo de Amat, nos permitirá conocer la poética de ambos autores con una mayor profundidad y mostrar, al mismo tiempo, la originalidad de nuestro propósito. A partir de aquí se podrán así extraer posibles paralelismos entre ambas obras poéticas y comenzar el estudio de las similitudes formales y temáticas en las distintas obras de ambos autores (*19 poemas elásticos*, *Pascua en Nueva York*, *La prosa del Transiberiano* y *5 Metros de poemas*) apoyándonos en dos ejes: el aspecto visual del libro desplegable y el viaje mítico de Cendrars frente a las ciudades imaginarias (viaje imaginario) de Oquendo de Amat.

## 1.2- Antecedentes del tema

Sobre los estudios literarios que han analizado la obra poética de Blaise Cendrars, siendo tan extensas y variadas las propuestas, he optado por limitarme, específicamente, al periodo que abarca los años 1913-1919, los años más fecundos de su creación “vanguardista”. Reconociendo el papel decisivo de Blaise Cendrars en el renacimiento de la poesía francesa en los años que preceden la Gran Guerra, Guillermo de Torre saluda la labor del poeta como una de las expresiones más genuinas y fieles al llamado “espíritu nuevo”. Pareciéndole de especial interés algunos poemas recogidos en el poemario *Du monde entier* (1919), alude en particular a *Pascuas*, *Prosa del transiberiano* y *de la pequeña Juana de Francia y Panamá o las aventuras de mis 7 tíos*. *Pascuas*, gran poema “inaugural”, publicado en 1912, aclamado por los círculos vanguardistas parisinos, es calificado por Torre de “canto sincero y doloroso de confesión íntima, impregnado de fervor, con reminiscencias claudelianas<sup>10</sup>”. Ambientado en Nueva York y compuesto en una sola noche, el texto poético trata del vagabundeo nocturno del joven poeta en el día de la pasión de Cristo. Pero el verdadero acontecimiento literario ocurre en el año 1913, con la impresión del primer libro simultaneísta, *Prosa del Transiberiano*, celebrada por

---

10 Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925, pág.180.

el crítico como una obra singular: “una edición suntuosa y de formato originalísimo [...] exornado en las márgenes de colores radiosos por Sonia Delaunay<sup>11</sup>”. Otro largo poema, *Panamá y las aventuras de mis 7 tíos*, destaca por la peculiaridad de su formato, desdoblándose como si de un mapa se tratara. A modo de guía fragmentada, evoca las peripecias y los sin sabores de siete hermanos a lo largo de unos itinerarios mitificados, una “cautivante historia de evocaciones líricas y anecdóticas: aventuras, nostalgia, exotismo”.

Por su parte Marcel Raymond le concede protagonismo al autor de la *Prosa del Transiberiano*, por su papel decisivo en promover, junto a Apollinaire, lo que denomina una “poesía de la acción y de la vida moderna”. Impulsor de una suerte de epopeya de la vida moderna, la incansable creatividad de Cendrars brinda nuevas vías de expresión a la renovación poética de principio de siglo. Sentencia Raymond: “des pièces comme la *Prose du Transsibérien, Panama, et quelques-uns des Poèmes élastiques*, publiés de-ci de-là, à la veille de la guerre, proposèrent des modèles pour dix ans<sup>12</sup>”. Retrata a un joven autor inquieto y adicto a la “lírica de la acción”, un eterno viajero que va siempre un paso por delante, “l'aventurier qui respire le grand air de l'univers; d'un aventurier qui reste homme, toutefois, et sait entremêler aux thèmes du modernisme ceux du voyage des amants et du mal du pays<sup>13</sup>”.

En el prefacio de las *Poesías completas*, Claude Leroy desvela un rasgo significativo de la personalidad del poeta: su deseo de ser “el otro”. Tratándose de un lema, toma al pie de la letra la formula consagrada por Gérard de Nerval, “seguir siendo el otro”, una constante que aplica tanto en sus obras como en la vida misma. Una búsqueda proteica que le inducirá a forjarse una nueva identidad<sup>14</sup>. Rehuendo de las etiquetas, considera el propio Cendrars que un autor que se deja encasillar es un escritor condenado a desaparecer<sup>15</sup>. Siendo uno de los autores del siglo XX más difíciles de clasificar, la crítica literaria se encuentra ante una incógnita: amigo de los cubistas, precursor del surrealismo junto a Salmon y Reverdy, pero también poeta trotamundos, Cendrars espíritu demasiado libre y espontáneo, no se somete a ninguna norma, a ningún dogma que lo pudiera

---

11 (Torre:180)

12 Marcel Raymond, *de Baudelaire au surréalisme*, José Corti, Paris, 1992, pág.239.

13 (Raymond:247).

14 Blaise Cendrars, *Poésies complètes*, Denoel, Paris, 2005, pág. 9. A raíz de su viaje a Nueva York a finales de 1911, el poeta cuyo verdadero nombre es Frédéric Louis Sausser, celebra su firme decisión de dedicarse a la escritura adoptando el simbólico seudónimo de Blaise Cendrars.

15 “Rien ne le grise autant que d'imaginer ses vies parallèles, de rêver à ses métamorphoses ou de glisser sans frein d'une identité à l'autre” (Cendrars: 9).

encorsetar. La dificultad radica en confinar la obra del “suizo errante” en corriente literaria alguna, afirmando Leroy que: “Cendrars est un mauvais sujet – une tête brûlée – qui se laisse mal situer, classer, apparier<sup>16</sup>”.

“Durante décadas, entre los estudiosos peruanos se calificará reiterada e injustamente el texto oquendiano de obra menor, considerándolo fruto de una moda literaria pasajera, una especie de “rareza o capricho estéticamente adeudada a la época de las vanguardias históricas<sup>17</sup>”. Con estas palabras homenajeó el escritor Mario Varga Llosa a su compatriota el 04 de agosto de 1967, provocando con este homenaje renovar el interés por la obra de Oquendo. Así posteriores investigadores van a asumir la tarea de restaurar la escueta obra de este poeta<sup>18</sup>.

Carlos Meneses en su obra *Tránsito de Oquendo de Amat* (1973) y José Luis Ayala, *100 años de homenaje* (1998) nos brindan una preciada aportación que permitirá enriquecer y dar a conocer la personalidad de un autor envuelta en la indiferencia y el olvido. Consideran, ambos biógrafos, la obra poética del escritor puneño como una de las expresiones más genuinas y representativas del vanguardismo peruano en la década de los años veinte. Meneses se refiere a un poeta inconformista, gran conocedor del vanguardismo europeo pero libérrimo de espíritu que “no había pretendido dogmatizar, sino simplemente crear, simplemente hablar de su mundo, de la gente que le rodeaba, pero a la cual también transportaba a su mundo<sup>19</sup>”. Será el primero en los 70 en investigar mediante la recopilación de numerosos testimonios, artículos de revistas y una voluminosa correspondencia, la biografía de un enigmático poeta cuya figura permanece oculta, prácticamente medio siglo, en el paisaje literario peruano. Ayala señala la heterogeneidad y singularidad que define al vanguardismo andino en el que algunos poetas, incluyendo a Oquendo, tratan de conciliar corrientes tan dispares como el cosmopolitismo derivado de las vanguardias literarias europeas con el nuevo sentido del indigenismo y por ende nacionalista. Asevera el autor que “Oquendo es el mejor ejemplo de riesgo, cambio, tradición y modernidad a la vez<sup>20</sup>”. Por su parte, Selenco Vega Jácome, insiste en el doble valor poético y estético de la obra del poeta peruano, afirmando lo

---

16 (Cendrars: 11)

17 Carlos Oquendo de Amat, homenaje 110 años, editorial digital, Mario Pera, 2015 pág. 62.

18 La primera reimpression de la obra data de 1968.

19 Carlos Meneses, *Tránsito de Oquendo de Amat*, Inventarios P. Editores, Las Palmas de G. Canaria, 1973, pág. 76.

20 José Luis Ayala, *Carlos Oquendo de Amat, Cien metros de biografía*, ed. Horizonte, Lima, 1998, pág 134.

siguiente:

No comparto aquellos comentarios adversos que ven en *5 metros de poemas* el resultado de una recepción problemática e ingenua de una modernidad que le venía de afuera. Por el contrario, junto con el empleo de una serie de registros formales que lo hacen participe de la mejor poesía de vanguardia, creo entrever una propuesta que se hace crítica frente a los beneficios que otorga la vida moderna<sup>21</sup>.

Lamenta el autor los pocos estudios serios realizados por los académicos en referencia a la recepción de las vanguardias literarias en Perú, así como numerosas interpretaciones falsas y “lecturas erróneas ya que se han visto de manera superficial las obras que se publicaron en un momento clave del proceso cultural peruano<sup>22</sup>”.

---

<sup>21</sup> Selenco Vega Jácome, *Espejos de la modernidad, Vanguardia, Experiencia y Cine en 5 metros de poemas*, Univ. de San Loyola, 2012, Lima, pág. 20.

<sup>22</sup> (Selenco:20)



## 2. CONFLUENCIA DE LAS CORRIENTES VANGUARDISTAS ENTRE EUROPA Y LOS PAISES HISPANOHABLANTES

“Por gravitación cultural” escribe Julio Cortázar en su *Teoría del túnel*, el proceso y consolidación de las vanguardias se cumple en Francia:

Si el cubismo (crítica de los iconos) surge de un aluvión español, si el dadaísmo (liquidación de los iconos) es producto cosmopolita, si el futurismo (euforia de los nuevos iconos) retumba huecamente en Italia, será Francia quien examine tales costuras para emplearlas luego en su forma purgativa y revolucionaria [...] <sup>23</sup>

En este contexto no es de extrañar, pues, que la mirada de los escritores de habla hispana, tanto españoles como latinoamericanos, estuviera vuelta hacia Francia, que se tejieran entre los diferentes países lazos de admiración y, por tanto, de influencia, como se verá a continuación.

### 2.1- De Europa y los países de habla hispana

En los albores de la Primera Guerra Mundial, la búsqueda de nuevos modelos artísticos conoce en Europa una aceleración sin precedentes. Tanto el manifiesto futurista que aparece publicado *El Figaro*, diario francés, en 1909, como *Las señoritas de Avignon* de **Pablo Picasso**, primera obra de corriente cubista, que vio la luz en 1907<sup>24</sup>, constituyen un formidable cuestionamiento de los principios estéticos establecidos. Se trata de dos movimientos rupturistas de la vanguardia de principios del siglo XX, cuya influencia implica el florecimiento de numerosas corrientes en el continente europeo y americano.

El futurismo, movimiento iniciado por **Marinetti** pretende establecerse como un verdadero “art de vivre”, ser un cambio cultural totalizador y sin barreras, abarcando todos los ámbitos artísticos: teatro, cine, música, arquitectura, decoración y moda. Se trata de un verdadero canto al *hombre nuevo*, cuyo estilo de vida moderno queda regentado por su principio fundamental: el movimiento perpetuo. Varios son los puntos en común que presentan las tendencias vanguardistas con el movimiento futurista, la actitud provocadora, el rechazo al pasado, la audacia y libertad total de las formas, el carácter innovador de las propuestas. La influencia del movimiento es indiscutible sobre “les

---

<sup>23</sup> Julio Cortázar, *Obra Crítica*, Galaxi Gutenberg / Círculo de lectores. Barcelona, pág. 100.

<sup>24</sup> Primer cuadro “proto-cubista” de Pablo Picasso acabado en 1907 causa un enorme revuelo entre los críticos de arte de la época, la obra se expone por primera vez en el *Salon d'Autin* en 1916.

mouvements d'avant-garde contemporains et postérieurs (cubo-futurisme, dadaïsme, ultraismes et autres -ismes...) mais aussi l'indéniable réciprocité des échanges<sup>25</sup>”.

No obstante, el impulso decisivo viene dado por los pintores: tanto el fauvismo y el cubismo en Francia como el expresionismo en Alemania, irán asumiendo el papel de iniciadores. Los fauvistas destacan por su actitud provocadora frente al convencionalismo académico y al gusto de las clases dominantes. El grupo, constituido por Derain, Vlaminck y Matisse, expone sus obras en el Salón de Otoño en el año 1905, reivindicando el valor del color en su estado puro, recurren a formas más primitivas alejadas de todo realismo, así afirma uno de ellos: “Il faut (...) affranchir le tableau de tout contact imitatif et conventionnel<sup>26</sup>”. Al experimentar con los colores complementarios, los fauvistas consiguen alcanzar unos contrastes y unos juegos de sombras potenciados al máximo. Posteriormente, en Montmartre, aparece el “Bateau-Lavoir”, improvisado taller en el que un grupo de jóvenes pintores, obran en común para llevar a cabo una nueva percepción de las formas, la simplificación de la figura humana, el rechazo de la perspectiva y el uso de colores neutros. El primer núcleo del denominado “cubismo analítico”, constituido por Juan Gris, Georges Braque y Pablo Picasso se presenta como un auténtico “laboratorio de cultivo” artístico<sup>27</sup> alcanzando una nueva construcción mental de la realidad mediante la fragmentación de los sujetos representados. Alejándose de los preceptos principales del cubismo analítico, numerosos pintores, al no sentirse identificados con una corriente un tanto hermético-estática, marcan nuevas tendencias en Europa.

Deudores del futurismo y del cubismo, Miguel Larionov y su esposa Natalia Gontcharova se convierten en 1912 en la punta de lanza del Rayonismo en Rusia. A raíz de la observación de los rayos solares y en conjunción con recientes estudios sobre la radio actividad, trasluce en el movimiento la voluntad de conseguir un lenguaje más abstracto. Los rayonistas consiguen plasmar en el lienzo la percepción de rayos de luz fragmentados mediante el uso de líneas oblicuas de distintas variaciones tonales, creando una sensación de espacio y dinamismo<sup>28</sup>. El mismo año, **Robert Delaunay** celebra el advenimiento de una nueva estética: el simultaneísmo u orfismo cúbico, debiéndose dicho

---

<sup>25</sup> Karine Kardini y Silvia Contarini, *Le futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au début du XXe siècle*, 2001, CRINI Université de Nantes, p 8.

<sup>26</sup> Michel Decaudin, *Le XXe siècle français, les temps modernes*, ed. Seghers, Paris, 1964, p 47

<sup>27</sup> Max Jacob publicó en 1921 un poemario, *El Laboratorio Central*, cuyo título rinde homenaje al Bateau-Lavoir como crisol de la vanguardia literaria y artística.

<sup>28</sup> Marinetti viaja a Moscú en 1910, para reunirse con los líderes del rayonismo, a pesar de no compartir las mismas ideas, ni tampoco la orientación abstracta de esos últimos, “El dinamismo de la luz es el punto de unión existente entre ambos”. (Decaudin :264).

término a su amigo Guillaume Apollinaire. Basada en la ley científica de “contrastes simultáneos”, la obra pictórica del artista otorga el protagonismo al color, lo libera poco a poco de la realidad del objeto, hacia formas cada vez más abstractas<sup>29</sup>. Debido a sus experimentos sobre las formas y el color, Delaunay opta gradualmente en sus composiciones por bandas circulares o “discos simultáneos”, en los cuales el ritmo y el movimiento vienen dados por el juego de contrastes de los colores vivos y complementarios.

Si bien se observa, al empezar el nuevo siglo, cierto interés por las últimas corrientes vanguardistas y sus técnicas escriturales, el futurismo, el cubismo, el dadaísmo o el expresionismo, tendrán un alcance mucho menor en España que en el resto de Europa<sup>30</sup>. Habrá que esperar hasta finales de la primera Guerra Mundial para asistir al nacimiento de dos corrientes de avanzada artística propiamente hispánicas: primero con la llegada del creacionismo, teoría poética hispanoamericana y posteriormente el ultraísmo cuyo movimiento literario se forja en España. Sin lugar a dudas, el creacionismo va a ofrecer a la corriente Ultra sus mayores aportes de entre todos los -ismos, uno de los motivos por el cual se llega a crear cierta confusión en la crítica canónica confundiendo las fronteras entre ambas tendencias. No obstante, queda claro que, a diferencia del ultraísmo que destaca por su fugacidad y carece de verdadero portavoz, el movimiento creacionista queda ligado a un nombre, el del poeta chileno **Vicente Huidobro**, autor de numerosos manifiestos y cuya amplia producción poética finaliza con *Temblor de cielo* y *Altazor*, ambas publicadas en 1931.

El creacionismo se da a conocer al público argentino en 1916, cuando en su peregrinación artística de camino a Europa, Huidobro participa a una conferencia organizada por el Ateneo de Buenos Aires, en la que expone su nueva teoría poética: “El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados<sup>31</sup>”. A finales de 1916, su estancia en París, capital como se ha señalado de la vanguardia internacional, le permite codearse con los círculos artísticos de las últimas tendencias. Sin embargo, no hay que olvidar que ya es un poeta consolidado,

---

<sup>29</sup> Inspirado en la obra teórica del químico francés Eugene Chevreuil, *De la loi du contraste des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, publicada en 1839.

<sup>30</sup> Entusiasmado por los nuevos postulados vanguardistas, Ramón Gómez de la Serna, como precursor y antecedente del ultraísmo, fue uno de los primeros en introducir, a partir de 1909, los manifiestos futuristas de Marinetti en España. Fundador de la revista literaria *Prometeo*, el poeta dictamina el año siguiente su “Proclama futurista a los españoles” (Torre: 526).

<sup>31</sup> Ver Manifiesto disponible en <https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto1.htm>, consultado el 08/02/ 2019.

habiendo publicado seis obras poéticas: *Ecos del alma* (1911), *La gruta del silencio* (1912), *Canciones en la noche* (1913), *Las pagodas ocultas*, *Pasando y pasando*, ambas de 1914, y *Adán* (1916). Crítico acerbo del futurismo y más adelante del surrealismo, se relaciona con **Max Jacob** y **Pierre Reverdy**<sup>32</sup>, poetas del cubismo francés, cuyos fundamentos estéticos se acercan más a su concepción de la poesía,” entablando amistad con todo el grupo, inclusive con algunos artistas del mismo: el escultor Lipchitz, Picasso y Juan Gris<sup>33</sup>”. Es un momento de gran creatividad en el que dicho grupo de artistas se influye mutuamente, cada uno desarrollando un estilo particular.

En 1917 nace la revista literaria *Nord-Sud*, fruto de la colaboración entre los poetas vanguardistas parisinos, de la que es cofundador Vicente Huidobro junto a Reverdy. La serie de poemas que publica el chileno en *Nord-Sud* acusa unos rasgos lingüísticos inspirados del cubismo literario: la escritura elíptica, la variación tipográfica, la renuncia a lo anecdótico, el uso de las imágenes “creadas” y de los espacios en blanco que contribuyen activamente en la composición de la página<sup>34</sup>. Aunque el poeta ya ha adquirido voz propia es indudable que los planteamientos y aspectos formales de su obra poética deban mucho a la influencia de Paul Dermée, Reverdy y sobre todo Apollinaire<sup>35</sup>.

Entre julio y noviembre del mismo año, el paso de Huidobro por España, como representante de las vanguardias francesas es decisivo. Su llegada a Madrid es celebrada con entusiasmo por un pequeño círculo de jóvenes poetas, pudiéndose considerar como el punto de partida para que los artistas españoles abriesen sus mentes a las nuevas tendencias. Introducido en los círculos literarios de la capital e invitado a las charlas organizadas por el escritor Rafael Cansinos-Asséns, Huidobro presenta al público del Café Colonial un conjunto de poemas de corte vanguardista, *Horizon carré*, impreso en París en 1917, así como los *Poemas árticos* (1917-1918), *Ecuatorial*, *Tour Eiffel* y *Hallali*. En numerosas tertulias el creacionista alude a las características del poema al que

---

<sup>32</sup> Pese a la conocida controversia entre el autor chileno y el poeta francés Piere Reverdy, sobre quién fue el impulsor del movimiento creacionista, Huidobro aparece como un indudable pionero en la renovación poética de su época, “lo cierto es que la poesía en castellano de su momento tuvo poca competencia como innovador y como teórico” (Monegal :62).

<sup>33</sup> (Torre:530)

<sup>34</sup> En el epígrafe de *Horizon Carré*: “Nada de anecdótico, ni de descriptivo”. El poeta creacionista pretenderá luego rechazar cualquier parentesco con la vanguardia parisina, “con el fin de demostrar que no debía ni un adarme a ningún otro poeta del cubismo, ni de ninguna otra tendencia” (Guillermo de Torre: 530)

<sup>35</sup> A semejanza de los cubistas reivindica la misión asumida por el poeta creacionista no como imitador sino como creador absoluto. Así declaraba Apollinaire, en el año 1911, su aversión hacia el llamado “arte de imitación”, de la reproducción fotográfica de la naturaleza y la exaltación de un artista creador.

considera como un objeto autónomo, se trata de “hacer un poema como la naturaleza hace un árbol” es decir que se hace realidad a sí mismo, alejado del mundo externo<sup>36</sup>.

Si el círculo ultraísta reconoce, en un principio, el padrinazgo de Huidobro, se desvincula de aquel a partir del año 1919, entretanto que se considera un movimiento libre: “El creacionismo es algo bien concreto, al menos una cosa muy concreta al lado de nuestro Ultra, que no nos cansaremos de repetir, que no es un dogma ni un modo. El creacionismo sí<sup>37</sup>”. En la palabra “Ultra” se expresa la voluntad de “ir más allá”, sin límites y la corriente vanguardista nace en respuesta al decadentismo encarnados por el postmodernismo rubeniano y el novecentismo de Juan-Ramón Jiménez. Está claro que el talante innovador e iconoclasta de los ultraístas se debe más a un deseo de ruptura con el pasado literario que a la voluntad de recrear un mundo nuevo como lo fue en el caso del futurismo o del dadaísmo. A pesar de dejar una producción literaria escasa, aunque de indudable valor de cara a las futuras generaciones, en particular la llamada Generación del 27, son numerosas las revistas literarias que difunden sus principios estéticos. Merecen especial atención las revistas *Cervantes* (1916), *Grecia* (1918), *Cósmopolis* (1919), *Reflector* (1920) y *V-ltra* (1921), en cuyas páginas se publican artículos, manifiestos y textos poéticos de corte ultraísta<sup>38</sup>.

En *Grecia* aparece el primer manifiesto, datado del otoño 1918, titulado *Ultra*. Es un breve manifiesto de unas veinte líneas, redactado por Cansinos-Assens, cuyo principal mérito es el de anunciar el nacimiento de ese movimiento renovador a sus lectores: “Por el momento, creemos suficiente lanzar ese grito de renovación y anunciar la publicación de una revista, que llevará este título de Ultra, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida. Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores”. Cabe observar que, aunque las firmas de Xavier Bóveda, Cesar A. Comet, Fernando Iglesias, Guillermo de Torre, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfías, J. Ribas Penedas y J. de Aroca, aparecen abajo del texto, éstas fueron introducidas sin previa consulta de los citados autores<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> “Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro “, *Nom Serviam* (ver manifiesto: <https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto4.htm>).

<sup>37</sup> José Rivas Panedas, en un texto denominado “Protesto en nombre de Ultra”, publicado en la revista *Cervantes*. Más adelante, el mismo Huidobro le reprochará al movimiento Ultra su heterogeneidad, su falta de directrices o la ausencia de una idea central que la pueda particularizar frente a las demás vanguardias literarias de su época.

<sup>38</sup> Al movimiento ultra se van a juntar no solamente a escritores españoles sino también autores hispanoamericanos: Vicente Huidobro que participó activamente en las revistas, el poeta mexicano José Juan Tablada o el argentino Jorge Luis Borges, uno de sus principales teóricos.

<sup>39</sup> G. de Torre lo tachará de “una rudimentaria exposición de propósitos hecha con una medida y una

El segundo *Manifiesto Ultraista* (1919), en cuyo título aparece la palabra “manifiesto”, adquiere un tono más provocador, aproximándose al estilo desafiante de sus predecesores futuristas, aunque carece por completo de contenido teórico. Hay que esperar la publicación del *Manifiesto Vertical*, suplemento al número 50 de *Grecia* en noviembre de 1920 y firmado por Guillermo de Torre, para descubrir un texto dotado de cierto programa doctrinario. Destaca la originalidad del manifiesto, a modo de cartel publicitario y cuyo texto se divide en dos columnas exaltando el simbolismo de la palabra “vertical”. Rinde homenaje a los -ismos anteriores de los que se nutre el movimiento Ultra:

el ideario futurista, que asimilamos al nuestro como elemento primordial de toda modernidad consciente, innovadora e iconoclasta. Usamos de la imaginación sin hilos y de las palabras en libertad. Participamos de las normas cubistas (...) De las derivaciones del cubismo literario hemos extraído la imagen creacionista, como célula primordial del novísimo organismo lírico.

El último, el *Manifiesto del Ultra*, publicado el 20 de mayo 1921 en la revista *Vltra*, es obra del argentino **Jorge Luis Borges** en el que rinde culto a la metáfora como uno de los principios de la estética ultraísta y corrobora la renovación formal del texto poético: “Esta es la estética del Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta su visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales<sup>40</sup>”. Borges, en un artículo publicado el mismo año, define claramente el movimiento en 4 principios clave:

- 1-Reducción de la lírica a elemento primordial: la metáfora
- 2- Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
- 3- Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4-Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia<sup>41</sup>.

A su regreso a Argentina hacia el año 1922, Borges publica en la revista *Prisma* el manifiesto “*Proclama*” quedando patente la radicalización de su pensamiento teórico.

---

cautela muy poco vanguardistas” (Torre: 538).

<sup>40</sup> El manifiesto se publicó en el periódico *Baleares*, en febrero de 1921, durante la estancia de Borges a Palma de Mallorca y fue firmado en común por Jacobo Sureda y Juan Alomar.

<sup>41</sup> Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, el artículo “Ultraismo” publicado en la revista argentina *Nosotros* en 1921.

Participa posteriormente en la creación de otras revistas literarias como *Proa* y *Martín Fierro* (1924), cuyo propósito es la difusión de las nuevas obras y tendencias literarias a escala nacional. Involucrado en diferentes proyectos literarios, Borges comienza a alejarse del “credo ultraísta”. Promueve nuevas directrices propias del vanguardismo argentino en relación con el “criollismo”, una suerte de “afán cosmopolita y universalista, desarrollado paralelamente a una conciencia nacionalista bien definida<sup>42</sup>”.

## 2.2- Vanguardias poéticas de los años 20 en Perú

"Hace aproximadamente treinta años, un joven que había leído con fervor los primeros escritos de André Breton, moría en las sierras de Castilla, en un hospital de caridad, enloquecido de furor. Dejaba en el mundo una camisa colorada y *Cinco metros de poemas* de una delicadeza visionaria singular<sup>43</sup>".

Para aprehender la naturaleza y evolución de las vanguardias literarias que surgen en el continente iberoamericano es fundamental referirse al periodo que abarca la segunda década del siglo XX. Quedando atrás la retórica preciosista del rubenianismo, los años 20 se caracterizan por un cuestionamiento y un rechazo rotundo a un pasado artístico anquilosado. Es un periodo en el que Latinoamérica participa en el proceso acelerado de modernización del mundo occidental, le corresponde una eclosión de manifiestos, textos programáticos, movimientos literarios y apasionados panfletos, cuyos planteamientos consiguen transformar de manera decisiva su paisaje literario. En palabras del autor Selenco Vega Jácome: “Los nuevos vientos del pensamiento occidental también hallaron una respuesta entusiasta [...] en nuestros intelectuales y artistas, que abrigaron la esperanza de organizar y concretar, en el menor plazo posible, un proyecto nacional consistente<sup>44</sup>”.

A caballo entre la tradición y la modernidad, el vanguardismo peruano no ha gozado del mismo reconocimiento entre los críticos como es el caso del estredismo mejicano o el ultraísmo argentino, siendo, sin embargo, uno de los más interesantes por la calidad de sus obras. Desde el año 1916, irrumpe una voz precursora al nuevo ambiente literario peruano, la del poeta **Alberto Hidalgo** que, en *Panopla lírica*, arremete contra los principios estéticos establecidos y adopta unos motivos de sabor futurista. Fascinado por los adelantos modernos del viejo continente y el cosmopolitismo de la capital limeña,

---

<sup>42</sup> (Verani:41)

<sup>43</sup> Fragmento del discurso de agradecimiento que Vargas Llosa dio el 11 de agosto de 1967 en Caracas, por la concesión del Premio de literatura internacional Rómulo Gallegos en memoria a la figura del poeta Carlos Oquendo de Amat.

<sup>44</sup> Selenco Vega Jácome, *Espejos de la modernidad: Vanguardia, Experiencia y cine en 5 metros de poemas*, Lima, Univ. De San Ignacio de Loloya, 2012, pág. 37

el entusiasta poeta arequipeño exalta el culto a la máquina, al movimiento y a la velocidad.

Provisto de un fuerte individualismo, el autor no tarda en desvincularse del futurismo y su obra va adquiriendo un giro más personal. En el año 22, afincado en Buenos Aires, Hidalgo hace suya una nueva propuesta estética, el simplismo, muy cercano al ultraísmo borgesiano<sup>45</sup>, cuyos principios expone en el poemario *Simplismo*. El prólogo, “*Invitación a la vida poética*”, reviste la función de manifiesto, siendo el texto poético reducido a su mínima expresión, a semejanza del ultraísmo: “La poesía es el arte de pensar en metáforas (...) Reunir el mayor número de metáforas en el menor número de palabras”. A falta de convertirse en un verdadero movimiento literario, el simplismo, caracterizado por el uso a ultranza de la metáfora así como la autonomía de cada verso, contribuye, en cierta medida, a liberar la poesía peruana de su rigorismo tradicional.

Otra figura relevante y crucial dentro del panorama intelectual peruano es la del pensador **José Carlos Mariátegui**, cuya influencia parece indiscutible como promotor cultural de las vanguardias literarias de los años 20<sup>46</sup>. Asume un papel fundamental en la evolución de las letras andinas tanto por la labor que desempeña en el mundo de la crítica literaria como su dedicación a la hora de valorar y alentar la creatividad de las nuevas generaciones de autores. En efecto, Mariátegui se puede considerar como el verdadero mentor de un grupo de jóvenes poetas, cuyos textos poéticos publica en la revista literaria *Amauta*<sup>47</sup>. Iniciador del proceso de recuperación de la tradición andina, el título de la revista significa “sabio” en inca, frente a la tradición postcolonial hispanista. En su ensayo *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, impreso en 1928 en la editorial Minerva, alude a dos corrientes literarias que se contraponen y entremezclan a la vez: el indigenismo y el cosmopolitismo. El primero nace como el despertar y la reivindicación de los valores autóctonos y el segundo es fruto de la fascinación que ejerce el vanguardismo literario europeo. Mariátegui se encargará de promover ambas tendencias, siendo el propulsor de las inquietudes vanguardistas de sus discípulos: estudiantes, pintores o poetas, a los que invita a tertulias organizadas en su casa de la calle Washington

---

<sup>45</sup> “ultraísmo, simplismo: el rótulo es lo de menos”. Jorge Luis Borges, “Prólogo”, *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, El Inca, 1926, p.16.

<sup>46</sup> El viaje a Europa que emprende Mariátegui, entre 1919 y 1923, le permite conocer, de primera mano, las nuevas tendencias artísticas que se desarrollan en Italia, Francia y Alemania. Descubre las obras de autores franceses, entre ellos, Blaise Cendrars, Raymond Radiguet y Anatole France.

<sup>47</sup> “El foco indiscutible de radiación cultural en el Perú fue *Amauta* (1926-1930), una de las revistas de mayor resonancia continental. Fundada por José Carlos Mariátegui, *Amauta* propicia el desarrollo orgánico del movimiento renovador peruano más influyente.” ( Verani :28).



en Lima.

Si son varios los autores que cultivan el motivo andino<sup>48</sup>, cabe destacar especialmente a **César Vallejo**, como referente de la lírica vanguardista nacido en tierras provincianas. Las influencias del poeta no se limitan a la literatura hispanoamericana, sino que incluye en sus lecturas obras de novelistas y poetas franceses como Paul Verlaine o Stéphane Mallarmé, autor de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, que descubre en la revista madrileña de *Cervantes*<sup>49</sup>. Dicho poema, junto a otros textos de la vanguardia europea, puede haber contribuido en cierta medida a que Vallejo decidiera experimentar nuevos presupuestos estéticos en su poesía<sup>50</sup>.

A pesar de renegar de su pertenencia a cualquiera de las corrientes literarias de su época, Vallejo en la obra maestra, *Trilce* (1922), se inscribe a la nueva línea que atraviesa la creación poética peruana. El discurso transgresor que fuerza la lógica sintáctica, el uso de neologismos y el rechazo a un lenguaje racional le permiten ante todo expresar la complejidad de sus estados de ánimo. Aborda el devenir existencial del hombre desde una perspectiva divergente cuando expresa su solidaridad con el sufrimiento ajeno, el de las minorías, integrando en sus textos los paisajes nostálgicos de la tierra natal.

La desarticulación expresionista del lenguaje, de la sintaxis y de la forma corresponde a una preocupación de vanguardia, a una voluntad de ruptura, disonancia y distorsión de los modelos literarios establecidos. La construcción audaz no responde en Vallejo a un afán de experimentación formal, como en otros vanguardistas, sino a una necesidad de adecuar la palabra a la emoción humana, a su inestable y problemática visión del mundo<sup>51</sup>.

Oriundo de la provincia como su coetáneo César Vallejo, **Carlos Oquendo de Amat** deja un único poemario, *5 metros de poemas*, considerado según las palabras de Vega Jácome como una de aquellas obras que “transcendieron el mero ejercicio formal vanguardista y se erigieron en verdaderos paradigmas de la mejor lírica moderna<sup>52</sup>”. El poeta puneño tiene la particularidad de situarse al margen de las corrientes literarias principales de su época, perteneciendo, junto a Vallejo, a los denominados “escritores de

---

<sup>48</sup> Numerosas revistas literarias de los años 20 se interesan por la problemática andina: “Muchos pueblos de la región contarían con núcleos indígenas que apoyaron su labor con publicaciones como *La Tea* y el *Boletín Titikaka*, en Puno; *Chasqui*, en Juliaca; *La Puna*, Ayaviri; *Editorial Kuntur*, en Sicuani; *Wikuña*, en Canas”. García, Manuel Andrés, *Indigenismo, izquierda, indio*, Perú, 1900-1930, ed. cit. p. 192-193.

<sup>49</sup> *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*, aparece publicado en *Cervantes*, en el número correspondiente a la fecha de noviembre de 1919.

<sup>50</sup> Se trata de una ruptura total con la primera obra del autor, *Los heraldos negros* (1918), de sello modernista.

<sup>51</sup> (Verani: 30)

<sup>52</sup> (Ayala :19)

inconfundible originalidad en su etapa de experimentación<sup>53</sup>”.

De familia acomodada, Oquendo de Amat hereda de su padre una verdadera pasión por la lectura y la poesía francesa. Carlos Belisario Oquendo Álvarez, médico que se había graduado en la Universidad de la Sorbonne (Paris), se preocupó por proporcionar a su hijo una sólida formación intelectual que le permitirá desarrollar y estimular sus propias inclinaciones líricas. En 1922, el joven Carlos ingresa en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos para cursar estudios literarios. Durante aquellos años de formación académica, traba amistad con otro brillante estudiante, Xavier Abril, cuyo encuentro en 1923 es determinante para el poeta. El propio Abril testifica de la importancia de ese encuentro: “Mi identificación con Oquendo, como poeta, fue mayor que ningún otro de mi generación. Los dos admirábamos a Euguren y a Vallejo, en lo nacional. A Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, en el panorama universal de la poesía<sup>54</sup>”.

Es el punto de partida que le permite introducirse en el grupo de amigos de Abril, jóvenes intelectuales, entre ellos, Enrique y Ricardo Peña Barrenechea, Martín Adán y sobre todo su mejor amigo Adalberto Varallanos<sup>55</sup>. Oquendo comienza a establecer contactos con la vanguardia literaria limeña, frecuentando las tertulias que se organizan en el Café Leons situado en pleno centro de la capital en las que concurren los ya citados Abril y Varallanos<sup>56</sup>. Durante aquel periodo empieza a publicar sus primeros poemas en revistas literarias como *Flechas*, revista que nace en 1924, el *Mercurio Peruano* (1918), *Bohemia azul* (1923), habiendo publicado anteriormente algún texto poético en el *Boletín Titikaka* originaria de su ciudad natal de Puno. A finales de 1925 conoce al “Maestro” Mariátegui, mediante la amistad de su amigo Abril. Encuentro de vital importancia para el joven Oquendo ya que supondrá el “esparadazo intelectual” que necesita para dar a conocer su poemario al público<sup>57</sup>. Además podría decirse que vive plenamente implicado en la nueva literatura de la época, pues junto con Mariátegui participa en la creación de la revista *Amauta* y participa en distintos proyectos en colaboración con Varallanos

---

<sup>53</sup> (Ayala : 29)

<sup>54</sup> Carlos Meneses, *Tránsito de Oquendo de Amat*, Inventarios P. Editores, Las Palmas de G. Canaria, 1973, p.24

<sup>55</sup> “Adalberto se convirtió en el más enterado de la nueva literatura (..) mantenía relaciones con autores y libreros de París, fue quién hizo conocer las últimas noticias literarias y proporcionó sus libros a sus amigos, entre ellos a Oquendo”. (Ayala:152).

<sup>56</sup> En los cafés literarios se reúnen artistas y escritores que cultivan el gusto por las nuevas tendencias de la vanguardia:” leían normalmente literatura y arte de los Ismos Europeos: Cubismo, Dadaísmo Ultraísmo, Surrealismo, Concretismo, Futurismo, Imaginismo y otros”. (Ayala p152).

<sup>57</sup> “Es fácil deducir que Mariátegui conocía toda la producción de Oquendo escrita hasta 1927, por lo que con mucha emoción y confianza habló a su hermano Julio César para que procediera a publicar el libro titulado *5 metros de poemas*.” (Ayala:155).

(revista de cine *Celuloide*, Revista literaria *Jarana*, proyecto de una editorial dedicada a libros de la vanguardia etc). Como se ha visto los pocos datos que se han podido recabar sobre la vida y la producción literaria de Oquendo de Amat, permiten afirmar la relación de éste con las vanguardias literarias llegadas de Europa como, lo que es crucial para este trabajo, su conocimiento de los más modernos poetas franceses, sobre lo que incide también David Huerta<sup>58</sup>:

Leyó con apasionada fruición, con vehemencia, a los gurús de la vanguardia francesa, en especial los libros de André Breton. Aprendió la lección y con ella el espíritu –y su propio género, su peculiar comprensión de las formas subvertidas –, escribió y armó un haz de poemas visionarios, candorosamente modernos [...]

listado sucinto de autores a los que Mamani Macedo añade las voces de Tristan Tzara, Apollinaire, Paul Éluard o Paul Valéry.

---

<sup>58</sup> Citado por Porfirio Mamani Macedo. “La vanguardia en la poesía peruana : *Cinco Metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat, y *Trilce*, de César Vallejo”. In: *América : Cahiers du CRICCAL*, n°33, 2005. Les modèles et leur circulation en Amérique latine, v1. pp. 317-324. Consultado en línea a 29 / 05 / 2019, pág. 322

### 3. DE PROSE DU TRANSIBERIEN ET DE LA PETITE JEHANE DE FRANCE A 5 METROS DE POEMAS

"Un libro tan vivo y actual, lúcido y torrencial, cineástico y sintético que sigue irradiando su sobrecogedora belleza<sup>59</sup>".

#### 3.1- Edición y recepción de los libros- poema

A pesar de vivir en la ciudad de las vanguardias, donde cualquier novedad artística era recibida con alborozo, al libro-poema de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay le resultó difícil hacerse un hueco en el París de la pre-guerra. En primer lugar resultó difícil encontrar financiación para el proyecto, ciertamente ambicioso como se verá más adelante, de modo que los artistas idearon un Boletín de suscripción, en sí mismo una obra de arte que debía atraer a los suscriptores, que rezaba así: "Premier libre simultan  / Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France / Représentation synchrone / Peinture simultan e de Mme Delaunay-Terk / Texte Blaise Cendrars"<sup>60</sup>, a lo que sumaron unos posters con la información del libro. Sin embargo el bajo número de suscritos impidió que se realizase la tirada prevista, que quedó reducida a 60 ejemplares.

El proyecto debió sortear otras polémicas como la de la paternidad y el verdadero significado del concepto de "simultaneísmo"; la cauta, cuando no fría, acogida de la crítica y la acusación de plagio que cayó sobre los autores, tal como explica Sophie Chauveau en la reciente biografía de la pintora:

Quand le libre sort enfin en octobre 1913, il est abondamment comment  par la presse du monde entier, sauf   Paris, dominé par la parisianisme le plus superficiel [...].  
Le *Paris-Journal* d'André Salmon se tait aussi de longs mois et, quand il parle du livre, c'est pour le traiter de « plagiat.m t que ». « Cendrars est suisse, quant   Mme Delaunay-Terk... on sait ! » Ceci est le résultat d'une cabale foment e par Barzun, celui qui se crée le seul inventeur du simultané. (Chauveau, 2019)<sup>61</sup>

Desde las páginas de la revista que dirigi , Henri-Martin Barzum dedic  en efecto numeroso escritos al simultane smo, como puede verse, sin ir m s lejos, en el n mero de mayo de 1913.

Contratiempos de todo tipo marcaron también la edición y difusión de *5 metros*

<sup>59</sup> Eloy Jauregui, *Carlos Oquendo de Amat, homenaje 110 años*, editorial digital Mario Pera, 2015. p 85.

<sup>60</sup> Citado por Sophie Chauveau, *Sonia Delaunay : la vie magnifique*, e-book, Tallandier, Paris, 2019

<sup>61</sup> *Ibidem*

*de poemas*. El joven Oquendo escribe una serie de poemas entre 1923 y 1925 con apenas veinte años de edad. José Varallanos, que se movía en el mismo círculo de amistades que el poeta, queda marcado por el grado de perfeccionismo del que fuera su compañero de habitación: “se torturaba para dar el fruto de su sensibilidad, pulía sus versos, seleccionaba las palabras, en verdadero trabajo de orfebre<sup>62</sup>”. Después de tener finalizada la laboriosa tarea de revisar y depurar un total de 18 textos originales, Oquendo de Amat se propone incluirlos en su futuro poemario<sup>63</sup>. Por este motivo le encomienda a Emilio Goyburu, amigo de juventud y pintor, el diseño de la caratula en 1927.

Se trata de una composición novedosa en blanco y negro, cuyo aspecto asemeja más bien una pantalla cinematográfica: aparece, al lado izquierdo y en letras verticales, el título de la obra; destacando en la parte opuesta, un conjunto de 4 caras estilizadas sobre una especie de telón y resaltando en la parte inferior, en letras mayúsculas, el nombre del autor<sup>64</sup>. En cuanto al poeta, asume la responsabilidad de organizar los textos en su conjunto, repasando y supervisando minuciosamente la tipografía, los espacios en blanco de cada uno de ellos, comprobando la calidad del papel, así como las dimensiones de las tiras necesarias pensadas para la fabricación de un libro desplegable, suerte de “libro celuloide”. Hay una voluntad patente en el joven escritor de crear una obra que trascienda lo meramente estético, de ir más allá de un simple juego de virtuosismo vanguardista, ofreciendo estímulos visuales mediante “un libro concebido para una lectura móvil, para que el lector entrara a un mundo donde sea posible que sus ojos descubran una poesía que se mueve, no estática<sup>65</sup>”. Oquendo logra convencer a sus allegados más cercanos recibiendo el apoyo incondicional de Julio César Mariátegui, hermano de José Carlos y gerente de la editorial Minerva, que accede con entusiasmo a llevar a cabo la impresión.

Una serie de contratiempos dificultan la ejecución del proyecto, motivo por el cual el libro de Oquendo no se edita antes del 28. En efecto, surge la delicada cuestión económica y el problema, fundamental, de reunir los fondos suficientes para su financiación. Encuentra el joven poeta el modo de solventar los gastos que acarrearán la edición del poemario, al recurrir a bonos de suscripción. El ensayista Carlos Meneses

---

<sup>62</sup> (Meneses: 35).

<sup>63</sup> Acabada su principal obra poética a la edad de 19 años, el joven autor “durante dos años, entre los comprendidos de 1925 a 1926 corrige los poemas que aparecerán en *Cinco metros de poemas*” (Ayala: 127).

<sup>64</sup> “Goyburu diseñó e hizo el grabado en linóleo y con sus propios buriles” (Ayala: 155).

<sup>65</sup> (Ayala: 157).

alude a un tipo de “suscripción a priori que amigos, conocidos y amigos de amigos podrían realizar. Y la idea tiene acogida<sup>66</sup>”. De común acuerdo con el editor de Minerva se prevé un tiraje inicial de 300 ejemplares. Siendo los primeros ejemplares financiados mediante la venta de los “bonos literarios”, tanto Mariátegui como Oquendo idean la posibilidad de repartirlos a gente de su entorno: familiares, profesores y ex-compañeros del colegio de Santa Guadalupe, intelectuales, críticos literarios y librerías<sup>67</sup>

Otros acontecimientos de índole socio-político retrasan la salida la obra poética. A raíz de una serie de disturbios ocurridos en Lima, la revista *Amauta* queda bajo sospecha y varios de sus columnistas son investigados por las autoridades. Los principales colaboradores de la revista literaria, cercanos a los ideales marxistas<sup>68</sup> de su director, Mariátegui, quedan inculcados por su participación en protestas sindicales organizadas contra el gobierno de Leguía. En cuanto al poeta Oquendo, encuentra cobijo en casa de un amigo, Rafael Méndez Dorich, permaneciendo recluido la mayor parte del mismo año, lo que le evitará, a diferencia de algunos de sus compañeros ser encarcelado en la prisión de San Lorenzo<sup>69</sup>. Mientras tanto, por orden de la prefectura de policía, queda requisada la imprenta Minerva, manteniéndose los originales de *5 metros de poemas* a salvo. Sin embargo, el joven queda detenido por la policía en junio y es enviado, a los pocos días, a la cárcel del Frontón por un plazo de cinco meses, periodo durante el cual contrae la tuberculosis. Al salir de su cautiverio, en otoño del 28, la obra del poeta ya se encuentra impresa y lista para proceder a su distribución.

Recién salido del Frontón, el autor se preocupa personalmente de entregar en mano una copia del poemario a cada comprador del bono literario. Con el fin de otorgarle mayor visibilidad a la obra prima de Oquendo, y por iniciativa propia del director de la editorial Minerva, se envía a los suscriptores de *Amauta* un ejemplar de *5 metros de poemas* junto a la revista mensual. Del mismo modo, las conferencias organizadas en casa del propio Mariátegui brindan la oportunidad de repartir ejemplares entre los participantes, tal y como testimonia uno de los discípulos del “Maestro”, Jorge del Pardo, quien ratifica: “José Carlos Mariátegui entregó un ejemplar a todos y cada uno de los

---

<sup>66</sup> Se trata de un pago por adelantado a cambio de un bono de suscripción. (Meneses: 111).

<sup>67</sup> Véase el bono en cuestión en el ensayo de Ayala. A cambio de 80 centavos, anuncia lo siguiente: “Por el presente BONO LITERARIO, la persona que lo adquiera podrá canjearlo por un ejemplar del libro 5 METROS DE POEMAS, de Carlos Oquendo de Amat”. (Ayala: 156)

<sup>68</sup> En palabras de un testigo cercano, Nicanor de la Fuente, Oquendo “Ingresó al socialismo influenciado, posiblemente, por la prédica de Mariátegui, pues, en su domicilio se reunían los intelectuales de esa época”. (Meneses: 120).

<sup>69</sup> De entre los intelectuales encarcelados se encuentran Mariátegui, detenido en el Hospital Militar San Bartolomé, así como Serafín del Mar, Magda Portal, César Miró y José Portocarrero (Ayala: 120).

contertulianos de Washington izquierda<sup>70</sup>". Por lo que puede deducirse, sin lugar a dudas, que tanto poetas como intelectuales de la capital y de otras ciudades como Puno y Arequipa, en las que se repartió la revista literaria *Amauta*, tuvieron acceso al texto poético en su formato definitivo.

El aspecto formal, un tanto heterodoxo, que caracteriza al libro objeto, así como su "secuencia" de poemas, aparentemente inconexos entre ellos, no debería dejar indiferente al lector cuando aquel lo descubre por primera vez. De hecho, resulta desconcertante tanto la inexistencia de artículos críticos sobre los *5 metros de poemas*, en el momento en que se publica como la pasividad de su entorno más cercano: "En vano esperó la palabra consagratoria y definitiva de parte de escritores de su generación, de sus amigos, en quienes en realidad debió haber tenido mucha confianza<sup>71</sup>". Por otra parte, el compromiso político, la intensa labor en *Amauta* y la preparación de su último trabajo *7 ensayos de la Realidad Peruana*, impiden a Mariátegui plasmar por escrito su preciada opinión respecto al texto recién publicado. El inesperado fallecimiento del director de *Amauta*, en 1930, tampoco le permite concluir un estudio sobre las nuevas generaciones de escritores peruanos en contraposición con la literatura tradicional.

Pese a la notable frialdad con que se pudiera tratar la producción poética del autor en aquel periodo, Oquendo inicia numerosos intercambios con grupos de intelectuales fuera del país. Entablando contacto con varias editoriales extranjeras, surge la oportunidad de difundir su obra poética en conocidas publicaciones literarias. En agosto del 28, la revista *Avance* de la Habana, da a conocer al público cubano, los poemas "Campo" y "Puerto" que integran el poemario. Del mismo modo, se relaciona en la distancia con los colaboradores de "Mandrágora" y miembros de la vanguardia surrealista en Chile, así como poetas estrendistas adscritos al movimiento literario nacido en México. A diferencia de algunos estudios que presentan al autor como una persona retraída y encerrada en su estrecho círculo de amistades, parece ser que Oquendo mantiene una relación activa y fluida con intelectuales fuera de su tierra natal hasta finales de la década, momento en el que abandona la poesía definitivamente e inicia su actividad política para convertirse en militante del partido comunista<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Mariátegui organizaba charlas casi a diario en su casa de la calle Washington Izquierdo 544, Lima

<sup>71</sup> (Ayala:175).

<sup>72</sup> "Había mantenido correspondencia con hombres de letras de otros países y, sobretodo, las revistas en que había publicado-seguramente, también su libro-habían llegado a manos de poetas y críticos extranjeros" (Meneses: 116).

### 3.2- El objeto libro: de Blaise Cendrars a Oquendo de Amat

En tanto que libro-objeto, *El Transiberiano* y *Cinco metros de poemas*, conforman un poderoso conjunto estético-visual, trascendiendo cualquier atribución meramente literaria. La puesta en común de varias técnicas: diseño del libro, detalles pictóricos, elementos textuales y el soporte en sí mismo, dan lugar a la elaboración de una obra singular que, sobrepasando los límites marcados por estrictas normas de impresión, se convierte en una plasmación del imaginario creativo del autor.

#### 3.2.1- En torno a *Prosa del Transiberiano*...

A caballo entre obra monumental y libro desplegable - en un formato parecido al de un mapa de carreteras -, *El Transiberiano* nos ofrece varias perspectivas de lectura. Una vez abierto, el *invento*<sup>73</sup>, pone a prueba los límites perceptuales del lector. El amigo Apollinaire dictamina al respecto :

Blaise Cendrars et Mme Delaunay-Terk ont fait une première tentative de simultanéité écrite où des contrastes de couleurs habituaient l'oeil à lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche<sup>74</sup>.

Resulta, ciertamente, dificultoso aprehender en una sola mirada un poema-cuadro que se extiende verticalmente a lo largo de 2 metros por 0,36 metros de ancho. En su formato "libresco", la hoja queda doblada en su parte horizontal en 21 pliegues, a modo de una concertina, cómodamente insertada dentro de una portada de 20,5 x 23,5 cm, alegremente ilustrada por una acuarela de motivos geométricos cuya autoría se debe a la pintora Delaunay.

Dividido en dos el libro, verticalmente, la parte superior de la página consta de dos unidades. El lado superior izquierdo nos aporta una serie de datos: nombre del autor del poema, seguidamente, el título, en bicolor, del libro objeto. Pudiéndose leer en letras rojas, "La Prose du Transsibérien", y en tinta negra "et de la petite Jehanne de France". A continuación, impreso con un otro tipo de fuente, se aprecia un subtítulo: "Couleurs simultanées de Mme DELAUNAY-TERK" – destacan los apellidos de la pintora en

---

<sup>73</sup> Término de André Salmon en un artículo previamente aludido.

<sup>74</sup> En un tardío homenaje, Apollinaire describe la obra visual como si de una partitura de música se tratase, "*Simultaneisme-Librettisme*", Les soirées de Paris, 15 juin 1914.



mayúsculas. Los ejemplares vienen numerados aunque, de los 150 inicialmente previstos para la impresión, solamente llegan a publicarse unos 60. La parte inferior del recuadro indica el nombre de la editorial, la dirección y el año de publicación del libro: “Edition des Hommes Nouveaux/4 rue de Savoie, Paris/1913<sup>75</sup>”. El lado opuesto, consta de un mapa que a modo de prólogo al poema, pretende acompañar al lector y guiarle, paso a paso, en el itinerario del mítico Transiberiano por el espacio geográfico de la Rusia Imperial, desde la capital de Moscú hasta la última parada de Harbin.



Debajo del mapa, comienza la composición poética, contabilizada un total de 445 versos, desarrollándose, en paralelo<sup>76</sup> los motivos abstractos y círculos concéntricos que se amoldan al ritmo del poema. El uso de una tipografía inédita, las formas abstractas y el protagonismo concedido a la letra coloreada denotan una voluntad de crear un lenguaje transnacional, en un diálogo cercano al lenguaje estenográfico de la publicidad naciente. Convencidos Blaise Cendrars y Sonia Delaunay de que el arte visual y la aparición de las telecomunicaciones iban a promover un nuevo lenguaje<sup>77</sup> en detrimento de la escritura, afirmándose en el futuro como el más importante modo de expresión del ser humano.

Si bien en ambas obras, por su condición de libro objeto, se manifiesta una voluntad de prescindir de un formato corriente, hemos de observar la importancia

---

<sup>75</sup> (Sidoti:27).

<sup>76</sup> El trabajo de Sonia Delaunay no consiste en una simple ilustración del poema sino de interpretar cromáticamente las sensaciones y musicalidad que emanan de aquél. Pascal Rousseau, *Sonia Delaunay, Les couleurs de l'abstraction*, Paris Musée, 2015, pág. 73.

<sup>77</sup> Pascal Rousseau, sobre la colaboración entre Cendrars y Delaunay, alude un primer intento de la transcripción coloreada del Verbo.

concedida a los recursos tipográficos y a la composición del diseño de la página. Emancipándose, *El Transiberiano*, de ciertas ataduras estilísticas llama la atención el uso de una novedosa tipografía y la omnipresencia de “manchas” de acuarela que sustituyen, a modo de *collage*, los tradicionales espacios blancos de la página. Una paleta cromática de verdes, naranjas, rojos, amarillos y azules que parecen reflejar la transcripción pictórica del poema situada a la izquierda del poema, cuyas formas helicoidales aluden al movimiento curvo, un ritmo que queda omnipresente en el poema. A todo ello, se suma la elección de caracteres de colores -una genialidad de Sonia Delaunay<sup>78</sup>-que contribuye a un diálogo entre texto e imagen, fundiéndose los espacios coloreados, en una armonía sinestésica visual, con sus referentes tipográficos. Asistimos a lo que se podría denominar un verdadero juego de correspondencias entre poesía, pintura y movimiento: “Les contrastes simultanés des couleurs et du texte forment des profondeurs et des mouvements qui sont l’inspiration nouvelle<sup>79</sup>”. Aquí conviene recordar, pese a la multiplicidad de equivalencias entre las dos voces, la función primaria del “primer libro simultáneo”. La fragmentación textual del poema y la alteración de sus versos dificultan la lectura del mismo<sup>80</sup>. Quedando fracturado la disposición del texto en la página, por la omnipresencia del color que lo delimita, tanto en sentido vertical como horizontal, desplazando de manera abrupta los versos desde el centro de la página hacia la derecha: vv. 8-11, vv. 19-23, vv. 79-85, vv. 101-135, etc... De entre los bloques dispares, la mayoría de los metros vienen agrupados en estrofas, pudiéndose identificar alguna como cuarteta. De hecho, en el poema de amor a Juana en los vv. 115-135, el poeta le confiere un protagonismo especial, al conjunto, mediante la separación espacial del primer verso y el uso sistemático de las mayúsculas. Se recurre a una recodificación del uso tradicional entre mayúsculas y minúsculas como un nuevo recurso poético.

Gran variedad métrica en Prosa del Transiberiano y puntuación escueta mediante el uso aleatorio del punto/punto suspensivo, alguna coma, la aparición de signos exclamativos o de interrogación. Comienza el poema con un alejandrino aunque rápidamente se va desarticulando mediante la alternancia de versos regulares y versos libres. Así la rima desaparece a partir del verso 4, interviniendo en su lugar la asonancia. El ritmo entrecortado del tren acompaña los versos sin rimas: “El “*brun-run-run*” de las

---

<sup>78</sup> (Sidotti:18).

<sup>79</sup> (Sidotti:59).

<sup>80</sup> “Et que dire des vers (...) comme s’ils cherchaient à fracturer à la fois la page à lire et l’acte même de lire”. Carlota Vicens-Pujol, *Voyage fragmenté, poésie et avant-gardes*, pág. 91

*ruedas / Choques / Rebotes*”, (vv. 192-194). Los recursos retóricos de imágenes-asociaciones e onomatopeyas sugieren una especie de frenesí rítmico adecuándose al movimiento irregular del medio de transporte.

A los motivos esferoidales de la parte pictórica se asocian motivos reiterativos a lo largo del poema, llegando a recrear una geometría auditiva. Los vv. 340-343: “Porque no sé ir hasta el fondo de las cosas/Y tengo miedo//Tengo miedo/ No sé ir hasta el fondo de las cosas”, reproducen una imagen circular al volver el último verso a su punto de partida. Nos remite al motivo de la rueda omnipresente en el poema, (nota a pie de pagina (v.31, v.96, v.227) hasta llegar al verso 450, “Ciudad de la Torre única del gran Patíbulo y de la Rueda”, la Torre Eiffel y la gran noria símbolos de la capital parisina pero inclusive de la innovación y velocidad que podrían permitir alcanzar aquellas “lejanías (...) demasiado lejos”, (v. 238)

Los movimientos bruscos del tren desembocan en una dislocación del paisaje creando un espacio geométrico: “Hay trenes que nunca se encuentran / Otros se pierden en el camino /Los jefes de estación juegan al ajedrez / Chaquete / Billar / Carambolas / Parábolas”, (vv. 320-326). Sugiriendo una melodía entrecortada de colores, ruidos, toda una serie de sensaciones en acorde con la visión de un mundo en plena mutación.(“Sans que les lignes deviennent jamais figuratives, (...) on les voit cependant occuper l'espace de la page avec une grande liberté d'allure. Ici un mot isolé se détache entre deux silences, deux vides, là des mots se suivent en cascade verticales”.Caizergues:70).

### **3.2.2. ... y a 5 metros de poemas**

Los más de 5 metros que conforman el *artefacto literario* de Oquendo de Amat una vez extendida la página en sentido horizontal, justifican plenamente el título escogido por el poeta. Alcanza, en efecto, la larga tira de papel la friolera medida de 5,85 metros de longitud x 23,5 centímetros de alto. En su tamaño doblado, puede leerse el poemario en secuencias independientes, quedando la hoja armada a “semejanza de los fuelles de un acordeón<sup>81</sup>”. El libro objeto viene encajado dentro de una tapa-estuche ideada por el pintor Emilio Goyburu Baca. La ilustración en negativo sirve de fotograma de presentación al poemario pudiendo desvelar una intención claramente “cinética donde se aprecian cuatro rostros de teatro o máscaras que aparecen delante de un telón<sup>82</sup>” en la parte superior derecha, dos de ellos parecen dirigir una mirada cómplice hacia el lector.

---

<sup>81</sup> (Vega:31).

<sup>82</sup> (Ayala:155).



Quedando en contraposición los elementos tipográficos que se concentran en el lado izquierdo inferior, se aprecia el título fragmentado del poemario en letras verticales, bajo forma piramidal: 5/ME/TROS/DE/POEMAS/. Redirigida la mirada del lector-espectador hacia el vértice superior destaca el número 5, recordatorio o advertencia, tal vez, del camino que es preciso recorrer en el espacio físico caracterizada por la composición poético visual del libro-objeto. Haciendo eco a la sentencia de la página dos: “Abra el libro como quien pela una fruta”, una imagen metafórica que ofrece al receptor una instrucción sumamente sencilla: cómo operar en el proceso de la lectura desplegando las hojas una por una, disfrutando de cada uno de los poemas. Aunque se puedan considerar como piezas autónomas, los distintos episodios, en su lectura visual conforman una especie de “ gran película unitaria<sup>83</sup>” o de viaje filmico.

Ninguno de los episodios que componen el poemario oquendiano viene encabezado con letras mayúsculas. Los cuatro primeros aparecen por orden secuencial del modo siguiente, en cursiva: ”aldeanita”, “cuarto de los espejos”, “poema del manicomio” y “réclam”, todos fechados en su parte inferior a la derecha, del año 1923. Misma comprobación en cuanto a los catorce siguientes, con fecha del año 1925. En “cuarto de los espejos”, resalta el uso poco convencional de mayúsculas, mediante el sintagma ETERNA del verso 8, que se singulariza en el espacio blanco de la página: “ETERNA Juventud Vejez

---

<sup>83</sup> Según Selenco Vega Jácome, los poemas que integran el poemario adquieren todo su significado en una lectura de conjunto, en lo que denomina el “macropoema”.

ETERNA”. La reiteración adjetival al principio y fin del verso implica una idea de circularidad, demostrando un constante deseo de otorgar dinamismo a lo estático. Los juegos tipográficos, se vuelven recurrentes en “réclam”, pudiendo discernirse la presencia de al menos 7 fuentes distintas y de diversos tamaños de letras. Dentro de la estrategia compositiva del poema, el ojo del lector se ve forzado a procesar un recorrido accidentado en el que los versos avasallan gran parte de los blancos de la página junto a la presencia de trazos caligramáticos. El enunciado, “los perfumes abren los albums”, situado a mitad del poema, ofrece un juego visual en el que se construye la figura de un álbum abierto como si de un libro-pájaro se tratase. En el margen inferior izquierdo del mismo fotograma, aparece otro caligrama mediante la disposición vertical en sentido ascendente de la palabra “ascensor” que se va reconstruyendo letra por letra. Descodifica el espectador tanto la representación visual del elevador que recorre el espacio planta por planta como la palabra que queda expresada. Apunta Vega que:

la presentación (abundante) de estas imágenes lúdicas, de este juego ingenioso con las posibilidades del blanco en la página, no es gratuita. Todo lo contrario: potencian (...) la impresión de encontrarnos ante enormes extensiones de paisajes visibles en un *écran*<sup>84</sup>.

El último verso del poema nos remite al título de la obra poética y a “cinco metros de poemas”, rompiendo nuevamente con el concepto de lectura lineal, se refuerza la idea de lo cíclico, lo que tiende a demostrar, una vez más, su pertenencia a una unidad mayor<sup>85</sup>. Permite enlazarlo con claros referentes cinematográficos, véase por ejemplo, de que modo es interrumpida la lectura del poemario debido a la aparición de una hoja en blanco, entre el cuarto poema “réclam” y “compañera”. Ubicado en diagonal, un gran letrero anuncia lo siguiente: “intermedio” y en letras diminutas, situadas respectivamente a la izquierda y derecha de la “m”, en forma de cruz, se puede leer: “10” y “minutos” como si, una vez concluido aquel, se diera lugar al comienzo del largometraje<sup>86</sup>. Desarrollándose los versos en sentido horizontal, vertical, cruzados, oblicuos o bien escalonado. El espacio textual multidireccional en el que se sustenta la página nos abre unas infinitas opciones de lectura del libro poema.

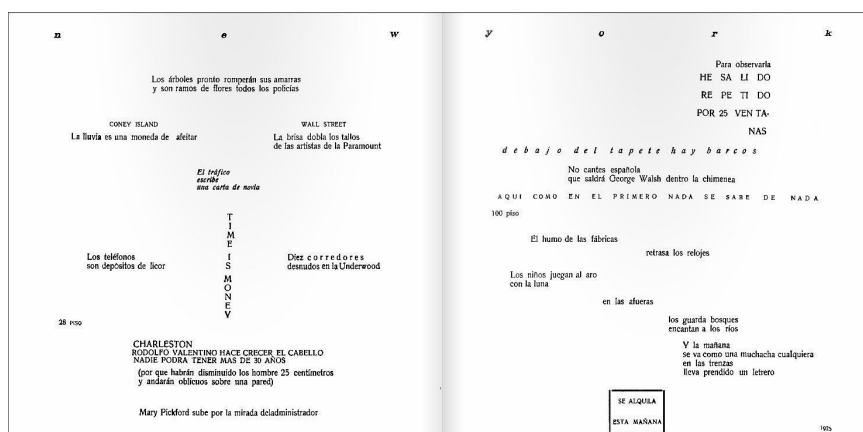
---

<sup>84</sup> (Vega:53).

<sup>85</sup> “La peculiar disposición de los poemas, así como las fechas que figuran en ellos, obliga a pensar en textos que son como pequeños episodios de una extensa película contada”, (Vega:33).

<sup>86</sup> A saber Los poemas que se insertan en la segunda parte del poemario: “compañera”, “poema del mar y de ella”; “film de los paisajes”, “jardín”, “mar”, “poema”, “obsequio”, “new york”, “puerto”, “comedor”, “Amberes”, “madre”, “campo” y “poema al lado del sueño”.

La poesía oquendoniana se distingue por una ruptura total con la métrica tradicional, desapareciendo la rima, inclinándose por la fragmentación de los versos así como de imágenes caligramáticas presentes en “réclam”, “new york”, y “amberes”. Queda anulado cualquier signo de puntuación, exceptuando algún punto interrogativo, en “cuarto de los espejos”, cuarto verso: “Dónde estará la puerta? / Dónde estará la puerta?”, en “mar” y “paisajes”. Escuetto empleo del punto, aparece en el vértice inferior del poema “paisajes”, en el que, a modo de nota a pie de página, se alude artista cual receptor privilegiado de “poemas acéntricos que vagan por los espacios subconscientes”, igualmente en el último verso de “manicomio” y “campo”. Una libertad formal que aporta mayor fluidez al ritmo intrínseco de cada fotograma, dando lugar a su vez a un sintagma infinito. Viéndose perturbado, en “réclam”, el aparente estatismo de la página en blanco por una serie de imágenes-asociaciones que brindan un verdadero dinamismo al conjunto: “las esquinas adelgazan a los viandantes/y el viento empuja/los coches de alquiler/se botan programas de la luna”, junto a la estructura versal caligramática, “los perfumes abren albums”, o bien “todos los poetas han salido de la tecla U de la Underwod”. Una sucesión de elementos procedentes del espacio natural y urbano que se humanizan (Vega:57 “Los objetos no se hallan inmóviles (...) sino que se trata de materia en movimiento”) y, por medio de un tiempo verbal en presente protagonizan una serie de acciones tales como empujar, botar, abrir o salir. Dichos componentes dispares ubican la palabra en un espacio fuera de toda lógica racional, permitiendo enlazar simultáneamente lugares (“luna”, “tranvía”, “esquinas”, “tierra”), cuerpos (“pasajero”, “viandantes”, “policeman” “poetas”), y objetos (“tranvía”, “coche”, “película”, “albums”). Observamos anteriormente, la relevancia de los blancos textuales y de las mayúsculas influyendo tanto en el ritmo como en el tiempo de lectura de la palabra escrita.



De tal modo que en la doble página que compone “new york”, un caligrama reproduce en la parte derecha, mediante una secuencia simultánea de espacio vacío/espacio lleno, la misma imagen reflejada en los cristales de un edificio, captada por un pasajero desde la ventanilla de un tren. “HE SA LI DO/RE PE TI DO/POR 25 VEN TA-/NAS”. Parecen marcar el compás los silencios presentes entre cada verso fragmentado, recreando el movimiento y dinamismo del medio de locomoción en el que viaja el sujeto poético. La parte izquierda del poema, no la mirada del lector queda expuesta a innumerables estímulos: la gran urbe aparece como un paradigma de la modernidad. En su parte central aparece verticalmente, cual si fuera un rótulo gigante, el lema de Benjamin Franklin: “TIME IS MONEY”, otros títulos ocupan el espacio, “CONEY ISLAND”, “WALL STREET”, “CHARLESTON”, “RODOLFO VALENTINO HACE CRECER EL PELO”, un sinfín de letreros publicitarios que convierten a la metrópoli en un parque de atracciones. Sin embargo, los elementos personificados consiguen contrarrestar el riesgo de deshumanización que supone la ciudad estadounidense, de tal modo que en Wall Street, “el tráfico/ escribe/ una carta de novia” o “el humo de las fábricas retrasa los relojes”. (Vega:63) permitiendo “la elaboración de un mundo representado donde -gracias a los amplios recursos retóricos de la poesía- los elementos de la naturaleza adquieren formas humanas y amabilizan el ámbito moderno de la reproducción técnica”.

### 3.2.3: Semejanzas temáticas

Balada o epopeya moderna, Blaise Cendrars, considerado por Dos Passos, el *Homero del Transiberiano*<sup>87</sup>, nos expone un relato en el que vienen insertados tanto el exotismo de la trashumancia cosmopólita como la búsqueda de un nuevo lenguaje poético. Destaca un trasfondo nostálgico que alude al periodo pasado de la juventud, presente tanto en *Prosa del Transiberiano* como en *Cinco metros de poemas*, declinándose en el primero en un espacio temporal indefinido, gracias a la fórmula “En aquel tiempo yo era un adolescente/Apenas tenía dieciséis años y ya no recordaba mi infancia”. La reiteración de «En aquel tiempo, yo era un adolescente» se torna estribillo, en el verso 39, insertándose a las reminiscencias de una experiencia personal, de

---

<sup>87</sup> (*Poésies completes*:345)

recuerdos mistificados, entremezclados a ciertos acontecimientos históricos, el conflicto ruso-japonés de 1905, y la evocación del amor que siente hacia su amada Juana.

Sobre la temática esencial del poema: el relato viático en *Prosa del Transiberiano*, alternan los fragmentos relacionados con el viaje en sí y la introspección del yo poético: vv. 158-163, “Estoy en camino/Siempre estoy en camino (...) El tren pega un peligroso salto y vuelve a caer sobre todas las ruedas / El tren siempre vuelve a caer sobre sus ruedas”. Impera el nunca parar de desafiar las normas establecidas, seguir experimentando para llegar a alcanzar nuevos postulados estéticos. Los versos anafóricos, sugieren un medio de transporte personificado que se transforma en un malabarista-equilibrista. Del mismo modo, los elementos del paisaje ferroviario experimentan una suerte de antropomorfismo, “Los postes grotescos que gesticulan y los estrangulan/El mundo se estira se alarga y se retira como un acordeón/atormentado por una mano sádica/En las resquebrajaduras del cielo, las furiosas locomotoras/Huyen”, (vv. 180-184). Al viaje físico se va agregando otro de orden vivencial asociado al devenir del poeta y a sus incertidumbres. Parece servirle de pretexto al poeta la temática del viaje, acercándose claramente a una “sutil metáfora de la escritura poética<sup>88</sup>”. Se vislumbra cierto desencanto al final del poema, una aventura de la experimentación poética que acaba renegando el propio Cendrars: “Querría no haber hecho nunca mis viajes” (verso 440). El tiempo presente aparece, incierto y angustioso: “Porque todavía soy un poeta muy malo/Porque el universo me desborda” (vv. 341-342). Una confesión de parte del creador que manifiesta cierta impotencia ante la imposibilidad de llevar a cabo su proyecto creativo, “No voy más lejos/Es la última estación”. En palabras de Pierre Caizergues, “ toute cette aventure du langage est désormais à son tour rejetée dans le passé”. Importa recalcar que las innovaciones escriturales de Cendrars, confrontado a la difícil elección entre una poesía libérrima o sometida a estrictas reglas, abren el camino hacia nuevas vías de escape en el ámbito poético.

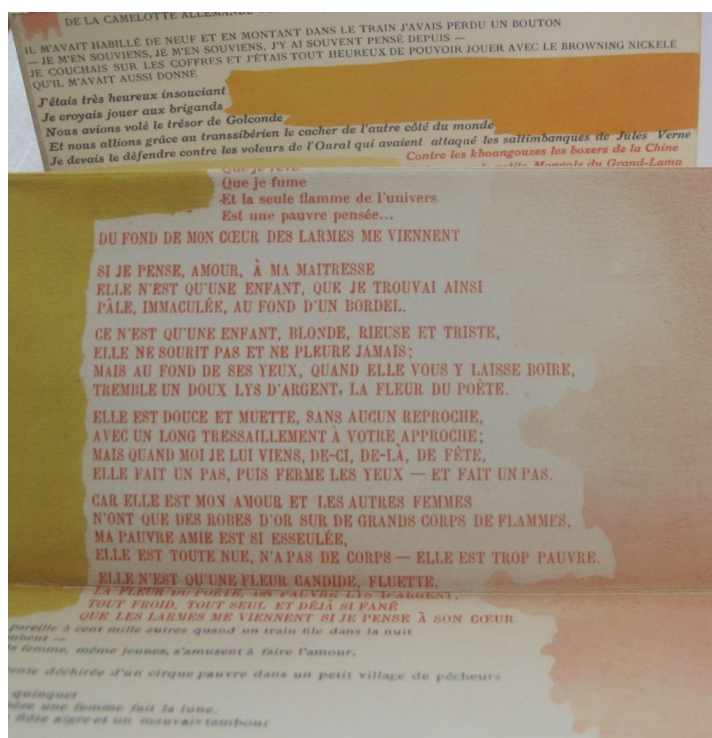
El final del poemario de Oquendo reviste, al igual que el de Cendrars, el aspecto de una escueta biografía, quedando resumida en los siguientes versos: “tengo 19 años/y una mujer parecida a un canto”, que bien podría ser la aldeanita del primer poema. Estos versos bien podrían responder a los versos de Cendrars: “En ce temps-là j'étais à mon adolescence / j'avais à peine seize ans” y al canto de amor a Jeanne unos versos después:

---

<sup>88</sup> “L'exploitation systématique des images-associations sera l'un des domaines privilégiés du surréalisme” (Caizergues:72).



“Du fond de mon coeur les larmes me viennent / Si je pense, Amour, à ma maîtresse / Elle n’est qu’une enfant, que je trouve ainsi / Pâle, immaculée, au fond d’un bordel”.



Con una lectura desde el principio del poemario, es decir, desde el poema «Aldeanita», la obra se puede entender como un viaje real e imaginario que comienza en el contexto andino, en el origen, y que lleva al sujeto poético en su incursión en el ámbito urbano hacia paisajes oníricos pre-surrealistas. Concluyendo el poemario con “poema al lado del sueño”. Pudiendo corresponderse con al transcurso de un día de la mañana hasta la noche, o a la vida de la juventud hasta la vejez.

De este viaje por el espacio no está exenta la máquina, el tren en el caso de Cendrars (quien inauguró con este poema lo que se dio en llamar “la poésie du chemin de fer”) y el cinematógrafo en el caso de Oquendo, aunque el mismo título del poemario, con la palabra “metros”, habla de un espacio físico que debe ser recorrido. En este sentido el poema titulado “réclam” nos parece significativo, pues por el *transitan* tranvías y automóviles al tiempo que de la luna urbana surge la película: “Desde un tranvía / el sol como un pasajero / lee la ciudad”, “y el viento empuja / los coches de alquiler”, “Se botan programas de la luna (...) película sportive pasada dos veces”. Viaje en el espacio que

corroboran otros poemas como los titulados “New” y “York”. El primero, por ejemplo, lleva al lector de Coney Island a Wall Street, donde: “la brisa dobla los tallos / de los artistas de la Paramount.

En ambos casos se trata de un viaje triple: a) por el espacio, b) por el yo poético y c) hacia la modernidad, nuevos temas y nuevos objetos poéticos que no pueden sino ir acompañados de una nueva forma, alejada de toda ortodoxia, como hemos visto en el apartado anterior.

## 5- CONCLUSIONES

Surgidas en el viejo continente, las primeras vanguardias literarias dan lugar a numerosas tendencias artísticas en el continente americano. El futurismo de Marinetti, en su deseo de urgente de modernización de un país como Italia, asume una fe inquebrantable hacia el progreso científico y técnico. En cambio, otras corrientes procedentes de Francia o de Alemania, entre ellos el cubismo y el expresionismo, a pesar de adoptar una visión del lenguaje basada en la fragmentación del discurso, ponen en tela de juicio, a partir de la primera conflagración bélica mundial, los límites del progreso humano y de la maquinización. De entre aquellas principales vertientes del vanguardismo, la primera parece que obtiene mayor acogida entre los intelectuales del continente americano, que “fascinados por la posibilidad de conjugar las raíces de lo nacional con la moderna idea de progreso, se lanzaron a la búsqueda de un lenguaje distinto que les permitiera nombrar esa realidad inédita que se abría entre sus ojos<sup>89</sup>”. Si bien es cierto que, alguno de sus coetáneos podría merecerse los ataques de un Vallejo enfurecido contra el afán de imitar las nuevas formas artísticas del continente europeo, numerosos poetas van a demostrar su capacidad de procesarlas, dando forma a nuevas propuestas literarias. Conocedor de los movimientos de la vanguardia francesa y de las corrientes literarias occidentales del momento, Oquendo de Amat se sustenta de ellas, logrando un estilo y una voz que le permiten “construir un mundo interior, un lenguaje y una técnica literaria totalmente nuevos y novedosos<sup>90</sup>”.

Tanto Cendrars como Oquendo de Amat conscientes de la necesidad ajustarse a los nuevos tiempos, demuestran una voluntad férrea de adquirir un lenguaje poético propio. Cendrars, espíritu indomable, aventurero-trotamundos, toma las riendas en su viaje artístico experimental, perteneciendo a la primera ola y deseoso de deshacerse del positivismo imperante. A Oquendo de Amat, el cosmopolitismo vanguardista le llega una década más tarde, permitiéndole romper con la herencia hispánica y buscar nuevas vías de identidad nacional más en acorde con el mundo moderno. Ambos comparten el gusto por la experimentación escritural así como, paradójicamente, el deseo de no atarse a ninguna escuela. Definitivamente, la obra del creador de *Prosa del Transiberiano* cumple un papel en la elaboración del futuro poemario de Oquendo de Amat. Inspirándose, aquel, en el carácter viático de una experiencia fragmentada en la que se entrecruzan los

---

<sup>89</sup> (Vega:38).

<sup>90</sup> (Ayala:40).

recuerdos de la infancia y las falsas promesas de un mundo mejor, una irresistible fascinación por lo novedoso aunque no exento cierto riesgo de deshumanización. Según Vega Jácome, una situación de enajenación, en el que el hombre se encuentra convertido en un “ser de actos repetibles, alguien que ha perdido la posibilidad de experimentar situaciones nuevas<sup>91</sup>”.

---

<sup>91</sup> (Vega:123).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Stéphane Mallarmé, *Oeuvres 1 et 2*, por Bertrand Marchal, pléiade, Paris, 1998.
- Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia*, Techós, Madrid, 1998.
- Pierre Cabanne y Pierre Restany, *L'avant-garde au XXème siècle*, André Belland, Paris, 1969.
- Autoine Sidotti, *Genèse et dossier d'une polémique, La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France, Blaise Cendrars – Sonia Delaunay*, Lettres Modernes, Paris, 1998.
- Hubert Pöppel, *Las Vanguardias literarias en Bolivia, Columbia, Ecuador, Perú, Bibliografía y antología crítica*, Vervuent Iberoamericana, 1999.
- Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Reggio, Madrid, 1925.
- Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, José Corti, Paris, 1992.
- Blaise Cendrars, *Poésies Complètes*, dirigido por Claude Leroy, Denoël, Paris, 2005.
- José Luis Ayala, Carlos Oquendo de Amat, *Cien metros de biografía*, Ed. Horizonte, Lima, 1998.
- Selenco Vega Jácome, *Espejos de la modernidad, Vanguardia, Experiencia y Cine en 5 metros de poemas*, Universidad de San Ignacio, Lima, 2012.
- Julio Cortázar, *Obra crítica*, Galaxia Gutemberg / Círculo de letras, Barcelona, 2007.
- Karine Kardini y Silvia Contarini, *Le futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au début de XX ème*, CRINI Université de Nantes, 2001.
- Michel Decaudin, *Le XXème siècle français*, Les temps modernes, Ed. Seghers, Paris, 1964.
- Hugo Verani, *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica, Manifiesto, Poemas y otros escritos*, Bulvoni Ed., Roma, 1986.
- Jorge Luis Borges, *Índice de las nueva poesía americana*, El Inca, Buenos Aires, 1926.
- Carlos Meneses, *Tránsito de Oquendo de Amat*, Inventarios p. Editores, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.
- Pascal Rousseau, *Sonia Delaunay, Les couleurs de l'abstraction*, Paris Musées, Paris, 2015.

- Sabine Hartmuth y Eloy Jáuregui, *Carlos Oquendo de Amat, Homenaje 110 años*, Publicación digital, Vallejo & Co., 2015.
- <https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto4.htm>
- Sophie Chaveau, *Sonia Delaunay : la vie magnifique*, e-book, Tallandier, Paris, 2019.
- Carlota Vicens-Pujol , *Voyage fragmenté, poésie et avant-gardes, autour de Prose du Transsibérien et de la petite Johanna de France (Blaise Cendrars – Sonia Delaunay, 1913)*, in *Texte, Fragmentation, Créativité II* /Jolanta Rachwalska y Anna Krzyzanowska, ed. Peter Lang, Berlin, 2018 (pp. 87-97)