

Versiones peruanas del surrealismo poético

Helena Usandizaga

Que el surrealismo tocó tierras americanas es una evidencia: lo demuestran las diferentes publicaciones e inquietudes a partir de 1926 —en Argentina, en Chile, en el Caribe, en el Perú...— y bastantes nombres importantes: Enrique Molina, Aimé Césaire, Magloire Saint-Aude, Wifredo Lam, Roberto Matta, César Moro, E. A. Westphalen... ¿Puede esto explicarse por una simple traslación espacial? Es cierto que hay viajes de los americanos hacia Europa: el más paradigmático es el de César Moro, quien se instala en París en 1925, apenas un año después de la publicación del primer manifiesto surrealista. Y viajes de los surrealistas franceses hacia América, en una primera tanda de exploración en los años 20-30, y en una segunda a raíz de las convulsiones europeas en los años 30-40. También existe una red de conexiones entre los diferentes países americanos: Moro vive en Méjico entre 1938 y 1948; Enrique Molina viaja a Lima en los años cincuenta... Todas estas circunstancias producen un caldo de cultivo y favorecen los contactos. Pero sería una simplificación pensar que la presencia francesa es la responsable del surrealismo poético americano: los *Contemporáneos* mexicanos, por ejemplo, más bien eluden la influencia surrealista que les pudiera venir de la presencia de Breton, Péret y Eluard en México.

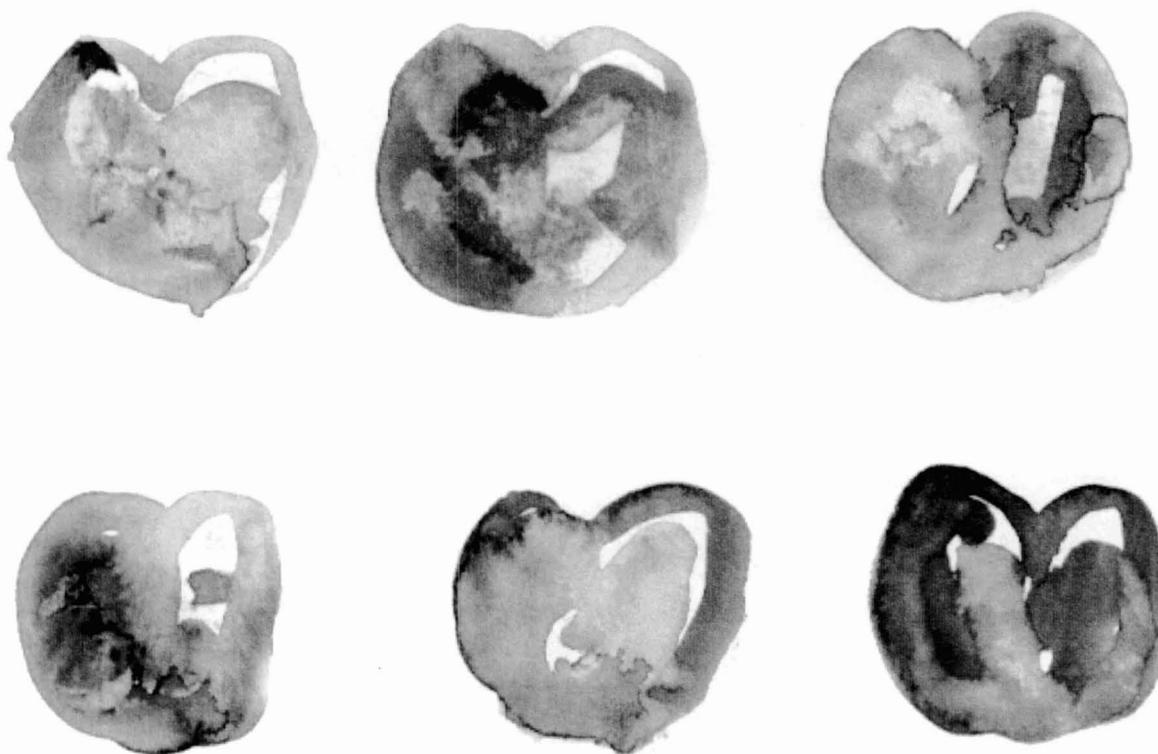
¿Entonces? ¿América, tierra prometida del surrealismo, lugar surrealista por excelencia, como pensaba Breton de México? ¿Acaso hay una secreta afinidad que explica la abundancia y la originalidad del surrealismo americano? Me temo que estas ideas, desarrolladas por Baciú (16-18), propician una visión mitificadora y eurocéntrica, que se parece a la de

Carpentier en su famoso prólogo a *El reino de este mundo* (1949): lo que aparece como *surrealista* a ojos europeos no es tanto lo que sorprende o maravilla a los autóctonos. Tal vez sería más interesante examinar el surrealismo como otro de los cauces europeos que en América canaliza problemas y contradicciones propias, y que se encuentra con grandes escritores que lo llevan a su terreno. Según Ferrari (1990: 55) el surrealismo es un brote del romanticismo y quizás por eso prendió con fuerza en la poesía hispanoamericana; actuó así como vía de búsqueda de lo absoluto y lo desconocido, como manera de explorar en el sueño y la locura. Más que cualquier automatismo psíquico, más que una percepción exotizante, lo que está en el fondo de mucha de esta poesía es la búsqueda de otra dimensión de lo real, con una lógica poética. Búsqueda de conocimiento de algo que ocultan los esquemas habituales y los comportamientos cotidianos, pero que dice de modo más profundo y certero algo sobre la vida individual y social: de diferentes maneras, el surrealismo se opone al discurso oficial con su carga de lugares comunes. Claro que algunos poetas pueden así sentirse libres para bucear en el imaginario americano, para percibir señales de sus paisajes y culturas.

Por todo esto, más allá de la constatación de su existencia, nos interesa entender qué significó el surrealismo poético en América y en concreto en el Perú, donde también hizo acto de presencia. A pesar de lo poco favorable de un ambiente de censura y aislamiento, el surrealismo florece en Perú gracias a las dos personalidades, profundamente unidas por afinidades intelectuales, de César Moro y Emilio

Adolfo Westphalen. En 1933 se publica en Lima *Las ínsulas extrañas*, de Westphalen, y este mismo año regresa Moro de París, de su etapa surrealista y de su colaboración en la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Dos años después del regreso de Moro a Lima comienza la actividad surrealista con exposiciones, polémicas, revistas (*El uso de la palabra*, 1939; *Las Moradas*, 1947-1949, y, ya después de la muerte de Moro, *Amaru*, 1967-1971). Más allá de sus diferentes temperamentos, hay un terreno en que se encuentran estos dos poetas. Westphalen (1-2) recuerda su amistad, y cómo Moro era "el único [amigo] con quien no necesitaba canjear

política y económica por la que atravesó Europa a comienzos de los 30. En Lima vivió durante cinco años, y luego se instaló en México entre 1938 y 1946, para volver este año definitivamente a su país. Le impulsan el deterioro de su situación personal en México, y la esperanza de encontrar algunos rostros amigos en ese páramo de Lima que él concibe como un exilio, pero cerca de su paisaje amado, la inmensidad y la belleza brumosa del atlántico limeño. En 1940, con André Breton y Wolfgang Paalen, había organizado en México la Exposición Internacional del Surrealismo y durante toda esta época americana colaboró estrechamente con varias revistas del



palabras para ponernos de acuerdo: la armonía era tácita". Y recuerda también el carácter siempre polémico y dialéctico de Moro al evocar los términos que usaba a menudo para cerrar un debate o una conversación: "¿Ya ves que sí? Pues no...".

Estos dos poetas guiarán nuestra reflexión sobre el surrealismo peruano. El primero de ellos, Alfredo Quíspez Asín, nacido en Lima en 1903, cambió de país, de nombre y de lengua, y como César Moro formó parte del grupo surrealista parisino entre 1928 y 1933. Regresó a Lima por razones personales que Westphalen supone subrayadas por la crisis social,

continente. Sin embargo, Moro siguió su propia trayectoria, ligada a sus convicciones: en 1944 se separó del surrealismo como escuela (Coyné, 1989: 122). Sus últimos años en Lima, de 1946 a 1956, fueron de entrega a la poesía y de lucha con las dificultades del ambiente, acompañado por unos pocos amigos fieles.

Casi toda la obra de Moro fue escrita en francés; esto no se explica solamente por su etapa parisina¹. Seguramente su elección es a la vez misteriosa y profunda; según Ferrari (1980: 185), es otra de las manifestaciones del exilio interior que siempre vivió

Moro, de aquel país sólo suyo que construyó en su poesía. *Le Château de Grisou* (1943), *Lettre d'Amour* (1944) y *Trafalgar Square* (1954) son las tres breves colecciones que publicó en vida. *Amour à mort*, *Los anteojos de azufre* y *La tortuga ecuestre* fueron publicadas al año siguiente de su muerte por André Coyné, depositario de su obra póstuma y también el mejor conocedor de su poesía, quien vivió en Lima de 1948 a 1957. Parece que la razón que decidió a Moro a escribir en castellano reside en el inspirador de esos poemas, un amor mexicano: en 1938-39, en México, escribe *La tortuga ecuestre*, uno de sus libros de cariz surrealista.

Pero ¿qué significado tiene el surrealismo en esta poesía? En primer lugar, de él retuvo Moro la rebelión moral —antes que cualquier espíritu de escuela— y la entrega a la fascinación verbal entendida como libertad, como negación de lo convencional e instrumental del lenguaje, que se une a la aguda capacidad de visualización del pintor que también fue Moro. Creyó, como los surrealistas, en el poder del lenguaje para rescatar lo maravilloso de la realidad. Aunque lejos de todo brillo, su lenguaje no rehúye escandalizar por esa ausencia de limitaciones utilitarias: "No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh locura de diamante" (*A vista perdida*, 20²). Las imágenes de Moro, aunque no se puede afirmar que sean un mero encadenamiento por asociación inconsciente, son de estirpe surrealista. A veces parece dejarse llevar por una actitud que menciona en uno de sus poemas, el estupor, lo que le lleva a largas enumeraciones con un mismo patrón sintáctico, generalmente sintagmas nominales sin verbo, tal como lo ha observado Sucre (400), que suscitan una profundización en lo convocado. A veces asociación verbal e imágenes se inscriben en un humor típicamente surrealista, como en *Visión de pianos apollados cayendo en ruinas*, en el que coexisten "una sartén dorada con un retrato de mi madre/ un banco de césped con tres estatuas de carbón/ ocho cuartillas de papel manuscritas en alemán/ algunos días de la semana en cartón con la nariz azul/ pelos de barba de diferentes presidentes de la república del Perú..." (17). Las imágenes de Moro nos llevan así directamente a dos elementos típicos del surrealismo, la maravilla y el humor³. Pero, además, su agudeza de captación visual da forma a un sentido dramático de la vida, de búsqueda de lo otro que está ausente, tanto más ausente cuanto más se lo desea y se lo busca. Paradójicamente, en efecto, la plenitud y la vida se buscan siempre al filo de la muerte.

El surrealismo, por lo tanto, no es sólo una técnica; su actitud moral y de rebeldía da forma a la creación poética como búsqueda de una realidad que se transfigura en el poema, pero con una tal lucidez que nos muestra la agonía de la pérdida, el desgarramiento y la destrucción al mismo tiempo que está construyendo esa realidad, tal como ha mostrado Ortega⁴. Pero la construcción en el poema no es sustitutoria ni sublimante: el surrealismo de Moro es, según la expresión de Westphalen (1965: 46), "una desesperada tentativa por convertir la poesía en sistema de vida"; sistema de vida escandaloso y maravilloso que se oponía a una vida moral y social mezquina, en una "Lima la horrible" (donde fecha "Viaje hacia la noche", su último poema escrito en castellano, en 1949), que es por cierto la del dictador Odría, tal como observa Paoli (133). En una carta a Villaurrutia (aparecida en *Las Moradas*, 7-8, 1949, y recogida por Coyné en *Los anteojos de azufre* en 1957), insiste en su rechazo de la banalidad y el horror social: "Ese mundo no es el nuestro", termina diciendo. El *nuestro* —el suyo y el de los que sienten como él— lo construyó Moro en su poesía. Por eso Ferrari (1990) desarrolla la idea de que el destierro y el exilio le fueron consustanciales porque se sentía exiliado en la realidad misma, exiliado de un país que existía en su mundo propio. Sin embargo, y a pesar de su biografía parisina, Moro guardó una íntima ligazón con su tierra natal, que se traduce en familiaridad con sus paisajes y fascinación por sus civilizaciones antiguas; en una secreta cifra peruana que subyace a su escritura y que alimenta su imaginación. Lo que Moro rechaza es la sensibilidad imperante; no "el país de luz" (Moro, 1957: 9), "el punto de mira, el tesoro aéreo de los poetas exiliados en sus tierras de tesoros" (14) que es para él el Perú.

Cuando Moro se decidió a escribir en su lengua, produjo uno de los raros libros en español que hablan, sin abstracciones ni banalidades, de la pasión erótica. Pasión amorosa, amor que es para Moro en *Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera*, "la potencia que hace que el mundo siga en pie y guarde el equilibrio de los mares" (27), y que se traduce para el amante en "ese ligarse luminoso de mi vida/ a tu existencia" (27). "Apareces" -dice simplemente el amante- "la vida es cierta" (26): es el amor como totalidad, como orden del universo. Sin embargo, en este poema de la plenitud amorosa, ya está presente la experiencia complementaria, la de la carencia: "Tan pronto llegas y te fuiste/ Y quieres poner a flote mi vida/ Y sólo preparas mi muerte"

(26). El erotismo, según Sucre (403), es aquí la experiencia de la continua fugacidad de lo otro; Ferrari (1990: 56) lo completa diciendo que lo otro no es sólo el ser amado sino toda la realidad inalcanzable que hace del poeta el lugar desierto del deseo. El amor abre huellas indelebles "donde puede leerse la historia del mundo/ Y el porvenir del universo" (27); éste es "el amor de anillos de lluvia/ de rocas transparentes" (en *El fuego y la poesía*, 31). Pero junto a las imágenes transparentes y luminosas aparecen las imágenes más oscuras y feroces de la poesía amorosa en español, que nos sumergen en "ese mar fosforescente" "donde sólo dialogamos tú y mi noción oscura y pavorosa de tu ser" (27). Pues el de esta poesía es "el amor como una puñalada/ como un naufragio" (31), y en la ausencia el amante se levanta con pies de lengua de fuego, con dientes de tigre, con uñas para abrir las entrañas del mundo, con labios elásticos de planta carnívora (29).

Porque la otra cara del amor es la ausencia: "amo el amor de faz sangrienta con dos inmensas puertas al vacío" (31); es la conciencia lúcida y furiosa de la pérdida: "amo la rabia de perderte/ tu ausencia en el caballo de los días/ tu sombra y la idea de tu sombra" (32). Y, cuando está ahí, la presencia luminosa del amado no basta; esta poesía de la percepción intensamente sensual, poesía del cuerpo, no se conforma con "la magia resplandeciente", con "el humo fabuloso de tu cabellera", ni con "el olor fino solitario de tus axilas" (*El olor y la mirada*, 18). Es necesario incorporar al ser amado; por eso se da una proliferación de imágenes violentas, frecuentemente animalísticas (tema desarrollado por Lauer: 138-140), en que el amante corre, "como una bestia desdentada que persigue a su presa" (32), imágenes de devoración que no reflejan el sadismo, sino la antigua frustración de no poder poseer al otro para calmar nuestra herida: así se cierne el amante "repartiéndome tus venas y bebiendo tu sangre" (32), o reconoce que ahora, en la noche, en el abismo del amor "sería fácil destrozarnos lentamente/ arrancarnos los miembros beber la sangre lentamente (33)", en este ritmo fatal del cumplimiento amoroso, "el paso lento del tiempo lento" (33). Poesía pasional, de la pasión extrema, que consigue cristalizar en imágenes la violencia y la fascinación de la pasión amorosa, su desgarrada lucidez, en medio de "la pérdida total del habla del aliento/ El reino de la sombra espesa" (32). El surrealismo de Moro (surrealismo "esencial" según Coyné, 1980: 20), parece así la única expresión posible para su poesía

de la pasión y del absoluto. Del mismo modo que parece el surrealismo la única vía para sus convicciones éticas y poéticas: la marginación como rebeldía porque asume un destino que es esa "existencia magnífica y escandalosa, de la que el riesgo nunca estuvo ausente" (Coyné, 1980: 22).

Al contrario de Moro, no son la furia y la incandescencia las notas predominantes del tono de Emilio Adolfo Westphalen: hay en su poesía una aparente distancia que la hace discontinua y contrapuntística, y una eliminación de toda certeza inconscientemente basada en un lenguaje heredado, un aspecto que ha estudiado Rowe (125). El papel de Westphalen en el panorama literario de Lima ya ha sido apuntado, pero cabría recordar la radicalidad estética y la exigencia literaria de *Las Moradas* y la dimensión renovadora y crítica de *Amaru*. Aunque, como Moro, no fue muy partidario de declaraciones de principios indigenistas, conectó por su sensibilidad con los márgenes de la retórica vida nacional, y se sintió tan hostilizado como descendiente reciente de familias de inmigrantes —"de mis cuatro abuelos, dice Westphalen (1980: 103) sólo mi abuela paterna había nacido en el Perú"— cuanto se sintió José María Arguedas como serrano entre costeños; se sintió, dice, "en cuarentena permanente, reo de no estar integrado y no compartir las tradiciones, mejor dicho, los prejuicios e intereses de las clases dominantes". La formación literaria de este niño nacido en 1911 y que de pequeño y adolescente vivió los once años de la dictadura de Leguía fue cuidada: en el colegio alemán tuvo buenos profesores, y compañeros como el poeta Martín Adán, consejero de lecturas. Las de Westphalen van desde los románticos europeos hasta los poetas modernos españoles, anglosajones y franceses, incluidos los dadaístas y los surrealistas, pasando por los clásicos españoles y los místicos españoles y no españoles. El poeta peruano más afín a su sensibilidad es Eguren, cuya poesía es un camino para él y otros poetas de su generación.

En 1933 publicó *Las islas extrañas*; después *Abolición de la muerte*, en 1935, y a continuación se produjo un largo silencio, aunque no total, porque durante esta época editaba revistas, hacía traducciones y publicaba artículos sobre temas científicos, artísticos, literarios, filosóficos... También escribió algunos poemas, 10 o 12 de los 17 que luego recogió en *Belleza de una espada clavada en la lengua*, libro que publicó en México junto con la reimpresión de los anteriores, en un volumen que

tituló *Otra imagen deleznable...* (1980), y que señala el fin del silencio. En 1971 había tenido que dejar de editar *Amaru*, por condicionamientos de la situación política, y en 1972 salió en una especie de exilio involuntario como agregado cultural a la embajada en Roma; continuó con otros destinos en Lisboa, Nueva York, México.... Su vida transcurre desde hace años en Perú. Ha publicado también *Arriba bajo el cielo* (Lisboa, 1982), *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (Lisboa, 1982), *Amago de poema - de lampo - de nada* (Lisboa, 1984), *Porciones de sueño para mitigar avernos* (primera impresión como parte inédita de *Belleza de una espada clavada en la lengua. Poemas 1930-1986*, Lima, 1986), *Ha vuelto la diosa ambarina* (Tijuana, México, 1988). Toda su obra hasta 1988 ha sido reunida a iniciativa de José Ángel Valente y publicada en Madrid⁵. Posteriormente han aparecido *Cuál es la risa* (Barcelona, 1989), una serie de poemas eróticos que Westphalen (1980: 118) creía perdidos y que habría que intercalar entre el libro de 1980 y los de 1986⁶: "Se mece suavemente al viento/ La mujer que ha brotado blanca y desnuda/ En la copa del ciprés/ Con una pequeña corona de oro sobre la cabeza...", son versos de este libro (1989: 7). El último publicado, *Falsos rituales y otras patrañas*, también apareció en Barcelona en 1994: "Alivio y deleite/ Cuando se ha atracado/ La Barca del Tiempo/ Y nada sucede", es su comienzo. Excepto las recolecciones de 1980 y de 1991, los libros de Westphalen han aparecido en ediciones de poca difusión. Esto y el silencio de Westphalen, aunque no haya sido total, se aviene con su manera de considerar la poesía como algo no adquirido: "la poesía es algo que le sucede a uno", recuerda Ferrari (1990: 82) que le dijo una vez.

Westphalen, como Moro, está en sintonía con el talante vital del surrealismo —el desacuerdo con la sociedad y con la sensibilidad imperante— pero de modo diferente. Técnicamente, aunque Westphalen también asimila el surrealismo, se puede hablar aún menos que en Moro de escritura automática, porque hay un equilibrio y un control racional de sus imágenes, que son suscitadas para que aparezcan y giren en torno a una mirada central, y vayan persiguiendo la idea o la impresión o la emoción del poema como en un contrapunto, con fluctuaciones, indecisiones y vaivenes en torno a un sentido. Su tono es por esas características más suave que el de Moro, y al mismo tiempo de vacilación por esa persecución del sentido que está tratando de cuajar en el poema. Parece entonces que el yo del poema

huye del énfasis, neutraliza su presencia, se convierte en el mismo lenguaje, y habla así como en sordina, tal como observa Ortega (165-166). Este aspecto ha sido estudiado también por Paoli (99), quien sostiene sin embargo que esta poesía tiene del surrealismo "aspectos esenciales, casi gramaticalizados: lo inacabado del poema, las grietas del sentido ("les lézardes du sens", que decía André Breton), el carácter onírico de las imágenes que hacen, a veces, pensar en Magritte o Dalí, el estilo iterativo, etc." Se ha insistido sobre el carácter "visionario" de las imágenes de esta poesía, en las que, dice Ferrari (1990: 77) "parece inútil buscar otra cosa que la visión". Rowe señala que se afirma esta posibilidad visionaria libre frente a un lenguaje simbólico organizado, de mismo modo que se da una emergencia dionisíaca frente a un símbolo controlado (130-132); sus imágenes son así "puro emerger/ acontecer" (136). En *Porciones de sueño para mitigar avernos* dice Westphalen: "Cerrando los ojos se ve lo mismo: una mirada fulmínea de amor en la gloria de la culminación y el acabamiento" (205). Pura convocación que funde, sin abolir del todo la contradicción, el espacio donde coexisten vida y muerte.

Vida y muerte, belleza, amor, poesía: ¿podemos decir algo más de los temas de Westphalen? Se da a primera vista una ausencia de mensaje, pero se trata de ver qué es lo que persigue el poema en este vaivén o en esta fluctuación de imágenes. Ferrari (1990: 79-80) resalta la impresión de belleza y autenticidad de las palabras y recuerda la analogía que establece Westphalen entre los efectos regenerativos del sol en el cuerpo convaleciente y los efectos curativos de la poesía en el alma: la poesía colabora así al intento de abolir la muerte por medio de la contemplación dilatada de instantes únicos en el poema. "Algo de esa lucha mía contra la muerte tengo la impresión que pudo quedar impregnada en los poemas mismos. No por nada al segundo cuaderno de poemas que publiqué le di por título *Abolición de la muerte*", dice el propio Westphalen (1980: 116-117). Sin embargo, el tono no afirmativo ni impositivo de estos poemas puede haber confundido a algunos críticos, quienes detectan un sentimiento general de fracaso, renuncia, abandono, angustia en los poemas de Westphalen (Paoli: 100). No es exacto, aunque a veces emerja ese tono: "Tan tristes estas lágrimas que no han de cruzarse nunca... [...] Me ha ahogado esa hondura negrura... [...] Se despega una nada tras otra/ crece una nada sobre nada", (*No es válida esta sombra*, de

Las ínsulas extrañas, 36). Pero la convocación produce también goce y júbilo, palabras que no están ausentes de la poesía de Westphalen: "No hay que temblar que llueve de sol... [...] Cuánto júbilo señora del viento" dice en *Llueve por tanto* (38), el poema del don del amor, la gracia, la presencia deslumbrante, que sobrevienen gratuitamente ("ahora con don de floresta"). La risa también manifiesta la plenitud: "Entre surtidores empinados para alcanzar la estrella/ Chorrea tu risa la música rebosante de los cielos" (*Entre surtidores empinados*, 55). Pero tal vez la pista temática más reveladora sea la construcción de sus poemas como intento de crear un trayecto que es una aventura, eludiendo así lo monolítico del discurso establecido: "Pues sólo conocerás a la Noche si te pierdes y desapareces en la Noche - si te vuelves Noche" (*Ha vuelto la diosa ambarina*, 226). Por ese mismo intento de elusión, en la segunda época (a la cual pertenece el poema anterior), uno de los temas centrales es la crítica de la poesía: la suya es "Una poesía por rehacer a cada instante", dice en (*Paréntesis*. Y en *Poema inútil*: "Qué será el poema sino un espejo de feria/ Un espejismo lunar, una cáscara desmenuzable./ la torre falsa más triste y despreciable" (90). El poema es así puesto en duda, como manera de rechazar la certeza para poder recuperar la aproximación: "Pero, ¿qué sería recuperable si antes no fue/ Sacudido, renegado, desdicho, trasfigurado?" (*Términos de comparación*, 86).

En *Abolición de la muerte*, el libro de la amada entre los elementos —aire, agua, fuego, tierra rodean a la imagen femenina y son convocados por ella— hay un poema (*He dejado descansar...*), que ilustra bien la emergencia fluctuante de la plenitud amorosa y poética. Esa emergencia está ligada a la tensión anhelante del poema, que es asedio y búsqueda de la realidad deseada ("No me oyes venir más fuerte que la noche", 63, "Ya tu frente ha de caer bajo el peso de mi ansia", 64). Ciertamente que este movimiento se da en el marco del abandono del yo y del cuerpo⁷: "Mi cabeza he dejado rodar/ Mi corazón he dejado caer/ Ya nada me queda para estar más seguro de alcanzarte" (64). Es pues una actividad rendida, ligada a la fatalidad como la iluminación mística, ésta de asedio a la "Bella ave que ha[s] de caer en el paraíso" (63). Por eso pregunta afirmando: "La otra margen acaso no he de alcanzar" (63). Cómo no, si se ha abandonado lo contingente: ("Ya que no tengo manos que se cojan/ de lo que está acordado para el perecimiento/ Ni pies que pesen sobre tanto olvido/

De huesos muertos y flores muertas" (64). Cómo no, si el universo colabora en ese camino hacia la unión: "Si ya hemos leído la última hoja/ y la música ha empezado a trenzar la luz en que has de caer" (64). Aunque el poema se detiene al borde de la unión, se advierte una identificación entre las dos dimensiones que se persiguen: "la otra margen" —lo que está más allá de lo inmediato— y la "rosa grande" —la amada o la poesía. Pienso, al contrario que Rowe (141), que la expresión "La otra margen acaso no he de alcanzar" no es una manifestación de duda sino una pregunta afirmativa, paralela a "Rosa grande ¿no has de caer?" (64), la última frase del poema. Y eso aunque no lleve signos de interrogación: lo mismo ocurre con las preguntas en el resto del poema ("No me oyes venir más fuerte que la noche"). Este tipo de pregunta es una construcción frecuente en el español hablado del Perú, y Westphalen la usa por lo menos en otra ocasión: "Acaso podían competir los surtidores" en *Entre surtidores empinados...* (55). La consecuencia de esta lectura es que no se oponen un discurso místico y un discurso erótico.

Según lo expuesto, parece que a Westphalen le sirven algunas técnicas surrealistas para evitar la imposición previa de un objeto y un sujeto, y para crear en cambio un trayecto y un tono de aproximación que permite a veces acceder al don, totalmente gratuito, de la gracia poética y amorosa. Creo además con Rowe que el surrealismo es para Westphalen un modo de eludir la rigidez del discurso político y el yo socializado⁸. El resultado, dice Rowe, "no es sin embargo una fuga de lo social sino la intervención en ella" (133). Porque la poesía es para Westphalen (1980: 119) un modo de oponerse a las limitaciones. También para él es "una actividad vital": "No se obtendrá de ella naturalmente la "abolición de la muerte", pero sí, quizás, hacer más llevadera la vida". Y más aún, es también una expresión de la lucha por cambiar la realidad: "En la poesía, en la revolución y en el amor veo actuantes los mismos imperativos esenciales: la falsa resignación, la esperanza a pesar de toda previsión razonable contraria".

En ningún caso es en estos dos poetas el surrealismo una moda o una consigna de escuela: en ambos es una búsqueda de lenguaje y, más profundamente, la búsqueda de una autenticidad que une vida y poesía y las opone a la sensibilidad imperante en aquel Perú que ambos vivieron y murieron.

Obras citadas

- Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1974.
- Alejo Carpentier, *De lo real maravilloso*, prólogo a *El reino de este mundo* (1949), incluido en *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976.
- André Coyné, *César Moro entre Lima, París y México*, en *César Moro. Obra poética*, edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980, pp. 11-23.
- _____, *No en vano nacido, César Moro...*, en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989, pp. 118-127.
- Américo Ferrari, *Tres exiliados, Eco*, 230, 1980, pp. 175-187.
- _____, *César Moro y la libertad de la palabra (Tres bosquejos)*, en *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos del siglo XX*, Mosca Azul, Lima, 1990, pp. 51-59.
- _____, *Lectura de E. A. Westphalen*, en *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos del siglo XX*, Mosca Azul, Lima, 1990, pp. 73-87; reeditado en *El bosque y sus caminos, Pre-Textos*, Valencia, 1993.
- Mirko Lauer, *Razón y pasión en Moro, Hueso Húmero*, 28, 1990, pp. 135-143.
- César Moro, *La tortuga ecuestre y otros textos*, ed. de Julio Ortega, Monte Ávila, Caracas, 1976 (excepto "Biografía peruana", los textos fueron publicados por primera vez en *La tortuga ecuestre*, Lima, 1957).
- Julio Ortega, *César Moro*, en *Figuración de la persona*, EDHASA, Barcelona, 1971, pp. 117-128.
- _____, *Westphalen*, en *Figuración de la persona*, EDHASA, Barcelona, 1971, pp. 165-171.
- Roberto Paoli, *La lengua escandalosa de César Moro*, en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Parenti, Firenze, 1985, pp. 131-138.
- _____, *Westphalen o la desconfianza en la palabra*, en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Parenti, Firenze, 1985, pp. 95-103.
- William Rowe, *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, Beatriz Viterbo / Mosca Azul, Rosario / Lima, 1996.
- Emilio Adolfo Westphalen, *Nota sobre César Moro*, *Revista peruana de cultura*, 4, 1965; reproducido en César Moro, *La tortuga ecuestre*, ed. de Julio Ortega, Monte Ávila, Caracas, 1976, pp. 173-179.
- _____, *Poetas en la Lima de los años treinta*, en *Otra imagen deletnable*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pp. 101-120.
- _____, *Para una semblanza de César Moro*, texto leído en la Alianza Francesa, sin referencia.
- _____, *Cuál es la risa*, Auqui, Barcelona, 1989.
- _____, *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, Alianza, Madrid, 1991.
- _____, *Falsos rituales y otras patrañas*, Auqui, Barcelona, 1994.

¹ Para Paoli (131-132), la búsqueda de un idioma ajeno forma parte de la búsqueda del escándalo, de un rechazo de la convención, de una búsqueda de distancia; Lauer (141-142) apunta las mejores posibilidades que ofrece el francés para el juego de palabras, aunque subraya que también en español lo practicó Moro, y se inclina por dar importancia al hecho de que Moro asuma con el francés una tradición cartesiana contra la que rebelarse. Westphalen (1965: 177-178) intuye un deseo de adentrarse en la realidad del país donde vivía, de encontrar "lo familiar, lo entrañable" de Francia a través de su literatura y su lengua.

² Todos los poemas mencionados pertenecen a *La tortuga ecuestre*, escrito en 1938-39, y publicado en Lima por André Coyné en 1957. Esto implica limitar el alcance de la poesía de Moro a sus textos en castellano, pero esta limitación sólo podría ser superada en un estudio más amplio y con otros objetivos. Los números de página se refieren siempre a la edición de Julio Ortega mencionada en las referencias bibliográficas.

³ "El humor iniciático y la búsqueda perdida de la maravilla bastan para calificar aquel *Surrealismo esencial* al que se había entregado en cuerpo y alma desde su primera juventud" (Coyné, 1980: 20).

⁴ Ortega (118), quien nos muestra este camino de la poesía de Moro, habla de "la conciencia fatal de la escritura" y lo relaciona con una meditación sobre la poesía.

⁵ Cuando no se especifica lo contrario, las citas de poemas remiten a esta edición.

⁶ Los poemas aparecieron inopinadamente entre los papeles de André Coyné al cabo de más de cuarenta años de quedar en su poder con la idea de que se publicasen en alguna revista. Se editaron con prólogo de Coyné en la editorial Auqui, de Barcelona, que también ha publicado el último libro de Westphalen. Westphalen (1980: 118) conjetura la composición de *Cuál es la risa* hacia 1935.

⁷ Rowe (140) señala que abandono no es ausencia de sensación, sino de control. Advierte en Westphalen una poética del tacto (127-128) que implica suavizar y flexibilizar la percepción para eludir el control y la rigidez del lenguaje instituido. En relación con esto, lo erótico, el amor, es igualmente entrar a lo desconocido, lo inexplorado, evitando modelos previos (128).

⁸ Rowe lee la poesía de Westphalen y su manera de usar ciertos modos surrealistas con la idea de hacer "pequeñas pero potentes fisuras en aquel sentido del tiempo compactado creado por la interpretación histórica: tiempo como progreso, como historia unidireccional, moldeado imaginario del tiempo compartido por los tres dogmatismos políticos dominantes en el Perú de los años '30: el Partido Comunista, el APRA y la derecha fascista" (130). La idea sería rechazar la continuidad sacrificial que todos comparten como fundamento del discurso (137).