

LETRAS DE CELULOIDE: UNA LECTURA DE *5 METROS DE POEMAS DE CARLOS OQUENDO DE AMAT*

Agustina Ibañez

Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS-CONICET



Resumen || En plena experimentación, exaltación de avances técnicos e indagación en torno al movimiento, aparece en el año 1927 en Lima, Perú, *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), un poemario que exhibe un novedoso trabajo experimental que conduce a repensar la densidad textual a la luz de las transformaciones y los descubrimientos maquínicos que tuvieron lugar durante el siglo XIX y comienzos del XX. El siguiente trabajo aborda el texto oquendiano atendiendo a las posibles relaciones entre escritura y discurso cinematográfico. Se ahonda en aquellos procedimientos que permiten transponer la experiencia cinematográfico-temporal al papel y a la palabra.

Palabras clave || Carlos Oquendo de Amat | Poesía peruana | Cine | Literatura

Abstract || In 1927, during a time of rich experimentation, exaltation of technical advances, and inquiry about the movement, *5 metros de poemas* by Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) was published in Lima. The poetry book supposes a new experimentation, leading to rethink textual density in the light of the new technologies of the nineteenth and early twentieth centuries. This paper addresses the possible relationships between writing and cinematographic discourse in Oquendo's text, and delves into procedures that allow *5 metros de poemas* to jump from the cinematic-temporal experience to the written word.

Keywords || Carlos Oquendo de Amat | Peruvian poetry | Cinema | Literature

Resum || En plena experimentació, exaltació de progressos tècnics i indagació en relació al moviment, apareix a l'any 1927 en Lima, Perú, *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), un poemari que exhibeix un nou treball experimental que condueix a repensar la densitat textual partint de les transformacions i els descobriments maquínicos que van tindre lloc durant el segle XIX i principis del XX. El següent treball aborda el text oquendià atenent a les possibles relacions entre l'escriptura i el discurs cinematogràfic. S'aprofundeix en aquells procediments que permeten transposar l'experiència cinemàtico-temporal al paper i a la paraula.

Paraules clau || Carlos Oquendo de Amat | Poesia peruana | Cine | Literatura

0. Escena preliminar

Bajo la forma de un pliegue de papel, en pleno auge de las vanguardias latinoamericanas del siglo xx¹, aparece por primera vez en el año 1927 en Lima, Perú, el poemario *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), un poeta que podríamos describir, tomando las palabras de Mario Vargas Llosa, como «un hechicero consumado, un brujo de la palabra, un osado arquitecto de imágenes, un fulgurante explotador del sueño, un creador cabal y empeinado» (1990: 176). Asimismo, y centrándonos en el texto, debemos añadir que Oquendo nos expone ante una palabra *anfibia* (Paz, 1992: 12). Es decir, una voz que afirma su existencia en el intersticio abierto entre dos lenguajes: el visual y el verbal, transformando el espacio poético en una amalgama discursiva, una composición «que tiende a combinar los recursos de la poesía y la plástica especulando sobre su poder de exaltación recíproca» (Breton, 1977: 166). A partir de aquí, y en tanto lugar de fusión, el poema se entiende como una *cosa otra*: una palabra-imagen que «se contempla y, al mismo tiempo, se lee» (Paz, 1992: 12). Sin embargo, yendo más allá de estas observaciones preliminares, resulta insoslayable señalar que el trabajo experimental² que exhibe *5 metros de poemas* conduce a repensar la densidad textual a la luz de los avances técnicos y la indagación en torno al movimiento tan en auge durante el siglo xix y comienzos del xx³. En este sentido, y no solo por el contexto de producción sino por su materialidad, el poemario oquendiano se configura como una mostración y una incursión en técnicas que conducen a la palabra, pero también a la obra literaria, tal como afirma Miriam Gárate, a «operar como los modernos aparatos de producción y reproducción de imágenes técnicas. Operar con ellos» (2012: 72). En efecto, y concordando con la propuesta de Mirko Lauer, se levanta como un síntoma de la relación de las vanguardias peruanas con la máquina y la tecnología, al punto de incorporar principios de intención mecánica en la construcción de su propio cuerpo textual (2003:11-16).

Dicho esto, y con el propósito de aquilatar la hipótesis de este trabajo, corresponde afirmar que el libro —término que utilizamos como recurso provisorio— no es un mero conjunto de poemas sino la sumatoria, el *montaje* (Aumont et.al, 1996: 53) de diversos fragmentos compuestos por hojas en blanco, intermedios, palabras, anuncios publicitarios, etc. que se extienden y despliegan de manera lineal en una cinta de casi cinco metros de papel⁴. Su estructura flexible y su organización en cuadros encadenados llevan a sostener que estamos ante una tira fotográfica convirtiendo, así, la cinta de papel en celuloide. A partir de esta simulación y esta ambivalencia, los fragmentos devienen *fotogramas*⁵ (Aumont et.al, 1996: 19); la palabra, imagen; los poemas, movimiento. Oquendo de Amat

NOTAS

1 | «La lírica de vanguardia renueva el lenguaje y los fines de la poesía tradicional [...]. La nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, [...] dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial» (Verani, 1990:10).

2 | Trabajo con la palabra, el silencio y el espacio poético que recuerda la práctica escritural de Stéphane Mallarmé (1842-1898) en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897).

3 | Como señala Edmundo Paz-Soldán, «las primeras décadas del siglo XX marcan un continuo acercamiento en las relaciones entre literatura y tecnología. El desarrollo de la fotografía, [...] el fonógrafo, [...] amenazaron el privilegio representacional de la escritura y transformaron lo que era considerada una práctica artesanal en una técnica» (2002:153)

4 | En este punto, resulta interesante lo que señala José Luis Ayala: «No es verdad que Oquendo de Amat haya concebido que la edición de su libro tuviera “forma de acordeón” [...]. El poeta antes de entregar a *Minerva* sus textos originales, explicó varias veces lo que quería: es decir un libro-filmes, en otras palabras, la edición de sus poemas en celuloide» (1998: 157).

5 | Se entiende por fotograma a cada una de las imágenes fijas, dispuestas en serie sobre una película transparente, que componen un film. (Aumont et al., 1996: 19).

nos presenta un híbrido, un texto *pliegue*⁶ (Derrida, 1975) que es poemas-publicidad-fragmentos-film. Por consiguiente, y como efecto de su hibridez, nosotros, lectores, también acaecemos *otro* y nos tornamos multifacéticos. Junto a él, devenimos *anfíbio* (Paz, 1993): lector/espectador/observador/ojo/cámara. Y es en este sobrevenir que el poeta transforma y complejiza dichos elementos puesto que el lector/observador/espectador/ojo/cámara al tiempo que acontece *otro* va extrayéndose de su pasividad⁷ junto a un texto/poemario/fragmentos/film que ingresa, a partir de este juego de devenires, en una potencial actividad afirmando así, un modo *otro* de lectura⁸. En última instancia, lector y página se requieren mutuamente para entrar en esa travesía incesante ya que, para que la hoja escrita produzca el efecto óptico, necesita de un *otro* capaz de producir dicha dinámica. Somos nosotros, lectores/espectadores, los que actualizamos, en la medida que entramos en movimiento, ese traslado que ocurre en un tiempo/espacio que nos es ajeno y externo: el papel. A partir de aquí, la palabra poética moviliza nuestro cuerpo, nos hace operar como si fuésemos un aparato técnico (Gárate, 2012): leemos en infinitas direcciones, nos acercamos y alejamos frente a las palabras-objetos. En definitiva, somos estimulados a percibir una palabra-imagen fragmentada, enlazada y yuxtapuesta que muestra y (re)construye la heterogenidad y la modernidad del período de publicación del poemario.

Esta escueta presentación de *5 metros de poemas* permite plantear algunos de los interrogantes que suscita el enfrentamiento del crítico con la palabra oquendiana: ¿cómo leer un texto que se presenta como un híbrido? ¿Cómo estudiar una obra que es al mismo tiempo literaria, cinematográfica, visual, móvil? En todo caso, ¿ante qué clase de texto estamos? Por lo expuesto, podríamos sostener que el poemario de Oquendo escapa a todo tipo de clasificación binaria. En rigor, no es ni cinematográfico ni literario sino dos, una multiplicidad que se lee en y desde la coexistencia, un texto-pliegue que se retuerce, expande y acumula de manera incesante provocando la afirmación de una lectura simultánea e infinita que promoverá el estallido del sentido. A partir de aquí, deviene *máquina*⁹ (Deleuze y Guattari, 1985), un sistema de conexiones múltiples, un *rizoma*¹⁰ (Deleuze y Guattari, 1988) en el que cualquier punto puede ser conectado con otro activando como tejido, en palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari, «la conjunción “y...y...y”» (1988: 29). De esta manera, *5 metros de poemas* se levanta como un verdadero *poema acéntrico* (Oquendo de Amat, 1927: 13), un texto en tránsito que ingresa y sale de lo fílmico a lo textual, a lo visual, a lo pictórico. Es decir, y volviendo a la advertencia de lectura que se nos da al comienzo del poemario, un poema-fruta sin punto interior que se transforma en una auténtica *madriguera* (Deleuze y Guattari, 1988), un espacio laberíntico de múltiples entradas en el que cualquier nudo de desplazamiento se conecta con otro ramificándose hasta el

NOTAS

6 | Propongo utilizar la noción de *pliegue* (Derrida, 1975) en lugar de *libro-acordeón* (Harmuth, 2000; Sánchez, 2009; Thays, 2005) para hacer referencia al poemario de Oquendo de Amat porque considero que describirlo con el término *acordeón* implica reducir el texto y la práctica escritural al discurso musical asumiendo, por consiguiente, la presencia exacerbada de dicho lenguaje en él. Deduzco que la noción de *pliegue* (Derrida, 1975) resulta más productiva para el abordaje del poemario en tanto permite dar cuenta del estallido del sentido y de su imposibilidad de clasificación dentro de una lógica binaria. La noción derrideana de *pliegue* «aparece asociada al espacio del *entre* como un lugar que no existe [...], espacio de intervalo que se opone a toda clasificación regida por oposiciones binarias. [...] es el lugar de la *diseminación* que no explota el horizonte semántico de las palabras sino que las hace estallar» (Jara, 2008: 41).

7 | Me refiero tanto a una estaticidad/pasividad física y corporal como, siguiendo a Roland Barthes, a la resistencia a entrar en juego con el texto. Es decir, ser un consumidor y no un productor textual (2013: 75-115).

8 | Una lectura *paragramática*, relacional, simultánea que «exige una reunión no sintética de ambos textos» (Kristeva, 1981: 68).

9 | Cabe recordar que para Deleuze y Guattari, tal como lo desarrollan en *El anti-Edipo* (1985) y en *Mil mesetas* (1988), la máquina se distingue de lo mecánico. Es decir, mientras lo mecánico se encuentra cerrado sobre sí mismo y mantiene relaciones codificadas con los flujos exteriores; las máquinas

infinito. En consecuencia, las palabras adquieren dinamismo, fluyen en el espacio obligándonos a realizar una lectura *paragramática* (Kristeva, 1981: 66) en la que a partir de conexiones móviles y helicoidales podemos leer múltiples voces y sentidos.

En esta oportunidad, y si bien sería interesante ahondar en todos los aspectos mencionados, por motivos de espacio, abordaremos solo algunos de ellos: en rigor, aquellos que permiten en *5 metros de poemas* transponer la experiencia cinematográfica y temporal del cinematógrafo al papel. Para ello, nos detendremos a analizar, en primer lugar, la estructura plegable del texto para luego abordar, en tan solo algunos fotogramas, las técnicas y la experimentación con el lenguaje. Todas ellas, estrategias que abren no solo las puertas de un juego gráfico-visual sino la travesía de los caudales cinematográficos de la palabra.

1. La estructura del texto: un viaje fílmico

5 metros de poemas se inicia con una ilustración¹¹ en blanco y negro (véase imagen I) semejante a un fotograma de presentación de créditos de una película ortocromática¹² que revela una notoria vastedad compositiva. En efecto, al trazar una línea vertical segmentando la imagen en partes iguales notamos una gran concentración de palabras y números en el lado izquierdo frente a una amplia aglomeración de rostros en el sector derecho. Asimismo, advertimos que muy próximo al vértice izquierdo superior confluyen dos líneas diagonales a partir de las cuales se instala, en la imagen, el fondo negro. Más allá de la acumulación, nuestros ojos son redirigidos hacia ese punto que abre (o cierra) en el dibujo la percepción visual de máxima oscuridad. Semejante a las vías del tren o al cordón de una carretera, el trazo negro invita al lector/espectador a transitarlo con la vista provocando que la mirada se pierda en el infinito y la profundidad. A partir de la instalación de la perspectiva, el nombre del texto se fragmenta y se amolda al espacio abierto por las transversales. Se inscribe en un orden piramidal marcando, cual letrero de autopista, la distancia y la materia a recorrer: «cinco metros de poemas».



Imagen I: Portada de *5 metros de poemas*. (Oquendo de Amat, 1980: 1)

NOTAS

constituyen un *phylum* (linaje, sucesión por filiación), se engendran en forma recíproca, se eliminan, haciendo aparecer nuevas líneas de potencialidad (Guattari y Rolnik, 1995: 369).

10 | «En un rizoma [...] cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas [...] poniendo en juego no solo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas» (Deleuze y Guattari, 1988: 13).

11 | La ilustración fue diseñada, tal como lo señala José Luis Ayala, por Emilio Goyburu con linóleo, buriles y grabados (1998: 155).

12 | Tipo de película en blanco y negro que no es sensible a ciertos colores del espectro de luz. Predominó hasta 1926. Luego, se utilizó un tipo de película pancromática (Benet, 1999: 191).

Ahora bien, al avanzar en el texto, descubrimos que la inscripción que se nos presenta como título es, además, un fragmento del último verso del poema «Réclam» incluido en el poemario: «compro para la luna 5 metros de poemas» (Oquendo de Amat, 1980: 8). Descubierta esto, resulta imposible leer uno sin el otro. En efecto, y si en un principio habíamos señalado a los poemas como el material del cual estaban hechos los metros a transitar; ahora, además, y a partir de la presencia del verbo *compro*, adquieren un valor de intercambio. Se transforman en el boleto que hace posible el acceso y la ruta de viaje pero también, en un objeto de consumo¹³. De este modo, cual imagen de un film, la palabra se convierte en el medio de locomoción capaz de activar el trance, la ensoñación y el desplazamiento pero, además, y a partir de la solicitud de una lectura *paragramática* (Kristeva, 1981), en un lugar de yuxtaposición que estimula la circulación y nos lleva a entrar y salir de un espacio/fotograma/código, a otro. En otras palabras, un rizoma textual que nos transforma en lectores nómadas.

Para desarrollar con mayor profundidad esto último es necesario analizar los dibujos de la tapa que abre el poemario. En rigor, al prestar atención a los rostros presentes en ella notamos que, semejantes a las máscaras con las cuales se identifica el teatro, dos de ellos se dirigen hacia el frente, hacia el lector/espectador, mientras que los otros, ubicados de perfil, miran hacia la izquierda como meros pasajeros deseosos de cruzar o deambular por el camino negro. Al igual que el título del texto, sus cuerpos aparecen fragmentados: manos, caras, perfiles; enfrentándonos, en términos de Jacques Lacan, a la *fantasía del cuerpo fragmentado* (1984) y, en consecuencia, a la imposibilidad de estructuración subjetiva¹⁴. No obstante, y teniendo en cuenta la reducción del cuerpo humano a la mera presentación de cabezas/rostros, podríamos pensar en la supremacía de la razón y la preeminencia de lo visual; en la desintegración que provoca la gran ciudad moderna; en los efectos ópticos de los avances técnicos e incluso, dada la fuerte impronta cinematográfica del texto, en el fraccionamiento de la imagen en la pantalla del cine. Desde esta perspectiva, la tapa/fotograma se levanta, al igual que la imagen fílmica, como «una ventana abierta al mundo» (Aumont, et. al. 1996: 24), un campo de acción limitado en su extensión por el *cuadro*¹⁵ (Aumont, et. al. 1996: 21). Entendida así, la ubicación de los rostros cerca de los márgenes apela a un diálogo entre lo que cinematográficamente se conoce como *campo* y *fuera de campo*¹⁶. Es decir, una relación entre texto/imagen/fotograma y lector/observador/espectador pero, además, entre espacio presente y ausente, palabra y silencio, afuera y adentro. En definitiva, será el lector/observador/espectador quien, a partir de un trabajo productivo, complete el texto/imagen/fotograma haciendo visible lo invisible. En consecuencia, la tapa/espacio fílmico se amplía hasta incluirnos no solo como colaboradores y productores de los fragmentos ausentes

NOTAS

13 | En este punto, cabe mencionar la relación que Rosa Núñez Pacheco (2006) establece entre el verso oquendiano que sirve como título del poemario y *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo, hecho que, por cierto, «da cuenta del proceso cultural incluyente, heterogéneo y sobre todo descentralizado que constituyó la vanguardia latinoamericana» (Puñales-Alpizar, 2012).

14 | «El estadio del espejo es un drama cuyo impulso interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación y que, para el sujeto [...] urde las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica en su totalidad [...] que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental» (Lacan, 1984: 90).

15 | Se entiende por *cuadro* a los límites de una imagen (Aumont et al., 1996: 19).

16 | El *campo* es definido como el espacio contenido en el interior de un cuadro (Aumont et al., 1996: 21). Por su parte, el *fuera de campo* es «el conjunto de elementos [...] que aún no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio» (1996: 24).

sino como participantes o nuevos rostros/caras/pasajeros de esa ruta. Somos incitados a movernos; a deambular entre el campo y el fuera de campo; a ir y venir de lo textual a lo visual, a lo fílmico; a operar, en síntesis, como lectores *anfíbios* (Paz, 1992).

Atendiendo a la estructura textual, nos encontramos con una numerosa cantidad de hojas plisadas sobre sí mismas que, extendidas en el espacio, semejan una película fotográfica. A partir de aquí, la imagen y el título que abren el poemario adquieren volumen. Somos expuestos ante una condensación espacial pero, también, y al igual que en un film, ante una aglomeración temporal. Somos convidados a recorrer una porción de espacio (cinco metros) pero, además, a transitar un tiempo activado, este último, por el ritmo de nuestra lectura, dinámica que, por cierto, a partir de la cuarta hoja del poemario estará sujeta a la siguiente advertencia: «abra el libro como quien pela una fruta» (Oquendo de Amat, 1980: 4). Nuestro viaje/lectura es equiparado, pues, con una acción cotidiana que implica, a su vez, un movimiento específico: girar, rodar. La solicitud es clara: debemos desenrollar las hojas gajo por gajo al igual que una cáscara o un rollo fílmico que se despliega a medida que movemos nuestros ojos/manos/cuchillos sobre ella. Por su estructura, el libro deviene film pero, también, y por medio de dicho pacto lúdico, alimento y, como tal, debe ser consumido, masticado. Somos obligados a entrar en acción: hacer rodar la máquina, girar la rueda, transitar por el texto, leer/mirar la cáscara. Accedemos a la actividad propuesta y nos convertimos en sujetos/lectores activos (Barthes, 2013) dentro de la práctica de lectura/escritura. De este modo, pelamos el libro y en el correr descubrimos que no hay centro, que las cáscaras/hojas se extienden en el espacio formando una cinta de papel y que una vez extraídas no queda más que el espacio vacío, el silencio, la nada. Volvemos, entonces, a la superficie de cada *gajo* que hemos ido deshilvanando y hallamos un enjambre de palabras y blancos que, debido a la falta de puntuación y al casi inexistente uso de mayúsculas, adquiere una velocidad vertiginosa similar a la sintaxis fílmica en la que a una palabra-imagen le sigue otra palabra-imagen de manera ininterrumpida. Y es a partir de ese momento que devenimos cinematógrafo. Nos transformamos en el instrumento capaz de captar las palabras-imágenes grabadas en la cinta. Como en un *travelling*¹⁷ (Aumont et al., 1996: 38), nuestro lente/ojo se mueve por cada fotograma, materialidad que reafirma la heterogeneidad, la fragmentación y la brevedad de las primeras vistas cinematográficas¹⁸ que ya nos anticipaba la tapa de apertura del poemario pero, además, la hibridez de un mundo que se debate entre la modernidad, los avances técnicos y la naturaleza. Por las rutas del poemario cruzamos paisajes naturales, campos, aldeanas, madres y amores, cuartos de espejos, manicomios, carteles luminosos, actores, publicidades y grandes urbes. Cual cinéfilos, nos preparamos «para ver por el ojo de la cerradura» (Urbina, 1896:

NOTAS

17 | Se entiende por *travelling* al «desplazamiento de la base de la cámara en el que eje de la toma de vistas permanece paralelo en una misma dirección» (Aumont et al., 1996: 38)

18 | Entre ellas se podrían mencionar: *Salida de la fábrica de los hermanos Lumière* (1895), *El regador regado* (1895), *La llegada del tren* (1895).

53) hasta que nuestro viaje/lectura es interrumpido por una hoja en blanco con un gran letrero que, ubicado en diagonal y precipitándose hacia el ángulo derecho inferior, anuncia: «intermedio».

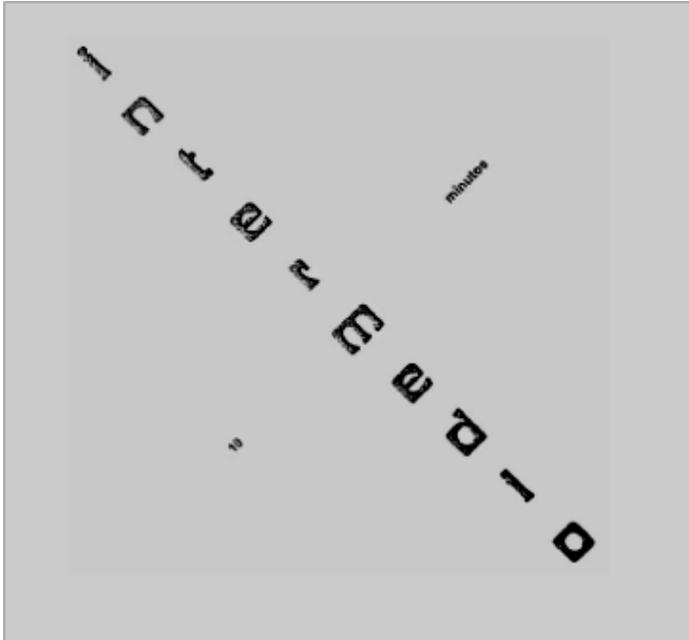


Imagen II: «Intermedio». (Oquendo de Amat, 1980: 9)

Atravesado a este, y formando una cruz semejante a la señal de tránsito que anuncia el cruce de un ferrocarril, aparece la siguiente inscripción: «10 minutos». El pliegue/poemario/libro/film, al igual que en las antiguas proyecciones o espectáculos teatrales, nos invita paródicamente a una pausa. Asimismo, el anuncio marca una división temporal del poemario. Por un lado, los poemas/fotogramas fechados en 1923; por otro, los de 1925¹⁹. Nos vemos obligados a detener nuestra lectura, a saltar en el tiempo y el espacio, a no avanzar, a salir de la sala. Sin embargo, desplegamos las hojas como si *5 metros de poemas* nos permitiese, de algún modo, quebrar las convenciones, manipular/acelerar/detener el tiempo, seguir viajando.

Por lo expuesto hasta aquí, la estructura plegable del poemario podría entenderse como la estrategia capaz de transponer la experiencia cinemática y temporal del cinematógrafo al papel. Sin embargo, al detenernos en cada uno de los fotogramas, advertimos que dicho recurso no es el único que explota el texto. Al movernos de la forma al contenido textual y al fragmento, notamos que *5 metros de poemas* se presenta como un sistema de conexiones múltiples que trasciende la linealidad de la estructura de libro/film que hemos señalado. En otras palabras, al movimiento impuesto de izquierda a derecha por el formato plegable y filmico se suma

NOTAS

19 | Tal como señala María Teresa Sánchez, esta división sirve «no solo como una delgada línea que separa esas dos caras del espejo sino que, además, plantea otras dicotomías, ya que juega a mezclar realidades y géneros distintos» (2009: 104).

la cinética del espacio poético en sí mismo. Es decir, la ilusión óptica de movimiento que construye cada fotograma en su interior como si Oquendo de Amat intentara reproducir en la hoja escrita la experiencia de lo que Gilles Deleuze, pensando en el cine, denominó *imagen-movimiento*, es decir, «un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto» (1984:15). La pregunta que surge, en tal caso, es ¿cómo logra Oquendo, más allá del formato del texto, transponer la experiencia cinemática al papel? ¿Cómo consigue, en definitiva, otorgarle movilidad a ese espacio, en principio, inmóvil? En *5 metros de poemas*, esto se logra a partir del juego y la libre experimentación con el material del lenguaje incluyendo, de forma alternada, una exploración de las siguientes técnicas que abren no solo las puertas de un juego gráfico-visual sino la travesía de los caudales cinemáticos de la palabra:

- Espacialización. Afirmación del blanco y el silencio.
- Estallido de la direccionalidad textual. Juegos caligramáticos.
- Presencia de distintas tipografías.
- Uso de mayúsculas y minúsculas fuera de la normativa.
- Mezcla de diversos tamaños de letras.
- Ausencia de puntuación
- Personificación, metáfora, comparación y sinestesia como técnicas de montaje.
- Alternancia de diversos tiempos verbales

Ahora bien, más allá de resultar operativo el desmembramiento de dichos procedimientos, es preciso señalar que estas estrategias deben entenderse como prácticas simultáneas puestas al servicio de un mismo proyecto escritural: la representación del movimiento en la escritura. Por ello, se torna casi imposible, debido a su constante entrecruzamiento, hacer referencia de modo aislado a cada una de ellas. De ahí la necesidad de agruparlas para su análisis como *técnicas cinemáticas* incluyendo, bajo este nombre, a aquellos recursos que, operando en el nivel de la palabra y el espacio poéticos, instalan el movimiento como efecto óptico. Para su abordaje, analizaremos su funcionamiento en los siguientes fotogramas: «Réclam», «New» y «York», sin por ello dejar de hacer una breve mención, cuando fuere necesario, a algún otro texto incluido en el poemario.

2. Una poética del espacio: las técnicas cinemáticas

Al detenernos en el interior del fotograma «Réclam» (Oquendo de Amat, 1980: 8) (véase imagen III) notamos que a la sucesión espacio-temporal externa marcada por la estructura fílmica del texto se agrega, como en una especie de contrapunto, la afirmación de lo múltiple. En efecto, al recorrido de izquierda a derecha y de arriba-abajo se suma

la verticalidad, la diagonal, el revés. El sujeto poético se mueve cual cámara dentro del espacio abierto y limitado por los márgenes de la hoja obligándonos a nosotros, lectores, a realizar la misma travesía. A partir aquí devenimos, junto a él, instrumento óptico. Nuestro ojo, cual lente, es incitado a moverse por el poema/fotograma captando la heterogeneidad compositiva. Debemos absorber y procesar el estímulo de la hoja de papel. Precepto que atravesará, por cierto, la totalidad del poemario y cuya dinámica conducirá a una exploración de la comunicación visual de la palabra. Marcado, esto último, por la constante presencia de juegos caligramáticos que, a partir de la experimentación con el espacio, promoverán el estallido de sentido²⁰. Ejemplo de ello es lo que ocurre con el enunciado «los perfumes abren albums» (Oquendo Amat, 1980: 8) en el cual, y a través de un pacto lúdico, leemos el contenido que denota la frase pero, también, una imagen álbum/libro/programa/pájaro que se actualiza y activa a partir de nuestra travesía visual. El caligrama ofrece, así, un simulacro del libro abierto, una representación de la imagen que las palabras refieren.

NOTAS

20 | A partir de aquí, y tal como sostienen Porfirio Mamani Macedo (2005) y Damaris Puñales-Alpizar (2012), se percibe la influencia de Apollinaire y sus *Caligramas* en el poemario oquendiano.

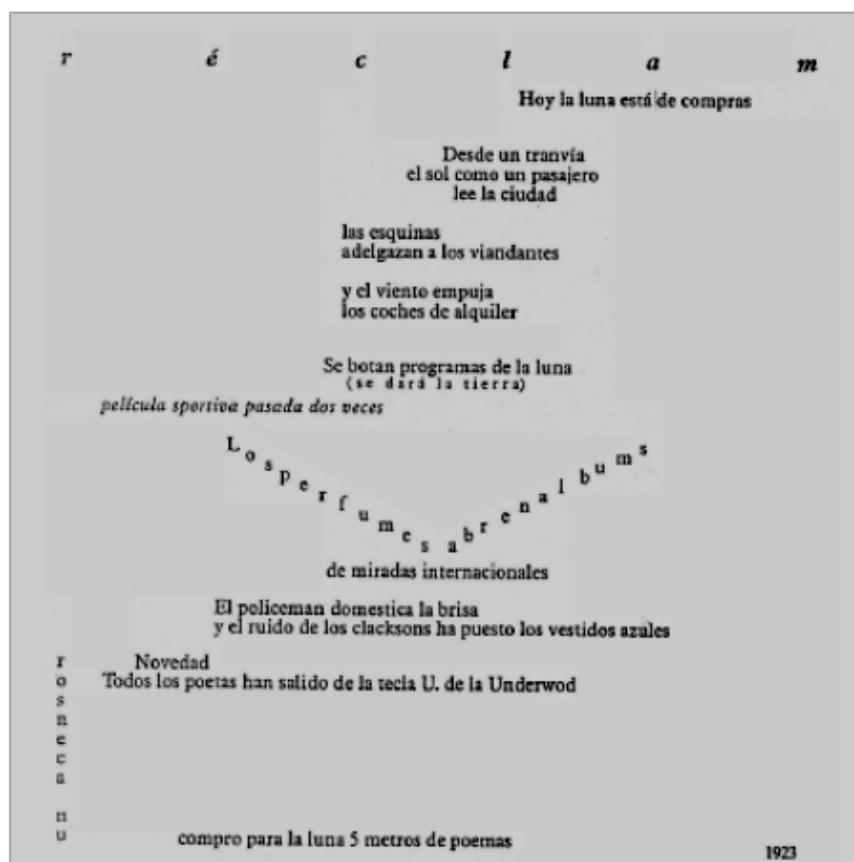


Imagen III: «Réclam» (Oquendo de Amat, 1980: 8)

De este modo, y a partir de un circuito que implica un descenso y un ascenso visual, Oquendo establece una ruptura con la lógica de lectura occidental proponiendo, en tanto somos llamados a leer/contemplar una palabra *anfibia* (Paz, 1993), la puesta en práctica

de una lectura yuxtapuesta. Salimos y entramos, entonces, de un código en otro: del visual al poético, al fílmico pero, además, del inglés («albums», «policeman»), al italiano («sportiva»), al español. A partir de aquí, la línea se multiplica, entra en movimiento y junto a ella la palabra, cadena significante atada a la linealidad, se abre al infinito. Para ver esto con más detalle resulta operativo analizar el juego que se realiza en el mismo poema con el término «acensor»²¹ (véase vértice izquierdo inferior de la imagen III) en el que, a partir del desvío del orden de escritura convencional, somos invitados a activar un nuevo modo de leer. En efecto, la palabra se construye a medida que la recorremos estimulándonos a entrar en movimiento pero, además, a establecer una decodificación simultánea de imagen y texto. Pues, al sentido «aparato para trasladarse de un piso a otro» se suma, a partir de la disposición piramidal de las letras, la representación visual del objeto pero, también, la ejecución de la acción de subir/bajar impulsada por la lectura. Incluso, debido a la ubicación en el margen inferior izquierdo de la hoja, podríamos inferir que el elevador se encuentra estático en el último piso, listo para realizar un transporte vertical (de abajo hacia arriba) por los pisos del poema/fotograma, lo que, por cierto, afirma la posibilidad de una lectura infinita que fluye y refluye en sí misma. Este último aspecto se refuerza por las repeticiones de los términos «luna» y «comprar» en el primer y último verso pero, también, por la insistencia en un mismo campo semántico referido al consumo y a lo cinematográfico que recorre todo el poema, alentándonos a caer en una lectura zigzagueante por dichos puntos nodales y que, en consecuencia, nos permite observar cómo la exploración cinemática trasciende el mero juego caligramático y la estructura fílmica del texto. En rigor, y en paralelo a remitirnos a otros puntos internos, el último verso de «Réclam» —tal como hemos mencionado— reconduce al título del poemario, afirmando un tiempo cíclico que rompe con la idea de poema/fotograma como algo cerrado/limitado pero, también, con el formato de libro/film como una sucesión lineal continua. Sirven de ejemplo los poemas titulados «New» y «York» (Oquendo de Amat, 1980: 18-19) o «Film de los» y «Paisajes» (1980: 12-13). Todos ellos son textos que pueden ser leídos de forma independiente pero, también, como una única hoja doble. Es decir, como una asociación y/o una lecto-escritura continua extendida en el espacio activando la relación entre lo que, cinematográficamente, hemos definido como *campo* y *fuera de campo* (Aumont et al., 1996). A partir de aquí, y si bien el poemario puede ser leído página por página, de izquierda a derecha y de arriba-abajo, la presencia de diversas fuentes tipográficas, el uso no convencional de mayúsculas, la direccionalidad de la escritura y la convivencia de términos en distintos idiomas, van señalando potenciales rutas de acceso que anulan, por consiguiente, una lectura unidireccional. A esto se agrega, también, la preponderancia de construcciones que apelan a lo visual, tal como demuestran los siguientes fragmentos del poema

NOTAS

21 | Se reproduce el término «acensor» respetando la grafía del autor y la edición con la cual hemos trabajado (citada en la bibliografía).

Réclam: «Las esquinas/ adelgazan a los viandantes»; «el viento empuja/ los coches»; «Hoy la luna está de compras» (Oquendo de Amat, 1980: 8). Versos que, más allá de describir un determinado espacio, revelan una complejidad notoria en tanto en cuanto, a partir de personificaciones, el espacio y los objetos adquieren un dinamismo que trasciende la aparente inmovilidad de la hoja de papel. Asistimos, por lo tanto, a asociaciones inesperadas de elementos heterogéneos (naturaleza, aparatos técnicos, urbanización, consumo), a sorpresivas imágenes que, semejantes a una práctica creacionista²², explotan los sentidos. El pliegue/poemario/libro/film nos enfrenta, por lo tanto, con imágenes que, para el llamado lenguaje no-poético, carecen de existencia: «Lagos de tela restaurada que se abren como sombrillas» (Oquendo de Amat, 1980: 26), «elefantes con ojos de flor» (26), «árboles plantados en los lagos cuyo fruto es una estrella» (26), «Mañanita de cartón» (5). Sin embargo, y más allá de saber que «lo que el lenguaje poético enuncia no existe (para la lógica del habla) aceptamos el ser de ese no-ser» (Kristeva, 1981: 65) ubicando a la palabra en la pura simultaneidad; espacio de cruce, afirmación y negación²³ que anula la lógica del signo y que apela, para su recorrido, a una puesta en juego de todos los sentidos: vista, tacto, olfato, oído, gusto. Somos llamados, desde la palabra, a volvernos aparato técnico: sujetos sinestésicos. Por consiguiente, la palabra deviene *montaje*; se abre y estalla; enlaza fragmentos, lugares, rostros, cuerpos, objetos. Somos transportados a una ensoñación infinita que, al igual que en un film, nos instiga al éxtasis de convertirnos una y otra vez en observadores adánicos.

Podríamos sostener, en consecuencia, que la relación del poemario con el cinematógrafo no se agota en la mera reproducción de un formato fílmico ni en la incorporación del cine como motivo temático sino que el *montaje*, en tanto operatoria y técnica fílmica por excelencia, trasciende la estructura plegable del texto para penetrar en la construcción de la palabra poética en sí misma. Los recursos expresivos se convierten en la herramienta que posibilita trasladar el enlace de imágenes —trabajo técnico propio de las etapas de composición de un film— a la palabra y el papel, provocando que cada hoja/fotograma se levante como un verdadero *plano fílmico* (Benet Ferrando, 1999: 200). Traslación que, incluso, se potenciará a partir de la ausencia de signos de puntuación en todo el poemario y que provocará el engendramiento de un sintagma infinito que, al igual que la cinta de papel/celuloide, se desarrollará de manera incesante promoviendo que el vértigo y la celeridad se instalen en la hoja escrita. Los blancos textuales y las mayúsculas serán, así, los encargados de marcar las pausas/cortes, el ritmo y el tiempo de lectura adquiriendo, por esta razón, un estatuto semejante a la palabra escrita. Para ver esto último, detengámonos en la imagen IV que muestra un fragmento extraído del poema «York» (Oquendo de Amat, 1980: 19) en el que la cadena significativa aparece fragmentada

NOTAS

22 | Un poema creacionista «muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia [...] Nada se le parece [...]; hace real lo que no existe [...]. Crea situaciones extraordinarias» (Huidobro, 1989: 307-315).

23 | Es decir, una práctica semiótica que abre un espacio fuera de la lógica racional haciendo posible la enunciación de la simultaneidad en la medida que es capaz de afirmar, siguiendo el planteo de Julia Kristeva, la convivencia de la existencia y la no existencia, del ser y del no-ser, de lo posible y lo imposible, de lo real y lo ficticio (1981: 65).

logrando un contrapunto entre espacio vacío y espacio lleno:

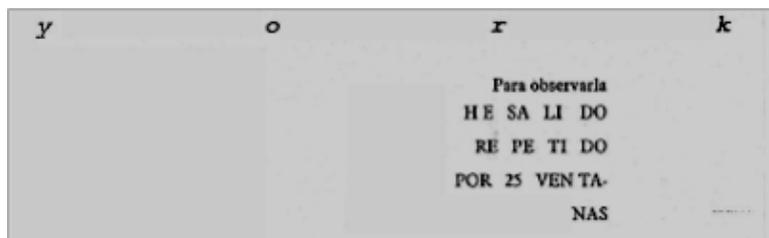


Imagen IV: Fragmento del poema «York» (Oquendo de Amat, 1980: 19).

Cual serie de fotogramas dispuestos uno tras otro o de imágenes captadas a través de la ventanilla de un tren, leemos: «HE SA LI DO/ RE PE TI DO/ POR 25 VEN TA-/ NAS» (1980: 19). Es decir, tres versos divididos en cuatro sílabas cuyos silencios marcan el compás y el movimiento de locomoción remitiéndonos, una vez más, a los cuerpos desmembrados y a la ruta negra de la tapa del poemario. La segmentación muestra el repetirse/refractarse/dividirse hasta el infinito que provocan los vidrios/espejos de la ciudad. No obstante, la disociación y el *montaje* (Aumont et al., 1996: 61) sucesivo de sílabas provoca la continuidad y nos permite leerlo de un tirón. Incluso, y teniendo en cuenta el juego con los diferentes tamaños de letras, podríamos hablar de un trabajo de *focalización* (Aumont et al., 1996: 42) sobre el espacio construido. En otras palabras, el uso sostenido de mayúsculas permite pensar que el sujeto poético dirige y centra su mirada, pero también la del lector, en un aspecto que desea resaltar y pasar a un primer plano. Como imágenes captadas con *zoom* (38), las letras se agrandan sobre la hoja de papel provocando que irrumpa la perspectiva y la profundidad en la hoja escrita. Claro ejemplo de ello es lo que ocurre en el poema «New» (véase imagen V) en el que los fragmentos en mayúscula redirigen nuestra mirada hacia los siguientes puntos: «CONEY ISLAND», «WALL STREET», «TIME IS MONEY», «CHARLESTON», «NADIE PODRA TENER MAS DE 30 AÑOS» o «RODOLFO VALENTINO HACE CRECER EL CABELLO» (Oquendo de Amat, 1980: 18).

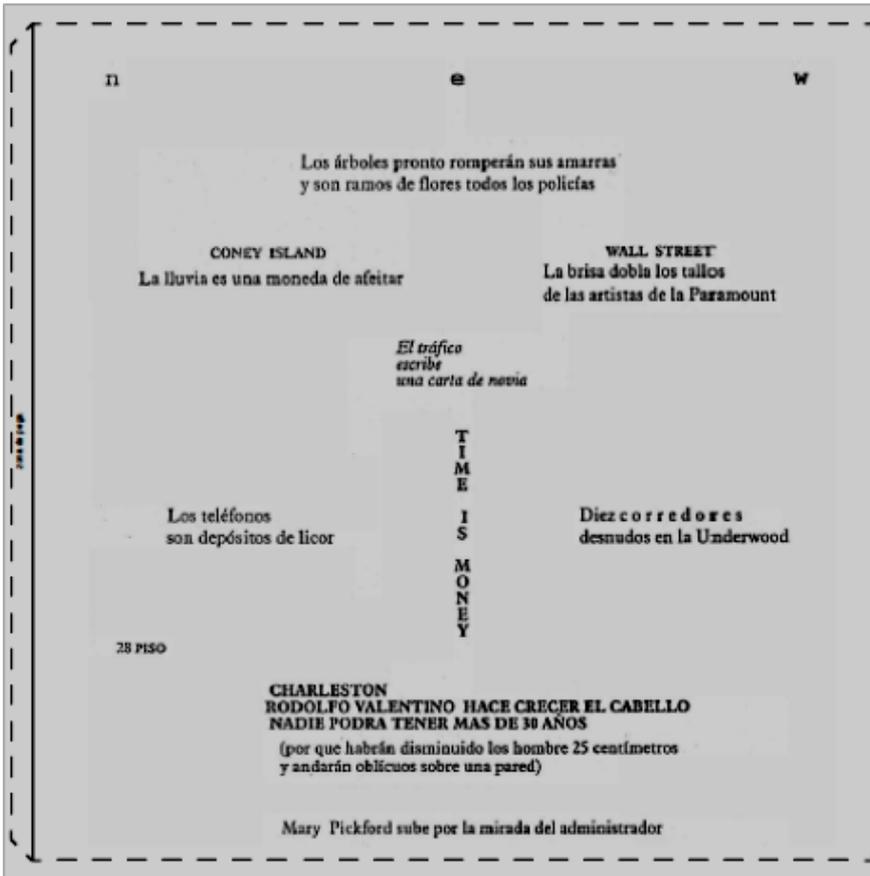


Imagen V: «New» (Oquendo de Amat, 1980: 18).

La página escrita nos invita a pasear cual transeúntes por un espacio que se configura como un conglomerado de fragmentos. Nuestros ojos rebotan en los nodos que configuran la gran metrópoli: música, dinero, cine, diversión. *New* es lo reciente pero, al mismo tiempo y en tanto título del poema/fotograma, un fragmento dentro del poemario. Además, y leído en relación con el texto siguiente, es el primer término que compone el nombre de una ciudad estadounidense: *New York*. La hoja escrita y el pliegue/libro/film se configuran, de este modo, como una verdadera feria de atracciones que nos instiga a recorrerla. Vagamos de un fotograma a otro; de Coney Island y sus parques de diversiones a Wall Street, los rascacielos y los centros financieros; los populares bailes estadounidenses de los años 20 (Charleston); las estrellas de Hollywood (Rodolfo Valentino) y el cine mudo (George Walsh y Mary Pickford); la naturaleza (lluvia, brisa, árboles). Cual reloj de pie o letrero luminoso emerge, ubicada en el centro, la conocida expresión de Benjamín Franklin «TIME IS MONEY»²⁴. La médula del poema es, al igual que en las grandes urbes, el tiempo, el dinero, el trabajo. Alrededor de ella brotan, semejando la imagen de un reloj, el resto de las inscripciones. La ciudad es captada como una acumulación de elementos dispares (teléfonos, el piso de un edificio, la lluvia, los árboles, las máquinas de escribir) como si el

NOTAS

24 | Intertexto que instala la yuxtaposición y la coexistencia en la palabra. Es decir, en ella leemos dos discursos: el de Benjamín Franklin pero, además, el nuevo sentido que le otorga el poema oquendiano.

sujeto poético, con la intención de asir lo que observa, realizara *planos detalle*²⁵ (Benet Ferrando, 1999: 211) limitando el encuadre a un fragmento del espacio captado. Asimismo, y al prestar atención a cada una de dichas construcciones, sobresale el uso de formas verbales en presente²⁶. Esto marca, por un lado, el momento en el que suceden los acontecimientos pero, también, un devenir cámara/ ojo del sujeto poético que busca reproducir el instante en el aquí y ahora que lo aprehende, ubicándonos, una vez más, en la pura simultaneidad. En virtud de ello, momento de enunciación y tiempo de registro de los hechos se yuxtaponen transformando al lector en un espectador/observador privilegiado de los hechos, suceso que, en definitiva, llevará al sujeto poético/cámara y al lector/espectador a compartir el «escenario» presentado en un tiempo que se actualiza a partir de la lectura/escritura. Paralelo a esto, nos encontramos con tiempos verbales en futuro²⁷, situación que conduce a pensar, si aceptamos la escritura/poema/fotograma como un plano fílmico, en la apertura de varias escenas dentro de un mismo cuadro. En otras palabras, y concentrándonos en el poema *New*, tendríamos lo siguiente: por un lado, una escena A, marcada por el uso de verbos en presente que funcionaría como un marco descriptivo²⁸ similar a un *plano general*²⁹ de un paisaje/entorno; y, por otro, una escena B que abriría el espacio de un acontecer impreciso radicado en y desde el futuro. Al igual que en la escena de un film, el poema se constituye como un *plano-secuencia*³⁰, una unidad dramática que en su interior «puede contener el equivalente de varios acontecimientos (es decir, un encadenamiento, una serie de diversos acontecimientos distintos)» (Aumont et al., 1996: 43). De este modo, observamos cómo la simultaneidad es construida afirmando una nueva concepción temporal: la (co)existencia. Leemos/procesamos, entonces, una imagen que al mismo tiempo es presente y futuro, estática y móvil. A partir de aquí, y como efecto de esta multiplicidad temporal, sujeto poético/lector/espectador asisten a una (a)temporalidad, entendida esta última no como negación sino, más bien, como una apertura de un nuevo tiempo en el que pasado/presente/futuro son concebidos desde y como coexistencia.

3. Reflexiones finales

El recorrido trazado permite plantear algunas reflexiones finales. Por un lado, sostener que la presencia de lo cinematográfico en *5 metros de poemas* trasciende la mera estructura formal y temática para penetrar la palabra y el espacio poéticos transformando el poemario en un auténtico *pliegue* (Derrida, 1975), un texto en tránsito *entre* y *hacia* lo textual, lo visual, lo poético. Por otro, que la convocatoria de lo fílmico, puesto en funcionamiento en diversos niveles textuales, está al servicio de la búsqueda de una transposición del movimiento

NOTAS

25 | «Plano que nos sitúa ante un detalle [...]. La fascinación por los detalles [...] tiene sus orígenes en los primeros tiempos del cine, [...] hay una fascinación en captar con la cámara aquello a lo que el ojo no puede acceder» (Benet Ferrando, 1999: 211).

26 | Sirven como ejemplo los siguientes fragmentos: «El tráfico/ *escribe*/ una carta de novia», «La lluvia *es*/ una moneda de afeitar», «*son* ramos de flores todos los policías», «Los teléfonos *son* depósitos de licor», «La brisa *dobla* los tallos» (Oquendo de Amat, 1980: 18).

27 | Ilustran lo dicho los siguientes pasajes: «Los árboles *romperán* sus amarras», «nadie *podrá* tener más de 30 años» (Oquendo de Amat, 1980: 18).

28 | Hecho que se acentúa por la insistente práctica de definición ejercida en los versos citados y que luego va a recorrer todo el poemario, bajo la repetición de la estructura del tipo X es Y.

29 | «Plano en el cual se puede observar un espacio amplio, [...] sirve para localizar el marco donde se desarrollará la acción, cumpliendo una función descriptiva» (Benet, 1999: 203-204).

30 | «Unidad dramática resuelta en un solo plano; pero que en su interior puede contener muchos segmentos analizables por separado» (Benet Ferrando, 1999: 200).

en la hoja de papel incitando el engendramiento de una palabra cinemática, es decir, una palabra en la que subyace una sintaxis fílmica para producir/construir una impresión de movimiento. Esto último lo logra por la tridimensionalidad y la estructura plegable del poemario pero, también, por los juegos caligramáticos, la explosión del espacio poético, la direccionalidad de la lecto-escritura, la multiplicidad temporal, la ausencia de puntuación, la intertextualidad y la yuxtaposición propuesta por los recursos expresivos. En síntesis, una palabra-móvil que nos conduce a nosotros, espectadores-lectores, a entrar, junto a ella, en movimiento. A partir de aquí, y teniendo en cuenta los derroteros de este trabajo, en la escritura de Oquendo de Amat hay una intención latente de *habitacionalidad* (Heidegger, 1994) del movimiento a partir y a través de la palabra. En otras palabras, y si coincidimos con Heidegger en que el *habitar* es un modo de existencia³¹, *5 metros de poemas* —en la medida que nos invita a residir y a ejecutar el movimiento— nos propone tomar la modalidad de esa exterioridad. Junto a la palabra acontecemos, también, cinemá(ticos), sujetos *anfíbios*, lectores nómadas entre las letras de celuloide.

NOTAS

31 | «El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el *Buan*, el habitar» (Heidegger, 1994: 2).

Bibliografía citada

- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M. y VERNET, M. (1996): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. España: Paidós.
- AYALA, J. L. (1988): *Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*, Lima: Editorial Horizonte.
- BARTHES, R. (2013): «De la obra al texto» en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Buenos Aires: Paidós, 75-115.
- BENET FERRANDO, V. (1999): *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y a la estética del cine*, Valencia: Ediciones de la Mirada.
- BRETON, A. (1977): *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral Editores.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1985): *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1988): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, G. (1984): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, J. (1975): *La diseminación*, Madrid: Fundamentos.
- GÁRATE, M. (2012): «Películas de papel/crónicas de celuloide. Acerca de João do Rio, Alcatara Machado y Alberto Cavalcanti» en Bongers, W. (ed.), *Prismas del cine en América Latina*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 65-90.
- GAUDREAU, A. (2007): «Del cine primitivo a la cinematografía – atracción», *Revista Secuencias. Revista de Historia del cine*, 26, 10-28.
- GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (1995): *Micropolítica: Cartografías del deseo*, Buenos Aires: La marca.
- HARMUTH, S. (2000): «Poesía del metro corriente: 5 metros de poemas, de Carlos Oquendo de Amat» en Gunia, I et ál (eds.), *La modernidad revis(it)ada: literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*, Berlín: Ed. Tranvía-Sur, 271-284.
- HEIDEGGER, M. (1994): «Construir, habitar, pensar» en *Conferencias y artículos*, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- HUIDOBRO, V. (1989): «Non serviam» en Navarrete Orta, L. (ed.), *Obra selecta*. Caracas: Editorial Ayacucho, 291-292.
- JARA, S. (2008): «Itinerario hacia la teoría literaria posmoderna. Sobre lo impensado del sujeto y el lenguaje» en Piña, Cristina (ed.), *Literatura y (pos)modernidad*, Buenos Aires: Biblos, 13-50.
- KRISTEVA, J. (1981): *Semiótica 2*, Madrid: Espiral/Fundamentos.
- LACAN, J. (1984): *Escritos I*, México: Siglo XXI.
- LAUER, M. (2003): *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MAMANI MACEDO, P. (2005): «La vanguardia en la poesía peruana: Cinco metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat, y Trilce de César Vallejo», en *Les modèles et leur circulation en Amérique Latine: 9° Colloque international du CRICCAL, Paris, 4-5-6 novembre 2004*, número especial de la revista *América – Cahiers du CRICCAL*, vol. 1, 33, 317-324.
- NÚÑEZ PACHECO, R. (2006): «Cinema Poesía: un visionario llamado Carlos Oquendo de Amat». Proyecto Patrimonio, [05/07/2017] <<http://www.letras.mysite.com/av261006.htm>>
- OQUENDO DE AMAT, C. (1980): *Cinco metros de poemas*, Lima: Ediciones Copé.
- PAZ-SOLDÁN, E. (2002): «Vanguardia e imaginario cinematográfico: Vicente Huidobro y la novela film», *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, 198 (enero-marzo), 153-163.
- PAZ, O. (1992): «Poemas mudos y objetos parlantes (André Breton)», *Revista Vuelta*, vol. 16, 182 (enero), 12-14.
- PUÑALES-ALPIZAR, D. (2012): «Espectáculo y compromiso: estrategias vanguardistas en César Vallejo y Carlos Oquendo de Amat», *Revista Teatro*, 24, 91-109.

- SÁNCHEZ, M. T. (2009): «Dualidad y perspectivismo en *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat», *Revista Isla flotante*, año 1, 1, 99-112.
- THAYS, I. (2005): «Las formas del caleidoscopio. La literatura peruana en el siglo xx», *Revista Este País*, 117 (diciembre), 3-12.
- URBINA, L. [1896] (1996): «El cinematógrafo» en Miquel, Ángel (ed.), *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina, primer cronista del cine mexicano*, México: Universidad Pedagógica Nacional. 53-58.
- VARGAS LLOSA, M. (1990): «La literatura es fuego» en *Contra viento y Marea*, Barcelona: Seix Barral, vol. I, 76-181.
- VERANI, H. (1990): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica.