

## LA ESCRITURA CINEMATOGRAFICA Y EL TIEMPO REIFICADO EN LA POESÍA DE CARLOS OQUENDO DE AMAT

*The Cinematographic Writing and the Reified Time in the Poetry  
of Carlos Oquendo de Amat*

John Kenny Acuña Villavicencio

Universidad Hipócrates, Acapulco, México

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3686-7138>

E-mail: [johnkenny291@yahoo.com.mx](mailto:johnkenny291@yahoo.com.mx)

Recepción: 28 de noviembre de 2017

Aprobación: 5 de junio de 2019



**Resumen:** El presente artículo analiza *Cinco metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat y plantea la idea de que nos encontramos frente a una obra política que cuestiona el progreso a través de versos que son escritos a manera de caligramas como si se tratara de montar una película. Asimismo, sostiene que la poesía oquendiana pretende rescatar al individuo de la sociedad del espectáculo, porque la vida cotidiana se reproduce a una escala acelerada y en masa. Por esta razón, el poeta considera que se debe de poner en tela de juicio el modo en que interactúa el hombre y la manera cómo se desarrolla la dominación en una sociedad de mercado. Sin embargo, a pesar de este pesimismo, él brinda señales de que es posible edificar la belleza y, por tanto, la emancipación humana.

**Palabras clave:** cine, vida cotidiana, progreso, tiempo reificado, sociedad del espectáculo.

**Abstract:** This article analyzes *Cinco metros de poemas* of Carlos Oquendo de Amat and raises the idea that we are in front of a political work that questions the progress or time reified through verses that are written like calligrams as if it were to mount a movie. He also argues that the Oquendian poetry aims to rescue the individual from the society of the spectacle, because everyday life is reproduced on an accelerated scale and in masse. For this reason, the poet believes that the way in which man interacts and the way domination takes place in a market society must be questioned. However, despite this pessimism, he offers signs that it is possible to build beauty and therefore human emancipation.

**Keywords:** cinema, daily life, progress, time reified, society of the show.

## INTRODUCCIÓN

¿Es la poesía una herramienta útil para llevar a cabo una lectura crítica de la sociedad del espectáculo? Por decirlo de algún modo, ¿acaso es relevante para la sociología acercarse a este género literario y explicar por medio de ésta los pormenores que aquejan a la vida cotidiana? De ser así, ¿puede la voz de Carlos Oquendo de Amat, *poeta insular*, darnos visos y razones suficientes para entender de mejor manera la fragmentación que padece nuestro mundo? ¿Qué pueden decir los poetas a los llamados especialistas, quienes están encargados de develar las complejidades y paradojas del progreso? La respuesta anticipada probablemente sea negativa, pero hay suficiente justificación para no estar de acuerdo con ello.

Se lanzan estas inquietudes, puesto que en la actualidad es necesario retomar el curso de la poesía, porque los científicos sociales dejaron de lado la sensibilidad humana y centraron su atención en el análisis objetivo y riguroso del *hecho social*. A diferencia de los resultados que pudiera lograr el conocimiento epistémico, la poesía cuenta con la potencialidad de descubrir los laberintos del hombre y proyectar imágenes de esperanza. Al respecto, César Vallejo (1977) señala que la autenticidad de todo poeta consiste en hacer inquietar y cuestionar de manera creativa los "grandes acueductos políticos" de la modernidad capitalista, precisamente, porque estos acueductos tarde o temprano se harán presentes como elementos que condicionan al ser humano. En sus palabras:

La sensibilidad política del artista se produce, de preferencia y en su máxima autenticidad, creando inquietudes y nebulosas políticas, más vastas que cualquier catecismo o colección de ideas expresas y, por lo mismo, limitadas, de un momento político cualquiera, y más puras que cualquier cuestionario de preocupaciones o ideales periódicos de política nacionalista o universalista (Vallejo, 1977: 49-50).

Desde este punto de vista nos atrevemos a decir que los poetas no sólo han logrado mostrar el malestar del hombre, sino que, también, se han encargado de contradecir toda realidad social a través de la palabra subversiva. Esta sentencia no está fuera de lugar. El reconocido filósofo Badiou (1990) menciona que los filósofos o los sociólogos siempre llegan tarde para interpretar la realidad y la movilidad social. El acontecimiento político se da a conocer por medio de la estadística y la historia oral.

Ante esto, es necesario preguntarnos: ¿por qué no interpelar a la sociedad a partir de las imágenes y contenidos de la poesía? Se trata a fin de cuentas de un campo *disciplinario* que interpreta de mejor manera la complejidad humana

y las contradicciones del progreso. Pero, no sólo eso, ésta, en tanto plataforma estética, lleva a cabo una etnografía del presente, aunque a un ritmo complejo, auténtico y alejado de cualquier catecismo o momento político. A decir verdad, la poesía, en la medida que se produzca, está compuesta por alegorías y significados que se plasman más allá del inconsciente como potencia humana. En otras palabras, se trata de:

poemas acéntricos que vagan por los espacios subconscientes, o exteriorizadamente inconcretos son hoy captados por los poetas, aparatos análogos al rayo x, [que] en el futuro, los registrarán (Oquendo, 1989: 12).

De este modo, Oquendo construye los poemas que fotografían la nostalgia y la esperanza en una sociedad donde todo parece girar en torno al mercado. Al respecto, Marx (2006) sostiene que todo acto creativo o hacer humano se encuentra condicionado por la forma valor; es decir, por aquel proceso en el que el *trabajo concreto* se transforma en *trabajo abstracto* o en valor de cambio para el mercado. En ese sentido, la *escritura cinematográfica* del poeta tiene como propósito develar la manera cómo es reproducida la vida cotidiana, pero esta vez a niveles históricos nunca antes imaginados (Lefebvre, 1972: 16). La valorización de la vida es prueba de ello y el cine es una vitrina para entender los ritmos acelerados de la sociedad de mercado.

En este sentido, estamos de acuerdo con Benjamin (2008: 14) cuando dice que la violencia contenida en el cine radica en tanto que dispositivo de ilusión del movimiento, por su “inervación humana” y porque “su significado social, hasta en lo más positivo de sus formas y justamente en ella, no resulta por cierto concebible sin incluir su aspecto destructivo catártico: la liquidación del valor de la tradición dentro de la herencia cultural”. El cine es la expresión de una industria capitalista que establece relaciones espectador-público. A partir de esta relación, la creatividad queda constreñida por el valor del mercado de un modo acelerado. De este modo, se instaura una línea de producción o tiempo *reificado*. Sin embargo, para Oquendo se trata de un gran medio de comunicación de masas, porque en él subsiste el valor histórico y la posibilidad de transmitir ideas y sentimientos humanos.

Es a partir de lo expuesto que reside el interés de analizar *Cinco metros de poemas*, pues esta obra simboliza el reclamo de la humanidad y la nostalgia por una sociedad como la peruana corrompida por el progreso. Ante esto, bien vale la pena preguntarnos: ¿cómo habría que acercarnos a la poesía de Carlos Oquendo de Amat? Pensamos que su lectura debe entenderse como un retazo

histórico del aquí y el ahora que nos permita, por un lado, conocer los pormenores que provocan la fragmentación social y, por el otro, pensar en las posibilidades de habitar en un mundo mejor. Esta afirmación es pertinente dado que Oquendo ha logrado mejor que nadie recrear el tiempo-espacio y con esto imaginar otra gramática, otra poesía para la humanidad.

De este modo la poesía oquendiana se inscribe como una alegoría, pues rompe con los esquemas lógicos y estructurales de la palabra. Para lograr esto, el poeta reutiliza el discurso del cine y la fotografía, porque se tratan de dispositivos tecnológicos que reproducen la sociedad en masa, pero también que captan momentos auténticos no previstos por el ojo mecánico. Bajo esto, se puede decir que la poesía de Oquendo está contenida de elementos cinematográficos, pues no quiere ser cine o sólo un registro fotográfico del presente sino una obra dialéctica y a contrapelo de la realidad en la cual caminamos.

#### UN POETA ACÉNTRICO

Mientras la sociedad se reestructuraba bajo el dominio de la oligarquía, en una de las regiones más olvidadas del Perú, un *poeta acéntrico*, mucho antes de que se sumara a la causa de la Guerra Civil Española, escribía lo que sería conocido más adelante como *Cinco metros de poemas*. En él daría a conocer toda su capacidad poética y pondría en marcha el cuestionamiento al progreso. Nos referimos a Carlos Oquendo de Amat, quien nace en Puno en abril de 1905 y por esos designios del destino pierde a muy temprana edad a su padre, Carlos Oquendo, en 1918, y, posteriormente, a su madre Zoraida Amat en 1922. Ante la muerte de sus padres y al no poder encontrar paz decide regresar a su tierra natal. Pero a su retorno y por desgracias de la vida adquiere la tuberculosis y se ve en la obligación de retornar a Lima, lugar donde retomará la escritura de esa poesía del mundo que lo golpea. No obstante, el optimismo y las ganas de superación no son suficientes para vencer las adversidades cotidianas. Al encontrarse en completo abandono se ve obligado a pedir ayuda de sus amistades más cercanas.

Estas dificultades hacen de él una persona obstinada y sensible ante el dolor humano, a tal punto que considera que la vida está hecha para inmolarse. Por este motivo, Oquendo, guiado por su inconformidad y mucho antes de su éxodo a Europa, empieza a crear los primeros versos atemporales de su única obra e inaugura a manera de director de cine una peculiar forma de escritura, la cual

está formada por pequeños montajes y caligramas que dan la sensación de capturar el presente e interrogar el tiempo del progreso.

A mediados de la década de los veinte, Oquendo de Amat mantiene diálogo con poetas vanguardistas como José María Eguren, Enrique Barrenechea e intelectuales de la talla de José Carlos Mariátegui. Estas personalidades no sólo influenciarían decisivamente en su carácter poético, sino, también, lo animarían a publicar sus primeros versos en la revista *Amauta*. Cabe señalar que en esta revista participaban poetas e ilustres pensadores, aunque, no obstante, también había espacio para que otras voces dieran a conocer sus ideas y emociones contra la dominación. Es así que en 1926 bajo la autorización de Mariátegui, el poeta provinciano logra publicar uno de sus primeros poemas, *Poema del manicomio* (Oquendo, 1926: 24). Para Mariátegui, la crítica de la sociedad capitalista no sólo debía ser elaborada desde el ámbito político, sino también debía partir del arte y la poesía, porque se trataban de campos auténticos de creatividad humana. En ese sentido, la poesía oquendiana se situaba en un contexto de modernización y cambios políticos como ocurrió a inicios del siglo veinte con el régimen de Leguía. El reto por imaginar otros escenarios no condicionados por el progreso era la tarea fundamental de todo artista.

Cabe señalar que Oquendo se sentía atraído por el romanticismo, así como por el surrealismo, pero a diferencia de lo que se dice de él, vale decir, su crítica poética y su visión del mundo nos dan a entender que no se circunscribía a alguna corriente artística de su época. Al respecto, escritores como “Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, Ángel Pariente y Antonio Gillóniz sitúan al vate junto a Cesar Moro, Xavier Abril, César Vallejo, Emilio Adolfo Westphalen” como un surrealista más (Sánchez, 1992: 257). No obstante, a pesar de los esfuerzos en demostrar que el campo poético en el que se movía Oquendo fue el vanguardismo, existen otras opiniones como las de Alfonso Sánchez, Joaquín Marco y Dasso Saldívar que sostienen la inexistencia de ángulos del surrealismo en la poesía oquendiana.

Oquendo cuestiona la manera en que se desarrolla la vida cotidiana y establece un campo de reflexión que pone en entredicho la estructura del habla y la lectura lineal de la palabra escrita. De esta manera, el poeta no pretende crear una nueva vanguardia artística; al contrario, su preocupación se centra en conocer el porqué del desencantamiento y la pérdida del aura del mundo andino. Al respecto, Max Weber (2011) entiende este desencantamiento como una especie de jaula de hierro en el que el individuo se ve forzado a aceptar la secularización de la vida y las regularidades que impone el progreso. En tal sentido, cre-

emos que la poesía oquendiana procura hallar espacios y temporalidades que auxilien al hombre de las fauces del espectáculo y las regularidades que advierte el sociólogo alemán.

En ese sentido, *Cinco metros* logra ser un parteaguas en la época del artista. Al respecto, Mariátegui (2008) sostiene que, con la emergencia de nuevos escritores y artistas, se puso fin a una única forma de mirar la realidad indoamericana. Es decir, se dio un paso importante en la elaboración de una narración propia y auténtica en un mundo de opresión y vanguardias occidentales. Es necesario recordar que la tradición literaria en el Perú sólo describía a una sociedad de burgueses –*mistis* en quechua– y campesinos, y no ponía énfasis en la crítica y la emancipación de los pueblos marginados. Por este motivo, Oquendo nos sugiere poner en marcha una lucha creativa y heroica que elabore “Hachazos de tiempo” contra el *continuum* de las “ruinas de la historia” (Benjamin, 2008).

Para ello, el poeta, a manera de caligrama, plasma poemas horizontales y verticales que cuestionan el *tiempo reificado*. Cabe aclarar que por tiempo *reificado* nos referimos a aquel proceso de cosificación de las relaciones sociales y de valorización económica de la creatividad humana. De este modo, el individuo, en tanto generador de valor para el mercado, “no se reconoce en su relación con los otros sino que se encuentra en ella como en algo ajeno, exterior” (Nahuel, 2012: 78). Esto nos permite entender por qué la poesía de Oquendo fue elaborada a partir de montajes cinematográficos y versos no lineales que se contraponen a todo interés comercial. Esta propuesta poética tiene que ver con la manera en que la sociedad y la cultura se han impuesto y, además, por la forma en el que la técnica y la industria cinematográfica se han encargado de publicitar la vida bajo actos mecánicos y repetitivos. Esta es la manera en el que el progreso tiende a existir; sin embargo, en el interior de ésta se encuentra presente la creatividad como potencialidad humana. De esta manera, Oquendo le atribuye a la poesía una capacidad artística para construir otro espacio-tiempo de convivencia.

Esta postura de artista y crítico del progreso ha servido para que muchos de sus estudiosos crearan un perfil complejo del poeta, a tal extremo de compararlo con personajes *mundialmente* conocidos:

La leyenda que se ha forjado en torno a la figura de Carlos Oquendo de Amat nos presenta a éste como una suerte de Rimbaud peruano que abandonó la primera gran pasión de su vida –la poesía– en favor de una segunda y última: la acción política (Sánchez, 1992: 255).

Para Oquendo, la poesía es un campo de significación social. Es la prueba inicial para continuar con la crítica de los procesos y avatares del progreso. A diferencia de Campuzano (2007: 299), creemos que el poeta no asume una postura política en favor de los pobres y deja de lado su primera pasión. Al contrario, él trata de revolucionar la poesía y asume desde allí una trinchera de combate. La política y la poesía conforman una totalidad. En otras palabras, praxis y creación no se deslindan del fundamento dialéctico de la vida y tampoco del compromiso social del poeta peruano.

De este modo, Oquendo llega a militar en el Partido Comunista Peruano (PCP) y se convierte en Secretario General de este partido en la ciudad de Arequipa. Como suele ocurrir en toda dictadura, el poder soberano en su afán de restablecer la violencia legítima hizo que el poeta fuese obligado a abandonar su país. Así, en septiembre de 1935 fue deportado a Europa. Durante su viaje, las autoridades de Estados Unidos en el canal de Panamá intentaron capturarlo; pero, gracias a la colaboración de otros poetas, logró evadir la prisión y prefirió continuar su viaje por Centroamérica. Luego de un largo peregrinaje, finalmente llegó a Francia en diciembre del mismo año. “Después de una fugaz estancia en París, llega a Madrid en enero de 1936”, fecha en que fue llevado al hospital de San Carlos, pero, lamentablemente, no logra vencer la muerte, ya que “Oquendo de Amat muere el 6 de marzo de 1936, un mes antes de cumplir 32 años” (Sánchez, 1992: 56). A su sepelio acude únicamente la persona que lo acoge en España y, como si se tratara de una herencia, recibe una maleta donde se encuentra algún que otro andrajo y el libro del alemán más respetado por todos los proletarios del mundo (Meneses, 2009). Todo parece indicar que Oquendo quiso cumplir con lo que decía uno de sus versos: “Ningún hombre debe vivir más de 30 años” (Oquendo, 1989: 17).

## LA GEOGRAFÍA SENTIMENTAL

Durante el régimen de Leguía (1919-1930), la inversión de capitales extranjeros y la industrialización peruana eran consideradas como políticas primordiales para superar la recesión económica producida por la Guerra del Pacífico (1879-1883). El resultado de estas acciones de índole privada hizo que se generase un crecimiento económico que provocó la emergencia de una masa trabajadora proveniente de diferentes provincias. El historiador Flores Galindo (1994: 237) menciona que en 1922 Lima contaba con una "geografía del proletariado" en desarrollo, porque esta ciudad concentraba gran parte de la industria

nacional. Se trataba de un momento de respuestas y transformaciones generadas desde el Estado ante la crisis de las relaciones económicas de inicios del siglo veinte. En esta época, los trabajadores provenientes de la sierra y la selva compartían el mismo centro de trabajo y acudían a centros de diversión como las salas de cine o teatro donde se montaban grandes espectáculos.

En medio de estas vicisitudes, la poesía de Oquendo se constituía como una palabra contenciosa y de estricto rechazo al sentido histórico de la razón. De acuerdo con esto, *Poema del manicomio*, por ejemplo, atestigua la manera en que el sujeto se sentía cautivo por los pasos mendigos que tomaba la ciudad limeña. Nos referimos a una ciudad donde el surgimiento de la moda y la tecnología opacaban la vida cotidiana de los trabajadores. Por esta razón, creemos que este poema nos brinda razones suficientes para asimilar que el único resquicio de liberación es la locura. Lo dicho lo manifiesta el poeta del siguiente modo: “Tuve miedo de ser/ una rueda/ un color/ un paso” (Oquendo, 1989: 6). Quiere dar a entender que el ritmo que va tomando la sociedad está atravesado por el mercado. Aquí, el poeta intenta sacar a flote el miedo que produce el progreso; además, entiende que el hombre se encuentra sumergido en una órbita del capital y sus acciones cotidianas son simples movimientos artificiales.

La vida no sólo se ha convertido en un evento cíclico. También está delimitada por el tiempo-espacio del mercado. En otras palabras, como señala Postone (2006: 252) la actividad humana –es decir, el trabajo creativo y concreto– ha sido subsumido por una dimensión temporal y cuantitativa que responde a los intereses de la sociedad capitalista. En relación a esto, Lefebvre sustenta que, al igual que en la fábrica, la ciudad exhibe las formas y los ritmos más complejos de la vida cotidiana. Él indica lo dicho de este modo:

Lo cotidiano no es un espacio-tiempo abandonado; ya no es el campo dejado a la libertad y a la razón o a la iniciativa individuales; ya no es el ámbito de la condición humana en que se enfrentan su miseria y su grandeza [...] Lo cotidiano se convierte en un objeto al que dedican grandes cuidados: campo de la organización, espacio-tiempo de la autorregulación voluntaria y planificada. Bien organizado tiende a constituir un sistema con cierre propio (producción-consumo-producción) (Lefebvre, 1972: 94).

La negación a la producción social capitalista es considerada como un proceso dialéctico y de rechazo al tiempo *reificado* u *hoy*. El hoy para Oquendo expresa una especie de temporalidad abstracta que se encuentra en oposición al tiempo histórico o tiempo creacionista. Postone (2006: 383), al respecto, indica que hay “dos clases de tiempo –tiempo abstracto y tiempo histórico– intrínse-



camente relacionadas. La sociedad basada en valor, en el tiempo abstracto, se caracteriza, cuando está plenamente desarrollada, por una dinámica histórica permanente (y, por consiguiente, por la difusión de una conciencia histórica)” que apresa y condiciona el hacer humano. Dicho antagonismo marca el inicio de la ruptura y la lucha de la transformación de lo cotidiano en valor de cambio. En cambio, el tiempo histórico es la pauta para imaginar un mundo no regulado por las leyes de la acumulación del capital.

De otro lado, cuando Oquendo escribe “sus ojos visten pantalones”, nos sugiere pensar en el momento de la enajenación del hombre y, así, cree que el tiempo de diversión u ocio se ha desvanecido, pues ya no existe lugar alguno para su realización; el progreso hizo que “la calle esté mendiga de pasos” (Oquendo, 1989: 6). Aquí la palabra “calle” es la expresión del espacio homogéneo, vacío y sin movimiento. Por ello, para Oquendo, a pesar de que “los pasajeros” del poema *Amberes* sean personajes pintorescos, la calle siempre estará mendiga de pasos y emociones humanas. En lugar de ésta, el humo de las máquinas y el color grisáceo de la ciudad ocupará el lugar de toda naturaleza social. Todo parece indicar que la industria es vista como el único centro de producción donde es posible la socialidad. Cabe indicar que, para el vate, esta forma de vida que asume el trabajador es la expresión máxima del capitalismo y, en ese sentido, el tiempo *reificado* existe debido a la transformación continua de la creatividad en valor de cambio.

A propósito de esto, Flores Galindo (1994: 25-26) sostiene que durante la década de los años veinte del siglo pasado, la industria había empezado a remodelar la ciudad y refinar la vida de los trabajadores. A esto se suma el crecimiento de la cultura y la llegada de nuevas tecnologías que captan y repiten imágenes de toda naturaleza. El cine y la fotografía representan esos cambios que son generados por el progreso. Esta imposición de la industria de la cultura de masas da lugar a que Oquendo elabore versos que impugnen la rutina diaria, el arte vanguardista y las formas de reificación de la sociedad, término que fue usado por Lukács (1970) en su *Historia y conciencia de clases*. La intención del poeta es advertir de las transformaciones sociales y construir puentes de diálogo para rescatar al individuo de la racionalidad capitalista.

En este aspecto, el poema *Amberes* es una especie de relato y declaración contra la invasión de la cultura y el tiempo por el mercado. Cuando se lee: “Y la casa Nestlé/ ha pavimentado la ciudad” (Oquendo, 1989: 21), Oquendo hace alusión a las alteraciones ocurridas en la sociedad: los centros de producción, así como la industria transnacional condicionan los imaginarios sociales. La fá-

brica Nestlé toma el lugar del trabajo concreto y se convierte en una cosa abstracta o tiempo capitalista. La nueva socialidad ahora está moldeada por el *show* y el salario; en otras palabras, se ha reconfigurado el tiempo cotidiano en tiempo productivo.

Si leemos este poema a manera de testimonio, nos daremos cuenta de manera inmediata del siguiente verso: “los pasajeros”. Lo cierto es que esta parte del poema conecta una temporalidad con otra, pero ésta se realiza de un modo tal que el tiempo y la realidad que habitamos no sean leídas de manera lineal como ocurre oficialmente con la lectura de un poema *cualquiera*, sino que es asimilado como un acontecimiento genuino e irrepetible. A nuestro entender, al poeta le interesa poner en movimiento a la palabra, porque ésta ha sido limitada por un orden gramatical que atenta contra la imaginación poética.

En esta misma corriente, nos llama poderosamente la atención el hecho de que en *Amberes* se lea: “De América” (Oquendo, 1989: 21) como si se tratase de una región abigarrada; sin embargo, al adentrarnos en la lectura de este poema, nos damos con la sorpresa de que cada pieza o verso constituye una estructura y una semántica inteligible. Es más, si deslizamos la mirada y leemos de izquierda a derecha encontraremos la unicidad dialéctica que oculta. Acerca de lo dicho, Gruner (2002) indica que el encuentro simbólico con el Otro nos invita a redescubrir la tradición y la socialidad humana. Si bien ésta no ha sido analizada del todo por los especialistas, creemos necesario revelar que se trata de uno de los objetos de la obra de Oquendo, porque nos habla de sujetos que se han convertido en *homo economicus* y, además, hace referencia a aquellos hábitos, hechos y comportamientos que se han incorporado a la sociedad como si habláramos de un cambio de época.

Cuando leemos en *Amberes*: “Los curiosos leen en sus ojos paisajes de América/ y el puma que abraza a los indios con sus botas” (Oquendo, 1989: 21), el vate insiste en no dejar de lado la mirada que realiza el visitante sobre el Otro. Nos referimos a aquel sujeto que intenta intercambiar *noticias* y modas que se irán integrando en la vida cotidiana como una especie de *habitus*. Nos referimos a los cambios producidos por la cultura y la publicidad y los cuales han ido estructurando al hombre contemporáneo. Por ello, cuando dice Oquendo (1989: 22) que la “Ciudad Elastic” Es la ciudad sin distancias/ las calles son tirantes de goma”, hace alusión a una sociedad capitalista que está contenida de significados alienables, cosificantes y, sobre todo, que se ha encargado de dislocar la subjetividad del transeúnte. Bien dice Debord (2008: 50) que está ciudad

“constituye la producción concreta de la alienación en la sociedad” y expresa la mutación o *reificación* del sujeto en cosa u objeto.

Del mismo modo, si guiamos nuestra mirada por las escalinatas trazadas en el mismo poema, de manera rápida nos encontraremos con otro verso: “El cielo de pie con su gorrita a cuadros/espera” (Oquendo, 1989: 21). En esta parte, no hay manera de omitir la existencia de otras geografías humanas. Es decir, los cambios económicos y políticos no sólo se ven reflejados en el crecimiento de las ciudades y la presencia de la industria o la tecnología, también la visita del extraño o la movilización de las masas son resultados de una historia mundial en constante reorganización. Es natural que el poeta reafirme este hecho, porque sus poemas eran escritos en una época en el que la oligarquía sostenía que la recuperación de la economía sólo podía darse a través de la consolidación de una legislación que promoviera el turismo y la inversión privada. Esto implicaba el despojo de muchos territorios. Marty Ames (2009:85-89) sustenta que el Estado oligarca se dio con la tarea de atraer inversionistas de Estados Unidos con el único afán de industrializar la capital peruana. Este proyecto político generaba espacios de desigualdad y marginalidad que a la larga provocaban malestar en los trabajadores. Ante esto, Oquendo creía que estos cambios habían convertido a Lima en un espacio donde los sujetos se relacionaban de manera artificial y se desplazaban de un lugar a otro como si se tratasen de sujetos inanimados.

Bajo el escenario capitalista es imposible concebir la emancipación humana. Al respecto, por ejemplo, cuando Oquendo (1989: 21) señala que “Las señoritas/ con sus faldas plegadas de noticias/ y sus ojos respectivos de celuloide” es porque considera que el derecho a la igualdad, en este caso de género, es un principio que, si bien emparenta las relaciones humanas, debe de ser visto con distancia. En este caso, la emancipación no se produce por el reconocimiento oficial de las situaciones anómalas o marginales, más bien es resultado de la lucha y resistencia que se desarrolla en una sociedad que se erige a partir de los valores liberales. Visto así, la ciudad es la expresión de un escenario democrático donde los sujetos creen oponerse al poder legítimo. No obstante, las relaciones humanas continúan sometidas al poder estatal y a industrias como Nestlé (Oquendo, 1989: 21). En definitiva, nos encontramos frente a una paradoja de la modernidad y, en ese sentido, sólo la mirada atenta del artista o poeta puede dar un paso importante en la elaboración de subjetividades y gramáticas emancipadoras.

## MONTAJE Y TIEMPO REIFICADO

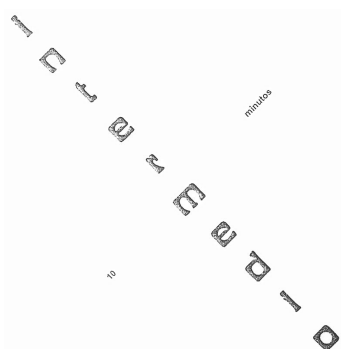
A diferencia de ciertos poemas estructurados y con una ilación lógica de la palabra, la poesía de Oquendo nada a contracorriente de esta tradición. Es decir, cuestiona el sometimiento de la creatividad por medio de montajes cinematográficos e insiste en la necesidad de abordar una poética no determinista de la realidad. A decir de la voz oquendiana, el “montaje constituye un procedimiento técnico desarrollado a partir del medio artístico propio de esa forma de arte: la fotografía. El montaje secuencial de fotografías que captan imágenes fijas (fotogramas), crea una ilusión de movimiento” que se apodera del instante auténtico de la vida (Campuzano, 2007: 303). Esta postura resulta importante, porque el poeta retrata la manera cómo la herencia cultural se ha encargado de exhibir al sujeto a partir de imágenes repetitivas como si éste formara parte de un film o una escena cinematográfica.

Dicho de otro modo, la tecnología se ha incrustado en la vida cotidiana a tal grado de reproducir vivencias, experiencias e intersubjetividades a una escala acelerada. De este modo, siguiendo a Benjamin (2008: 9), creemos que *Cinco metros* expresa la “condición exterior de su difusión masiva, pues la reproductibilidad técnica de las obras cinematográficas se basa inmediatamente en la técnica de su producción”; pero, a su vez, forma un lenguaje antagónico, así como una alegoría que va más allá de una simple reproducción del mundo cotidiano y tecnológico. En ese sentido, la escritura poética de Oquendo adquiere su propia dinámica en el interior de la sociedad del espectáculo y pone en vigencia la imagen dialéctica de la palabra.

La poesía existente en *Cinco metros* no se halla sometida por la forma oficial y estructurada de la palabra. El lector se ve obligado a suspender su ciclo cotidiano y a darse una pausa para ver en el reverso del progreso imágenes de esperanza. Al respecto, De los Ríos (2016: 95) está de acuerdo en que la poética de Oquendo se “presenta como inscripción que rompe con la linealidad compulsiva de la caligrafía pedagógica, integrando, entre otros procedimientos, juegos tipográficos y caligramas”. En ese sentido, las formas históricas que acechan la vida cotidiana deben de ser cuestionadas a manera de “Hachazos de tiempo” (Oquendo, 1989: 5), porque en “el *sentido* de la práctica total de una formación económica-social, su empleo del tiempo” ha orillado al hombre a un “momento histórico” del progreso constituido por la rutina (Debord, 2008: 41).

En referencia a esto, Oquendo pone en tela de juicio el tiempo cosificado y entiende que la creatividad del artista no debe estar condicionada por el tiem-

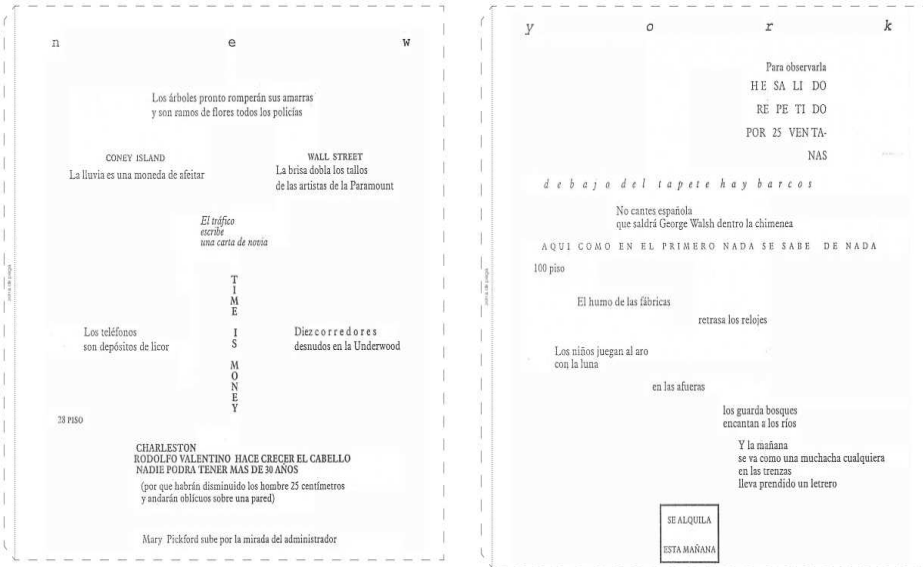
po oficial y material de las relaciones sociales mercantiles. Por el contrario, los criterios poéticos y literarios deben hacer notar el antagonismo entre la elaboración de una poética que siente el mundo de un modo esclerotizado y la escritura orgánica cuyo fundamento es la reconquista de la autenticidad humana. A partir de ésta es posible hacer hablar al inconsciente y encontrar el sentido de nuestra existencia. No en vano, Oquendo elabora sus poemas en varias etapas o intermedios, ya que está de acuerdo que el proceso y el tiempo editorial corrompen la imaginación. De este modo, escribe sus cuatro primeros poemas en 1923 y retoma su creación en 1925. El tiempo no parece inmolarse la alegoría.



En el poema *New York*, el poeta da a entender que el tiempo reificado uniforma el espacio y, además, muestra la manera cómo el capitalismo financiero y la gran industria se han inoculado en la rutina diaria. Estos hechos son expuestos a través de caligramas y fotomontajes como si se tratara de una película cuyo contenido consiste en describir los paisajes de la ciudad, mientras el espectador observa de manera catatónica. A partir de estas secuencias producidas por los poemas de Oquendo, el lector se da cuenta de los cambios de la sociedad y del modo cómo la humanidad está siendo sometida por el espectáculo del mercado. Lo dicho tiene que ver con la aparición de dispositivos de control social y círculos culturales que se presentan ante la sociedad como acontecimientos novedosos.

Por otro lado, Oquendo retoma el lenguaje del cine y la fotografía para dar a entender que las relaciones humanas están siendo condicionadas por una sociedad de masas; y, además, registra momentos auténticos e íntimos de la vida cotidiana con la intención de rescatar a la humanidad de la cultura capitalista. De algún modo, estos dispositivos visuales nos permiten conocer una realidad artificial y las contradicciones sociales. El verso de Oquendo (1989: 17) escrito de manera vertical y que dice “Time is money”, nos da a entender que nos en-

contramos arrojados ante una sociedad convertida en un fetiche. El “humo de las fábricas” ha impedido la realización del ser humano e insiste que “Esta mañana” irrepetible “Se alquila” para que se lleve a cabo el espectáculo del capital (Oquendo, 1989: 18).



La ciudad como imaginario del progreso hizo del individuo un autómatas que recorre las calles y avenidas. En el verso “Wall Street/La brisa dobla los tallos/ de las artistas de la Paramount” (Oquendo, 1989: 18), el poeta intenta decirnos que, en el capitalismo, el sujeto forma parte de las escenas y los montajes producidos por la industria cinematográfica y, además, su quehacer está limitado por la economía financiera. Del mismo modo, cuando se lee “Rodolfo Valentino” y “Mary Pickford”, nos damos cuenta que estos actores del séptimo arte transmiten, de alguna manera, el espectáculo ensamblado por las agencias publicitarias y comerciales. El capitalismo tiene medios de comunicación como el cine donde despliega su lenguaje e ideología.

En este tenor, cuando Oquendo (1989: 17) escribe que “Nadie podrá tener más de 30 años”, quiere resaltar que los distintos centros de producción social como las fábricas o maquilas dependen de la mano de obra joven y desvalorada. De acuerdo con esto, las relaciones sociales y laborales están marcadas por el tiempo de producción capitalista y el ocio se ha convertido en una tradición mediada por la cultura del momento. La actividad productiva del sujeto está condicionada por un tiempo-espacio continuo que no ha hecho sino alejarlo de toda

potencialidad creativa. Al respecto, durante los once años de gobierno de Leguía, la expansión de la industria y el crecimiento de Lima hicieron de ésta un lugar donde se distinguían las diferencias étnicas y económicas. Las zonas de producción se ubicaban en los márgenes o conos urbanos y la clase dominante, así como sus centros culturales, se encontraba en el centro de la ciudad.

Por este hecho, Oquendo sostiene que en una sociedad del espectáculo “habrán disminuido los hombres 25 centímetros/ y andarán oblicuos sobre una pared” (Oquendo, 1989: 17). Es decir, los trabajadores no pueden crecer cualitativamente, puesto que interactúan por medio de una ética y racionalidad burocrática que ha sido impregnada por la modernidad. A manera de thriller urbano, el poeta señala que el único lugar de socialización del hombre es la fábrica, pues en ésta la creatividad se encuentra sometida por una temporalidad homogénea y hecha fetiche. La paradoja de este hecho es que todo acontecer humano puede ser apreciado a través del séptimo arte como si se tratara de un film irreproducible. En el cine, el espectador no solo se siente hechizado por el cuadro de imágenes y sonidos, sino también se halla despojado por la sucesión continua de los montajes que se producen. Se trata de un suceso que es propio de la era capitalista.

Cuando leemos los versos como: “Time/is/money”, “28 PISO” o “100 piso” (Oquendo, 1989: 17-18), el poeta nos transporta a un film que habla sobre la ciudad y obliga al espectador a observar las actividades y los acontecimientos que se desarrollan en la vida cotidiana. Si desplazamos nuestra mirada hacia la derecha encontraremos el verso que dice: “Diez corredores/ desnudos en la Underword” (Oquendo, 1989: 17). Esta parte del poema nos invita a entender que el capitalismo financiero –“Wall Street”– se ha apoderado del transeúnte, así como de los espacios urbanos. Asimismo, si divisamos el siguiente caligrama leeremos lo siguiente: “El humo de las fábricas / retrasa los relojes”; “Y la mañana/ se va como una muchacha cualquiera/ en las trenzas/ lleva prendido un letrero/ Se alquila esta mañana” (Oquendo, 1989: 18). Con esto el poeta pone en evidencia el sometimiento del trabajo concreto; pero, también, intenta decirnos que en medio de esta catástrofe existe un resquicio para imaginar otros tiempos más allá del caos y el progreso. Pero, cabe preguntarse: ¿cuál?

## EL ÚLTIMO MONTAJE

En *Réclan* podemos observar que el tiempo es una construcción no homogénea y vacía, sino “tiempo actual, que es lleno” (Benjamin, 2008: 74). De este modo, el estilo, así como el carácter crítico de la poesía oquendiana, instaura

una temporalidad novedosa, el cual consiste en cuestionar toda estructura impuesta por la cultura y el orden social. El propósito de Oquendo no sólo es describir hechos, acontecimientos o modas que se impregnan en el diario vivir; al contrario, lo que pretende es desatar la imaginación y la palabra escrita. La potencia imaginativa abre múltiples utopías y la palabra es un mecanismo importante que brinda la posibilidad de entrecruzar experiencias, historias y testimonios de vida.

La poesía de Oquendo no está mediada por el tiempo oficial de la imaginación. El lector puede darse con la tarea de leer sus versos de arriba hacia abajo o de adelante hacia atrás, contradiciendo de este modo toda rítmica y, con ello, la actividad cíclica impuesta por el mercado y la moda transitoria. De este modo, Oquendo expresa su inconformidad con las formas oficiales y *reificantes* de la sociedad, porque, bajo su consideración, la cultura del capitalismo se ha apropiado del individuo. Por ello, urge la tarea de rescatar la creatividad y, al mismo tiempo, poner en contradicción las relaciones entre espectáculo y espectador.

r            é            c            l            a            m

Hoy la luna está de compras

Desde un tranvía  
el sol como un pasajero  
lee la ciudad

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

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

*película deportiva pasada dos veces*

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

de miradas internacionales

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

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

compro para la luna 5 metros de poemas

En *Compañera* podemos ver que la belleza es transgredida por palabras como “trasatlánticos” y “cine”. Éstas no parecen formar parte de la estética de este poema, pues quebrantan su compás y carácter orgánico. Su creador ha integrado de manera delicada estos elementos que son contrarios a la propia composición e imaginación poética; pero, lo que desea en esencia es revelar las fisuras que emergen de la *geografía sentimental* y que son inherentes a una socie-



dad de mercado. Dicho de otra manera, la poesía oquendiana no sólo nos habla de la belleza, sino, también, como se ha podido comprender, está impelida por eventos contradictorios. En este poema, los elementos antagónicos que se encuentran a lo largo de las imágenes y los versos atemporales son piezas fundamentales que dan sentido a la escritura política.

A lo largo de *Cinco metros*, la ciudad, así como la vida cotidiana, es expuesta a manera de escenas y montajes cinematográficos. Con esto, Oquendo procura que su voz “revele secretas estructuras de admiración y precariedad: se quiere ser cine, pero es texto. La letra se esfuerza por explotar su ‘mejor ángulo’, de ahí el énfasis en la estructura visual de la página” y atemporal de la realidad (De los Ríos, 2016: 96). Esta forma de elaboración de la poesía está surcada por una serie de montajes que revelan la manera cómo la forma valor y el poder soberano cosifican las relaciones sociales. El sujeto no sólo se ha convertido en una cosa y en su propio espectador, sino que se ha encargado de actualizar la reproducción técnica de un mundo artificial. Ante esto, Oquendo, por medio de su poesía cinematográfica, pretende rescatar lo dañado; es decir, el aura del ser humano en tanto imaginación y potencia.

Estos universos forman parte del espíritu de Oquendo, quien, además de cuestionar la necrosis de las relaciones humanas, nos invita a situarnos como sujetos auténticos, capaces de edificar un poema al lado del sueño y más allá de las ruinas de la cultura del progreso. Al fin y al cabo, la palabra es lucha; la palabra es sueño. Ésta debe ser declamada como una especie de “Parque salido de un sabor admirable/ Cantos colgados expresamente de un árbol” (Oquendo, 1989: 25). Finalmente, en *Cinco metros*, la alteridad es un recurso imprescindible que suele marcar el contraste de la sociedad y, por tanto, de la estética de la poesía cinematográfica. La poesía se nutre de las paradojas de una sociedad desencantada, pero también se alimenta de la nostalgia y la esperanza humana.

## BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, A. (1990). *¿Se puede pensar la política?* Buenos Aires: Nueva Visión.
- Benjamín, W. (2008). *Historia de la filosofía. Obras Completas. Libro 1. Vol. 2.* Madrid: Abada Editores.
- Campuzano, A. (2007). Carlos Oquendo de Amat o el socialismo en tono menor. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (66), pp. 299-311.
- De los Ríos, V. (2009). Literatura y tecnología en Darío, Oquendo de Amat y Palma. *Romance Notes*. Disponible en: [http://www.academia.edu/605317/Literatura\\_y\\_tecnolog%C3%ADa\\_en\\_Dar%C3%ADo\\_Oquendo\\_de\\_Amat\\_y\\_Palma\\_Romance\\_Notes\\_48.1\\_2009\\_91-100](http://www.academia.edu/605317/Literatura_y_tecnolog%C3%ADa_en_Dar%C3%ADo_Oquendo_de_Amat_y_Palma_Romance_Notes_48.1_2009_91-100).

- Debord, G. (2009). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-textos.
- Gruner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.
- Lefebvre, H. (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lukacs, G. (1970). *Historia y conciencia de clases*. La Habana: Instituto del libro.
- Mariátegui, J. C. (2008). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- Marx, C. (2006). *El capital I. Crítica de la economía política*. México: FCE.
- Meneses, C. (2009). El otro viaje del poeta Oquendo de Amat. *América sin Nombre*, [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13378/1/ASN\\_13\\_14\\_16.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13378/1/ASN_13_14_16.pdf).
- Nahuel, F. (2012). Totalidad y reificación en la lógica de lo social. Una lectura de los Grundrisse de Marx. *Revista Bajo el Volcán*, (18), pp. 67-90.
- Oquendo de Amat, C. (1926). Poema del Manicomio. *Revista Amauta*, (2), p. 24.
- Oquendo de Amat, C. (1989). *Cinco metros de poemas*. México D.F.: UAM-JP.
- Postone, M. (2006). *Tiempo, trabajo y dominación social. Una reinterpretación de la teoría crítica de Marx*. Madrid: Marcial Pons.
- Sánchez, A. (1992). La inmolación perpetua de Carlos Oquendo de Amat. *Scriptura*, <http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/94423/142625>.
- Vallejo, C. (1977). *Escritos sobre arte*, editado por López Crespo. Buenos Aires: Gráfico Piedras.
- Vich, C. (1998). Hacia un estudio del "indigenismo vanguardista": la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (47), pp. 187-205.
- Weber, M. (2011). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. [Trad. Francisco Gil Villegas] México: El Colegio de México, FCE.