

**Belli, Carlos Germán. *En un comienzo la ternura. La poesía vanguardista de Oquendo de Amat*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2024, 128 pp.**

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.252>

*En un comienzo la ternura. La poesía de Oquendo de Amat* es el rescate editorial de la tesis doctoral de Carlos Germán Belli, publicada en 1980. Se trata de un análisis contextual, temático y formal de *5 metros de poemas* (1927) y otros textos sueltos de Oquendo de Amat, poeta vanguardista de obra breve que retoma un auge a propósito del concretismo literario de la época de Belli (1950 en adelante), del discurso de Vargas Llosa en el premio Rómulo Gallegos (1967) y de la consecuente reedición de sus poemas. A su vez, Carlos Meneses publica *Tránsito de Oquendo de Amat* en 1973, reconocida biografía del poeta, por lo que era menester retomar el análisis literario de su obra. A grandes rasgos, el libro trata la posición de la obra oquendiana dentro del terreno vanguardista, su relación (indirecta) con los movimientos allegados, el carácter nostálgico de su contenido (cortesía surrealista), la autonomía estética de la materialidad del libro y los recursos formales (principalmente visuales) de la obra.

El libro de Belli se divide en tres capítulos: “Situaciones”, “Claves temáticas” y “Características formales”. Además, posee dos prólogos: el primero corresponde a la reedición de 2024; el otro, al de la tesis original. En el capítulo I se introduce el contexto sociohistórico del arte donde se desenvuelve la poesía de Oquendo de Amat: la vanguardia. Belli no ubica al poeta puneño dentro de un movimiento vanguardista específico (como con los tantos ismos de la época), sino que lo distingue como “La encarnación de un espíritu solitario” (p. 22) que, ante la novedad, decide modificarla a su gusto personal. Dicha circunstancia le recuerda a Vallejo y a Neruda, quienes tampoco se enmarcaban en una escuela particular. Para Belli, Oquendo de Amat pertenece a la primera vanguardia latinoamericana, es decir, aquella que sucede a los simbolistas y al parnasianismo; por ello, el autor narra brevemente la migración de la vanguardia de tierras europeas a latinoamericanas hasta llegar a la situación de Oquendo de Amat y a la escritura automática dentro de sus textos sueltos publicados en *Amauta* y en los *5 metros de poemas*. A partir de estos, señala la notable relación de su poesía con el surrealismo, pues su escritura coincide con la publicación del primer manifiesto surrealista, en 1924, e incluso con el segundo en 1929. Compara la situación de Oquendo de Amat con personalidades como la del chileno Vicente Huidobro, quien, en sus palabras, personifica al creacionismo, hecho que difiere de la personalidad artística autónoma del poeta peruano. Es así como Belli

pugna por una triada inicial al interior de la poética de Oquendo de Amat: lo visual, lo fonético y lo automático. Para él, este escritor está “abierto a todas las manifestaciones” (p. 31) y, aun cuando en su poesía parezca primar lo visual, no deja de lado el desarrollo de los otros apartados. Con respecto a dicho componente, Belli señala cierto énfasis en el uso del espacio de la página, la tipografía, la sucesión rápida de versos y la conciencia material de la obra (repárese en el título, *5 metros de poemas*).

Por otro lado, también se plantea una disyuntiva entre lo que Eguren y Oquendo de Amat conciben por poesía: mientras que para el primero se trata del “viaje a lo desconocido” (p. 33) y de naturaleza espiritual, para el segundo es una “parcela de la realidad objetiva” (p. 33) a raíz de su inspiración material de un objeto real. A su vez, Belli advierte que la conciencia material no es solo el título del libro, sino que posee un valor estético autónomo: se busca la contemplación antes que la lectura. Es más, Belli plantea una evolución en la poesía oquendiana que va de la visualidad a la superrealidad. La escritura automática, presente con anterioridad en imágenes arbitrarias del subconsciente, ahora posee un perfil más violento en que la organizada perspectiva óptica es superada por la atmósfera surrealista. Este rasgo puede notarse en textos como “Compañera” o “Poema al lado del sueño”, sobre todo en este último toda vez que recopila el automatismo verbal y el onirismo, elementos sustanciales del lenguaje surrealista.

Para completar la triada inicial, Belli advierte la modalidad fonética dentro de su poesía a causa de la aliteración aplicada a un verso del último texto de *5 metros de poemas*, “Poema al lado del sueño” y su “moú Abel tel ven Abel en el té”. Más adelante, Belli advierte que la poesía visual (ahora en auge) no es tan novedosa como pretende, y ofrece un recuento de las rarezas tipográficas desde la *technopaegnia* griega hasta los *Caligramas* de Apollinaire. Si bien él acuña el término *Caligramas* y lo desarrolla, dos décadas atrás, Mallarmé publica, en 1897, “Un golpe de dados jamás abolirá el azar”, poema en que la escritura no busca representar la forma de un objeto como sí lo hizo el primer poeta mencionado. Antes bien, es “un complejo experimento de espacialización textual” (p. 50) donde el juego de la tipografía es un suplemento del pensamiento. Se introduce también a la “poesía concretista” y sus vertientes “visual, fonética y cinética” que se nutren entre sí. Finalmente, mediante una comparación de la evolución de la poesía de Apollinaire y Mallarmé, Belli llega a la conclusión de que Oquendo de Amat se asemeja mucho más a la sintaxis espacial del segundo, lo que explica el interés que causa *5 metros de poemas*, ya que su estilo había sido apreciado durante décadas.

El segundo capítulo presenta una situación peculiar, a saber: la reputación de la poesía del autor no se basaba en su repertorio de técnicas ópticas y automáticas, sino en el primer Oquendo de Amat (tierno, simple y nativista). He de ahí el nombre del libro. Belli plantea dos posibles motivos: la calidad de su lirismo y la brevedad de la vanguardia. Por ejemplo, “Aldeanita”, “Compañera” y “Madre” conforman este grupo de poemas primerizos carentes de juegos ópticos. Por su parte, “Aldeanita” presenta una asociación de ideas dispares que, aunque irreales, toman inspiración de lo material (“Aldeanita de seda / mañanita de cartón”). La sencillez en la visión y el dejo tierno (“-ita”) exhiben una mayor intensidad lírica en este grupo de poemas frente al resto. Este sentimiento de “franca ternura” también se ejemplifica en “Compañera”, sobre todo con la escritura automática (inconsciente) aplicada del quinto verso en adelante, e inclusive en “Madre”, texto que demuestra que el subconsciente y la retórica no son necesariamente opuestos, aparte del empleo del espacio entre los versos. Este conjunto de poesía amatoria, con su sencillez y nativismo, sirve de preámbulo a la poesía consiguiente de Oquendo de Amat. Por otro lado, para el autor, el escritor puneño es un nómada imaginario y un poeta soñador que no necesita abandonar su pieza para hacer viajes lejanos (escribe poemas sobre Nueva York antes de salir del Perú). Ese “escapismo exótico” tiende a Estados Unidos, país que encarna la modernidad y la tecnología. Con “Réclam”, Oquendo de Amat se une a la estética de su tiempo y con “New York” y “Amberes” alcanza “los extremos de su aventura estética” (p. 72).

Ahora bien, en esta etapa oquendiana a menudo coexisten escenarios urbanos y campestres bajo una nostalgia bucólica latente que se ejemplifica bien en “Campo”, poema en el cual Oquendo de Amat adopta una actitud subversiva respecto de lo natural sobre lo urbano: saca la imagen campestre de su dimensión arcaica y la superpone al escenario urbano de nuestro tiempo. No obstante, para Belli, el poeta engloba al hombre bucólico y al cosmopolita toda vez que despliega una sensibilidad por cada bando sin desdeñar el contrario. Esto se consigue porque el epicentro no está en el “yo” del poeta contemplador, sino en el espacio blanco de la página, donde no se declaran estados de ánimo. Por último, es mostrada la premisa de Paul Klee en cuanto a querer ser una entidad primitiva e infantil. Como tal, Oquendo de Amat no adoptará este infantilismo; sin embargo, es constante la presencia de la nostalgia por la niñez mediante recuerdos simples y espontáneos; así, da la espalda a la realidad para recordar episodios de la niñez e imaginar una “nueva edad de hierro del maquinismo” (p. 77). La figura lúdica del niño se presenta como “lo preferido”, pero esta alegría solo puede prologarse en adultos incivilizados o que están más allá de la razón. Es más, la niñez sirve como un visor por

el cual se puede observar la realidad invisible; por ello, la palabra “niño” se adjetiviza. Y luego de definirse, para no perder por completo su ser, se retorna a la realidad conocida, tal como sucede en “Poema del manicomio”.

El capítulo tres rescata el apartado material del libro (su forma como cinta de celuloide), pues este ya no se concibe como una cuestión ornamental o accesoria; de ahí que la lectura de Belli suponga una inversión del abordaje tradicional del libro. Esta conciencia plástica permite comprender al libro como una cinta cinematográfica que debe ser leída y contemplada; en efecto, Belli sostiene que el uso del espacio en blanco radica en que se busca recrear un *ecrán*. La figura ya no se limita al texto, por lo que la silueta de acordeón pasa de un capricho a una consecuencia de la lógica interna del poemario. En ese sentido, la escritura oquendiana se deshace de la métrica tradicional y aboga por la concisión y la fragmentación, e incluso llega al lenguaje carente de significado y la diseminación de elementos lingüísticos. Ante la carencia de un contorno textual concreto, Oquendo de Amat decide compensarlo haciendo de su libro un objeto estético, de manera que la forma le sea reconocible al lector. Resalta, además, el carácter cinematográfico del libro: la palabra “intermedio” (usada en el cine) y el hecho de que mida cinco metros (medida no aplicable al verso, pero sí a una cinta).

Sumado a lo anterior, explora el espacio en blanco de la página, elemento —ni siquiera se le consideraba uno— usualmente visto con frialdad, pero que adopta importancia a partir de “Un golpe de dados...” de Mallarmé, texto en el cual el espacio juega un papel importante en el reconocimiento de la forma. En *5 metros de poemas*, pues, el espacio determina la forma y el contenido en la composición y la organización de la obra; tal como en la escultura espacio-dinámica de Nicolas Schöffer, se recorta la silueta del vacío que la rodea. De igual forma, Oquendo de Amat hereda el dinamismo del escultor,<sup>1</sup> en especial en los poemas de páginas dobles con intenciones claramente cinéticas. Pero un ejemplo más amplio es el libro entero en la medida en que se despliega como una pantalla cinematográfica a espera de secuencias fílmicas. El sentido cinético se da mediante la proyección deliberada del texto: la lectura ascendente de “un ascensor” en “Réclam” o el escalonamiento en “Poema del manicomio”.

Por otro lado, Belli sostiene que Oquendo de Amat encarna las tres formas de simultaneidad de Pär Bergman: la sensación de experimentar algo que ocurre simultáneamente

---

<sup>1</sup> Carlos Germán Belli realiza una analogía entre la composición cinética del libro y el arte escultórico móvil de Schöffer: son cosas vivas en sí; sin embargo, no basta serlo, sino que necesitan también aparentarlo. He de ahí la lectura activa a través de los cinco metros del libro o el movimiento autónomo de la escultura cinética a causa de un leve soplo del aire.

en lugares distintos (en “Réclam” o en “New York”), algo visto a través de distintos puntos de vista (la amada a través de elementos personales en “Campo”) y la simultaneidad del tiempo (en “El poema del mar y de ella”). A su vez, Belli distingue dos perspectivas del uso del blanco: la primera, donde el poco movimiento en la distribución de las estrofas genera placer visual; y la segunda, donde el sosiego del blanco se ve alterado por los imprevistos desplazamientos tipográficos. En la misma línea, reflexiona sobre la dilatación textual, es decir, el espaciado entre caracteres que brinda matices nuevos a versos como “se ha desdoblado el paisaje” o a la instrucción “Abra el libro como quien pela una fruta”, ya que ambos se “abren” espacialmente entre letras; y aclara que no todos los espaciados tienen dichas intenciones gráficas. Por último, se menciona que en la poesía del autor puneño es común la imagen múltiple e irracional, propia de los vanguardistas de época, la cual acoge varias analogías. De igual modo se destaca yuxtaposición de imágenes inconexas unidas bajo una sorpresa sistemática en algunos poemas y se advierte que la imagen más común es la prosopopeya.

Con respecto al libro, cabe indicar que resulta harto didáctico y posee una estructura similar en cada capítulo a fin de llegar a los orígenes más profundos del texto para dar un contexto más amplio que evite suposiciones o conjeturas falsas. Tal es el caso del origen de la poesía visual y su aparente novedad, la que es desmentida con la recapitulación de la historia de la poesía y de sus ejemplares griegos. Esta apelación frecuente a la historia del arte permite ubicar a Oquendo de Amat —y a otros poetas— en líneas artísticas más claras, así como a entrever sus inspiraciones originales. No obstante, este recurso no se limita a la poesía, pues Carlos Germán Belli demuestra un dominio total del arte al punto de que es capaz de citar a poetas, pintores y hasta escultores tanto hispanoamericanos como en idiomas ajenos al nuestro. La amplia gama de artistas le faculta a fabricar imágenes más claras al compararlos con Oquendo de Amat.

Por ejemplo, en poesía, utiliza a Vicente Huidobro como antítesis de la personalidad poética autónoma de Oquendo, debido a que el primero encarnaba un movimiento concreto. En la pintura, Paul Klee y Joan Miró ejemplifican una visión infantil del arte que sirve para comprender el deseo de los poetas contemporáneos por volver a la niñez, y que Oquendo comparte y expresa en sus poemas. En la escultura, Nicolas Schöffer sirve de símil para la estética espacial en la poesía oquendiana. Por otro lado, es pertinente resaltar el manejo de un lenguaje poético marcado por momentos (consecuencia natural del poeta que escribe un ensayo), sobre todo en las secciones que se alejan de la antes mencionada historia del arte para abrir paso a la especulación teórica. Un ejemplo puede encontrarse en la siguiente línea: “El

aire de tiempo va labrando meticulosamente el espíritu del poeta, y, en consecuencia, la visualidad se trueca —a la postre— en superrealidad” (p. 35).

Otro aspecto que vale relieves es el contenido de la tesis, debido a que ofrece una perspectiva única en su clase: recordemos que Carlos Germán Belli se sitúa en un momento en que la biografía y la obra de Oquendo de Amat están más esclarecida, además de que comparte época con movimientos que heredan la línea artística del puneño, tal como el concretismo. Así, su análisis contextual de la vanguardia esclarece bien la línea difusa en la que se encontraba Oquendo de Amat, una que, si bien no se concretiza en un ismo, permite declararla en la triada de visual, automática y fonética, y con sus usos y medidas desiguales. El análisis temático también es valioso, porque se nutre del primer capítulo y lo ejemplifica bajo la mirada de la nostalgia y de su naturaleza surrealista (movimiento en el que casualmente Belli se inscribe). En consecuencia, se entiende a Oquendo de Amat no dentro de un bucolismo puro que no soporta la modernidad, sino como un ser sensible a ambos mundos y que superpone uno por su afinidad y nostalgia sin perder por completo la relación con el otro, dado que es la realidad a la que pertenece. Es destacable, sin duda, el análisis formal de la obra: desde el uso de las imágenes simultáneas, el espacio en blanco, el espaciado de las letras e incluso la materialidad del poemario. Se evalúa el libro bajo una estética autónoma y alejada un poco del capricho vanguardista del autor; por ende, se la entiende como producto de una consecuencia lógica que se repite desde el inicio del libro. En suma, en los poemas de Oquendo de Amat, el locutor piensa sus imágenes irreales mediante la visualización tierna de un objeto real, al tiempo que el poemario se inspira en una cinta de celuloide en la que se observa, con ternura, un *film*, o simplemente *5 metros de poemas*.

Orlando Mateo Heredia Mendoza  
*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*  
orlando.hereditam@unmsm.edu.pe  
<https://orcid.org/0009-0000-6090-7964>