



Carlos Oquendo de Amat o el socialismo en tono menor

Author(s): Álvaro Campuzano Arteta

Source: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 33, No. 66 (2007), pp. 299-311

Published by: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25485841>

Accessed: 13-01-2016 22:35 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.

<http://www.jstor.org>

CARLOS OQUENDO DE AMAT O EL SOCIALISMO EN TONO MENOR

Álvaro Campuzano Arteta
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

I

¿Cuándo empezó la lucha por el socialismo de Carlos Oquendo de Amat? Una parte considerable de la crítica recientemente generada con ocasión de los cien años del nacimiento del poeta peruano, nos ofrece una respuesta implícita a esta pregunta¹. De diversos modos, algunos críticos han sugerido que en la poesía de Oquendo de Amat se plasmaría una actitud de encantamiento frente a la concreción de la modernidad capitalista en nuestra periferia. De ser este el caso, su militancia en las filas del Partido Comunista Peruano (PCP) no puede sino aparecer como un dato biográfico anómalo frente a su breve producción poética². La conclusión que se debe extraer a partir de las perspectivas que leen en sus poemas el canto de un *dandy* hechizado por las nuevas mercancías que aparecían en la Lima de la década de 1920 es que, después de publicar en 1927 su único y fascinante poemario *5 metros de poemas* (al que tan sólo le siguieron unos pocos poemas sueltos), el escritor experimental en Oquendo de Amat le habría cedido el paso al político radical. Así, el compromiso político asumido a cabalidad por Oquendo de Amat, no puede sino ser registrado como un momento posterior, y esencialmente ajeno, a su etapa de creador literario. Su lucha por el socialismo se habría iniciado, entonces, a raíz de la muerte de la poesía.

Sin embargo, trazar una separación tajante entre la actividad literaria y la militancia política de este singular vanguardista es, por decir lo menos, una tarea poco sencilla. Para empezar, un simple rastro (por lo demás ya establecido) del vínculo efectivo y consistente que existió entre el marco de publicación de la poesía de Oquendo de Amat y la red intelectual tejida en torno a la heterodoxa revista socialista *Amauta*, borrona los contornos de toda frontera ideológi-

ca que deslinda su postura política socialista de su creación poética. A partir de la información recabada por sus biógrafos, sabemos que hacia la segunda mitad de la década de 1920, en su paso fugaz por la Universidad de San Marcos en Lima, Oquendo de Amat estableció relaciones y alimentó amistades con poetas, como Xavier Abril, que formaban parte de la intelectualidad crítica vinculada a *Amauta*. No casualmente, fue en esta revista de amplia difusión y trascendencia histórica dirigida por José Carlos Mariátegui que se publicaron, desde enero de 1927 hasta febrero de 1928, cinco de los dieciocho poemas que componen *5 metros de poemas*, el libro-objeto de Oquendo de Amat³. Como también debemos recordar, Minerva, la casa editorial que publicó *5 metros de poemas* en 1927, fue fundada y dirigida por el propio Mariátegui. Por último, reafirmando la permanente cercanía del escritor y militante peruano con la red de *Amauta*, en 1929 otros tres poemas suyos, no incluidos en aquél poemario, fueron publicados en la revista⁴. Vemos entonces que el marco editorial de la poesía oquendiana fue, principalmente, el órgano de debate y difusión por excelencia del socialismo en el Perú durante la segunda mitad de la década de 1920⁵.

Ahora bien, yendo más allá de esta simple constatación, José Luís Ayala, considerado el principal biógrafo de Oquendo de Amat, ha llamado la atención sobre la exclusión de la obra de este poeta en uno de los más influyentes ensayos de Mariátegui, "El proceso de la literatura" de 1928, donde el autor establece un balance sobre los que, a su juicio, eran los principales escritores del Perú. Esta ausencia, de acuerdo a Ayala, constituiría una expresión de la poca valoración que le habría concedido Mariátegui a la poesía de Oquendo de Amat. Es más, a pesar de la publicación de su poemario en la editorial Minerva, Ayala refiere que el apareamiento de los poemas antes citados en *Amauta* se explicaría, no por los criterios de selección de Mariátegui sino por el ingenio de Oquendo para incluir subrepticamente sus poemas cuando se hacían las pruebas de imprenta de la revista. ¿Fue entonces la inclusión de sus poemas en *Amauta* un simple (y si ese fuera el caso memorable) subterfugio?

En el archivo de la correspondencia de Mariátegui se puede hallar un interesante indicio para responder esta pregunta. Pero, además, en lo que a la discusión de fondo se refiere, este documento puede servirnos como fundamento para proponer una sintonía posible entre la original forma de crítica socialista del fundador del Partido Socialista Peruano y la poesía de Oquendo de Amat. En 1927, Mariátegui le escribe una carta a otro de los jóvenes escritores de la vanguardia histórica peruana por ese entonces radicado en Madrid: Xavier Abril. En esa comunicación, Mariátegui le confirma a

su destinatario epistolar (quien, además, fungió de nexo directo entre *Amauta* y el grupo surrealista francés), que ya se han publicado en la revista las colaboraciones de los escritores nuevos que éste le habría referido como sugerencia. Entre estos nombres consta el de Oquendo. Además de este dato, que no es menor pues pone seriamente en cuestión la supuesta poca estima de Mariátegui frente a la poesía oquendiana, en la parte medular de la carta Mariátegui realiza una importante aclaración. Expresa enfáticamente que el criterio para incluir las colaboraciones sugeridas por Abril en *Amauta* responde, ante todo, a su particular postura de ideólogo revolucionario. Le aclara Mariátegui a Abril:

No crea Ud. que me dejo influir por sugerencias de grupo o de personas. No conozco cabalmente a todos los nuevos [escritores peruanos], pero me parece difícil que alguno de verdadero y revelado valor no tenga su sitio en mi estimación. Mas no puedo ser un crítico agnóstico. Rechazo la idea del arte puro, que se nutre de sí mismo, que conoce únicamente su realidad, que tiene su propio y original destino. Este es un rito de las épocas clásicas o de remansamiento; no de las épocas románticas o de revolución.⁶

En estas líneas, con su inconfundible estilo directo, Mariátegui reafirma las ideas que ya había formulado hacía seis meses, en noviembre de 1926, en el decisivo artículo "Arte, revolución y decadencia"⁷. Por su importancia para comprender el particular tipo de acogida que Mariátegui dio a la poesía vanguardista de Oquendo de Amat (hospitalidad expresada en su apoyo a la publicación de su poemario en 1927 y, quizá ya podríamos concluirlo, en la inclusión expresa de algunos de sus poemas en *Amauta* ese mismo año y en 1929), debemos reconstruir los puntos centrales de este ensayo que, por cierto, constituye una pieza clave en la definición de la postura de Mariátegui frente al arte de vanguardia. Apuntando a deslindar al arte auténticamente nuevo y revolucionario de la mera innovación formal, en "Arte, revolución y decadencia" Mariátegui articula una toma de partido a favor de las formas de creación artística que, en una primera instancia, expresen una negación rotunda de todo orden social afín al capitalismo. En sus palabras, "[e]l sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués." Pero tal negación del "absoluto burgués", de acuerdo a Mariátegui, no sería el único atributo del arte revolucionario o de vanguardia. A este espíritu disolvente o actitud básica de pesimismo, le debe acompañar una fe revolucionaria, o la emoción

de un Mito, en términos de Georges Sorel. Desarrollando este segundo punto de su argumento, Mariátegui elogia la adhesión de los surrealistas franceses al comunismo que ocurría por esos años, mencionando como contra-ejemplo la posición esteticista del poeta chileno Vicente Huidobro (para quien el arte es, apunta Mariátegui, “independiente de la política”).

La politización activada en el seno de los surrealistas, y el tipo de politización que Mariátegui defiende en el arte vanguardista en general, no se refiere a las anodinas y grises tareas administrativas propias de “las épocas clásicas, o de plenitud de un orden”, sino a la *fe revolucionaria* que signa a “las épocas románticas o de crisis de un orden”. La *política* así asumida, nos dice Mariátegui –invocando al Miguel de Unamuno de *La agonía del cristianismo* (1925)–, constituye “la trama misma de la Historia”⁸. Siguiendo la tesis planteada en esta última línea, la condición de posibilidad de toda transformación radical del orden social no reside en el movimiento impersonal y universal de la Historia, sino en el movimiento concreto de los seres humanos y en sus particulares acciones históricamente condicionadas. Desde esta perspectiva, la historia es concebida, en última instancia, como una posibilidad incierta y su movimiento como el efecto de la acción política. De acuerdo al polemista de *Amauta*, una de las dimensiones de la política entendida como praxis transformadora de la historia es, justamente, el auténtico arte de vanguardia. Y éste a su vez sería reconocible, antes que por sus innovaciones técnicas, por su negación del mundo social burgués y por su fe revolucionaria⁹.

//

Si por la vía del recuerdo procuramos respirar el mismo aire agitado de la década de 1920 que respirara Mariátegui, nuestra lectura de la poesía que valoraba, como la de Oquendo de Amat, no puede salir inerte del influjo de algún tipo de ‘fe revolucionaria’. Si volvemos a situar nuestra lectura en el contexto de recepción gestado a partir de *Amauta*, es difícil no hallar rastros de la lucha por el socialismo del poeta en su propia escritura (y no únicamente en su militancia partidaria directa). Sin embargo, referirse al socialismo en la poesía de Oquendo de Amat fácilmente podría causar extrañeza entre sus lectores actuales. ¿Qué relación, por oscura que fuere, pueden tener el tono alegre y anti-solemne o la composición visual y anti-narrativa de *5 metros de poemas* con el socialismo? En efecto, el rechazo justificado al ‘socialismo realmente existente’ (aquél que vimos materializado en el siglo XX bajo la hegemonía soviética con su grandilocuente y autoritaria política cultural) nos ha acostumbrado a asociar mecánicamente a toda forma de arte que se pretenda revo-

lucionaria con realismos de pretensiones monumentales, y en el caso específico de la literatura, con narraciones tradicionales centradas en la construcción de personajes idealizados. Sin embargo, con anterioridad a la burocratización intelectual de las revoluciones traicionadas durante el siglo pasado, el carácter abierto del debate sobre los nexos entre la política y el arte de vanguardia en el seno de la revista *Amauta* constituye un referente, un valioso punto de partida, para hallar posibilidades de diálogo más sutiles entre el socialismo y la literatura.

Para desplegar esta posibilidad de lectura (entre otras legítimas, claro está), más allá de documentar el vínculo editorial de la poesía oquendiana con la editorial Minerva y con *Amauta*, debemos explorar su principio constructivo y, sobre todo, el efecto estético que produce. Para interpretar la dimensión socialista en esta poesía a la luz del tipo de recepción política que, como ya apuntamos, promueve el marco de su publicación, debemos escudriñar sus propias cualidades formales.

El único libro publicado por Oquendo de Amat, *5 metros de poemas*, incluye dieciocho poemas, cada uno dispuesto en una sola hoja. Todos los poemas, cuya tipografía experimental hace que el texto se espacialice en cada página, se encuentran ensamblados en una sola tira de papel que se desdobra a medida que transcurre la lectura.

El principio básico de construcción de este poemario es el *montaje*. En el campo del cine, 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. En la producción cinematográfica tal ilusión, en su función más tradicional, se orienta a reproducir la sensación visual de la “vida real”. Sin embargo, utilizado por fuera del cine naturalista, el montaje constituye no sólo un medio técnico sino un principio artístico de ruptura radical. Siguiendo a Peter Bürger, las repercusiones más extremas del montaje, en tanto que principio artístico, son el quiebre de la unidad orgánica de la obra de arte y, junto a ello, la invalidación de la función tradicional del arte, a saber, representar la realidad (o dicho más precisamente, la versión hegemónica o socialmente prevaleciente de la realidad). En el caso de la pintura cubista, por ejemplo, al incorporar fragmentos u objetos hallados en el lienzo, el montaje “destruye la unidad del cuadro concebido como un todo, cuyas partes han sido diseñadas por la subjetividad de su creador”, y así, desmantela el sistema de representación vigente desde el Renacimiento¹⁰. Algo similar ocurre en el campo de la literatura vanguardista. En la escritura

surrealista, para seguir con los ejemplos propuestos por Bürger, la destrucción de la coherencia o de la ilación lógica, libera a la escritura del imperativo de representar la realidad¹¹. El montaje aplicado a la literatura hace que cada uno de los versos y poemas de un poemario o que cada fragmento de una novela, no se remitan unívocamente a una totalidad que los engloba. De este modo, cada parte o fragmento de la obra adquiere independencia frente a una unidad orgánica mayor. Una implicación crucial de este quiebre es la preeminencia de la potencia imaginativa por sobre los controles cognitivos que sujetan el pensamiento y la percepción a la reproducción, 'fiel' y 'englobadora', de la realidad exterior.

En el caso de la escritura de Oquendo de Amat, el montaje como principio compositivo de *5 metros de poemas* puede ser detectado, de entrada, en la referencia directa al montaje cinematográfico que encontramos en las primeras páginas del libro. Como ya lo han destacado varios críticos, un "intermedio" de "10 minutos", al estilo de los anuncios de intermedios tan frecuentes en las primeras exposiciones de cine, divide a los cuatro primeros poemas (fechados en 1923) de los catorce restantes (fechados en 1925). Esto de algún modo presenta al poemario en su conjunto como un montaje de "fotogramas". Sin embargo, los poemas espacializados dispuestos en cada página de este curioso libro, no permiten reconstruir una secuencia unitaria como lo hacen los fotogramas en las películas del cine naturalista. A diferencia de cualquier película convencional, cada poema en la obra de Oquendo de Amat no se inserta dentro de una secuencia inscrita en una trama prefijada. Por el contrario, cada poema visual¹² detiene al lector en una experiencia singular. Más allá de que, en efecto, existen tópicos recurrentes (como el de la ciudad o el de un erotismo pueril), o de que un tono juguetón atravesase a casi todo el libro (con la clara excepción del poema "cuarto de los espejos"), se necesitarían hacer verdaderas acrobacias interpretativas para postular que *5 metros de poemas* nos presente algo cercano a una película con una trama unitaria.

Más allá de la ausencia de unidad orgánica en *5 metros de poemas* (rasgo prácticamente aplicable a toda obra vanguardista), ¿qué efecto estético en particular genera su lectura? Enfatizando la dimensión política de este efecto, inmediatamente sugiero que este poemario alimenta la imaginación de un modo de vida en la ciudad que resulta esencialmente ajeno a la experiencia urbana normalizada bajo el capitalismo re-consolidado mundialmente después de la Segunda Guerra Mundial.

Un aspecto central de este efecto político-estético se refiere a la interrupción del tiempo lineal y acelerado propio de la productividad

capitalista en las ciudades del consumo que se desarrollaran, sobre todo, desde la década de 1950 en adelante. La experiencia del tiempo como una rápida concatenación de momentos con un principio y un final claramente determinados es una característica esencial tanto de la productividad capitalista contemporánea como de su complemento: el consumo de masas estimulado por la industria cultural en sus diversas manifestaciones. La administración del tiempo en las ciudades, o bien, la reducción de la temporalidad a una secuencia lineal, es consustancial a la jornada laboral; pero los momentos de “recreación” o de ocio enajenante durante el cual las personas se dejan seducir por los encantamientos de las mercancías también se supeditada a esta temporalidad. El transcurso delimitado de momentos en que las personas se entretienen buscando alejarse (en vano) de la productividad heterónoma, es funcional al imperativo de crecimiento del capital¹³. A partir del reconocimiento de esta administración del tiempo bajo el capitalismo, dentro de la tradición del marxismo crítico Adolfo Sánchez Vásquez ha remarcado como uno de los puntos esenciales del proyecto socialista de sociedad a “la creación cada vez en mayor escala de tiempo libre, pues –como dice Marx–, tanto para el individuo como para la sociedad <<la universalidad de su desarrollo, de su goce y de su actividad depende de la economía del tiempo>>, es decir, del tiempo que se gane para otras formas de producción, como la artística”¹⁴.

Recorriendo los *5 metros de poemas*, el lector es incitado a experimentar una particular forma de tiempo libre: la percepción es frecuentemente conducida en estos poemas a una juguetona experiencia visual que suspende la velocidad lineal del tiempo y que, sorpresivamente, ocurre en ciudades imaginadas. Seguramente toda poesía exige del lector una actividad receptiva desacelerada. Sin embargo, el carácter espacial de la poesía oquendiana acentúa esta exigencia de desaceleración: la mirada se debe suspender literalmente en cada uno de los versos que aparecen espaciados, de manera no concatenada, en medio de las páginas. Como fotografías instantáneas, en varios de estos poemas, emergen imágenes donde, a veces, predomina un erotismo infantil y donde, otras veces, el campo aparece insólitamente figurado como un espacio artificial. Pero a través de esta dislocada sucesión también emergen imágenes en las que el repliegue del tiempo o esa duración anti-utilitaria y elástica de la experiencia poética, ocurre en los lugares que hoy asociamos por antonomasia con la aceleración productivista-consumista del tiempo: las ciudades.

Violentando nuestro sentido común, en el poema “réclam”, por ejemplo, se nos anuncia:

y el viento empuja
los coches de alquiler

[...]
El policeman domestica la brisa
y el ruido de los clacksons ha puesto los vestidos azules¹⁵

En las imágenes detenidas en estos versos, la pesadez de latas y motores automovilísticos se vuelve liviana y su movimiento, como el de insólitos veleros, es propulsado por el viento. Las figuras de control social de las ciudades se olvidan del trabajo y se dedican a travesear inofensivamente (más adelante, en el poema “new york” los policías incluso son figurados como ramos de flores que adornan las calles). Y los clacksons, ese ruido que ahora normalmente denota el apremio ensordecedor en las ciudades, se trastoca, por la vía de la sinestesia, en color para ser contemplado.

En “film de los paisajes”, la combustión de los automotores, esa asfixiante manifestación de la productividad, aparece insólitamente (sobre todo para el lector contemporáneo) como una ocasión de goce estético: “Las nubes/ son el escape de gas de automóviles invisibles”. En una vena similar, en el poema “new york” (republicado en *Amauta*, como se mencionó) aparece una instantánea donde el movimiento de los automóviles inscribe rastros inocentes de deseo sobre las calles:

El tráfico
 escribe
 una carta de novia

Nada es funcional o utilitario en las ciudades que emergen en las imágenes detenidas, como fotogramas evanescentes, en medio de la superficie de las páginas de *5 metros de poemas*. En esa delirante “new york” que Oquendo de Amat imagina, el tiempo muerto de la productividad y el consumismo es sometido a una liberadora desaceleración: “El humo de las fábricas/ retrasa los relojes”.

Suscitando esta experiencia alterada del tiempo, que Walter Benjamin figuraba como una ‘dialéctica de la detención’, la clásica consigna de Benjamin Franklin (*time is money*) de ninguna manera podría aparecer afirmada y escrita normalmente. En los caracteres de la poesía oquendiana, donde se funda esa improbable “new york” que él jamás visitó, el lema capitalista por excelencia aparece distorsionado por una inusitada disposición tipográfica vertical. Además, a este dictamen productivista, ya de por sí puesto en suspenso, lo

asedian dos imágenes de derroche situadas en sus flancos izquierdo y derecho.

	T I M E	
Los teléfonos son depósitos de licor wood	I S	Diez corredores desnudos en la Under- wood
	M O N E Y	

En esta ciudad ralentizada y disfuncional, la tecnología telefónica se pone en servicio de la embriaguez. Y las máquinas de escribir marca Underwood, intocadas por los dedos de contadores y funcionarios, sólo existen para hacer posible la disparatada carrera (embriagadora también) de los diez dedos libres y desnudos de los escritores.

Interrumpir el tiempo lineal. Dar la vuelta a la función productivista de las máquinas. ¿No nos insita esto a invertir y dislocar también el uso familiar de las palabras? Es esto, precisa y literalmente, lo que ocurre en el poema “réclame” que aparece antes o después de “new york” (esa secuencia sólo depende del modo en que el lector decida jugar con el poemario). Allí, al margen izquierdo inferior de la página, aparece un curioso ascensor construido de palabras.

r
o
s
n
e
c
a

n
u

Para leer esta máquina textual debemos ir de abajo hacia arriba. Si hacemos lo propio en el poema “new york”, el TIME IS MONEY (que junto a “un ascensor”, son las únicas palabras que aparecen dispuestas verticalmente en todo el libro) se leería: YENOM SI EMIT. Desquiciando al *time is money*, aquella conocida consigna puritana

que milita por la sujeción del tiempo y la experiencia bajo la férula del valor de cambio, el inaudito *yenom si emit* se nos presenta, no como una consigna grandilocuente, sino como un balbuceo jubiloso que exclama la liberación del tiempo y la experiencia en el socialismo.

Cuando la vida deja de estar encadenada al crecimiento económico, el tiempo monótono de la productividad y el consumismo se detiene. El opresivo movimiento urbano (el caminar rectilíneo de las masas compactas) se transforma. Surge entonces, como en algunas de las páginas de *5 metros de poemas*, un tiempo sincopado por instantes creativos. Las consecuencias son fascinantes.

En "poema" (también republicado en *Amauta*) emerge una ciudad donde el tiempo que marcha inexorablemente hacia adelante se detiene. Allí las máquinas existen para exaltar la experiencia estética y las coacciones de la escasez han sido superadas: "cuelgan enredaderas de los volantes de los automóviles/ y los expendedores disminuyen el precio de sus mercancías".

En la noticia sobre Amberes, otra de las ciudades que Oquendo de Amat visitó únicamente a través de la imaginación, nos enteramos de otra forma de goce en la abundancia. Una voz poética infantil nos deja saber que hay música en el aire y las calles son de chocolate: "Las cúpulas cantaron toda la mañana/ Y la casa Nestlé/ ha pavimentado la ciudad". En "film de los paisajes" (los ejemplos podrían seguir) nos detenemos frente a una disparatada forma de celebrar el crecimiento urbano: "Las ciudades se habrán construido/ sobre la punta de los paraguas/ (Y la vida nos parece mejor/ por que está más alta).

III

Las imágenes de ciudades inexistentes en *5 metros de poemas* no surgen, evidentemente, de un anhelo de nuevas posibilidades de reproducción del capital (imperativo que, de hecho, explica históricamente la expansión urbana), sino del deseo de multiplicar ocasiones excepcionales de goce. Este encuentro entre la imaginación y el espacio urbano con sus tecnologías novedosas es, por lo demás, una constante en la vanguardia histórica circunscrita al periodo de entre-guerras. Como nos lo recuerda Perry Anderson, el atractivo vanguardista por los "nuevos ingenios e inventos" industriales, que hacían su aparición en las ciudades europeas todavía de manera incipiente en esos años (no se diga en las ciudades de nuestra periferia), de ningún modo constituyó una exaltación del capitalismo. De hecho, en las imágenes vanguardistas se hacía abstracción de "las relaciones sociales de producción [o bien de la explotación]" que

subyacían y subyacen a la constitución de las urbes. Según Anderson, la precondition para que las nuevas “técnicas y artefactos” correspondientes a la segunda revolución industrial se presenten como fuentes de creatividad para la vanguardia histórica es “el carácter incipiente del modelo socioeconómico aún imprevisible que más tarde se consolidaría en torno a aquéllas”. Debido a que todavía no habrían sido subsumidos del todo por el capital, todavía “[n]o se veía muy claro a dónde conducirían los nuevos ingenios e inventos”¹⁶.

Las seducciones del consumo de masas en las ciudades como hoy lo conocemos es una realidad social todavía inexistente en los años de entre-guerras. La industria cultural con todos sus artilugios (incluyendo el actual cine de Hollywood), sólo se consolidó mundialmente tras la segunda guerra mundial a partir de la agresiva orientación hacia el consumo instaurada por el capitalismo reformado tras sus recientes crisis de sobre-producción. Por ello, no debe sorprender que la suspensión del tiempo lineal y productivista se dispare en la imaginación de un Oquendo de Amat precisamente a partir de objetos que sólo décadas más tarde constituirían los símbolos por excelencia de re-consolidación del capitalismo: la pantalla del cine de Hollywood (con Rodolfo Valentino y Mary Pickford que hacen su aparición en “new york”), los edificios, el pavimento, el tranvía, los automóviles (¡hasta los tubos de escape!), el teléfono, la publicidad. En la poesía de Oquendo de Amat, todos estos elementos del incipiente y novedoso espacio urbano se trastocan en objetos de gozosa contemplación imaginativa que propician la liberación del tiempo.

En su divertida representación y aparente sencillez, la poesía visual de *5 metros de poemas* nos recuerda que el despliegue de la técnica, si no se sujeta a la valorización del capital, promete crear inmensas posibilidades de juego. Su divertida negación del mundo social burgués y su pequeña fe revolucionaria, hacen del socialismo en tono menor de la poesía de Oquendo de Amat una fascinante posibilidad de crítica social. La débil fuerza política que recorre esta poesía aparece hoy como el tenue destello utópico de una modernidad socialista que nunca llegó a materializarse históricamente en nuestros países. Su recuerdo constituye, en sí mismo, una forma de politización.

NOTAS:

1. Ver el dossier sobre la obra de Oquendo de Amat (1905-1936) en *Dedocrítico. Revista de literatura* No.11 (2005), especialmente: Eduardo Chirinos, “No sólo los ciclistas venden imágenes económicas: mercancía y dandismo en

- Oquendo de Amat” y Cynthia Vich, “De la nostalgia al consumo. Una lectura de *5 metros de poemas*”.
2. Ya vinculado al socialismo desde 1926, aproximadamente, Oquendo de Amat llegó a ser secretario general del Comité Regional de Arequipa del PCP en 1935, y en ese mismo año fue desterrado del Perú interrumpiendo su labor de organización de Frentes Populares. Como sabemos, el PCP fue fundado en 1928 y originalmente se denominó Partido Socialista Peruano. Sólo después de la muerte de su fundador, José Carlos Mariátegui (quien siempre alertó sobre la necesidad de mantener una distancia crítica con respecto al comunismo soviético), el partido pasó a denominarse Comunista, destacando su filiación al Komintern.
 3. Se trata de los siguientes poemas: “Poema” (*Amauta*, Año II, No.5, enero 1927, p.26); “Jardín” (*Amauta*, Año II, No.8, abril 1927, p.1); “New York” (*Amauta*, Año II, No. 10, diciembre 1927, p.48); “Madre” y “Poema al lado del sueño” (*Amauta*, Año III, No. 12, febrero 1928, p.22 y p.30 respectivamente).
 4. ¹ “Poema surrealista del elefante y del canto” y “Poema de la niña y de la flor” (*Amauta*, Año III, No. 20, enero 1929, p.53 y p.56 respectivamente); “El ángel y la rosa” (*Amauta*, Año III, No.21, febrero-marzo 1929, p.55-56).
 5. En esta línea, como remarca Jannine Montauban, a pesar de que Oquendo de Amat también colaboró con la importante revista puneña *Boletín Titikaka* (1926-1930), donde publicó tres poemas, su “aprendizaje literario y político [...] ocurrió en Lima bajo la influencia de José Carlos Mariátegui y la revista *Amauta*”. Ver Montauban, “¿Por qué los hombres andarán oblicuos sobre la pared? La parodia vanguardista en *5 metros de poemas*” en *Dedocrítico. Revista de literatura* No.11 (2005)
 6. Carta de José Carlos Mariátegui a Xavier Abril. Lima, 6 de mayo de 1927. La carta pertenece, originalmente, al archivo de Xavier Abril. Fue mecanografiada y publicada en el primer tomo de la más reciente edición de las obras completas de Mariátegui: *Mariátegui Total* (Lima: Empresa Editora Amauta), p.1853-1854.
 7. Ver *Amauta* No.3 (1927): 3-4. Republicado en *Mariátegui Total* (Lima: Empresa Editora Amauta): 553-554.
 8. *Ibid.*, 4. Esta precedencia de la política sobre la Historia que defiende Mariátegui es de la mayor importancia. Constituye uno de los puntos centrales que explican la distancia del tipo de socialismo que él propugnaba frente al evolucionismo ceñido a “leyes de la Historia” tanto de la Segunda Internacional como de la Tercera Internacional Comunista. Para explorar a fondo la riqueza de su teoría de la revolución es imprescindible volver sobre el conjunto de ensayos recopilados bajo el título “En defensa del marxismo”.
 9. Dicho sea de paso, este énfasis puesto en la dimensión política que tiene el efecto estético del arte vanguardista, y no sólo en sus procedimientos técnicos, es compartido por otros marxistas críticos coetáneos a Mariátegui. Walter Benjamin, por ejemplo, destaca las potencialidades democratizadoras de la reproductibilidad técnica aplicada al arte, y Bertolt Brecht se interesa en la conciencia crítica frente al mundo social que puede producir el efecto de extrañamiento en el teatro gestual. Ver Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (México: Itaca, 2003 –1936) y *Tentativas sobre Brecht* (Madrid: Taurus, 1972).

10. Peter Bürger, *Theory of the avant-garde* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002 -1984-): 77. Bürger ejemplifica su elaboración teórica haciendo referencia a los cuadros "Naturaleza muerta" (1912) y "Violín" (1913) de Pablo Picasso.
11. En este caso, los ejemplos específicos de Bürger son *El campesino de París* (1926) de Louis Aragon y *Nadja* (1928) de André Breton.
12. Para una ampliación sobre el carácter predominantemente visual de *5 metros de poemas* ver Carlos Germán Belli, "Oquendo de Amat parvanguardista" en *Dedocrítico. Revista de literatura* No.11 (2005).
13. Ver Theodor W. Adorno, "Tiempo libre", en *Consignas* (Ammorortu, Buenos Aires, 1973).
14. Adolfo Sánchez Vásquez, "Prólogo" en *Estética y marxismo* (Ediciones Era: México, 1970): 49.
15. Todos los extractos del poemario provienen de la siguiente edición facsimilar: Carlos Oquendo de Amat, *5 metros de poemas* (Editorial Altiplano: Puno, 2003).
16. Perry Anderson, "Modernismo y revolución" (1984) en Nicolas Casullo (compilador), *El debate modernidad posmodernidad* (Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993): 104.