



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Questo articolo è disponibile in open access secondo la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

EL PALMA DE LA JUVENTUD

REVISTA DE ESTUDIANTES DE LA UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

Vol. 5, n.º 7, julio-diciembre, 2023, 177-191

Publicación semestral. Lima, Perú

ISSN: 2789-0813 (En línea)

DOI: 10.59885/epdlj.2023.v5n7.10

LA NATURALEZA VIVA Y LA (IM)POSIBILIDAD DE LA PALABRA: UNA APROXIMACIÓN AL POEMA «MADRE» DE CARLOS OQUENDO DE AMAT

Living nature and the (im)possibility of the word: an approach to
Carlos Oquendo de Amat's poem «mother»

Natura vivente e (im)possibilità della parola: un approccio alla
poesia «madre» di Carlos Oquendo de Amat

GLORIA MARÍA PAJUELO MILLA

Pontificia Universidad Católica del Perú

(Lima, Perú)

gloria.pajuelo@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-8267-0080>

RESUMEN

Nuestra lectura plantea que el poema «madre», de Carlos Oquendo de Amat, expone una visión retrospectiva del locutor, como si se retrajera a un pasado idealizado, infantil y feliz, en el cual la figura materna le brindaba protección, afecto, seguridad y le enseñaba a hablar. Mediante símiles y metáforas, se representa a la madre como una figura que comparte características con la naturaleza viva; sin embargo, su ausencia en el tiempo presente afecta al locutor; por ello, recurre a la palabra para suplir esa carencia afectiva y comunicativa, pero se enfrenta con la (im)posibilidad del lenguaje.

Palabras clave: Carlos Oquendo de Amat; *5 metros de poemas*; madre; naturaleza; lenguaje.

Términos de indización: madre; afectividad; lenguaje simbólico (Fuente: Tesouro Unesco).

ABSTRACT

Our reading suggests that the poem «mother», by Carlos Oquendo de Amat, exposes a retrospective vision of the speaker, as if he were retreating to an idealised, childlike and happy past in which the mother figure offered him protection, affection, security and taught him to speak. Through similes and metaphors, it is argued that the mother shares characteristics with living nature, but her absence in the present time affects the speaker; therefore, he resorts to the word to make up for this affective and communicative lack, but he is confronted with the (im)possibility of verbal language.

Key words: Carlos Oquendo de Amat; *5 metres of poems*; mother; nature; verbal language.

Indexing terms: mothers; emotions; symbolic languages (Source: Unesco Thesaurus).

RIASSUNTO

La nostra lettura suggerisce che la poesia «madre», di Carlos Oquendo de Amat, espone una visione retrospettiva del parlante, come se si ritirasse in un passato idealizzato, infantile e felice in cui la figura materna gli offriva protezione, affetto, sicurezza e gli insegnava a parlare. Attraverso similitudini e metafore, si sostiene che la madre condivide caratteristiche con la natura vivente, ma la sua assenza nel tempo presente si ripercuote sul parlante; pertanto, egli ricorre alla parola per sopperire a questa mancanza affettiva e comunicativa, ma si confronta con l'(im)possibilità del linguaggio verbale.

Parole chiave: Carlos Oquendo de Amat; *5 metri di poesie*; madre; natura; linguaggio verbale.

Termes d'indexation: mère; affectivité; langue symbolique (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 10/8/2023

Revisado: 15/8/2023

Aceptado: 18/08/2023

Publicación en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Enrique Foffani (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

e.foffani@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0051-3191>

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)

jmoralesm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>

PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS

[...]

Pero hoy [...] visten pantalones largos

(Oquendo, 2009 [1923])

5 METROS DE POEMAS: LIBRO OBJETO VANGUARDISTA

Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), singular poeta puneño perteneciente a la vanguardia peruana, publicó *5 metros de poemas*, un notable poemario cuya propuesta estética asumió la modernidad como el motivo de su discurso; sin embargo, esta última también influyó en su formato: es un libro-objeto que refleja la fascinación de su autor por el cine y que juega con la idea de mercancía. Si bien en él se reúnen dieciocho poemas escritos entre 1923 y 1925, la fecha de edición corresponde, según el mismo libro, a diciembre de 1927, aunque José Luis Ayala (1998, p. 157) señala que fue en 1928. El poemario se imprimió bajo el cuidado de la editorial Minerva, la cual cumplió los requerimientos de Oquendo, de manera que la impresión fue la «plasmación de su voluntad constructiva» (Bueno, 1985, p. 114), que da cuenta de su fascinación por el cine norteamericano.

En principio, conviene tener presente la dedicatoria: «Estos poemas inseguros como mi / primer hablar dedico a mi madre»

(Oquendo, 2009, [p. 3]). El hablante básico establece un juicio de valor respecto a su propio libro, equiparándolo a los ensayos iniciales del habla infantil; es decir, pareciera exponer una (falsa) modestia por el contenido temático del poemario y, sobre todo, la osadía de su constitución visual en el contexto de las vanguardias peruana y latinoamericana. A propósito de ello, dado que en este libro confluyen el surrealismo, el creacionismo y el estridentismo, Augusto Tamayo (1986) indica que el poemario «engloba, más bien, las corrientes de vanguardia y las purifica dentro de un lirismo intimista, con voz que se nutre, al par de aquellas formas expresivas de una prístina ternura» (p. 83). Entonces, podemos afirmar que *5 metros de poemas* asimila postulados vanguardistas, pero el hablante básico les impregna un sello propio y una sensibilidad muy particular.

Ahora bien, según Puñales-Alpizar (2012),

la palabra se apropia del espacio para cargarlo de significado; su poemario adquiere un valor visual, y en este sentido, se acerca al arte conceptual, donde lo importante no es solo la obra en sí, sino la forma en que es presentada y recibida por el público (p. 95).

Para comprender la importancia del formato de acordeón y la variada disposición de los versos en la extensa página en blanco del libro, Bueno (1985) afirma que los poetas «entienden que la construcción (y la sustentación) del sentido poético no se atiene a la frontera propiamente lingüística de su texto, sino que la rebasa y compromete la materialidad del medio de expresión, haciéndola parte significativa del hecho estético-literario» (pp. 114-115). En efecto, Oquendo aprovecha todos los recursos que tiene a la mano para diseñar un libro orgánico que, desde su título y cubierta, plantea un desafío al lector moderno o, por lo menos, le genera curiosidad.

Desde la portada, el libro nos avisa que estamos ante un evento performativo: sobre un fondo negro se ve un cartel con cuatro máscaras de teatro, anunciando que el espectáculo está por comenzar. El diseño de la carátula fue realizado por Emilio Goyburu. A esta misma teatralidad responde **el intermedio del poemario: pausa en el espectáculo teatral, pausa en la proyección de una película** (Puñales-Alpizar, 2012, pp. 102-103; énfasis nuestro).

A su vez, aquel símil de la dedicatoria puede sugerir que se trata de la ópera prima del autor: «mi / primer hablar» puede leerse como su primera incursión arriesgada, potente y novedosa en el concierto poético del momento. Recordemos que, para entonces, ya se habían publicado *Trilce* (1922) y *Ande* (1926), cuyos autores (César Vallejo y Alejandro Peralta, respectivamente) compartían con Oquendo no solo su origen provinciano, sino también su interés rupturista de las formas estróficas tradicionales y la rima, además de su profunda conciencia lingüística, lo cual implica la reflexión sobre la potencialidad y las limitaciones comunicativas del lenguaje verbal.

De otro lado, cabe señalar que la figura femenina adquiere una presencia fundamental en este libro y una de sus representaciones es la madre, a quien precisamente se ofrecen los poemas del conjunto. Ella es a quien el sujeto real le debe la existencia y, probablemente, es quien le enseñó a comunicarse; así, dedicarle el libro implicaría una metáfora: le entrega un producto discursivo a su maestra del lenguaje.

En ese sentido, proponemos que el poema «madre», de Carlos Oquendo de Amat, expone una visión retrospectiva del locutor, quien recuerda un pasado idealizado, infantil y feliz donde la madre le brindaba protección, afecto, seguridad y le enseñaba a hablar. Veremos que, mediante símiles y metáforas, ella es representada como una figura que comparte características con la naturaleza viva; sin

embargo, cuando el locutor toma conciencia del tiempo presente y la ausencia materna, sufre; por ello busca en la palabra una vía para suplir esa carencia afectiva y comunicativa, pero se enfrenta con la (im)posibilidad del lenguaje verbal. A continuación, analizamos este poema.

«MADRE» DE CARLOS OQUENDO DE AMAT: ACTUALIZACIONES DE LA FIGURA MATERNA E (IM)POSIBILIDADES COMUNICATIVAS

Puñales-Alpizar (2012) observa que cuatro poemas de este singular libro poseen un tono mucho más íntimo y una visualidad «menos experimental que las otras composiciones poéticas» (p. 103); se trata de «compañera», «poema del mar y de ella», «madre» y «campo». Como anticipamos, nos interesa especialmente el decimosexto poema, cuyo título es «madre», que pertenece a la serie de poemas escritos en 1925 y difiere de los otros debido a que no comparte sus innovaciones formales (caligramas, uso de mayúsculas, tipografías diversas, spanglish, etc.); además, el humor y los ambientes representados no corresponden a la urbe ni al mundo moderno. Por el contrario, los referentes se ubican en el campo, se plantea un vínculo entre el arte y los sentimientos, y se alude directamente a un tiempo pasado, cuando el hablante básico era un niño. El poema se compone de nueve versos irregulares¹ sin rima, organizados en seis estrofas (tres pareados y tres versos sueltos). En cuanto a los interlocutores, advertimos que el locutor (hijo) y la interlocutora (madre) son representados, pues se leen las marcas textuales de la primera y la segunda persona singular, respectivamente. A continuación, copiamos el texto para luego comentarlo con mayor detalle:

1 Las cantidades de sílabas métricas de los nueve versos son las siguientes: 16, 12, 12, 20, 16, 17, 7, 19 y 13, respectivamente.

m a d r e

Tu nombre viene lento como las músicas humildes
y de tus manos vuelan palomas blancas

Mi recuerdo te viste siempre de blanco
como un recreo de niños que los hombres miran desde aquí
distante]

Un cielo muere en tus brazos y otro nace en tu ternura 5

A tu lado el cariño se abre como una flor cuando pienso

Entre ti y el horizonte
mi palabra está primitiva como la lluvia o como los himnos

Porque ante ti callan las rosas y la canción

1925

Oquendo (2009, [p. 24])

Según nuestra lectura, en este poema, la «palabra» (el lenguaje verbal en sí mismo) adquiere gran relevancia, pues a partir de ella se configura la imagen de la madre. Abundan las personificaciones, las metáforas y los símiles, mediante los cuales se construyen equivalencias entre las características de la madre y la naturaleza. Desde la primera estrofa, identificamos que el discurso lírico se funda en la remembranza de la figura materna, una persona ausente y querida; su «nombre» tiene un efecto sonoro agradable y sugiere dulzura, al asemejarse a «las músicas humildes» (v. 1). En ese sentido, la madre y el arte tienen un primer punto de encuentro basado en una experiencia sensorial que transmite tranquilidad, como si dicho sonido fuera arrullador. Además, el adjetivo «humildes» daría cuenta de una música ajena a lo moderno o sofisticado y, más bien, cercana a lo popular, alegre o festivo, quizá perteneciente al mundo andino del cual proviene el locutor.

El segundo verso incorpora las «palomas blancas», un símbolo canónico que remite a la paz. El locutor se apoya en este símbolo del imaginario occidental para representar las manos maternas como el origen de la pureza, ya que podrían transfigurarse como el nido de aquellas palomas. Siguiendo esa idea, estas manos se vincularían también con un «hacer» bondadoso, digno de una madre sacrificada por su hijo. Cabe enfatizar que la idealización de la madre pura abarca también la siguiente estrofa: «Mi recuerdo te viste siempre de blanco / como un recreo de niños que los hombres miran desde aquí distante» (vv. 3-4). Esta vez, la caracterización cromática blanca se aplicaría para todo el cuerpo de la progenitora; al pasar por el filtro del tiempo y la añoranza debido a la ausencia, es recordado así: puro. Además, a través de un símil, se amplifica el juego temporal: ya no solo se habla del recuerdo del locutor, sino que la nostalgia, la alegría y el cariño por la madre se convierten en sensaciones universales de todos los hijos adultos. Dicho de otro modo: «la alusión a la figura materna permite el recuerdo y la valoración de la edad y de los juegos de infancia, a la vez que muestra al yo integrado bajo la figura de un adulto que añora ese tiempo pasado, tiempo que solo puede implicar felicidad» (Vega, 2010, p. 72).

Asimismo, la personificación de «Un cielo muere en tus brazos y otro nace en tu ternura» (v. 5) intensifica la afectividad por la figura materna que ofrece protección, cuidado y «ternura»; por ende, permite una metafórica renovación, en tanto que el «cielo» puede leerse como un bebé o niño pequeño que, en los brazos maternos, duerme («muere») y luego despierta («nace»). En esa línea, lo onírico estaría presente en esta estrofa. Para Camilo Fernández (2007), «[d]esde el punto de vista cognitivo, esta metáfora implica concebir a la madre como un ente ordenador del flujo temporal en el cual los objetos e individuos se desarrollan» (apdo. I, párr. 3). En todo caso, la madre gobernaría un ciclo de vida-muerte y sueño-vigilia desde su sensibilidad.

La atmósfera afectiva, de paz, tranquilidad y confianza en dicha figura protectora y amorosa, se ve reforzada en el sexto verso: «A tu lado el cariño se abre como una flor cuando pienso». Hasta este punto, no solo las palomas (aves nobles y sencillas) componen el universo referencial de la madre, sino que también lo hace la flor, otro símbolo de delicadeza y belleza. Por tanto, el «cariño» surge de manera natural y espontánea gracias al acto de pensar; en otros términos, la razón (el razonamiento) se refleja en la naturaleza viva, fresca y primaveral; gracias a ella, se califica a la madre como un ser femenino joven y presto a florecer (entregar semillas de afecto). En consonancia con esta idea, Fernández (2007) suscribe que

[e]l pensamiento del locutor personaje convoca la apertura del afecto en busca del otro y ello se manifiesta, desde una óptica espacial, en un espacio privilegiado: el lugar contiguo a la madre. Esta hace que los objetos que se encuentran cerca de ella cambien sustancialmente y adquieran una dimensión dialógica estrechamente vinculada al mundo natural. En efecto, «el cariño se abre como una flor», símil que posibilita comprender la afectividad del ser humano como un fenómeno equiparable a la apertura de una flor (apdo. I, párr. 4).

En los versos 7-8 reaparece la «palabra», aquella unidad lingüística cuyo significado aún se está gestando: «Entre ti y el horizonte / mi palabra está primitiva como la lluvia o como los himnos». Consideramos que estos versos dialogan con la dedicatoria, antes comentada, ya que en ambos casos se asume el habla del locutor como una facultad que recién se empieza a ejercitar, de modo que estos primeros ensayos lingüísticos («poemas» y «palabra», respectivamente) son falibles. Particularmente, en el octavo verso se superponen dos símiles quizá un tanto contradictorios. De un lado, su palabra primitiva, al asemejarse a la lluvia, adopta múltiples sentidos, por ejemplo, lo abundante,

acaso lo atiborrado, así como también lo líquido, acuoso, menudo y leve de dicha precipitación, que puede vincularse con las palabras iniciales de un infante, poco entendibles pero reiterativas; en definitiva, podríamos pensar en un hablar básico o superficial. No obstante, Tamayo (1986) recuerda que el poeta trabaja en reiteradas ocasiones con el término «lluvia», incluso como título de uno de sus poemas, y advierte que en un texto no incorporado en los *5 metros de poemas* «Oquendo hacía referencias de la lluvia, a la manera creacionista: “Es la tarjeta de visita de Dios” o “El teléfono de alguna mamá”» (p. 86). Esta última definición nos ayuda a plantear un nuevo sentido: el poeta, con sus ojos «niños», ve la lluvia como un medio para mantenerse comunicado con su madre, así que esta es una muestra de que la presencia materna puede actualizarse materialmente, por más que ello parezca surreal. Además, cabe anotar que, según Tamayo, «la lluvia está al lado de la concepción de ingenuidad» (p. 86), lo cual sugiere que el locutor joven conserva dicha inocencia o bien decide apropiarse de ella, por lo menos momentáneamente, durante sus episodios nostálgicos, en un presente en el que sus «ojos visten pantalones largos» (Oquendo, «manicomio», 2017, v. 13)² y la vida es mucho más difícil y solitaria. Esta interpretación se apoya también en la condición de la lluvia como fenómeno natural, lo cual, consideramos, trae a colación la potencia discursiva del vínculo madre-palabra-naturaleza. Ahora, si asumimos que la lluvia es el nuevo lenguaje de la madre, su importancia residiría en la intención comunicativa (enviar la lluvia para actualizar la presencia) y no tanto en el

2 Nos parece sumamente interesante el tránsito de la niñez a la juventud expuesto en el poema «madre» y el «poema del manicomio», donde el locutor habla sobre las diferencias de ambas etapas y recuerda el pasado infantil con melancolía. Por ello, en este fragmento de nuestro trabajo, hemos incorporado un par de breves citas sobre la sinécdoque ojos-cuerpo u ojos-locutor, que también se relacionan con la representación de las etapas de crecimiento y adquisición de conciencia del hablante básico.

mensaje (no hace falta descifrarlo), pues basta con observar y sentir esta forma (sobre)natural de contacto con la figura materna.

De otro lado, «los himnos» del octavo verso ubican el hablar del locutor en otros códigos, esta vez culturales y artísticos, productos de una colectividad que decide conservar historias mediante composiciones poéticas y musicales. Este sentido posibilita que el locutor del poema sea reconocido como integrante de un grupo mayor (algún pueblo o nación) cuya potencialidad comunicativa se ve unificada para crear un discurso solemne que transmita las sensibilidades del conjunto. En esa línea, la madre es un hito, un límite a partir del cual se diferencian dos estados de comunicación verbal: uno personal, primitivo y básico, y otro colectivo, concienzudo, elaborado y trascendental.

Finalmente, el noveno verso expone la justificación de esta caracterización de la madre como figura liminar en el territorio del lenguaje: «Porque ante ti callan las rosas y la canción». En los versos séptimo, octavo y noveno, la figura materna se localiza en función de otras cosas en el espacio; en el primer y segundo caso, creemos que es una relación horizontal (ella estaría ubicada de manera paralela al horizonte), mientras que en el tercer caso, estaría verticalmente frente a una representación de la naturaleza y la cultura (rosas y canción); sin embargo, la preposición «ante» sugiere que estos dos semas le rinden cierta reverencia, son inferiores a la madre, por eso le deben respeto y se inmutan. De este modo, «las rosas», las flores más mencionadas en la literatura occidental, usualmente como símbolos de belleza, virtud, amor y juventud, verían disminuidas sus cualidades en comparación con las de la madre, quien también es superior a «la canción», invención humana, artística y estética. Así, la figura materna asimila las características de ambas y alcanza su grado máximo: es perfecta, hermosa, creativa y posee una capacidad comunicativa que trasciende lo lingüístico, pues se vale de otros recursos (para el caso, la sonoridad

de la música). «Ante ella, el poeta siente la simplicidad de su canto, que semeja la lluvia y la no posibilidad de hacer algo tan floreciente como las rosas, ni tan perfecto como ellas» (Tamayo, 1986, p. 85).

Mauro Mamani (2009) propone que en el poemario de Oquendo

existe el viaje por donde «el tren lejano» lleva al poeta. Este viaje tiene dos rutas: una interior y otra exterior. La ruta interior va de la niñez a la juventud, del tiempo de la locura, de los ojos niños a los ojos que visten pantalones largos (p. 72).

Coincidimos con dicha hipótesis, ya que en este poema se percibe una visión retrospectiva del locutor, como si se retrajera a un tiempo idealizado y feliz en el cual su madre lo protegía, cuidaba, amaba y le enseñaba la magia de las palabras. De otro lado, estamos de acuerdo en que aquella ruta interior «se da por la provocación del mundo exterior real» (Mamani, 2009, p. 73), donde el locutor ya es un hombre joven y sufre la terrible ausencia materna; es decir, escribe desde la carencia afectiva pero también comunicativa; por ello, recurre a sus recuerdos infantiles y a la actualización de la presencia materna a través de la naturaleza y el arte.

Con el riesgo de sobreinterpretar el poema desde un dato biografista, proponemos que dicha añoranza por la madre cobra mayor sentido si tenemos presente que ella falleció en 1923, dos años antes de que Oquendo escribiera este texto. En 1925, él era un poeta e intelectual provinciano bastante joven que residía en una Lima moderna, donde había forjado lazos amicales con distinguidos autores, artistas y pensadores (los hermanos Enrique y Ricardo Peña Barrenechea, Xavier Abril, Martín Adán, Jorge Basadre, Emilio Goyburu, entre otros), pero ya no contaba con su madre y sufría penurias económicas, todo lo cual habría aumentado su sensación de

soledad, nostalgia y falta de afecto y protección, aunado a su condición de sujeto de la periferia. De ahí la idealización en el recuerdo de la madre, cuya figura pervivía inmaculada en su memoria. Quizá por ello Chrystian Zegarra (2021) escribe que este poema «ofrece un canto ralentizado que escenifica una especie de regreso al útero protector de la progenitora, a un recinto previo a todo contacto con el mundo moderno» (p. 212).

En definitiva, aunque este poema posee un aliento intimista y, aparentemente, no utiliza las técnicas vanguardistas de los otros poemas del libro, sí puede, en alguna medida, enmarcarse en la vanguardia, ya que, mediante el juego con sucesivas imágenes sensoriales, el locutor expone fragmentariamente cómo recuerda a su añorada madre, cual si mostrara fotografías o breves escenas filmicas procedentes del sueño, la memoria e incluso la imaginación. Otro detalle que vincula a este con los demás poemas es la incorporación de la perspectiva infantil: la mirada del niño de ayer no se ha alterado negativamente en la memoria del hombre actual, quien asume la figura materna como aquella dadora de amor y protección, pero sobre todo como un ser que opera magistralmente con el lenguaje y otros recursos comunicativos: las flores, la música y la lluvia, lo cual despierta sus sentidos, especialmente el visual, el olfativo y el sonoro; ello explicaría el porqué de la modestia del locutor al referirse a su palabra primitiva, en comparación con las múltiples posibilidades comunicativas de su madre. En sintonía con lo anterior, Selenco Vega (2010) suscribe que «todo intento por nombrar o recuperar a la madre termina en el silencio, en la reticencia frente a los propios límites de la palabra, que no alcanzan el poder incomparablemente superior de la figura materna» (p. 136).

CONCLUSIÓN

Consideramos que en este poema se reflexiona sobre la (im)posibilidad de la palabra para un locutor joven, supuestamente diestro en el uso de la lengua, pero que no puede capturar ni representar detalladamente los atributos de su madre sino desde el lente del niño, a partir de juegos y comparaciones con otros objetos de la naturaleza y la cultura. Para el limitado propósito de nuestro breve trabajo, basta confirmar que la reflexión respecto al lenguaje verbal es un motivo característico de la poesía de Oquendo, un autor que, más allá de la innovación formal, nos dejó un singular discurso poético que engloba y cuestiona la modernidad desde los ojos de un sujeto que habita en la periferia, pero que posee una gran versatilidad para mirar y criticar la modernidad y sus posibilidades.

REFERENCIAS

- Ayala, J. L. (1998). *Carlos Oquendo de Amat: Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*. Horizonte.
- Bueno, R. (1985). La interpretación del poemario. En *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual* (pp. 107-134). Latinoamericana Editores.
- Fernández, C. (2007, 16 de enero). Análisis del poema «madre» de Carlos Oquendo de Amat. *La soledad de la página en blanco*. <https://camilofernande.blogspot.com/2007/01/anlisis-del-poema-madre-de-carlos.html>
- Mamani, M. (2009). Migraciones interiores y exteriores en la poesía de Carlos Oquendo de Amat. En *Poéticas andinas. Puno* (pp. 69-83). Pájaro de Fuego Ediciones; Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas; Guaraguao.

- Oquendo de Amat, C. (2009). *5 metros de poemas* [edición facsimilar]. En L. F. Chueca (ed.), *Poesía vanguardista peruana. Tomo 1*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Puñales-Alpizar, D. (2012). Espectáculo y compromiso: estrategias vanguardistas en César Vallejo y Carlos Oquendo de Amat. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 24(24), 91-109. <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol24/iss24/6/>
- Tamayo, A. (1986). Carlos Oquendo de Amat [conferencia]. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (21), 75-92.
- Vega, S. (2010). *Espejos de la modernidad: vanguardia, experiencia y cine en 5 metros de poemas*. Fondo Editorial de la Universidad San Ignacio de Loyola.
- Zegarra, C. (2021). Desmantelando el sistema del estrellato: *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat. En G. Di Laura & K. Ibarra (eds.), *Descalzar los atriles: vanguardias literarias en el Perú* (pp. 205-222). Universidad Autónoma Metropolitana; Editora Nómada. <https://doi.org/10.47377/vangal.10>