

Cuatro vanguardistas peruanos

JOSÉ MIGUEL OVIEDO
University of Pennsylvania

En los años 30, la vanguardia peruana muestra un desarrollo curioso. Por un lado, tuvo en José Carlos Mariátegui y su revista *Amauta* un influyente aliado, lo que quizá puede sorprender dada su firme adhesión a la ideología marxista; pese a su campaña en favor del indigenismo y otras estéticas comprometidas con las cuestiones sociales, Mariátegui fue un crítico de espíritu alerta y abierto, capaz de reconocer los méritos de obras que caían fuera de esos moldes, como la obra poética de José María Eguren (1874-1942) quien, sin ser propiamente un miembro de la vanguardia, se asoma a ella o la anuncia. La voz peruana más estidente y notoria en ese campo, venía desde Buenos Aires: la de Alberto Hidalgo (1897-1967), poeta que cultivaba el «simplismo» (una fusión del futurismo y el creacionismo) y se codeaba con Borges y otras figuras mayores de la época. Sin embargo, los ecos de su actividad y su obra —frecuentemente escandalosas— llegaron atenuados a su país. Más importante todavía es señalar que la otra gran manifestación vanguardista, *Trilce* (1922) de Vallejo, también pasó desapercibida, y apenas si fue conocida hasta su reedición en España (Madrid, 1930), con el famoso prólogo de José Bergamín, cuando el poeta ya había abjurado de sus afinidades con la vanguardia anteriores a su definitivo viaje a Europa. Estos autores y obras no fueron los únicos, porque, desde Lima y a veces desde las provincias, algunos creadores, revistas y grupos mantuvieron vivo el espíritu vanguardista y alcanzaron obras de excepcional calidad que no son bien conocidas fuera del Perú.

Entre esos escritores hay que mencionar el nombre de Martín Adán (seud. de Rafael de la Fuente Benavides, 1908-1985)¹ con un poco de vacilación

porque, aunque su obra es despertada por la vanguardia, evoluciona en una dirección única, hermética y difícil de clasificar. Pero no cabe duda que su obra es una de las más innovadoras y singulares del período. Si la obra es fascinante y enigmática, la vida no puede ser más anómala y trágica. Pertenecía a una familia aristocrática, conservadora y católica, que dispuso para él una educación en Deutsche Schule de Lima. Aprendió esa lengua e hizo lecturas voraces que, a temprana edad, desarrollaron en él un espíritu rebelde e iconoclasta. Era todavía un estudiante universitario cuando publica su primer libro: una deliciosa novela-poema de vanguardia titulada *La casa de cartón* (Lima, 1928), que aparece con prólogo de Luis Alberto Sanchez y colofón de José Carlos Mariátegui. La extraordinaria habilidad verbal, el agudo ingenio, el burlón espíritu limeño entremezclado con la nostalgia y la tierna evocación de un mundo encantado pero real (el balneario de Barranco, aludido también en la poesía de Eguren, convierten a este libro en uno de los mejores ejemplos de narrativa vanguardista. Asombra la rara maestría que demuestra el joven escritor para retratar, a la vez, el paisaje urbano, la conducta de sus gentes y su propia alma escéptica pero enamorada. La prosa es límpida; el ritmo ágil y en constante transición; las imágenes precisas y fulgurantes. Un ejemplo:

Ramón se puso las gafas y quedó más zambo que nunca de faz y piernas. Dijo que sí y se llenó los bolsillos con las manos. Un lucero tembló en el cielo: otro lucero tembló más acá. El cielo estaba azul de noche, con hilachas de día, con hilos de día.

Que uno de los personajes principales se llame Ramón quizá subraye el rasgo de familia que esta prosa juguetona y gimástica tiene con las «greguerías» de Gómez de la Serna. La novela tiene sus propias «greguerías» que se incluyen con el nombre de «Poemas Underwood», que muestran su ironía, su insolencia y también su honda insatisfacción con todo. «Casi soy un hombre virtuoso, casi un místico», dice en uno de ellos y eso resultará una verdad más trágica de lo que pueda imaginarse.

Muy pronto su desadaptación con el medio se hizo más aguda y se convirtió en un rechazo radical que lo convirtió en un completo marginal, un autoexpulsado de la sociedad. Una crisis emocional se convirtió en una

¹ El seudónimo es significativo: *Martin* es el nombre de una especie de primate; *Adán*, el del primer hombre.

neurosis que, agravada por el alcoholismo, lo llevó por hospitales psiquiátricos, tratamientos fallidos, hoteles de mala muerte y progresiva decadencia física. Su tesis doctoral presentada a la Universidad de San Marcos en 1938 —el admirable ensayo *De lo barroco en el Perú* (Lima, 1968), ejemplo él mismo de lenguaje barroquizante—, fue terminada cuando el autor ya había optado por una forma exasperada de la bohemia. Este aspecto hizo de él una leyenda, a la que él sarcásticamente (la agudeza de su humor era demoledora) se resignó; fue, sobre todo en sus últimos años, una figura que tenía una desconcertante semejanza con la de Pound: el gran poeta encerrado en su propio infierno. Quizá por eso, Allen Ginsberg, a fines de los años cincuenta, quiso conocerlo en Lima y escribió sobre él unos conmovidos poemas.

Abandonando la prosa, la perturbadora visión de Martín Adán eligió como único vehículo el lenguaje de la poesía y adoptó las formas más diversas: el jugueteo con el vanguardismo, el rigor conceptista, la poesía metafísica, el hermetismo gongorino, la sutil oscuridad simbolista, el lirismo religioso, el tono épico, la meditación existencial, excursiones vanguardistas, etc. Si hay dos constantes en esa aventura plural, ellas serían el *formalismo* y el carácter *visionario* de la palabra en busca de lo absoluto. Puede caer en las simas de la desesperanza o alcanzar una exaltación dionisiaca, pero el mundo siempre parece producirle un estado de arrobamiento: se le presenta como un enigma. Sus modelos son Quevedo, Milton, Blake, Novalis, Rimbaud, Rilke, los místicos españoles, los filósofos alemanes; lo asombroso es que el discípulo parece digno de todos esos maestros.

En su obra juvenil, dispersa en revistas y recopilada en las varias ediciones de su poesía completa, se aprecia la impronta de los poetas clásicos españoles y sus viejos motivos: la rosa (que será recurrente en él), Narciso, lo efímero de todo, el desengaño del mundo. Véanse estos versos de su brevísima colección *La rosa de la espinela* (Lima, 1939): «Heme triste de belleza, / Dios ciego que haces la rosa, / Con mano que no reposa/ Y de humano que no besa» («Cauce»). «Aloysius Acker», el poema inconcluso y destruido por el autor (cuyo primer fragmento se publicó en 1936), es un texto sombrío y desgarrado: se trata de una elegía a la muerte de su hermano llena de claves que se entretejen como oscuras paradojas. El muerto es el único vivo, el poeta está muerto, el hermano pequeño es el mayor, él es el otro:

Ya principia la vida; ya principia el mundo;
Ya principia el juego.

Jugamos a ser y no ser.
Yo no soy yo. Tú eres yo.
Jugamos a vivir y vivir.

Pero el libro paradigmático de lo que podría considerarse su primer ciclo creador es *Travesía de extramares (Sonetos a Chopin)* (Lima, 1950), que contiene cincuenta y un sonetos —una de sus formas favoritas— correspondientes a las dos décadas anteriores. Deben considerarse entre los más perfectos (y más enigmáticos) sonetos escritos en este siglo. Su perfección consiste en el ajuste exacto entre sonido, concepto e imagen en cada una de sus líneas; están compuestos como en un trance extático ante la visión de la eternidad. Las referencias a Chopin y a la navegación «extramares» son metaforizaciones de la exploración estética por una dimensión donde las palabras son música y pensamiento puros. De la serie de «Ripresas», en las que reaparece el motivo de la rosa, el comienzo de la «Cuarta» es memorable:

—La que nace, es la rosa inesperada;
La que muere, es la rosa consentida;
Sólo al no parecer pasa la vida,
Porque viento letal es la mirada.

Aunque el sabor de estos versos es decididamente barroco-conceptista (con algunas notas parnasianas) y aunque su registro retórico es muy reconocible (retruécanos, aliteraciones, arcaísmos, cultismos, etc.), estos sonetos están lejos de ser puros ejercicios de poesía tradicional o una especie de «arqueología» lírica sin conexión con nuestro tiempo. Lo que hace Martín Adán se parece un poco a lo que vemos en la poesía pura de Jorge Guillén: formas de extraordinario rigor desgarradas desde dentro por un sentido agónico, por un tácito descreimiento de lo mismo que parece afirmarse. El arte es un ejercicio trágico que se refleja bien en el arquetipo de la rosa: inútil suma de la perfección, banalidad del impulso humano por llegar más allá, muerte en vez de eternidad. *Travesía...* fue su respuesta insólita al dilema que lo colocaba entre dos opciones: la tradición y la vanguardia.

Este aspecto cobra mayor visibilidad en la segunda etapa de su creación, retomada tras un silencio de más de una década, en la que sufrió nuevos quebrantos de su salud. *La mano desasida* (Lima, 1964) y *La piedra absoluta*

(Lima, 1966) deben considerarse las piezas claves del período, pero hay que advertir al lector que en esas ediciones encontrará fragmentos de poemas muy extensos (o quizá de un solo poema con títulos distintos), inacabados o inacabables; en la edición de su *Obra poética* (Lima, 1980), el primero tiene casi doscientas páginas. Los originales fueron copiados a partir de originales escritos a mano en libretas o servilletas de papel, sin que muchas veces se pudiese saber cuál era su orden. Lo que sí sabemos es que ambos poemas son homenajes a otro arquetipo de la eternidad: las ruinas de Machu-Picchu. La comparación con el famoso «Alturas de Machu-Picchu» de Neruda puede arrojar interesantes semejanzas y diferencias, éstas últimas marcadas sobre todo por las connotaciones religiosas en el texto de Martín Adán. Casi no hay descripción aquí, sino un magnífico pretexto para abismarse en una grave meditación sobre lo infinito y lo finito, lo eterno y lo precario, el yo y el mundo, la afirmación y la tacita negación de todo; *La mano...* comienza así:

¿Qué palabra simple y precisa inventaré
 Para hablarte, mi Piedra?
 ¿Que yo no me seré mi todo yo,
 La raíz profunda de mi ser y quimera?

Los angustiosos y desolados ciento veinte sonetos (aunque al comienzo hay otras estrofas) de *Diario de poeta* (1966-73), recopilados póstumamente cierran esta obra a la que difícilmente puede encontrársele parangón en nuestra poesía: pese a sus semejanzas con otras, parece haber sido para *contradecir* todo, incluso a su autor, destruido por su propia búsqueda. Como él dice en el último soneto de la serie: «Poesía no dice nada: / Poesía se está, callada, / Escuchando su propia voz».

Carlos Oquendo de Amat (1905-36) es otra figura mítica de la poesía peruana de este siglo: murió joven en la exaltación revolucionaria de la Guerra Civil Española; desapareció sin dejar rastros por un buen tiempo —hasta que al rendirle tributo en un acto público de 1966— Vargas Llosa reavivó el interés por él. Como Oquendo publicó un solo libro casi inhallable, fue objeto de un culto por quienes conocían sus pocos poemas por antologías. Posteriores investigaciones han echado luz sobre la misteriosa y brevísima vida de este poeta, a quien puede considerarse la expresión más pura e intensa del vanguardismo peruano de los años veinte. Entre los diecisiete y veintitrés años de edad este autor, nacido en la remota región andina de Puno, escribió

el puñado de poemas que publicó en revistas y los dieciocho textos que recogió bajo el título *Cinco metros de poemas* (Lima, 1928); eso es todo. Pese a esa exigüidad, la fama que ha llegado a alcanzar es justificada. Envuelto en actividades revolucionarias, cayó preso en Lima en 1934; al ser desterrado, pasa a la clandestinidad y huye a Europa; enfermo, llega a Francia y luego a España. Allí, en un hospital de Navacerrada, morirá en marzo de 1936, cuando las llamas de la guerra civil estaban a punto de encenderse. Sus rastros se perdieron durante mucho tiempo.

El libro no tiene páginas: es en realidad un plegable, un acordeón que, extendido, alcanza los cinco metros que anuncia el título; es un lejano antecedente, aunque con otros propósitos, de *Blanco de Paz*. Todos los signos de la primera vanguardia están presentes: completa libertad para crear un mundo imaginístico, juegos tipográficos y visuales, dinamismo, humor, erotismo. Las notas ultraístas y creacionistas dominan, pero su lenguaje también ofrece tenues espejos del onirismo surrealista y vagas sugerencias de cinetismo visual; por ejemplo, el libro tiene un «Intermedio» como si los poemas fuesen fotogramas de una película experimental; uno de ellos se titula «Film de paisajes» y se despliega panorámicamente a doble página. Incluso hay toques «nativistas», como en «Aldeanita». Pero lo más impresionante (sobre todo por la juventud del poeta) es la transparencia y la delicadeza de su visión: la anécdota ha desaparecido por completo y las imágenes aletean y vibran como cuerpos volátiles en un espacio encantado, a medias entre el sueño y la vigilia. Lo que queda es la cualidad casi infantil de descubrir que cada mirada crea los mundos nuevos de los que hablaba Huidobro. De allí la ternura que exhala el libro desde el comienzo; la dedicatoria reza: «Estos poemas inseguros como mi primer hablar dedico a mi madre» y hay un epígrafe que dice: «abre este libro como quien pela una fruta». Y el amor es límpido, un simple acto de purísima devoción:

Para ti
tengo impresa una sonrisa en papel japon

Mírame
que haces crecer la yerba de los prados

Mujer
mapa de música claro de río fiesta de fruta
(«Poema»).

Setenta años después, la limpidez líquida y el casi impalpable temblor emocional de estos versos no se han desvanecido un ápice; parece muy probable que ese milagro siga repitiéndose en el futuro.

Gracias a sus viajes por España y Francia en las décadas del veinte y treinta, Xavier Abril (1905-1990) aspiró el aliento cosmopolita de la vanguardia europea, especialmente el del surrealismo, pues tuvo vínculos con ese grupo en París y con creadores afines, como Jean Cocteau. En España también tuvo estrechos contactos con los hombres de la Generación del 27, como García Lorca y Alberti. Eso puede advertirse en las prosas poéticas que tituló *Hollywood (Relatos contemporáneos)* (Madrid, 1931) y en su antología personal *Difícil trabajo* (Madrid, 1935), con prólogo de Westphalen. El primer libro se abre con una caprichosa «Autobiografía o invención» afín al tono provocador del conjunto; un breve ejemplo del segundo nos recuerda un poco a Villaurrutia: «El hombre desvelado es más fino que la brisa nacida en la frente de las mujeres» («Poema del sueño dormido»). Más tarde su tendencia latente hacia un lirismo depurado con acentos y motivos clásicos fue dejándose notar más nítidamente; en verdad, se trataba de una fusión de las dos tendencias o, como él decía, de «un clasicismo determinado por valores contemporáneos». Eso, sumado a un delicado erotismo, se aprecia en *Descubrimiento del alba* (Lima, 1937); júzguese por la hermosa cadencia de este verso: «Tu vives lenta y suave en tono de nube antigua...» («Paisaje de mujer»). El proceso culmina con *La rosa escrita* (Lima, 1996) que trata el motivo favorito de Martín Adán y confirma su notable habilidad formal. Pero, al mismo tiempo, Abril era un poeta comprometido con las causas ideológicas de su tiempo, como lo prueban el hecho de haber sido uno de los fundadores de *Amauta* al lado de Mariátegui, y de haber escrito poemas como la «Elegía a la ciudad heroica», en adhesión a la defensa de Madrid durante la Guerra Civil. Por largos años fue diplomático en Montevideo, donde murió. Allí emprendió una obra crítica centrada —con una pasión tan obsesiva que a veces lo cegaba— en la figura de Vallejo a quien conoció bien en París; también escribió sobre Eguren, cuya poesía tiene visible afinidad con la suya.

César Moro (seud. de Alfredo Quíspez Asín, 1906-56) es una de esas figuras extrañas y radiantes que cruzan por la literatura como una estrella fugaz por el firmamento: pasan una sola vez y se incendian en su propia luz. Moro fue, en verdad, un poeta incandescente. Muy pocos supieron entonces que era poeta porque, durante buen tiempo, su obra estuvo doblemente sumergida: porque le gustaba actuar de modo casi clandestino y sobre todo

porque la mayor parte de lo que publicó en vida está escrito en francés, lengua que adquirió y cultivó con un raro virtuosismo, quizá para aislarse más de un medio que detestaba; en su furor escribió esa línea famosa que se ha repetido en diversos contextos: «Lima la horrible», que luego aparecería como título de un ensayo de Sebastián Salazar Bondy. Cuando murió, sólo había publicado, en México y Lima, tres libros o cuadernos de poesía en francés. ¿Es Moro un poeta hispanoamericano? ¿O un poeta peruano que escribió en francés? Vivió en un exilio perpetuo aun cuando en sus años adultos pasase dos temporadas en Lima, donde murió; pero más importante que el exilio físico, fue el espiritual y lingüístico que sólo tiene dos excepciones: sus poemas recogidos en *La tortuga ecuestre* (Lima, 1958) y sus páginas de ensayos, crítica y diatribas tituladas *Los anteojos de azufre* (Lima, 1958); ambos fueron publicados gracias a la devoción de André Coyné, amigo y crítico suyo, que lo encontró en Lima cuando éste investigaba la obra de Vallejo (16.3.2).

Moro es, sin duda, un caso extremadamente *marginal* (o «extraterritorial», como diría George Steiner), que pone a prueba los límites del concepto «literatura hispanoamericana». Si lo incluimos aquí es haciendo previa advertencia de que asumió, del modo más absoluto e insólito en nuestras letras, no sólo una lengua extranjera, sino los ideales, estrategias y códigos verbales de un lenguaje internacional como el surrealismo. Su vida y su acción lo demuestran ampliamente. Su condición de homosexual (motivo que se trasluce en algunas de sus páginas) agrega aun otra forma de marginalidad.

Moro pasó la mayor parte de su vida adulta fuera del Perú, donde empezó realmente a ser conocido luego de su muerte. Viajó a Europa en 1925 y vivió en París hasta 1933, es decir, los años claves del movimiento surrealista con el que entra en contacto tras el cisma de 1929 y de cuyas actividades participa. Hace amistad con Breton y participa en el famoso homenaje a Violette Nozières. Colabora en la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Era además pintor y expuso en galerías de París y Bruselas. En 1935 vuelve a Lima y ese mismo año protagoniza una feroz polémica con Huidobro, que culmina al año siguiente con el panfleto que firma con Westphalen y Rafael Méndez Dorich el panfleto *Vicente Huidobro o el obispo embotellado*; el mismo año organizan la «Primera Exposición Surrealista en América Latina». En 1939, él, Westphalen y Manuel Moreno Jimeno publican el único número de la revista *El uso de la palabra*. Estos son los años de su más intensa identificación con el surrealismo.

Luego se produce —por razones políticas— su exilio mexicano (1938-1948), que quizá sea su período más «visible» e importante de su actividad literaria, porque se relaciona con los Contemporáneos, con el grupo de la revista *El Hijo Pródigo* y escribe los poemas de *La tortuga ecuestre*. Allí se reencuentra con Breton, durante el celebrado viaje de éste a México en 1938, y colabora con él y el pintor Wolfgang Paalen en la gran Exposición Internacional del Surrealismo de 1940. En la revista *Dyn* (1942-44) del mismo Paalen también pueden encontrarse textos de Moro. Siguió escribiendo poesía en francés, como lo demuestran los poemas que redactó entre 1944 y 1956 y cuyo título es casi idéntico al de un famoso poema de Octavio Paz: *Pierre des soleils*. El año 1944 marca un punto crítico para el poeta: disgustado por ciertas posiciones y estrategias, se aparta del grupo surrealista y su «ortodoxia», aunque no del surrealismo, que sigue defendiendo con un ardor radical. Cuando vuelve a Lima se reúne otra vez con Westphalen, publica un nuevo libro en francés (*Trafalgar Square*, 1954) y dejará inédita, a su muerte, una variada obra poética, prosa, pinturas, dibujos y *collages*. La aparición póstuma de *La tortuga ecuestre* permitió su tardío descubrimiento por contados lectores. A partir de ese momento, su nombre ha ido creciendo cada vez más.

Podemos dejar de lado su obra francesa (ahora ya conocida en traducción a la nuestra), no porque no sea valiosa o no nos interese, sino porque en *La tortuga ecuestre* tenemos razones más que suficientes para declarar que Moro es uno de los grandes poetas surrealistas de nuestra lengua en este siglo. Al leerlo, lo primero que se advierte es que este poeta vivió en un estado de permanente *furor*, que su alta pasión es *explosiva e implacable* en sus amores y sus odios (esta afirmación es válida también para su poesía francesa: vivió en un estado de inagotable ardor). Esa pasión era el arma terrible de un rebelde, de un francotirador que usó la poesía como un arma: su vía de salvación era a la vez de destrucción, y en esa fiebre se inmoló él mismo. Era un visionario y un intransigente, dispuesto a realizar a cualquier precio el sueño surrealista de hacer de esta vida algo distinto, auténticamente humano.

El carácter combustible de su poesía fue estimulado por su triple marginalidad de poeta, surrealista y homosexual. Para manifestar esa casi intolerable disidencia no tuvo sino su palabra, que suele alcanzar el tono exasperado de un gesto de legítima defensa. El tema dominante (quizá el único) de toda su poesía es el amor, que eleva la temperatura de sus imágenes y hace de ellas deflagraciones que producen revelaciones deslumbrantes. Pocas veces la

escritura automática ha generado en español la fuerza convulsiva que alcanza con Moro:

Y te levantas como un astro desconocido.
Con tu cabellera de centellas negras.
Con tu cuerpo rabioso e indomable.
Con tu aliento de piedra húmeda.
Con tu cabeza de cristal.
Con tus orejas de adormidera.
[...]
Con tus pies de lenguas de fuego.
Con tus piernas de millares de lágrimas petrificadas...
(«La leve pisada del demonio nocturno»).

Lo notable es que estas formas del delirio no son difusas, como las de Rosamel del Valle, sino de una perturbadora precisión visual cuya violencia sacrílega nos hace pensar en Buñuel o en Dalí: «una cabellera desnuda flameante en la noche al mediodía en el sitio en el que invariablemente escupo cuando se aproxima el Angelus» («Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre»). Mundo erótico, maravilloso y alucinatorio el suyo en el que cada palabra parece escrita con la urgencia de quien se asfixia en medio de una realidad hostil y despreciable. Los artículos literarios y notas de arte, tomas de posición pronunciamientos, ensayos y notables diatribas —ejemplos: «La bazofia de los perros» o «Una amapola cursi»— recopilados en *Los anteojos de azufre*, revelan su singular sensibilidad, su purísima fe surrealista y sobre todo su negativa a aceptar el mundo como es. Recientemente se han reunido las espléndidas versiones que Moro hizo de textos de Pierre Reverdy, De Chirico y varios poetas surrealistas.

--- La voz de Emilio Adolfo Westphalen (1911-) tiene la extrañeza de quien intenta traer a la superficie textual visiones demasiado profundas y oscuras de la experiencia humana. Retazos de visiones, más bien, desgarraduras verbales, monólogos de un solitario que se contempla a sí mismo y al mundo con la misma angustia. Poesía-meditación, de tonos sombríos y apagados, que hace pasar las vivencias por un complejo tamiz conceptual que asimila lo mejor de la tradición clásica y moderna —de los místicos a los surrealistas—, así como las obras claves del pensamiento filosófico y estético europeo. Westphalen es una figura central del surrealismo peruano e hispanoamericana-

no, pese a que su parca obra apenas circuló en su momento y fue mayormente conocido por antologías. Persona concentrada y silenciosa —«huraño y huido» y víctima de una «salud claudicante» según declaración propia—, el autor cultivó la amistad de sólo unos cuantos, entre los que se encontraban gentes tan diversas como José María Arguedas, Moro y Salazar Bondy. Estuvo alejado largos años de su país, cumpliendo cargos en organismos internacionales en New York, París y Roma, y más recientemente fue diplomático en Italia, México y Portugal. Su puesto como poeta quedó establecido en la década del treinta, al publicar en Lima dos delgados cuadernos (apenas dieciocho poemas en total) que serían piezas fundamentales de nuestro surrealismo: *Las insulas extrañas* (1933) y *Abolición de la suerte* (1935).

Luego vino —coincidiendo con su alejamiento del Perú que dura hasta 1963— un silencio poético de varias décadas, como si esas dos obras le hubiesen arrebatado todas sus fuerzas. Sólo a partir de los años 80, volvió a aparecer el Westphalen poeta, con ediciones limitadas de lo poco que había guardado secretamente durante ese lapso y de colecciones nuevas; tres volúmenes recogen el conjunto: *Otra imagen deleznable...* (1980), *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1986) y *Bajo zarpas de la quimera* (1991). Hombre de convicciones estéticas indeclinables y rigurosas, esos volúmenes muestran que la vieja fe surrealista se mantenía viva pese a frustraciones y avatares de todo tipo. Pero, si tuvo un eclipse como poeta, tuvo una decisiva presencia en la vida cultural peruana gracias a dos grandes revistas que fundó y dirigió: *Las Moradas* (8 números, 1947-48) y *Amaru* (14 números, 1967-1971), las únicas dos publicaciones peruanas que pueden compararse con *Amauta* de Mariátegui. (Quizá deban agregarse los catorce números de la *Revista Nacional de Cultura* que estuvieron bajo su dirección). Es justo considerar ambas publicaciones como parte de la obra personal del autor. Muchas paginas de reflexión literaria y estética suyas quedan en esas páginas; algunas han sido recogidas en *La Poesía, los poemas, los poetas* (1995) y *Escritos varios sobre arte y poesía* (1997).

Cuando uno relea los libros de los años treinta es fácil darse cuenta de la profunda unidad que hay entre ellos, unidad que mana de la lenta, dolorosa, quebrantada dicción del poeta, idéntica a sí misma. Idéntica y distinta a la vez, como las mareas o los ciclos naturales. Es posible aun afirmar que cada libro es un solo gran poema, fragmentado en secuencias que parecen presentar —un poco a lo Villaurrutia— visiones o reflexiones *in medias res*: no hay ni títulos, ni principio ni final —todo transcurre como una sola corriente psíquica empeñada en esclarecer algo misterioso y entrañable. La ausencia de

conectivos y la falta de puntuación crean una red de tenues relaciones que mantienen todo en suspenso y en un constante flujo de transformaciones. Así se abre un margen aleatorio en la sintaxis de los versos que suenan como parte de un caótico e interminable monólogo interior:

La mañana alza el río la cabellera
después la niebla la noche
el cielo los ojos
me miran los ojos del cielo
Despertar sin vértebras sin estructura.

Debemos advertir que, por estar configurada como un *continuum* o marea verbal, sin bordes definidos, es muy difícil citar a Westphalen y hacerle justicia: hay que asistir al proceso completo, a la fusión final de todos los elementos y escuchar las lentas y graves modulaciones de toda su música; en un verso parece aludir a esa imposibilidad: «si pudiera partir en dos este sueño». ¿Poesía surrealista? Tal vez no, pero sí algo muy próximo en la medida en que abre las compuertas de nuestra conciencia y la llena con un flujo irracional. Cuatro grandes motivos giran constantemente en el remolino de esta poesía: el amor, el tiempo, la noche, el silencio, la muerte; hay una relación decreciente o de negación gradual en entre esos términos, pues nos llevan de la pasión a la nada, del deseo a la inercia. En el bello comienzo de uno de sus mejores poemas tenemos un indicio del rigor y la libertad con que se conjugan esos elementos:

He dejado descansar tristemente mi cabeza.
En esta sombra que cae del ruido de tus pasos.
Vuelta a la otra margen.
Grandiosa como la noche para negarte.
He dejado mis albas y los árboles arraigados en mi garganta.
He dejado hasta la estrella que corría entre mis huesos...

Como en los místicos, el motivo del silencio tiene particular importancia en alguien que, como él, escribe en un perenne desafío contra los límites del lenguaje, casi al borde del balbuceo; el silencio es el estímulo y la contracara del acto poético, una imagen reversible de la vida y de la muerte: «Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en los umbrales/ Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin reservas». Lo que nos recuerda lo que

escribió Proust: «El silencio no lleva, como la palabra, la marca de nuestros defectos... El silencio es puro...». Ese motivo resultaría un símbolo o anuncio de su propio alejamiento de la poesía durante largo tiempo. Existen pocos poetas como Westphalen y esa cualidad singular no ha disminuido en las seis décadas transcurridas desde su aparición.

BIBLIOGRAFÍA

a) Fuentes primarias

- Abril, Xavier. *Descubrimiento del alba*, Lima, Ediciones Front, 1937.
- Adán, Martín. *Obra poética (1927-1971)*, Pról. de Edmundo Bendezú, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976.
- *Obra poética*, ed. de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Ediciones Edubanco, 1980.
- *El más hermoso crepúsculo del mundo*, estudio y sel. de Jorge Aguilar Mora, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- *Obras en prosa*, ed. de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Ediciones Edubanco, 1982.
- Eielson, Jorge E. y Sebastián Salazar Bondy, eds. *La poesía contemporánea del Perú*
- Lauer, Mirko y Abelardo Oquendo, eds. *Vuelta a la otra margen*, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970.
- Moro, César. *La tortuga ecuestre y otros textos*, ed. de Julio Ortega, Caracas, Monte Avila, 1976.
- *Obra poética*. Vol. 1, pref. de André Coyné, pról. y ed. de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980.
- *La poesía surrealista* [Traducciones por C. M.], Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.
- *Prestigio del amor*, ed. de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- Oquendo de Amat, Carlos. *Cinco metros de poemas*, ed. facs., Lima, Ediciones Copé, 1980.
- Westphalen, Emilio Adolfo. *Otra imagen deleznable...*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- *Belleza de una espada clavada en la lengua*, Lima, Ediciones Rikchay, 1986.
- *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, pról. de José Angel Valente. Madrid, Alianza Editorial, 1991.

- *La Poesía, los poemas, los poetas*, México, Universidad Iberoamericana-Artes de México, 1995.
- *Escritos varios sobre arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

b) *Fuentes secundarias*

- Amaru. Homenajes a Martín Adán y César Moro, n° 9, marzo 1969.
- Bendezú Aibar, Edmundo. *La poética de Martín Adán*, Lima, «V», 1969.
- Bueno, Raúl. [Sobre Oquendo de Amat]. *Poesía hispanoamericana de vanguardia*, Lima, Latinoamericana Ediciones, 1985, págs. 114-34.
- Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio**, págs. 18-20 *et passim*.
- Coyné, André. *César Moro*, Lima, Torres Aguirre, 1956.
- Ferrari, Américo. *Martín Adán, poesía y realidad*. París, Editions Hispaniques, 1975.
- *Los sonidos del silencio. (Poetas peruanos en el siglo XX)*, Lima, Mosca Azul, 1990.
- Kinsella, John. *Lo trágico y su consuelo: estudio de la obra de Martín Adán*, Lima, Mosca Azul, 1989.
- La Casa de Cartón*. Número de homenaje a E. A. Westphalen, Lima, Junio 1994.
- Meneses, Carlos. *Tránsito de Oquendo de Amat*. Las Palmas, Gran Canaria, Inventarios Provisionales, 1973.
- Monguió, Luis. *La poesía postmodernista peruana**...
- Núñez, Estuardo. *Panorama actual de la poesía peruana*, Lima, Antena, 1938.
- Ortega, Julio. *Signos de César Moro*, Caracas, Monte Avila, 1977.
- Paoli, Roberto. *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Florencia, Università degli Studi di Firenze, 1985.
- Ruiz Ayala, Iván. *Poética vanguardista westphaliana*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.
- Sucre, Guillermo. [Sobre César Moro] *La máscara, la transparencia**, págs. 346-50.
- Unruh, Katherine Vickers. *The Avant-Garde in Peru: literary esthetics and cultural nationalism*. Tesis doctoral, University of Texas at Austin, 1984.
- Vargas Llosa, Mario. «La literatura es fuego». *Contra viento y marea (1962-1972)*. Vol. 1. Barcelona, Seix Barral, 1983, págs. 176-81.
- VV. AA. *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. (Actas del Coloquio Internacional organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Embajada de Francia y Alianza Francesa), Lima, Institut Francais d'Etudes Andines-Pontificia Universidad Católica, 1992.
- Weller, Hubert P. *Bibliografía analítica y anotada de y sobre Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavides) (1927-1974)*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975.
- Westphalen, Emilio Adolfo. «Sobre César Moro» y «Sobre surrealismo y César Moro entre surrealistas», *La Poesía, los poemas, los poetas*, cit. *supra*, págs. 38-62.