UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II

LA POESÍA DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

(1930 - 1992)

TESIS PARA OPTAR
EL GRADO DE
DOCTOR EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

JESÚS IVÁN RUIZ AYALA

1 9 9 5

a la Sra. ROSA AYALA DE RUIZ

(Posiblemente tus manos estén tejiendo otras músicas en nuevos mares con puertos y caminos.
Posiblemente tus ojos sueñen profundidades nacidas entre florestas y desvelos.
Así has de estar coronada de lunas y estrellas, luciendo en el rostro la alegría, los pensamientos, la vida verdadera.
Seguro que te habrías sentido feliz con estas hojas, como tantas otras que entregaste entre rosas y sombras.
La única alegría nace del alma. Eres madre y yo soy hijo. La infinidad de la existencia trasvasada en dos palabras, como tantas madres, como tantos hijos.
Acepta la ofrenda que pongo en tus manos en retribución de la vida y el amor prodigados a raudales...)

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.
No temas a los lestrígones ni a los cíclopes,
o al colérico Poseidón,
seres tales jamás hallarás en el camino
si elevado permanece tu pensamiento, si elegida
es la emoción que pulsa tu espíritu y tu cuerpo.
Ni a los lestrígones, cíclopes
ni al feroz Poseidón encontrarás,
si no los llevas dentro del alma,
si tu alma no los yergue ante ti.

Pide que el camino sea largo.
Que sean muchas las mañanas de verano
en que arribes -¡con qué placer y alegría!-
a puertos antes nunca vistos.
Detente en los emporios de Fenicia
y adquiere mercancías preciosas,
nácar y coral, ámbar y ébano
y toda suerte de voluptuosos perfumes,
cuantos más abundantes perfumes voluptuosos puedas.
Ve a muchas ciudades de Egipto
a aprender, a aprender de sus sabios.

Ten siempre a Ítaca en el pensamiento.
La llegada allí es tu destino.
Mas no apresures nunca el viaje.
Mejor que por muchos años se prolongue
y, viejo ya, ancles en la isla
enriquecido con cuanto ganaste en el camino,
sin esperar a que Ítaca te enriquezca.

Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no hubieras emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.

Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has hecho, con tanta experiencia,
comprenderás ya qué significan las Ítacas.

[C. P. CAVAFIS]

SUMARIO

INTRODUCCIÓN, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

Planteamiento y justificación del tema. Las ediciones westphalianas. Etapas en la poesía de EAW. Consideraciones metodológicas. Descripción de la tesis. Objetivos. Agradecimientos.

PRIMERA PARTE
POÉTICA VANGUARDISTA
(1930-1935)

Sección Primera
ASPECTO TEMÁTICO

Cap. I : El tiempo, la muerte y el amor.

- El tiempo
- El concepto de tiempo en el poema liminar de **Las ínsulas extrañas**
- La concepción temporal en "No te has fijado..."
- El tiempo y la muerte
- El silencio y la muerte
- La detención del tiempo. El AHORA.
- El río detenido
- El mito de la Edad Dorada
- La perfectividad de seres y cosas
- La imperfectividad de seres y cosas
- La conciencia del transcurrir del tiempo
- Eros y Tanathos. Amor y dolor
- Eros y Tanathos en "Hojas secas para tapar..."
- Eros y Tanathos en "No es válida esta sombra"

- Eros, Tanathos y tiempo en "Diafanidad de alboradas..."
- Unión simbólica Eros/Tanathos
- Eros y Eros

. Notas

Cap. II : La poética de la idealidad.

- Tiempo pasado/Tiempo presente. Idealidad/Concreción. Recuerdo/Olvido.
- El TÚ en el pasado y en el presente.
- El tema del recuerdo en "Una cabeza humana viene..."
- Niveles de altitud (La memoria / El recuerdo)
- Tiempo pasado y presente en "Viniste a posarte..."
- La alta y grande rosa (La perfección)
- La imperfección del poema
- La reconstitución de la unidad
- Formas dicotómicas

. Notas

Cap. III: TÚ y YO

- El diálogo poético
- El TÚ en lo alto
- El TÚ, un ave
- La fragilidad del TÚ
- La poética de la fragilidad
- El TÚ, la diosa-niña
- La "niña" en la poesía de J. M. Eguren
- El TÚ, la "muchacha"
- ¿Una niña sexuada?
- El peso del TÚ (La felicidad)
- El TÚ, modificadora de la realidad
- Diosa de la inspiración de los poetas
- Autogeneración
- Primero es el TÚ, luego el YO

- La debocación del mundo
- Descripción del TÚ
    a) La frente
    b) Los labios
    c) Los ojos
    d) Los cabellos
    e) La nariz
    f) Las manos y los brazos
- El silencio
    a) Como ausencia
    b) Como presencia

. Notas

Cap. IV : El erotismo velado.

- ¿Simbolismo en la poesía de Westphalen?
- El bestiario (El erotismo velado)
- Cosmos y naturaleza
- La "sombra" como deseo y recuerdo
    . La sombra y los elementos vegetales
    . Sombra, mano y dicha
- Lectura simbólica de "Por la pradera diminuta.."
- Breve digresión necesaria
- Símbolos eróticos masculinos y femeninos
- El río y la mar (La vida y la muerte)
- Otros elementos
    . La luna
    . La brisa y el viento
    . Exacerbación
    . El sueño
        . "Partir en dos un sueño"
        . "Una guitarra con sueño de varios siglos"

. Notas

Sección Segunda
LA ESCRITURA POÉTICA

Cap. I : Las ínsulas extrañas (1933).

- ¿Un único y extenso poema?
- El título.
- San Juan de la Cruz y el Misticismo
- Una dedicatoria (La creación poética)
- Algunas consideraciones de crítica textual
- La disposición de los poemas
- Planteamiento genérico

. Notas

Cap. II : Abolición de la muerte (1935).

- El título
- El epígrafe
- La dedicatoria
- La disposición de los poemas
- Simbolismo numérico
- Dante, Beatriz y la Divina Comedia
- Breve comentario de crítica textual

. Notas

Cap. III: Un manifiesto poético.

- Fe en la imaginación y en la poesía
- Condiciones de la verdadera poesía
- Ejemplos de imágenes vanguardistas
- Poesía de vanguardia, ¿poesía hermética?
- Filosofía, ciencia y poesía
- La imagen vanguardista
- Un nuevo diccionario
- El 'conflicto' en el cine y la poesía

- El cine
- La poesía vanguardista
- Libro surrealista

. Notas

Cap. IV : Recursos formales.

Uso de hipérbatos. Alteración de las leyes de concordancia gramatical. Uso de varios niveles de subordinación. Supresión de palabras. Enunciados incompletos. El léxico. Uso del gerundio. Uso del polisíndeton. Uso de la disyunción. Desuso de los signos de puntuación. Uso de las letras mayúsculas al inicio de cada verso. Fragmentación del YO poético. Estética de la fragmentación. Binariedad o estructura dicotómica de algunos versos. Ejemplo de lectura inversa de un poema. Empleo de generalizaciones. La métrica de los poemas. La anáfora. La aliteración. Cambio de sentido por semejanza fonética. Desarrollo independiente de un elemento subordinado. Desarrollos alternados. Ausencia de estrofas. Ausencia de títulos. La sensorialidad de la imagen. Negación de propiedades físicas elementales. Primeros y últimos versos.

. Notas

SEGUNDA PARTE
POÉTICA SURREALISTA
(1935-1939)

Sección Primera
ASPECTO TEMÁTICO

Cap. I: La nueva poética

- La reflexión sobre el decir poético

- Dos poemas de amor
    - El nuevo rostro del amor
    - "Amor eterno"

- Dos poemas 'surrealistas':
    - "César Moro"
    - "La leche vinagre..."

- El erotismo explícito
    - "Cuál es la risa..."
    - "Un hombre se inclina..."
    - Eros y tiempo
    - "Se mece suavemente..."
    - "Poema"

- Eros y Thanatos
    - "Mundo mágico"
    - "Balanza exacta"

- La temática surrealista. Los dos "poemas sociales"
    - "El sueño"
    - "Detrás del telón"

. Notas

Sección Segunda
ASPECTO FORMAL

Cap. I: Belleza de una espada clavada en la lengua (1930-1939).

- "Belleza de una espada clavada en la lengua" (1930-1939)
- César Moro y el surrealismo
- El período 'surrealista' de Westphalen
- La Primera Exposición Surrealista en América Latina
- El caso especial de "Mundo mágico" (1930)

- "La leche vinagre..."
- El título
- El epígrafe
- Los poemas
- La numerología simbólica westphaliana

. Notas

Cap. II: Cuál es la risa (1935-¿1938?)

- Edición sin permiso de autor
- Poemas rechazados. La revista **Raíz**
- Fechación de los poemas
- Disposición de los poemas
- Los poemas "eróticos"
- Dos poemas en prosa
- Los poemas "sociales"
- Textos poéticos-Textos no poéticos
- Poesía social e Indigenismo

. Notas

TERCERA PARTE
EL "SEGUNDO" WESTPHALEN
(1972-1992)

Sección Primera
ASPECTO TEMÁTICO

Cap. I: La vida interior

- El erotismo
- El sueño
- La noche
- Invitación e ingreso al peligro

- La interioridad
- El diálogo interior (**El niño y el río**)

. Notas

Cap. II: Destierro de lo metafísico, prevalencia del presente

- El tiempo
- Destierro de lo metafísico, prevalencia del presente
- La muerte (La vida)
- El principio y el final
- Irreligiosidad
- El mar
- El vuelo del vencejo

. Notas

Cap. III: La creación poética

- El poeta y el poema
- Los poemas y su lectura en alta voz
    - Las inspiradoras
    - Demelebé
    - Otras diosas
    - La Belleza

. Notas

Sección Segunda
ASPECTO FORMAL

Capítulo I: Las ediciones westphalianas

- El silencio de Westphalen
- Los "prolegómenos": **Belleza de una espada clavada en la lengua (1972-1978)**

- Las *ediciones lisboetas*: **Arriba bajo el cielo (1982) Máximas y mínimas de sapiencia pedestre (1982)** y **Amago de poema -de lampo - de nada (1984)**
- La edición limeña de 1986: **Porciones de sueño para mitigar avernos**
- La edición mexicana de 1988: **Ha vuelto la Diosa Ambarina**
- La penúltima serie de poemas de Westphalen: **Falsos rituales y otras patrañas (1992)**

. Notas

Cap. II: Algunas consideraciones formales y de contenido

- La nueva escritura poética
  . Poemas en prosa
  . Brevedad
  . La nueva puntuación
- Estructura textual
- Tiraje
- La cultura europea
- Presencia de la cultura peruana

. Notas

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

I.- Obra poética westphaliana
  . Libros
  . Poemas no recogidos en libro
II.- Artículos de EAW sobre temas varios
III.- Revistas dirigidas por EAW
IV.- Entrevistas
V.- Libros sobre EAW
VI.- Artículos y notas sobre la obra de EAW
VII.- Bibliografía general

ANEXO

- Cronología

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Es probable que el nombre de Emilio Adolfo Westphalen (Lima, 1911) -a pesar de la intensa actividad intelectual desarrollada a lo largo de su vida- no suscite igual grado de reconocimiento y aceptación en el mundo de las letras hispanoamericanas del mismo modo que César Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz o Jorge Luis Borges. Por muchos años su obra poética estuvo limitada a dos pequeñas colecciones de poemas publicadas en los lejanos 1933 y 1935 que, con un tiraje de 150 ejemplares cada una, situaron su poesía en el terreno de la clandestinidad y el secreto. Sin embargo, quienes tuvieron la suerte de acceder a "esos textos de inquietantes imágenes en las que una voz soterrada habla (...) de los viejos asuntos de la soledad, la muerte y el amor" (1), contribuyeron poco a poco a difundirlos a través de fotocopias o en forma manuscrita, haciendo de su nombre una especie de contraseña entre los adeptos a una poesía marcada esencialmente por el sigilo y el misterio (2). José Angel Valente cuenta del modo siguiente su conocimiento de la poesía de EAW:

"Quien esto escribe sintió muy pronto que una intensa afinidad lo acercaba a Westphalen. Lo curioso es que esta afinidad antecedió a la lectura de sus textos y al conocimiento de su persona. El encuentro fue oscuro e indirecto. Se produjo en las páginas de la **Historia de la Literatura Hispanoamericana**, de Anderson Imbert. Pero, ¿por qué entre los centenares -¿miles?- de poetas que por ese libro desfilan hube de quedar radicalmente detenido en las quince líneas dedicadas a un escritor peruano para mí totalmente desconocido?

Sucedía eso ya mediados los años cincuenta..." (3)

Las ínsulas extrañas y **Abolición de la muerte** son los nombres de esas dos primeras series llenas de rara y envolvemente magia que no se reeditaron hasta 45 y 47 años después cuando el Fondo de Cultura Económica de México auspició la primera recopilación de la obra poética de Westphalen en 1980, que apareció bajo el título de **Otra imagen deleznable...**

A partir de 1982, después de un silencio cerrado de varias décadas, Westphalen volvió con mano segura a los fueros de la poesía ofreciendo una nueva faceta de su producción poética, un renacimiento espiritual que se concretó en nuevos títulos: **Arriba bajo el cielo** (Lisboa, 1982); **Máximas y mínimas de sapiencia pedestre** (Lisboa, 1982); **Amago de poema - de lampo - de nada,** publicado originalmente como **Nueva serie (de escritos de Emilio Adolfo Westphalen con un dibujo de César Moro)** (Lisboa, 1984); **Porciones de sueño para mitigar avernos** (Incluido en **Belleza de una espada en la lengua (Poemas 1930-1986).** Lima, 1986); **Ha vuelto la Diosa Ambarina** (Tijuana, México, 1988).

Además de la primera recopilación de su obra poética efectuada por el FCE de México en 1980, en Lima Ed. Rikchay Perú publicó la segunda, en 1986, bajo el nombre **Belleza de una espada clavada en la lengua (Poemas 1930-1986).** La última recopilación de su obra es la efectuada en 1991 por Alianza Editorial en Madrid: **Bajo zarpas de la quimera (Poemas 1930-1988)** con presentación de José Angel Valente y una "Advertencia del autor" que incluye todos los libros anteriormente nombrados. Es esta la edición utilizada para la presente investigación.

Con posterioridad a la publicación española del 91 la revista **Gradiva** de Bogotá ha dado a la luz en 1992 la última (¿o penúltima?) entrega del poeta bajo el título **Falsos rituales y otras patrañas.**

Hay que decir por otro lado que, con anterioridad y contemporáneamente a su primer libro, Westphalen había publicado un conjunto de poemas en revistas del medio limeño y del extranjero que no han sido recogidos en ninguno de los libros posteriores (4). Respecto de estos textos dice el propio autor: "Aunque los primeros

intentos no los considero sino mediocres y poco peculiares, la acogida fue inmediata y cordial. (...) Esos poemas dispersos nunca han sido coleccionados y tampoco lo merecían..." (5).

En marzo de 1989 para sorpresa del mundo cultural hispánico apareció en Barcelona **Cuál es la risa** (Ed. Auqui), conjunto de nueve poemas de Emilio Adolfo Westphalen escritos entre 1935 y 1938, perdidos y reencontrados por André Coyné después de 40 años. Estos textos parecen ser los famosos poemas "eróticos" y "sociales" a los que el poeta aludió en su conferencia del 5 de marzo de 1974 en la sede del Instituto Nacional de Cultura de Lima (6). En conversación privada Westphalen se ha mostrado disconforme con esta edición que no ha contado con su aprobación.

Aunque es posible que existan todavía poemas sueltos publicados en revistas de corto tiraje del medio o del extranjero y no recogidos en ningún libro (7), esta es, hasta el momento, la totalidad de la producción poética conocida de nuestro autor.

ETAPAS EN LA POESÍA DE E. A. WESTPHALEN

La actividad poética de EAW cubre un amplio espectro de tiempo que se prolonga por espacio de sesenta y dos años (1930-1992). A pesar de que el poeta se halla en la actualidad delicado de salud, las distintas series publicadas en los últimos años le muestran en plena fase creadora, por lo que es muy probable que todavía nos encontremos con nuevas ediciones westphalianas.

El corpus de la presente tesis está formado por todos los poemas publicados o recogidos en forma de libro desde "Mundo mágico" (diciembre de 1930), hasta **Falsos rituales y otras patrañas** (1992).

Ahora bien, nos parece distinguir en la obra poética de E. A. Westphalen tres períodos o etapas más o menos diferenciados que pasaremos a describir brevemente.

I

Las ínsulas extrañas y **Abolición de la muerte** (lo mismo que el poema "Mundo mágico") se inscriben dentro de la tradición poética de Occidente que en los años veinte y treinta recibió el nombre genérico de **Vanguardia** o **Vanguardismo**. Futurismo, Creacionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Expresionismo, entre otros, constituyen expresiones del espíritu de inconformidad con las poéticas vigentes cuyas manifestaciones más características a inicios del siglo XX eran el Simbolismo en Francia y el Modernismo en el mundo hispánico.

Detrás de los planteamientos vanguardistas -en mayor o menor medida- puede observarse un deseo de agredir la sensibilidad del hombre burgués de principios de siglo. Uno de los movimientos de mayor fecundidad en la historia de la cultura occidental, el surrealismo, centró su ataque en tres campos: Contra los convencionalismos acerca de la belleza; contra la moral burguesa, contra toda coación al espíritu; contra el pensamiento racionalista. Cuatro palabras resonaron con insistencia: sueño, locura, imaginación e intuición.

La Vanguardia relievó el uso de las palabras **experimentación**, **innovación**, **búsqueda**. Experimentación tanto con los contenidos, cuanto con los aspectos formales. El lenguaje poético que había comenzado a interiorizarse con los románticos devino con los vanguardistas en la subjetivización extrema. Aunque no pueden ser aplicadas a todas las poéticas, algunas de las características del lenguaje vanguardista son: desaparición del YO como entidad organizadora del discurso poético y aparición de la "fragmentación" del mismo; ausencia de 'historia' o 'anécdota'; individualidad del verso en el conjunto de la estructura poética; relevancia de la imagen; búsqueda de la multiplicación de los sentidos a través del uso de varios niveles de subordinación de los enunciados, alteración de las leyes gramaticales, inconclusión de los enunciados, denso simbolismo, desuso de signos de puntuación, entre otras.

Las ínsulas extrañas, Abolición de la muerte y el poema "Mundo mágico" se inscriben, repetimos, dentro del espíritu de la época; corresponden a la "nueva sensibilidad" vigente en la tradición poética de los años 20 y 30 y por ello merecen el calificativo genérico de "vanguardistas" (8).

II

El segundo período en la poesía de Westphalen tiene una motivación extratextual muy concreta. En diciembre de 1933, después de permanecer en Francia desde septiembre de 1925, regresó a Lima César Moro (Lima, 1903-1956), poeta y pintor, que "había vivido la experiencia surrealista desde adentro" (9). El encuentro entre Westphalen y Moro se produjo hacia fines de 1934, cuando ya había finalizado la escritura de la segunda colección de poemas del primero: "En 1934 cuando conocí a César Moro, recién llegado de Europa junto con Juan Luis Velásquez y otros peruanos largo tiempo ausentes, tenía lista para la imprenta la serie de **Abolición de la muerte**. Por indicación de Moro cambié dos o tres palabras del texto. El libro apareció con un dibujo de Moro y una cita de Breton escogida en uno de los libros de poemas suyos que primera vez conocía" (10).

Las consecuencias de la amistad con Moro no se hicieron esperar: en los primeros meses de 1935 Westphalen escribe un grupo de poemas [llamados por EAW] "sociales" y que recién fueron dados a la luz en 1989 por André Coyné (crítico francés -gran amigo de César Moro- que residió en el Perú entre 1947 y 1957) en **Cuál es la risa** (Barcelona, 1989). El adjetivo "social" no designa a la poesía de corte reivindicativo que propugnaba planteamientos de tipo socialista o comunista vinculados a la revolución y la solidaridad del proletariado etc. Lo "social" en Westphalen alude a la defensa y difusión de los valores propugnados por el surrealismo. Se trata de la reivindicación de los fueros del sueño, la locura, el azar, los actos fallidos, y una cerrada defensa de la libre expresión del

espíritu, con especial énfasis en la sexualidad. En este sentido los poemas "sociales" atacan a las distintas instituciones que, con sus coacciones y falsa moral, han dado lugar a la formación de una sociedad llena de actitudes hipócritas y faltas de sinceridad: La familia burguesa, el capital, la religión, la escuela, la patria.

En el mes de mayo de 1935 Westphalen colabora en el catálogo de lo que ha venido en llamarse la "Primera exposición surrealista en América Latina" (11) con un conjunto de ocho poemas, siete de los cuales fueron incorporados a **Belleza de una espada clavada en la lengua** en la edición de 1980. En una de las páginas del Catálogo se incluyó un "Aviso" que, bajo la firma de Moro, denunciaba al poeta chileno Vicente Huidobro como plagiario y vulgar copista. Un mes más tarde, en la revista **Vital,** respondía Huidobro desde Santiago de Chile con un conjunto de acusaciones e insultos contra Moro y los organizadores de la Exposición de Lima. La respuesta de los peruanos tardó varios meses en aparecer por "circunstancias diversas". En febrero de 1936 apareció en Lima el libelo **Vicente Huidobro o el Obispo embotellado** donde Westphalen colaboró con dos artículos (12).

También deben considerarse dentro de su periodo "surrealista" -como hemos señalado anteriormente- un conjunto de poemas "eróticos" y que, al igual que los poemas "sociales" anteriormente citados, recién fueron dados a conocer al público en 1989 por André Coyné en **Cuál es la risa** (Hay que señalar que Westphalen no incluyó este libro en la tercera recopilación de su obra poética, **Bajo zarpas de la quimera.** Madrid, Alianza, 1991).

En julio de 1936 dio inicio la conflagración española y tanto Westphalen como Moro prepararon en Lima un Boletín en defensa de la República: **Boletín del Comité Amigo de los Defensores de la República Española (CADRE)** (3 números: octubre, diciembre de 1936 y julio de 1937).

A pesar de que en marzo de 1938 había viajado César Moro a México (donde ya se encontraba André Breton y con quien organizaría en enero-febrero de 1940 -y Wolfgang Paalen- la Exposición Internacional del Surrealismo) salió en Lima, en diciembre de 1939,

el único número de la revista de "polémica y poesía" **El uso de la palabra** -codirigida por Moro y Westphalen- y donde el segundo publicaría el último poema correspondiente no sólo a su etapa surrealista, sino al de los años treinta.

De este modo concluye el segundo período en la obra poética de Westphalen. 1939 es un año simbólico, no sólo por los sucesos históricos que acaecieron en él (principalmente: finalización de la guerra civil española e inicio de la II Gran Guerra del mundo), sino porque se le considera también un año referencial en el que concluye su vigencia una poética que había estado presente en el mundo occidental desde mediados de los años diez: El Vanguardismo.

Resumiendo: Son dos los 'libros' "surrealistas" de Westphalen: **Belleza de una espada clavada en la lengua** (solamente los poemas correspondientes al Catálogo de mayo de 1935 y "La leche vinagre...") y **Cuál es la risa**, que contiene los poemas "sociales" y "eróticos" aludidos en la conferencia de 1974. (Ya hemos indicado que "Mundo mágico", poema originalmente publicado en inglés en 1930 en la revista **Front** de Holanda -incluido en **Belleza de una espada...** y que da comienzo a la obra poética reconocida por su autor- no pertenece al período surrealista, sino al primero, esto es, al vanguardista).

La poética del **"primer Westphalen"** ofrece, entonces, una doble perspectiva en los años treinta: una faceta que denominamos genéricamente "vanguardista" (1930-1935) y, otra, "surrealista" (1935-1939). (13)

III

A pesar de que tanto **Belleza de una espada...** como **Cuál es la risa** contienen poemas de la década del 30, no debe perderse de vista el hecho de que recién fueron editados en 1980 y 1989, respectivamente. Para los lectores y la crítica de los años 40, 50 y 60 el poeta no había publicado absolutamente nada, se había sumido en un absoluto silencio. Todavía en 1977 el poeta Carlos

Germán Belli escribía:

"... a partir de esas dos publicaciones [**Las ínsulas extrañas** y **Abolición de la muerte**], el autor se sumió en un impenetrable silencio, que, según sepamos, no ha sido alterado hasta el día de hoy. (...) Westphalen escogió deliberadamente el ostracismo literario. Otros espíritus contemporáneos y afines optaron por el suicidio o la misteriosa desaparición, que fueron elegante y largamente planeados en algunos casos. En el fondo, son más o menos semejantes las causas objetivas (ésas que provienen del mundo exterior) que han impulsado en estos tiempos al suicidio, la fuga y la abstención. La diferencia radica en que los dos primeros casos es un acto único, como el punto final de un escrito; en cambio, la voluntaria exclusión representa una cadena de sistemáticas abstenciones, minuto a minuto, a lo largo de toda una existencia. ¿Qué puede haber ocurrido para que un notable escritor, súbitamente, haya guardado tan desconcertante silencio? Más allá del habitual problema de la autocrítica implacable y disuasiva, quizá la repugnancia de pertenecer al rebaño de los Pouhetés-Hommes-de-Lettres, el rechazo al exhibicionismo o profesionalismo intelectuales, en fin, el natural temor de ser embalsamado en vida en el sarcófago de los manuales literarios" (14).

[Debe decirse, sin embargo, que en su período de silencio poético (1940-1971) la labor cultural de Westphalen estuvo vinculada a la publicación de diversos artículos en revistas o diarios del medio y del extranjero [véase la sección bibliográfica] pero, sobre todo, a la edición de dos importantes revistas de arte y cultura en Lima: **Las Moradas** (ocho números, 1947-1949) y **Amaru** (catorce números, 1967-1971)].

Muy pocas personas tenían conocimiento, sin embargo, de que en 1972, 32 años después de publicado el último poema correspondiente a su producción poética de los años treinta, Westphalen había vuelto a los fueros de la poesía con un pequeño texto aparecido en el Catálogo de la Exposición del pintor peruano Carlos Revilla en la Galería Verannemen de Bruselas. Cinco años después, en la misma revista limeña donde Belli escribía las líneas anteriores (**Creación & Crítica**, agosto de 1977), Westphalen hacía públicos tres poemas más ("Nerval y el amor", "Libre" y "Poema inútil"). En diciembre de ese mismo año la revista mexicana, **Diálogos**, publicaba un nuevo

poema ("El mar en la ciudad"); al año siguiente era **Vuelta**, también de México, la que hacía lo propio con un nuevo texto ("Términos de comparación").

Lo que en nuestro concepto constituye los **prolegómenos** al "nuevo" o "segundo" Westphalen (1972-1978), vería su culminación con la edición de 1980 del FCE que bajo el título **Otra imagen deleznable...** -como ya hemos comentado- reunía, aparte de los dos famosos cuadernos de los años treinta, una tercera sección, **Belleza de una espada clavada en la lengua**, que congregaba nueve poemas sueltos de los años treinta más ocho poemas correspondientes a los años setenta (dos de los cuales veían la luz por primera vez). Una vez dada a la imprenta esta edición Westphalen se encontraba con las manos libres, listo para iniciar, con pie seguro, su vuelta plena al mundo de las sombras y el sueño, la tercera etapa de su producción poética (15).

1982 es el año de aparición del '**nuevo**' Westphalen con la publicación en Lisboa de dos cuadernos bajo los títulos **Arriba bajo el cielo** y **Máximas y mínimas de sapiencia pedestre.** André Coyné hablará en diciembre de 1988 del "segundo Westphalen, el nacido en Lisboa a principios de los 80 - aparentemente tan otro del primero, el que empezara a fulgurar, "andando el tiempo", "a la aventura", en el cielo "sin noche y sin día" de la Lima de los años treinta - y más profundamente tan él mismo, en la medida en que ambos poseen la virtud de sorprendernos (...)" (16). Dos años más tarde, en la misma ciudad portuguesa, vio la luz **Nueva serie (de escritos de Emilio Adolfo Westphalen con un dibujo de César Moro)** que a partir de la recopilación madrileña de 1991 pasará a titularse **Amago de poema - de lampo - de nada.** La siguiente serie apareció en Lima en diciembre de 1986 como sección final de la segunda recopilación que de sus poemas hizo EAW -**Belleza de una espada clavada en la lengua (Poemas 1930-1986)-. Porciones de sueño para mitigar avernos** es el nombre de la nueva serie. Dos años más tarde en Tijuana (México) veía la luz el cuaderno autógrafo **Ha vuelto la Diosa Ambarina.** Después de la tercera recopilación de sus poemas hecha por Alianza

editorial en Madrid en 1991 **-Bajo zarpas de la quimera (Poemas 1930-1988)**- el poeta publicó en 1992 en la revista colombiana **Gradiva** lo que hasta el presente constituye su última producción: **Falsos rituales y otras patrañas.**

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La presente investigación no sigue estrictamente los planteamientos de ninguna de las metodologías propuestas para el análisis de textos poéticos. Y no las sigue, no porque no admitamos que estas metodologías no sean válidas y no hayan producido frutos dignos de resaltarse (17), sino porque no pueden aplicarse de una manera indiscriminada a todos los textos poéticos. Probablemente nunca antes se había contado con instrumentos de análisis tan sofisticados como para realizar una operación de la más alta y precisa microcirugía textual. Sin embargo, estas metodologías de lectura hermenéutica (la semiótica, por ejemplo) ha demostrado en la práctica su aplicabilidad a textos aislados, no a un conjunto de poemas.

En el presente estudio intentamos la lectura de **toda** una obra poética. Y en este sentido no podemos detenernos en la lectura y análisis pormenorizado de la totalidad de cada uno de los 155 poemas que componen la obra de nuestro autor. De allí que nuestro método de lectura sea de orden intertextual, como indicaremos con detalle más adelante.

En los textos de Westphalen (especialmente en los poemas de Vanguardia y surrealistas) predomina el elemento irracional, la ilogicidad en la predicación y organización textual. En este sentido las significaciones se obtienen a través de asociaciones que se establecen en el nivel connotativo. Buscamos hacer explícitas esas asociaciones 'leyendo' **bajo** la textura de los poemas.

Uno de los mejores intentos por acceder a los textos de vanguardia constituye, a nuestro criterio, la teoría poética de

Carlos Bousoño (18). Sostiene Bousoño que en textos poéticos de vanguardia las significaciones se transmiten de manera inconsciente a través de asociaciones que no suelen ser percibidas directamente por el lector. Ello es posible pues los contenidos poéticos están ligados en la poesía contemporánea a las emociones. Si bien no es posible 'entender racionalmente' un poema el texto suscita en el lector emociones que son conscientes y, por tanto, objetivables. Un verso como "En ti el silencio se hacía un manto de lumbre" puede generar en el lector la emoción de 'pureza', 'melancolía', 'amor lejano'. De este modo es posible establecer asociaciones entre palabras y significaciones que, en primera instancia, guardan muy poca relación entre sí.

Es muy conocido el ejemplo de Bousoño, "un pajarillo es como un arco iris". Tomados por separado, tanto 'pajarillo' como 'arco iris' no guardan relación alguna, pero a nivel de lo no consciente es posible establecer la siguiente relación:

"pajarillo": 'inocencia', 'blancura', 'pureza', 'hermosura'.
"arco iris": 'pureza', 'inocencia', 'hermosura'.

Como puede observarse el pajarillo y el arco iris tienen muchos más elementos en común de lo que en apariencia parecían. Otro de los clásicos ejemplos proporcionados por Bousoño lo constituye el verso lorquiano "Los caballos negros son", donde, dice el autor, el adjetivo aplicado a "caballo" transmite no solamente un tipo de coloración, sino también -de manera inconsciente- los significados 'oscuridad', 'ceguera', 'miedo', 'pavor', 'muerte'. El último de los significados que porta el adjetivo "negro" es 'muerte'. Los caballos negros de la Guardia Civil en el romance lorquiano son, en última instancia, portadores de "muerte", como efectivamente puede observarse en el desarrollo del poema.

Ocurre lo mismo cuando nos encontramos frente a un cuadro cubista, impresionista, surrealista o abstracto y, en general, no figurativo. Uno no debería intentar "entender" racionalmente

aquellas formas sinuosas o nebulosas carentes de toda representación figurativa o "realista". La intelección de un cuadro de esta naturaleza no opera a nivel de la conciencia, sino de lo subconsciente. Al igual que un poema la pintura debe ser 'sentida'. Hay que adentrarse en ella, abandonarse totalmente, dejando atrás todos nuestros conocimientos o, mejor dicho, todos nuestros prejuicios, según recomienda el propio Westphalen (19). Sólo así podrá surgir la comunión entre la individualidad del observador y la del artista llegando a constituirse, al final, una sola unidad donde el cuadro depare su secreto o misterio.

EL POEMA

La unidad básica de nuestra lectura lo constituye el poema. El poema es entendido como un macro-signo, esto es, una entidad dotada de forma y contenido, con una organización gramatical, morfológica, fonológica y semántica. Todos los sistemas y planos que conforman el poema se encuentran interrelacionados. Toda lectura que se haga de él privilegia algún aspecto de la organización textual; en nuestro caso, los significados, las unidades de contenido.

EL TÍTULO

La primera unidad significativa del poema la constituye el título. El título cumple la función de individualizar al poema. En algunos casos constituye una síntesis del mismo, pero, en la época vanguardista el título, las más de las veces, más que una referencia, fue un elemento de desorientación al no establecer ningún tipo de vinculación con el contenido del poema. En **Trilce** de Vallejo (1922), por ejemplo, el sistema tradicional de titulación ha sido sustituido por un sistema de representación matemático-abstracto, al utilizarse un sistema de designación numérica: I, II, III, IV.... LXXV, LXXVI, LXXVII, que no informa del contenido de los textos, sino sólo señala su ubicación en el conjunto del poemario.

En los poemas vanguardistas de Westphalen de 1930 a 1939 el poeta opta, en su casi totalidad, por no colocar un título propio, sino repetir el primer sintagma del verso inicial del poema. Los nueve poemas en la edición príncipe de **Las ínsulas extrañas** de 1933, por ejemplo, no llevan título. Cada poema se inicia con una letra mayúscula claramente marcada sucediéndose unos tras otros en páginas independientes. A partir de la primera recopilación de 1980 (**Otra imagen deleznable...**), el poeta eligió como "título" de los mismos al primer sintagma de cada verso inicial de cada poema. De este modo se denominan: "Andando el tiempo", "Solía mirar el carrillón...", "Hojas secas para tapar...", y así sucesivamente.

En su obra contemporánea algunas colecciones albergan poemas con título propio (**Máximas y mínimas de sapiencia pedestre**, **Amago de poema - de lampo - de nada**); otras, en cambio, no lo tienen: **Arriba bajo el cielo**, **Porciones de sueño para mitigar avernos**, **Ha vuelto la Diosa Ambarina**. En la última de las series, **Falsos rituales y otras patrañas**, algunos poemas llevan título; otros, no.

LA SEGMENTACIÓN

Todo poema, lo hemos dicho ya, es una unidad, un macro-signo. Para permitir su análisis es necesario proceder a su segmentación por una razón netamente metodológica. En los textos de vanguardia de Westphalen los poemas llegan a tener un número considerable de versos, v. gr., "No te has fijado..." cuenta con un total de 121 versos. El criterio para proceder a esta segmentación es el de encontrar unidades de sentido completo. Estas unidades no se constituyen sólo con el morfema, palabra, frase o sintagma, sino unidades de mayor envergadura, unidad completa de sentido: la oración o conjunto de oraciones. La segmentación es, pues, el procedimiento mediante el cual se establecen unidades discursivas significativas. Este procedimiento -realizado en una fase previa- no figura en el cuerpo de la tesis.

LECTURA INTRA-TEXTUAL

Una vez que se ha concluido con la segmentación, se procede al análisis de cada una de las unidades significativas obtenidas. Como se habrá podido inteligir por lo dicho hasta este momento, nuestra lectura es de orden hermenéutico. En este sentido nuestro interés y preocupación ha llevado a fijarnos, de modo relevante, en las unidades de contenido, en la propuesta significativa o ideológica del poeta. Realizamos una lectura atenta y demorada tratando de establecer los planteamientos ideológicos propuestos por el autor en la secuencia analizada y, concomitantemente, en el poema. No ha sido interés nuestro considerar la organización morfológica ni sintáctica. Tampoco realizar un análisis de tipo fonológico o estrictamente léxico.

LA RELECTURA

Los análisis de las unidades significativas del poema son siempre provisionales. Conforme se avanza con la lectura del poema las propuestas iniciales pueden ser reformuladas de acuerdo a los nuevos elementos de juicio que se hallen gracias a la lectura realizada de todo el poema. Por ello es necesario proceder en todos los casos a una **relectura** del texto que permitirá corregir o afinar los razonamientos iniciales.

LA LECTURA INTERTEXTUAL

Hemos definido al poema como la unidad básica de análisis y a él están dirigidos nuestros esfuerzos de comprensión. Pero, normalmente, los poetas no escriben un poema aislado. Se escriben poemas, una secuencia de poemas (De manera semejante, los pintores o escultores o músicos, no realizan una composición única). Los artistas escriben, componen o esculpen dentro de un período de tiempo. De ahí que pueda hablarse del "período rosa o azul" de Picasso, de la época romántica o clásica en la obra de Beethoven,

y -en nuestro caso- que podamos referirnos a la época vanguardista, surrealista o "contemporánea" en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen y que la hayamos establecido entre los años 1930-1935, 1935-1939, 1972-1992, respectivamente. Por ello sostenemos que es posible realizar una lectura intertextual, esto es, que podamos comentar un poema de, p.e., **Las ínsulas extrañas**, "leyendo" al mismo tiempo los ocho poemas restantes del libro o, más aún, que podamos leer un poema de **Abolición de la muerte** tomando en consideración no sólo los ocho poemas restantes, sino también los nueve de **Las ínsulas extrañas.**

Evidentemente, habrá mucho mayor relación entre los dos primeros libros escritos antes de la llegada de César Moro. De igual modo, los poemas del Catálogo del 35 y los de **Cuál es la risa** ofrecen más puntos en común, es decir, menor relación con respecto a los dos primeros libros, pues fueron escritos en la época de mayor vinculación de Westphalen al surrealismo.

La presente tesis incide preferentemente en este tipo de lectura. Se trata de una **lectura temática**, esto es, aquella que relaciona versos con un mismo o semejante referente. La primera sección de cada una de las tres partes en las que está dividido el presente estudio desarrolla este tipo de lectura. De ese modo, por ejemplo, en el capítulo primero de la primera parte se desarrollan los temas "El tiempo, la muerte y el amor", dentro de las dos primeras series de 1933 y 1935.

Es posible que nuestra metodología de lectura de textos poéticos -especialmente en la primera parte- pueda acusar el uso de una excesiva taxonomía, pero creemos que es ésta la forma más conveniente para proceder al análisis de una obra poética del modo más completo posible. Existen, ciertamente, muchas otras lecturas posibles. Elegir, por ejemplo, dos o tres poemas de cada libro y proceder a su análisis. Pero, en este caso, los llamados "poemas representativos" son, en primer lugar, representativos de sí mismos y su lectura, por más completa que sea, deja de lado otros aspectos que aparecen en el resto de poemas que conforman la serie y no figuran en él.

Si podemos hacer uso de una imagen visual, nuestra lectura es 'horizontal' (intertextual), sin descuidar la especificidad y mutuo condicionamiento de las unidades conformantes de cada poema (lectura 'vertical' = intratextual). En otras palabras, se trata de una lectura paradigmática (que escoge un tema base y reúne en torno suyo a los versos que desarrollan ese tema), pero que, al mismo tiempo, toma en consideración el aspecto sintagmático (la inserción e implicación de los versos en sus propios contextos).

Hay dos ideas que se han mantenido vigente a lo largo del desarrollo de nuestro trabajo: la noción de **totalidad** y la noción de **estructura**. Así como cada poema constituye una sola unidad formada por elementos constitutivos, así también el poemario y conjunto de poemarios. Pero, de igual manera a la parte, que sólo adquiere plena significación por su implicación con las otras partes en el todo, el todo se manifiesta y concreta en la multiplicidad de las partes que lo conforman. Fonemas, sílabas, morfemas, palabras, frases, sintagmas, versos, estrofas, poemas, poemarios constituyen los diversos niveles de significación en una obra poética. Cada poema y cada libro constituye una estructura y los elementos que los conforman establecen relaciones entre sí. Nuestra labor ha consistido en establecer las unidades significativas (conceptos poetológicos), ver la función que cumplen en sus respectivos contextos pero, sobre todo, relacionar y hacer explícitas esas unidades en una lectura intertextual.

Pensamos que nuestra investigación (nos referimos al espíritu que la ha animado) ha sido bastante meticulosa en la parte referente al período vanguardista. Pero, en la segunda y tercera partes, hay aspectos que no se han tratado o se encuentran faltos de desarrollo. Con todo, esperamos haber proporcionado una idea genérica de las principales vertientes de la poética de EAW.

ASPECTOS FORMALES

Si la primera sección de cada una de las tres partes en las

que se encuentra dividida la presente investigación relieva los aspectos de contenido, la segunda sección considera los aspectos formales, esto es, los recursos expresivos utilizados por el poeta. Dentro de esta misma sección se consideran también las primeras ediciones de los libros, los epígrafes; se propone la interpretación global de cada serie, así como se señalan algunos datos concernientes a la historia y al periodismo literario.

No es el análisis de los recursos formales un tema en el que hayamos hecho mucha incisión, tal vez porque la originalidad westphaliana no se halla tanto en innovaciones de carácter léxico, gramatical o fonológico, cuanto en la formulación de una poética que tiende a la conjugación de realidades que en la vida ordinaria se juzgan como antitéticas o en conflicto. Como hemos indicado anteriormente, nuestra lectura ha incidido en los aspectos de contenido.

LA LECTURA EXTRA-TEXTUAL

Los libros, artículos, manifiestos y cuanta producción textual no poética ha realizado un autor en la misma época de escritura de un libro poético pueden también tomarse en consideración, siempre y cuando la intelección del texto poético lo requiera. En este sentido es que hemos considerado, en la primera parte de este trabajo, como texto imprescindible para una mejor intelección de la poética vanguardista de EAW (en el aspecto formal), su estudio "La poesía de Xavier Abril" escrito en 1931 y publicado dentro de la antología **Difícil trabajo** de Xavier Abril, en Madrid, en 1935.

En esta misma dirección, para una mejor comprensión del "segundo" Westphalen (el poeta de los años 80 en adelante), consideramos también necesaria la lectura de sus artículos y entrevistas publicados en distintos medios de prensa del mundo hispánico en los últimos años.

ESTABLECIMIENTO DE LA POÉTICA DE UN AUTOR

Una vez efectuada la lectura de los distintos libros pertenecientes a la distintas "épocas" de nuestro autor será posible observar las constantes temáticas, aquellas que se han mantenido desde los años treinta hasta nuestros días o, por el contrario, aquellas que se privilegiaron en una época y fueron dejadas más adelante o fueron reformuladas. De igual manera, será posible observar las modificaciones efectuadas en el aspecto escritural-formal. De ese modo, también, será posible tener una visión genérica de la poética, de "El universo poético de EAW".

LOS POEMAS NO RECOGIDOS EN LIBRO

Queda fuera de nuestro análisis la lectura de los poemas no publicados en forma de libro y que hemos enumerado en otro lugar [Véase nota (4)]. Estos poemas **no constituyen** materia de la presente tesis. En su día, cuando la obra de Westphalen esté lo suficientemente difundida, podrá realizarse este estudio para indicar de qué modo los temas tratados en estos primeros poemas fueron asumidos posteriormente o qué importancia tuvieron dentro de la evolución de nuestro autor. Tratándose de poemas iniciales podrá observarse, tal vez con mayor claridad, los recursos retóricos usados. En la actualidad, no contándose con un estudio general de la poética de EAW, hemos dedicado nuestro esfuerzo a lo que constituye materia central reconocida por la crítica, esto es, toda su obra édita bajo la forma de libro.

LA INTERPRETACIÓN DEL TEXTO

Podría haber quedado la impresión de que nuestra propuesta de lectura de poesía implica considerar textos de orden no estrictamente poético y que podría extenderse, incluso, a textos de carácter filosófico e histórico (por no mencionar otras disciplinas). Nada más lejos de nuestra intención. El texto es

nuestro punto de partida y de llegada. El poema es la única entidad que puede dar sentido y organicidad a todas las propuestas interpretativas. El poema se basta a sí mismo.

Sin embargo, tratar de asignar significaciones a textos poéticos con un alto contenido de irracionalidad constituye una empresa muy ardua y que puede parecer, a veces, hasta arbitraria. El propio EAW dice que la empresa llevada a cabo por San Juan de la Cruz de escribir los comentarios a sus propias poesías le parecieron algo inverosímil (20).

Algunos teóricos actuales (con quienes coincidimos) sostienen que la interpretación está ligada directamente a la estructura interna del texto y que, incluso, la que realiza el propio autor sobre su obra no constituye más que una de las tantas lecturas posibles. No existe mayor prevalencia de una interpretación sobre otra. Es la estructura interna el árbitro de los significados presentes en un texto:

"Mientras que la interpretación de los significados denotados es de orden preferentemente filológico, en el sentido estricto de la palabra, y está condicionada casi por el empleo exacto (por parte del emisor) y del exacto conocimiento (por parte del destinatario) de la lengua del texto, la interpretación de los significados connotados, de orden hermenéutico, es el resultado de hipótesis interpretativas de trabajo, a la formulación de las cuales (no a su demostración) colabora la intuición crítica del lector, y también su inventiva. Subrayamos al menos dos aspectos de esta diferencia institucional: 1) Los significados connotados pueden estar presentes en el texto prescindiendo de las intenciones del emisor, o porque se remonten a su inconsciente, o porque la estructura misma del texto los ha producido por su lógica interna, no programada ni advertida, y 2) la intención del destinatario puede ser polarizada en una dirección particular a partir de su situación histórica y cultural y, por ello, ser sensible a un determinado orden de significados. Estos dos aspectos no autorizan de ninguna manera una lectura 'creativa' o anárquica. Confirman solamente: 1) que el emisor no es el árbitro de los significados emitidos, porque existe otro árbitro más alto: la estructura (del texto, de la lengua y de los varios códigos afectados), y 2) que el texto es una estructura lingüística introducida en un sistema semiótico colectivo, y como el tiempo amplía el sistema semiótico, la estructura del texto puede revelar valencias semióticas antes imperceptibles. En cambio, la estructura del texto es un límite que no se puede sobrepasar; por ello, es necesario un control preciso

de las hipótesis hermenéuticas de trabajo" (21).

En este mismo sentido, para evitar que las connotaciones en la interpretación prolifere hacia regiones demasiado individuales Barthes sostiene que: "El texto cumple la función de 'anclaje'" (22)

En un importante artículo que reseñamos a continuación, "¿Qué es la crítica?" (23), plantea Barthes algunas cuestiones en relación al crítico y a la crítica que nos parecen vigentes no sólo para toda labor hermenéutica sino también fundamentales en la concepción de nuestro trabajo.

Dice Barthes que "la crítica" no habla en nombre de principios "verdaderos", llámense estos existencialismo, marxismo, psicoanálisis, etc. Por ello "la elección ideológica no constituye el ser de la crítica y la 'verdad' no es su sanción". "El mayor pecado en la crítica no es la ideología, sino el silencio con que se la encubre". Barthes se pregunta: "¿Cómo creer que la obra es un objeto exterior a la psique y a la historia de quien la interroga, y ante la cual el crítico gozaría de una especie de derecho de extraterritorialidad? ¿Por obra de qué milagro la comunicación profunda que la mayoría de los críticos postulan entre la obra y el autor dejaría de existir cuando se trata de su propia obra y de su propio tiempo? ¿Acaso puede haber leyes de creación válidas para el escritor, pero no para el crítico?" De allí que concluya el autor: "Toda crítica debe incluir en su discurso (...) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma."
(p. 304).

Dice meridianamente Barthes: "la crítica es una actividad, es decir, una sucesión de actos intelectuales profundamente inmersos en la existencia histórica y subjetiva (es lo mismo) del que los lleva a cabo, es decir, del que los asume." Esto es, que no existe una lectura "impersonal" o "aséptica" de un texto. Toda lectura está contaminada de una ideología, aquella que profesa el crítico por formación o elección.

Se supone que el creador literario (el poeta) habla sobre el "mundo". Este puede existir o no, ser inventado o existir. Es así la literatura. En cambio el objeto de la crítica es muy distinto: "no es 'el mundo', es un discurso, el discurso de otro: la crítica es un discurso sobre otro discurso." Se trata entonces de un "metalenguaje". Por ello es que en la actividad crítica se pueden establecer dos tipos de relaciones:

"la relación entre el lenguaje crítico y el lenguaje del autor analizado, y la relación entre este lenguaje-objeto y el mundo". De lo que se trata entonces es, en palabras de Barthes, de "frotar" esos dos lenguajes; en otras palabras: 'Yo digo que el autor dice'.

A continuación Barthes ataca a quienes se creen poseedores de la 'verdad' y sostienen que su interpretación es la 'correcta': "... su tarea (la de la crítica) no es en modo alguno la de descubrir 'verdades', sino sólo 'valideces'. En sí un lenguaje no es verdadero o falso, es válido o no lo es: válido, es decir, que constituye un sistema coherente de signos."

La función de la crítica es "elaborar ella misma un lenguaje, cuya coherencia, cuya lógica, y por decirlo todo, cuya sistemática, pueda recoger, o, mejor aún, 'integrar' (en el sentido matemático del vocablo) la mayor cantidad posible de lenguaje -y adapto yo- westphaliano, exactamente como una ecuación lógica prueba la validez de un razonamiento sin tomar partido acerca de la 'verdad' de los argumentos que moviliza".

La tarea del crítico no es entonces descubrir en la obra o en el autor algo que se encontraba "oculto", algo "profundo", o algo "secreto", sino "**ajustar** como un buen ebanista que aproxima, tanteando 'inteligentemente', dos piezas de un mueble complicado, el lenguaje que le proporciona su época (existencialismo, marxismo, psicoanálisis) con el lenguaje, es decir, con el sistema formal de sujecciones lógicas elaborado por el autor según su propia época". (p. 305)

El discurso del crítico es siempre "tautológico". En efecto lo que hacemos en este trabajo -y lo que hacen todos los críticos- es decir de otro modo y con retraso: "Vallejo es Vallejo", "Eguren es

Eguren", "Westphalen es Westphalen" y así sucesivamente. Y con lúcidas palabras concluye Barthes: "la 'prueba' crítica, si es que existe, depende de una aptitud, no de **descubrir** la obra interrogada, sino por el contrario de **cubrirla** lo más completamente posible con su propio lenguaje." (p. 305).

La crítica no es más que un metalenguaje. Cada crítico utiliza el lenguaje que le proporciona su tiempo. Y este lenguaje "es objetivamente el término de una cierta maduración histórica del saber". La crítica es una actividad en la cual la persona pone toda su "profundidad", "es decir, sus elecciones, sus placeres, sus resistencias, sus obsesiones". De esta manera se establece el diálogo entre estas dos subjetividades: la del crítico y la del autor. Pero este diálogo se da únicamente en el presente: " L a crítica no es un 'homenaje' a la verdad del pasado, o a la verdad del 'otro', sino que es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo." (p. 307).

DESCRIPCIÓN DE LA TESIS

La presente investigación está dedicada al estudio de cada uno de los tres grandes períodos por los que, en nuestro concepto, ha transcurrido la poesía de nuestro autor, de allí su división en tres grandes apartados o partes:

EL "PRIMER" WESTPHALEN

PRIMERA PARTE: Poética vanguardista (1930-1935).
SEGUNDA PARTE: Poética surrealista (1935-1939).

EL "SEGUNDO" WESTPHALEN

TERCERA PARTE: Poética contemporánea (1972-1992).

Los poemas pertenecientes a cada uno de estos períodos son estudiados, como lo hemos señalado ya, desde dos puntos de vista:

a) Aspectos de contenido, y b) Aspectos formales (Recursos expresivos, primeras ediciones). A su vez, cada una de estas secciones se subdividen en capítulos donde se analizan, mucho más específicamente, los temas que, a nuestro entender, son los más relevantes en la poética de nuestro autor.

OBJETIVOS

1) Demostrar que la poesía de Emilio Adolfo Westphalen ha pasado por tres períodos distintos entre 1930 y 1992.
2) Señalar su distanciamiento y vinculación con los postulados del movimiento surrealista.
3) Señalar sus vinculaciones y diferencias con la poesía mística española.
4) Indicar los temas constantes en cada uno de los períodos establecidos.
5) Señalar los recursos formales empleados por el poeta en cada uno de sus libros.
6) Realizar una descripción de las ediciones de cada uno de sus libros de poesía.

CONCLUSIONES

La presente investigación constituye el estudio de una de las tendencias dominantes en la poesía peruana de los años treinta y de nuestros días pero, al mismo tiempo, el estudio de un hombre, en su manera de pensar, en su propuesta de ofrecer una visión personal del mundo. Es una pequeña contribución no sólo al estudio de un poeta peruano del presente siglo, sino también, indirectamente, a la comprensión de un aspecto de la realidad peruana e hispanoamericana en general.

Posiblemente Westphalen no sea el más representativo del hombre medio peruano -que vive en un país pluricultural y multilingüe; tal vez la imagen más representativa del Perú se halle

en Felipe Wamán Poma de Ayala, el Inca Garcilaso de la Vega, César Vallejo, José María Arguedas o José Carlos Mariátegui que mostraron el doble rostro del pueblo peruano no sólo, en algunos casos, en la sangre, sino en la inclinación de su temperamento e interés intelectual. Sin embargo, Westphalen, perteneciente por sangre y cultura al mundo occidental y europeo, es figura característica de uno de los dos aspectos constitutivos fundamentales en los que está inmersa la nación peruana y que indefectiblemente le afecta (24). Pero, por encima de oposiciones entre Indigenismo y Occidentalismo y al margen de consideraciones de orden extratextual, Westphalen es ejemplo de creador comprometido con los fueros de la propia poesía. Artista de la palabra, del sueño y de la noche y, por ello, merecedor del respeto y admiración no sólo del Perú sino de todos los pueblos y gentes amantes de la inteligencia, la cultura y el arte.

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación no habría sido posible sin el concurso de algunas personas e instituciones a quienes quiero señalar mi agradecimiento. A Ricardo Silva-Santisteban, por los materiales bibliográficos proporcionados, varios de ellos de muy difícil acceso. A Guillermo del Collado, por los artículos sobre EAW publicados en México. A la Universidad del Sagrado Corazón de Lima, en la persona de sus autoridades, por la licencia concedida durante el año de 1995. De manera especial, al Director de la tesis, Dr. Jesús Benítez Villalba, del Departamento de Literatura Hispanoamericana de la U. Complutense, por su amistad y consejo. Finalmente, a mi padre y hermanos por el afecto y apoyo proporcionado a lo largo de todos estos años.

Madrid, septiembre de 1995

NOTAS

(1) Mario Vargas Llosa en "Presentación". **Creación & Crítica** Nº 20 (Homenaje a EAW). Lima, agosto de 1977, p. 1.

(2) Octavio Paz inicia el artículo dedicado a Westphalen con las siguientes palabras: "EN ALGUNA ocasión comparé a la poesía moderna con una sociedad secreta. En el siglo de las multitudes, los partidos y los conglomerados, los poetas forman una comunidad de solitarios; en el siglo de la publicidad, la televisión y los bestsellers, la poesía es una ceremonia en el subsuelo de la sociedad. Rito clandestino, la poesía es también una conspiración, una actividad contra la corriente que exalta todo aquello que la sociedad moderna reprueba y condena (...)".

[En "Emilio Adolfo Westphalen: Iluminación y subversión". **In/Mediaciones**. Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 163].

(3) José Angel Valente: "Aparición y desapariciones". En el prólogo a **Bajo zarpas de la quimera**. Madrid, Alianza, 1991, p. 10.

(4) La lista de estos poemas es la siguiente:

"Teoremas". En **Mercurio peruano"**, Nº 127-128, marzo-abril de 1929.

"Itinerario en carne de caracol". En **Amauta**, Nº 24, junio de 1929.

"Ascensión" en **Nueva revista peruana**, Nº 2, 1º de octubre de 1929.

"Agujas de nube". (1.Mostraba el pie flor... 2.No decía las palabras...) En **Abcdario**, Nº 1, 1929.

"Poema del alba". En **Mundial**, Nº 514, 26 de abril de 1930.

"Agujas de nube". (1.Mostraba el pie flor... 2.Torcido está el color...) En **Bolívar** Nº 13, noviembre de 1930. (Madrid, España).

"Poema sin paraguas". En **Universidad**, Nº 2, 1º de octubre de 1931.

"Día de fiesta". En **Signo**, Nº 1, 8 de noviembre de 1933.

"Una mañana...", en el Catálogo de la **Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parráguez, Graciela Rivadeneyra, Carlos Sotomayor, María Valencia**, mayo de 1935.
[Esta recopilación se debe a Ricardo Silva-Santisteban. En **Creación y Crítica** Nº 20 **(Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen)**. Lima, agosto de 1977, p. 73].

(5) En "Poetas en la Lima de los años treinta". Incluido en **Otra imagen deleznable...** México, FCE, 1980, p. 117.

(6) "Los poemas míos que aparecieron en el catálogo [de la exposición de mayo del 35] fueron casi los últimos que publiqué y casi también que escribí. Debo mencionar que había intentado, un poco antes, unos ensayos de lo que se llamaba poesía social. No tenían desde luego nada que ver con la poesía. Eran más bien discursos, relativamente elocuentes, acerca de cuestiones ya decididas programáticamente. (...) De esa época data también un grupo de cortos poemas eróticos. Un par intentó publicar en vano Coyné, años después, en una revista española de poesía. Los originales se han perdido." [En "Poetas en la Lima de los años treinta", op. cit. p. 118].

(7) En entrevista publicada el 25 de abril de 1982 en la edición dominical del diario **El Observador** [p. XVII] de la ciudad de Lima, aparte de expresar su negativa a la posible publicación de sus poemas "sociales" y "eróticos", Westphalen afirmó que había escrito "no más de media docena" de poemas "sociales". Si en **Cuál es la risa** se publicaron solamente dos de ellos ["El sueño" y "Detrás del telón"] y "(u)no o dos salieron en una pequeña revista de Iquique o Antofagasta", existe la posibilidad que los poemas restantes se hallen en manos de alguna persona amiga o publicados en alguna revista de la época (no "en algún archivo policial" como irónicamente dice Westphalen):
P. **"En algún momento de su texto "Poetas en la Lima de los años 30" usted recuerda que escribió poesía social que no se conserva. ¿Si**

la tuviera la publicaría?

R. No. Además salió en revistas que no tengo o que, creo, nadie ha conservado.

P. **¿Tuvo usted ese 'afán de redención' que provoca su admiración reticente por Vallejo?**

R. Sí, toda poesía social tiene ese afán. Pero fueron muy pocos poemas, no escribí más de media docena [subrayado nuestro].

P. **¿Y sus poemas eróticos? ¿Los ha conservado? ¿Los editaría?**

R. No, porque esos poemas se los llevó la poesía cuando me tomaron preso, ¡a no ser que se conserven en algún oscuro archivo policial!".

En entrevista concedida a Edgar O'Hara Westphalen afirmó haber escrito un poema en prosa que figuró como hoja aparte en la exposición del pintor portugués Mario Cesariny: "... hace poco tiempo ocurrió algo parecido [al poema dedicado al pintor Carlos Revilla], esta vez con el pintor portugués Mario Cesariny, que es además poeta. Quería que escribiera sobre su pintura. Yo dudaba mucho, daba vueltas alrededor de eso. Y por fin cuando me puse a escribir lo que salió fue un breve poema en prosa... Y salió como una hoja aparte del catálogo de la exposición. [En **Testimonio.** Lima, 2 de abril de 1982, p. 54].

Otro de los poemas no recopilados hasta la fecha en ninguno de sus libros es "El ara de piedra viva", publicado en **Debate** Nº 41. Lima, noviembre de 1986, p. 53.

(8) En el Perú es necesario hacer constar el papel de precursor de la poesía vanguardista que le cupo realizar a José María Eguren (Lima, 1872-1942) a través de sus dos importantes libros: **Simbólicas** (1911) y **La canción de las figuras** (1916). Hay que recalcar el papel de **fundador** de la poesía peruana del siglo XX que le corresponde a Eguren y no situarlo como epígono del Simbolismo o Modernismo.

Haciendo alusión a unas palabras de César Moro en relación a

José María Eguren ["... perdido en las gasas de una neblina constelada que llevara consigo de modo permanente y tan bien que jamás se lo perdonaron los críticos locales"] comenta Westphalen: "juicio este último que no ha perdido actualidad - todavía no lo quieren admitir - según lo demuestra una Antología reciente donde Eguren es relegado a la cola del Modernismo - con taimadas motivaciones cronológicas desde luego - en lugar de situársele como el iniciador en el Perú de lo que entendemos por Poesía - en lugar de reconocerse que él trajo la Poesía y abrió a otros esa posibilidad". [En "En 1922: César Moro...". **Debate** Nº 32. Lima, mayo de 1985, p. 57. Cf. también la Introducción de Alberto Escobar a su **Antología de la poesía peruana**. Lima, Ed. Nuevo Mundo, 1965].

Westphalen se ha referido a Eguren no sólo como "el iniciador en el Perú de lo que entendemos por Poesía" sino que ha reconocido su propia filiación egureniana: "(...) Si tengo un padre literario, ese es Eguren..." [En "Westphalen: al ritmo del silencio" (Entrevista de Edgar O'Hara). En **Testimonio** Nº 7. Lima, 2 de abril de 1982, p. 53].

"El estableció la poesía en el Perú. Antes de él no existía poesía; los que venimos después le debemos todo". [En "Una trayectoria literaria". Entrevista a EAW de Federico de Cárdenas y Peter Elmore. En **El Observador**, edición dominical. Lima, 25 de abril de 1982, p. XVII].

Cf. también las líneas dedicadas por Julio Ortega a la relación de Moro y Westphalen con respecto a Eguren en "Moro, Westphalen y el surrealismo". [En **Lo real maravilloso en Iberoamérica (Relaciones entre Literatura y Sociedad)**. Actas del Primer Simposium Internacional de Literatura Iberoamericana. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 97-98].

Sin considerar a Alberto Guillén, Alberto Hidalgo, Juan Parra del Riego y otros poetas cuya obra constituye en gran medida un signo de los tiempos, señalamos a los siguientes autores y obras como hitos del vanguardismo peruano:

- César Vallejo: **Trilce** (1922).
- Carlos Oquendo de Amat: **5 metros de poemas** (1927).
- Martín Adán: **La casa de cartón** (1928).
- Enrique Peña Barrenechea: **Cinema de los sentidos puros** (1931)
- Emilio Adolfo Westphalen: **Las ínsulas extrañas** (1933) y **Abolición de la muerte** (1935)
- Xavier Abril: **Difícil trabajo** (1935)
- César Moro: **La tortuga ecuestre** (1938/39 -años de escritura- publicado post mortem en 1957).

En el Perú de los años 20 uno de los principales difusores y propugnadores de los movimientos de vanguardia fue José Carlos Mariátegui principalmente a través de la revista **Amauta** (1926-1930) donde se dio cabida a todas las manifestaciones artísticas de la cultura occidental. Allí publicaron Martín Adán, Xavier Abril, Oquendo de Amat, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, entre otros. Pero, en última instancia, para Mariátegui Vanguardismo en el Perú significaba **indigenismo.**

(9) EAW: "La primera exposición surrealista en América Latina". En **Debate** Nº 33. Lima, julio de 1985. p. 68.

(10) "Poeta en la Lima de los años treinta" . Op. Cit. p. 117.

Hasta antes del primer regreso de Moro "Westphalen se situe dans la mouvance des jeunes poètes attirés par les prestiges de la poesía d'avant-garde -Martín Adán, Oquendo de Amat-, réunis autour d'Eguren comme autour d''un vrai Dieu' comme le disait Rimbaud de Baudelaire..." [Daniel Lefort: "E. A. Westphalen, surrèaliste àl'approche del'aube". **Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina.** Lima, Institut FranÇais d'Etudes Andines-Pontificia Universidad Católica, 1992, p. 133].

(11) En realidad el título, de acuerdo al Catálogo, rezaba: **Exposición de las obras de Jaime Dvor - César Moro - Waldo**

Parraguez - Gabriela Rivadeneira - Carlos Sotomayor - María Valencia. [Citado por EAW en: "La primera Exposición Surrealista en América Latina. **Debate** Nº 33. Lima, julio de 1985, p. 70].

(12) Julio Ortega ha descrito el enfrentamiento de Moro y Westphalen con el poeta chileno en "Moro, Westphalen y el surrealismo". En **Lo real maravilloso en Iberoamérica (Relaciones entre Literatura y Sociedad).** (Actas del Primer Simposium internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en Cáceres, del 19 al 27 de noviembre de 1990. Universidad de Extremadura, 1992, pp. [95]-114).

(13) Westphalen ha negado reiteradamente su adscripción al Surrealismo. En carta enviada al diario **El Comercio** [Lima, sábado 17 de agosto de 1985, Sección C, p. 12] decía:

"Estimados señores": Me he enterado que mi nombre figura entre los representantes del 'Surrealismo peruano' en una serie de charlas anunciadas sobre el tema. Ello me sorprende pues repetidas veces he manifestado que mi inclusión dentro del Movimiento no obedece a criterios aceptables. Precisamente en el Suplemento Dominical de 'El Comercio' ["Surrealismo a la distancia", 16 de mayo de 1982, p. 18], uno de sus redactores -Carlos Germán Belli- hizo publicar hace algún tiempo una nota mía -redactada por insistencia suya- en la que exponía mi posición al respecto.

No he negado nunca la influencia sufrida, pero eso no significa que yo sea uno de los representantes del Movimiento en el Perú. Aún más explícito he sido en el artículo recién publicado en **Debate** [Nº 33, julio de 1985] acerca de la 'Primera exposición surrealista en América Latina'. Sostengo allí que, en el Perú, solamente César Moro ha tenido una trayectoria vital y una obra que justifica se le considere 'surrealista'. (...)

Agradeciéndoles hacer pública esta protesta...".

Dice Rafael Vargas por su parte: "Desde luego, no deshonra a

Westphalen ser llamado 'surrealista', pero la afinidad espiritual que existe entre él y ese movimiento es solamente eso: una afinidad. Creo que Westphalen es, en realidad, un caso aparte". [En: "Leyendo la leyenda - Westphalen". **Sábado**, suplemento de **unomásuno**, Nº 460. México DF, 2 de agosto de 1986, p. 6].

Por nuestra parte, pensamos que Westphalen tiene toda la razón, si de los dos primeros libros se trata. Pero el resto de los textos de los años treinta denuncia, muy a las claras, su vinculación al movimiento, no en la misma medida que César Moro -quien había bebido de las fuentes directas participando de actos y vivencias de los surrealistas en París- sino en el espíritu y acciones realizadas. Según Daniel Lefort las actividades realizadas por Westphalen en el período 1935-1939 [que hemos enumerado en líneas anteriores] lo sindican como un 'verdadero' surrealista:

"sa contribution poétique au catalogue de la première exposition surréaliste au Pérou (1935), sa participation active au **Boletín del Comité Amigo de los Defensores de la República Española** (3 numéros en octobre et décembre 1936 et juillet 1937), sa participation à la polémique contre le chilien Vicente Huidobro (avec le tract Huidobro o el Obispo embotellado / Huidobro ou l'évêque mis en bouteille) et son rôle dans le lancement de la revue **El uso de la palabra** (L'usage de la parole) en décembre 1939, ses essais de poésie sociale et ses courtes pièces érotiques rétrouvées récemment par André Coyné (**Cuál es la risa**. Barcelone, 1989) montrent clairement une **filiation** peut-être aussi forte qu'une **affiliation.**"

[En "Emilio Adolfo Westphalen, Surréaliste à l'approche de l'aube". **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, 3-4-5 de julio de 1990). Institut FranÇais d'Etudes Andines-Pontificia Universidad Católica. Lima, 1992, p. 134].

(14) En "Westphalen, el abstencionista". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, p. 14.

(15) Del mismo que el "silencio" provocó numerosas especulaciones entre los críticos, el "regreso" de Westphalen a la escritura poética en los años setenta dio lugar a nuevos comentarios. En 1991 Westphalen anotaba: "Para mí no hubo sino una reanudación necesaria - favorecida por circunstancias fortuitas. Levantóse una compuerta y quedó restablecida la corriente - agotada o embalsada". [En la "Advertencia del autor". **Bajo zarpas de la quimera**, Madrid, 1991, p. 15].

Edgar O'Hara señala por su parte: "La vuelta de Westphalen a la poesía como acto compartido tiene que ver, me parece, con un sentimiento de carnalidad que va de la persona a la palabra, y de ésta retornará siempre a su origen: el sueño." [En "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche". En **Plural** Nº 248, Revista cultural de **Excelsior**. México, mayo de 1992].

Véase también el artículo de José Miguel Oviedo,"La vuelta de Westphalen". Incluido en **Escrito al margen.** Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp. 322-331.

(16) En el Prólogo a **Cuál es la risa.** Barcelona, 1989, p. 3.

(17) Simplemente, a modo de ejemplo, véase: GREIMAS, Julien Algirdas. **Ensayos de semiótica poética.** (Conjunto dirigido por Algirdas Julien Greimas con la colaboración de Michel Arrive y otros). Barcelona, Ed. Planeta, 1976. **Mauppasant: la semiotique du texte. Exercises pratiques.** (Paris, Du Seuil, 1976). BUENO, Raúl: **Poesía hispanoamericana de Vanguardia.** Lima, Latinoamericana editores, 1985.

(18) Véanse especialmente **Teoría de la expresión poética** (Madrid, Gredos, 1970) y **El irracionalismo poético (El símbolo)** (Madrid, Gredos, 1981).

(19) Véanse por ejemplo los artículos "En el taller de Ramiro Llona". **Debate** Nº 31. Lima, marzo de 1985, pp. 61-63 y "Szyszlo insiste: concretización de lo imaginario y lo mítico -es decir- de lo 'real'". **Debate** Nº 35. Lima, noviembre de 1985, pp. 57-59.

(20) "En una ocasión tuve la ingenuidad de creer que podía hacer algo parecido a lo que había hecho San Juan de la Cruz con sus comentarios. (...) El era muy buen teólogo y exégeta bíblico; tuvo la capacidad de hacer de una cosa tan irracional como es la poesía una explicación racional sobre bases teológicas. [O'HARA, Edgar. "Westphalen: al ritmo del silencio". **Testimonio** Nº 7. Lima, 2 de abril de 1982, p. 53].

(21) Césare Segre: "Hacia una semiótica integradora". En: DIEZ BOSQUE, José María (Coord.) **Métodos de estudio de la obra literaria**. Madrid, Taurus, 1985, pp. 655-681.

(22) Citado por Susana Reisz en "Predicación metafórica y discurso simbólico". **Lexis** I, 1. Lima, Universidad Católica, julio de 1977.

(23) En **Ensayos críticos**, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 301-307.

(24) Alberto Escobar considera que tanto Westphalen como Moro (y Arguedas), a pesar de la distinta direccionalidad de sus obras, constituyen parte integrante del imaginario nacional. [Cf. **El imaginario nacional. Moro - Westphalen - Arguedas. Una formación Literaria**. Lima, IEP. 1989]. No discutimos este planteamiento. Suscribimos también el concepto "En la patria universal de la poesía caben todas las lenguas" [p. 19]. Pero tomando en consideración un criterio de orden histórico, social y político no podemos dejar de señalar que lo primigenio y ancestral de la peruanidad se encuentra en el Ande. Tal vez, entonces, esa esencia o, mejor, conjunto de esencias, no se denomine "peruana" sino 'chanka', 'wanka', 'inka' etc.

PRIMERA PARTE

POÉTICA VANGUARDISTA

(1930 - 1935)

SECCIÓN PRIMERA

ASPECTO TEMÁTICO

CAPÍTULO I

EL TIEMPO, LA MUERTE Y EL AMOR

EL TIEMPO

Es el tiempo uno de los temas centrales en la poesía de E. A. Westphalen que desde el verso inicial del poema liminar de **Las ínsulas extrañas** anuncia su marcha inexorable hacia la muerte:

ANDANDO el tiempo
Los pies crecen y maduran
Andando el tiempo
Los hombres se miran en los espejos
Y no se ven

Algunos de los comentaristas de la obra de Westphalen coinciden en señalar este hecho. Así, Luis Valle Goicochea tres meses después de aparecido el libro afirma: "Para mí 'Las ínsulas extrañas' es un libro humano, terriblemente humano. Humanidad que llega al patetismo, un patetismo auténtico, sin igual creo en la poesía peruana. Constatación serena y precisa, exasperadamente amarga, asentada en desolación, es el primer poema" (1). También Javier Sologuren, luego de citar los versos iniciales, dice: "Desde aquí, y en el entero transcurso de este libro de EAW vase intensificando, con sordo y oscuro trabajo interior, el radical sentimiento de la permanente condición humana: arraigada, detenida, materializada en doliente restricción corporal. Límite del cual, nos parece, se evidencia un despierto sentir lúcido y afanosamente vivo y de cuya posesión se producen indicaciones de dolorosa

marcha:

> o los pies llagados
> andando y sangre de tiempo" (2)

Años más tarde, el propio Sologuren dirá, refiriéndose a los versos iniciales: "Como campanas isócronas, van anunciando la fundamental temporalidad de su sentido" (3).

El más amplio análisis del poema fue realizado por Alonso Cueto en su Tesis de Grado (4) donde propone la lectura del primer libro considerando "el rol que cumplen el simbolismo, el decadentismo y el expresionismo, además del surrealismo bretoniano y de la línea existente entre el misticismo de San Juan de la Cruz y la noción de 'lo místico' a partir de la poesía romántica" (5). En un importante artículo posterior dice Cueto refiriéndose a los primeros versos de "Andando el tiempo": "En el primer poema esta fragmentación está vinculada al tema del despojamiento: el tiempo monolítico acaba con los retazos del amor e identidad conduciéndolos a la muerte" (6).

Ahora bien, no sólo es el tiempo el tema del poema sino que el título mismo (y versos 1, 3 y 6), a través de un proceso anafórico y onomatopéyico, intenta hacer audible este transcurrir a través de su representación más característica: el tic-tac del reloj.

En efecto, el título está formado por un gerundio y un sintagma nominal. Sílabas tónicas en segunda y cuarta, -DAN- y TIEM-; sinalefa entre -DO y EL. Si se lee repetidamente estableciendo el mismo patrón rítmico se obtendrá el efecto similar al tic-tac de un reloj. En este caso la lectura establecería una sinalefa adicional entre -PO y AN-. Si transcribimos lo dicho tendremos el siguiente esquema, al que se puede aplicar perfectamente las palabras de Sologuren: "Como campanas isócronas, van anunciando la fundamental temporalidad de su sentido":

an-<u>dán</u>-doel-<u>tiém</u>-poan-<u>dán</u>-doel-<u>tiém</u>-poan-etc.

EL CONCEPTO DE TIEMPO EN EL POEMA LIMINAR DE LAS ÍNSULAS EXTRAÑAS

Hemos visto líneas antes que los primeros versos de "Andando el tiempo" predican cómo el tiempo se dirige, sin cesar, hacia la muerte. La constatación más evidente del paso del tiempo es el espejo: día a día, de manera imperceptible, van cambiando los rostros. Por ello, tal vez, "Andando el tiempo / Los hombres se miran en los espejos / Y no se ven". El paso de las estaciones es otra manera de observar el transcurrir del tiempo. No en vano el cuarto poema de la primera serie, "Hojas secas para tapar...", tiene por tema al "otoño", símbolo de la corrosión de la vida por la muerte, al decir de Higgins (7).

Los versos siguientes vuelven a expresar el tema central del poema: El tiempo que se presenta de una variada y multifacética forma (pues corresponde a las distintas vivencias que de él tienen hombres y mujeres de todas las edades) concluye en la muerte. Estos versos proponen la existencia no de un único tiempo perfectamente cronometrado, sino el ocurrir de varios, múltiples tiempos con diferente ritmo y velocidad en su desarrollo:

6 Andando el tiempo
7 Zapatos de cabritilla
8 Corriendo el tiempo
9 Zapatos de atleta
10 Cojeando el tiempo
11 Con errar de cada instante y no regresar

Los versos pares establecen una nueva visión del tiempo: "Andando", "Corriendo", "Cojeando". Se ha roto el esquema inicial del tiempo exacto representado por el tic-tac del reloj. Al tiempo inicial o primigenio le corresponden unos "Zapatos de cabritilla" y, por tanto, los pasos que con él se den. Se trata de un cuero curtido de cabrito, un animal de pocos meses que connota, también la 'inocencia', la visión 'inocente' del tiempo (en este mismo sentido, versos más adelante, el poeta escribirá: "El tiempo / Casi no es niño / Pero flor no es / Casi"). "Cabritilla" también

connota 'calidad' (estos zapatos son más caros) o 'intimidad' (las zapatillas suelen ser de "cabritilla").

El apresuramiento del ritmo del tiempo se corresponde con los "Zapatos de atleta", donde puede observarse no sólo la connotación 'rapidez', 'fuerza', 'velocidad', sino que este tipo de prenda se vincula con un adulto, una persona especializada en algo (una disciplina deportiva), y de ninguna manera -según lo entendemos en nuestra sociedad- un niño, un párvulo.

Finalmente la tercera referencia plantea un retardamiento del tiempo. La 'cojera' del tiempo implica una falencia de algo, de exactitud, de simetría en el ocurrir del tiempo, un moverse sin objetivo: "Con errar de cada instante". Al no ocurrir el paso simétrico del tiempo es natural que se yerre. Posiblemente el poeta aluda al caminar de los últimos días del hombre. El 'cojear' sugiere la ya cercana presencia de la muerte. De igual manera la segunda parte del verso, "y no regresar", reafirma el tema de la finalización del tiempo, el del no retorno, el de la muerte.

12 Alzando el dedo
13 Señalando
14 Apresurando
15 Es el tiempo y no tiene tiempo
16 No tengo tiempo

En los versos 12-14 observamos que se indican tres acciones, todas ellas expresadas bajo la forma del gerundio. ¿Qué significan estas formas verbales no personales? ¿Son gestos de mandato? ¿Un gesto de amenaza? (= "Alzando el dedo"); ¿se marca un objetivo? (= "Señalando"); ¿se trata de una orden? (= "Apresurando"). Pensamos que el poeta sugiere únicamente la presencia del durar del tiempo. Alonso Cueto señala bien a este respecto: "En este poema los gerundios informan gramaticalmente de la duración; estos gerundios se alternan como continuas señales a lo largo del discurso, señales del paso del tiempo de la vida y del tiempo progresivo del poema que se desenvuelve con plena conciencia de sí mismo" (8). Estos versos, sin embargo, podrían leerse también como indicadores del

paso del tiempo que se dirige hacia la muerte.

El verso 15, por su parte, formula una afirmación que se niega a sí misma: "Es el tiempo y no tiene tiempo". Esta afirmación tan rotunda podría entenderse desde la perspectiva de la ausencia temporal, esto es, desde la muerte. El presente poema constituye una de las más desoladoras constataciones relativas a la realidad del hombre: la presencia de la muerte. En este sentido los versos 15 y 16 sugieren la existencia de un tiempo que ha dejado de ser tiempo. De allí también la afirmación desoladora explícita del YO: "No tengo tiempo".

La siguiente unidad significativa propone nuevos elementos a considerar:

17 Mostrar la libreta
18 Todo en orden

El infinitivo actúa con toda su carga tensiva teniendo el efecto de una obligación. Una voz anónima pide algo: Un documento (en el Perú el Documento Nacional de Identidad recibe el nombre de Libreta Electoral). La voz que da la orden podría ser entendida como un llamado de atención ante la reflexión dramática que efectúa el poeta y que le permite "volver a la realidad". En este sentido la respuesta dada ("Todo en orden") implicaría la conciencia de que se está 'vivo', que el tiempo continúa existiendo, que las cosas se encuentran en orden.

Sin embargo, una segunda propuesta interpretativa podría considerar la orden y la respuesta desde la perspectiva y ubicación del límite de la vida con la muerte. La orden demandaría por el 'documento de identidad' que permite la presencia del YO en las puertas de la muerte. La respuesta, asumida por la misma voz que ha hecho la pregunta, afirma que todo está bien, en orden, que la presencia es correcta.

En la unidad significativa siguiente a través de la oposición de los deícticos (por un lado el "aquí", "acá" y, por otro lado, el "allá") el poeta contrasta la existencia del 'no tiempo' (= la

'muerte') con la existencia del tiempo (= la 'vida'):

Por aquí a la aventura silencio cerrado
Por allá a la descompuesta inmóvil móvil
Ya llega y tarda
Y se olvida
Por acá con boca falsa y palabras de otra hora
El pañuelo nuevo y pronto
Para el adiós

La "muerte" en la poética westphaliana se presenta como ausente de movimiento y sonido. P. e. en el poema "Te he seguido..." se lee: "Te he seguido borrándome la mirada / Y callándome como el río al acercarse el abrazo / O la luna poniendo sus pies donde no hay respuesta", donde la presencia de la luna anuncia la presencia de la muerte. El silencio es una de las realidades que se ligan a la presencia de la muerte (Cf. INFRA **El silencio y la muerte**).

Ahora bien, si el camino elegido es el del "allá" se anuncia la aparición de la "descomposición", de lo diferente y distinto. El tiempo en la poética westphaliana se presenta tanto en el sentido de "móvil", 'continuo', cuanto en el sentido de "inmóvil", 'detenido' (es el AHORA de la felicidad). Cf. INFRA cómo, al finalizar el poema "No te has fijado..." y donde se ha propuesto la existencia de un tiempo que siempre vuelve sobre sí mismo, el YO lírico se dirige al TÚ con estas palabras:

Pero todo está tan exactamente donde lo habías dejado
Que no hay para qué moverlo
Si además por sí solo se mueve
Niña estás contenta

En los momentos de conjunción con el ser amado el YO deja de tener conciencia del transcurrir del tiempo; éste se inmoviliza en un presente continuo. Por ello, conjeturamos, en estos versos el poeta hace abstracción del tiempo que se dirige a la muerte para incidir en el hecho de que el tiempo "llega", se 'demora' e incluso

se 'olvida' de su transcurrir permitiendo así la presencia de la felicidad.

El v. 23 retoma la alusión a la "ausencia de tiempo": "Por acá con boca falsa y palabras de otra hora". El camino que lleva a la muerte implica la presencia de una "boca falsa", que 'no dice la verdad'. "Palabras de otra hora", por su parte, sugiere 'palabras falsas', 'horas falsas', esto es, un "tiempo que no tiene tiempo", el tiempo de la muerte.

La presente unidad significativa ha contrapuesto dos visiones a través del uso de deícticos. Por un lado el "aquí" y el "acá", calificados negativamente de "silencio cerrado" y "boca falsa", respectivamente y, de otro lado, el "allá" al que se le asigna la expresión "a la descompuesta", pero con un valor positivo.

Concluye la unidad con los dos versos siguientes:

24 El pañuelo nuevo y pronto
25 Para el adiós

La aparición del "pañuelo" que es, además para el "adiós" indica la actitud y el distanciamiento del poeta con relación al tiempo de la 'muerte'. "Pañuelo" tiene una calificación positiva: "nuevo", indicando su primer uso y adquiere, además, una visión más optimista. El adverbio temporal "pronto" (que también puede ser una forma adjetiva = 'preparado', 'dispuesto'), por su parte, señala la rapidez de la necesidad de esa ruptura.

26 Adiós y no ha llegado
27 Esta es la señal

El verso 26 plantea la nueva actitud del poeta. Se predica el "adiós" cuando aún no se "ha llegado". Este tipo de formulación expresa la nueva visión del tiempo: un tiempo que no avanza, un tiempo que es siempre PRESENTE. De esta manera puede entenderse que se despide algo o a alguien cuando aún no ha llegado. Finalmente, el verso 27 señala con claridad la elección del poeta: "Esta es la

señal", en otras palabras, 'esta es mi elección', 'este es el camino a seguir', el camino que conduce a la 'vida'.

En el poema "Hojas secas para tapar..." figura una formulación semejante, aunque referida al "sueño" (= el 'erotismo', el 'deseo'). El yo poético señala que, ante la conciencia de que la vida está corroída irremediablemente por la presencia de la muerte el camino a seguir es el del deseo y del amor (Cf. INFRA):

No temas
Esta es la salida

LA CONCEPCIÓN TEMPORAL EN "NO TE HAS FIJADO..."

El poema "No te has fijado..." propone también la existencia de un tiempo que incide y recalca una y otra vez en el PRESENTE. En este poema es necesario considerar además un elemento que figura desde el verso inicial hasta el último generando un proceso de ralentización del tiempo: el elemento onírico. El acto de creación poética se ubica en los límites entre vigilia y sueño. El tiempo queda aletargado, generándose un estado de lentitud. El 'alargamiento' o 'aletargamiento' ha sido posible gracias a la "enarcación" (= espacialización) del tiempo que permite observar los mayores "goces innombrables" (Cf. Cap. IV: **El sueño**):

No te has fijado qué despacio habla el rocío
Para darte los buenos días
Qué pasito las nubes se llevan los días
Que de un verano a otro verano
Enarcaban semanas por donde mirabas
La justeza irradiada de goces innombrables
El sentir cuánta lentitud

Este es un proceso que no concluye, que se mantiene de modo constante a lo largo de los versos del poema incidiendo en el tiempo presente, siempre en un estado que fluctúa entre el sueño y la vigilia:

... y nunca terminaba
El viaje de pestaña a pestaña

La presencia del "sueño" en la poesía de Westphalen está relacionada directamente con el 'deseo', con el intento de posesión erótica del TÚ, el ser amado. (9)

En el presente poema la reflexión sobre el tiempo se retoma cada cierto número de versos. El poeta los ha ido intercalando en el desarrollo del poema. En ellos la idea en la que se recalca es siempre la misma: El tiempo no tiene un desarrollo prospectivo, no corresponde a la experiencia que en la vida ordinaria tienen las personas, sino que, por el contrario, vuelve una y otra vez sobre sí mismo, se remonta a su principio, incidiendo una vez y otra en el tiempo de felicidad de esta poesía: el presente. Veamos los versos más de cerca.

El YO duda que el tiempo haya tenido un desarrollo lineal o prospectivo y, en ese sentido, un final. Se trata de un tiempo que desaparece en su propio comienzo:

Ahora estoy pensando cuándo pudo terminar esta semana
O si no terminó nunca y sólo se quedaba en principio
Y así no más moría

Una concepción de este tipo lleva a que el YO no sepa en realidad qué hora es, pues la temporalidad se encuentra alterada:

No acierto a poner las horas en su sitio
Siempre me engañas dándome el beso de las tres
A las doce y varias veces repetidas

El YO que había manifestado su deseo de referirse al tiempo se da cuenta que tan siquiera es imposible "comenzar" a hablar sobre él, pues no existe un punto de referencia fijo al cual ceñirse o atenerse, ya que, como se ha visto anteriormente, está continuamente modificándose:

Iba a contar todo de semanas y semanas
No sé cómo comenzar
Si es posible comenzar

Y en otro lugar:

Iba a contar una historia de semanas
Nosotros no creíamos que se cerraran con un día
Porque así principiaron

Tampoco es posible separar los diferentes hechos que han acaecido pues todo se encuentra alterado: "No hay un hilo para separarlos / Y colocarlos donde sea que debieran estarse":

Algo parecido te quería yo decir
Pero siempre se enreda y entre lo que ya dijimos
Esto ha sucedido y lo que debe marcarse
Cuando los relojes adelanten un siglo
No hay un hilo para separarlos
Y colocarlos donde sea que debieran estarse

El YO lírico desconoce el tiempo en que ocurrieron ciertos hechos:

No sé si era entonces o cuando cayeron
De la vid un sombrero y un acordeón
Los frutos más maduros del otoño

La alteración del tiempo es total. De esta manera se puede predicar que "Había algunas noches que se caían de sueño / Habiendo durado varios días sin descanso".

Dos de los versos de este mismo poema ironizan las disquisiciones filosóficas que se realizan en torno al tiempo. El tiempo retorna siempre, podría ser la propuesta de los versos:

Después de escuchar una lección del filósofo
Vimos una semana que llegaba

Podemos resumir lo comentado hasta momento diciendo que el poema "Andando el tiempo" propone la existencia de un tiempo que se dirige de modo irremediable hacia la muerte. El poeta, ante la existencia de un tiempo 'de muerte' y otro de 'vida y movimiento', opta por el segundo.

En "No te has fijado..." el poeta predica la existencia de un tiempo que se reinicia continuamente. El desarrollo temporal implica volver a sus orígenes. Con esto no propone que el tiempo se dirija hacia el pasado. El tiempo transcurre pero, simultáneamente, no transcurre, está siempre reiniciándose. Tampoco se trata de un tiempo *cíclico*, que siempre vuelve, sino de un tiempo que es, que existe; por eso en él pueden coexistir diversos tiempos y diversos sucesos. Se trata de un tiempo que, por motivos de comodidad de designación lingüística, podría denominarse "presente", pues es el tiempo que corresponde al estado de felicidad en esta poesía (Cf. INFRA: **El ahora**).

EL TIEMPO Y LA MUERTE

El tiempo -lo hemos dicho ya- es en la poesía de Westphalen una obsesión. El YO vive en el tiempo, por tanto, cada minuto que transcurre le lleva indefectiblemente a la muerte. La vida se entiende, entonces, como una lucha constante contra ella.

En los poemas de sus dos primeros libros una de las imágenes que expresa el carácter prospectivo del tiempo es el "río" (o, en general, toda imagen acuática que discurra). Se trata de las aguas que discurren sin cesar y que representan la presencia del tiempo que avanza sin detención y se dirigen hacia la mar (que es imagen de la muerte).

En el poema "Viniste a posarte..." la presencia del ser amado que en un primer momento no ha impedido la detención del tiempo (el tiempo ha subido a las "jarcias", que son los aparejos de la barca, la que navega sobre el río) logra la detención del tiempo antes de llegar a la 'mar' (antes de la "muerte"):

Has venido...
Para estarte sin dar el alto a los minutos subiendo las
jarcias
Y cayéndose siempre antes de tocar el timbre que llama a la
muerte

Los versos iniciales del poema liminar de **Ínsulas** -como ya lo indicamos- admiten una lectura en este sentido. El hombre vive en el tiempo, el proceso biológico nos lleva al crecimiento, pero ese misma realidad temporal conduce a los hombres a la muerte:

ANDANDO el tiempo
Los pies crecen y maduran
Andando el tiempo
Los hombres se miran en los espejos
Y no se ven

En este mismo poema existe una referencia a la presencia del 'río' (o, como se indica en el poema, el "torrente"). El tiempo transcurre en medio de la vida de los hombres llena de dolor y sufrimiento:

Andando y sangre de tiempo
Gotas la lluvia el torrente

En la siguiente referencia podemos conjeturar que, como lo indicamos en otro lugar, el tiempo convive con el hombre. O mejor: El hombre vive en el tiempo. De allí que, a pesar de que el tiempo en sí mismo constituye una realidad aséptica, despojada de toda ideología, se 'tiñe' del dolor existente en la vida:

El tiempo
Aunque cojee y se hiera y se lamente

Otra referencia bastante 'oscura' alude a la presencia de una "mano" (que -conjeturamos- no es más que el "tiempo") que "llega" y, luego, "se devuelve". Pensamos que estos versos -escritos de manera críptica- están haciendo alusión a la misma situación

comentada líneas arriba en relación a los "minutos" que se suben a las "jarcias": El tiempo se vuelve antes de llegar a la 'muerte'. La expresión "usted sabe más" pude ser entendida en un sentido autorreferencial: sólo el propio YO lírico "conoce" el significado de esas predicaciones:

La mano llega
Este es su destino
Llegar el tiempo
Se devuelve y usted sabe más

Cuando el río va a depositar sus aguas en la mar (cuando la vida -y el tiempo- confluyen con la muerte) surge el silencio. Llegar a la mar supone arribar al final de lo conocible. Allá en la "muerte" no existe respuesta. Así, de igual manera, el YO (que también está en el tiempo y, por tanto en el río) calla ante la muerte:

Te he seguido borrándome la mirada
Y callándome como el río al acercarse al abrazo
O la luna poniendo sus pies donde no hay respuesta
("Te he seguido...")

En este caso la relación TIEMPO/MUERTE es sustituida por la relación SILENCIO/MUERTE.

EL SILENCIO Y LA MUERTE

La llegada de la "muerte" implica la presencia del silencio. Una presencia tan negadora de la vida y de lo existente implica la ausencia de sonido. Callan los labios:

Has venido como la muerte ha de llegar a nuestros labios
("Viniste a posarte...")

En el poema "Llueve por tanto..." la presencia del 'amor' confluye con la presencia de lo 'perecedero' en un ambiente de

'silencio':

Cuando dos hojas se juraron amor eterno
Reputaron que así debieran ser
Transparentes y como si oyeran lo callado
De un rumor de hojas perecederas

El TÚ no puede detener al "tiempo" que inexorablemente se dirige hacia la "muerte", es cierto, pero también es cierto que la presencia de la muerte ha de implicar la ausencia de 'ruido' alguno ("timbre"):

Has venido...
Para estarte sin dar el alto a los minutos subiendo las jarcias
Y cayéndose antes de tocar el timbre que llama a
la muerte
("Viniste a posarte...")

El silencio del YO ante la presencia de la muerte es semejante al silencio del "río" (prefiguración del 'tiempo') que calla al acercarse el momento en que confluye o desemboca en la 'mar', esto es, en la 'muerte':

Te he seguido...
... callándome como el río al acercarse al abrazo
("Te he seguido...")

Sólo el silencio, pues, es capaz de hacer frente a la muerte. Pero en la poesía de Westphalen, si bien se predica que cada instante de vida supone un triunfo o una abolición de la muerte, sin embargo el "silencio" no sólo adopta la connotación de 'enfrentamiento' o 'lucha' ante la muerte ("sólo el silencio sabe detener a la muerte en los umbrales") sino que, además, asume la significación de 'confluencia', de 'entrega' a la propia muerte ("sólo el silencio sabe darse").

La presencia de la muerte en la poesía de Westphalen implica la presencia del no-ser, la ausencia de vida y movimiento. La muerte reclama la cualidad más característica atribuida a su propio

fuero: el silencio. Los versos siguientes dicen de la manera más sosegada y dulce posible de esa entrega, del hermanamiento o, mejor aún, de las nupcias entre la vida y la muerte:

Y me he callado como si las palabras no me fueran a
llenar la vida
Y no me quedara más que ofrecerte
Me he callado porque el silencio pone más cerca los
labios
Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en los
umbrales
Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin
reservas
("Te he seguido...")

En un libro de Westphalen publicado en 1986, **Porciones de sueño para mitigar avernos** (libro dedicado a la "dernière etape" de la vida), como uno de sus epígrafes, figuran las siguientes líneas de su admirado Eguren y que, a pesar de citarse en un libro muy posterior al que comentamos, corroboran el planteamiento anteriormente expuesto:

"El ideal de la vida es inseparable del de la muerte. Debemos amar la vida para no temer la muerte, que es un pórtico de renovación; es decir, de nueva vida" (10).

LA DETENCIÓN DEL TIEMPO: EL AHORA

En los poemas de **Las ínsulas extrañas** y **Abolición de la muerte** el YO poético intenta capturar la imagen del TÚ mediante la memoria. Alcanzar al TÚ, llegar hasta ELLA (si asumimos que se trata de un referente femenino y nada nos hace dudar que no sea así) supone haber detenido al tiempo, supone vivir en un presente continuo. En este sentido dice muy bien Américo Ferrari:

"Esta imbricación de la eternidad en el tiempo es constante en el libro [**Abolición de la muerte**]; la mirada, volando desde el presente recrea el pasado, pero en esta recreación sucede que la experiencia señera así tocada en el pasado, despertada, invade y

devora el tiempo y se dilata en un presente absoluto que es presencia pura, un presente en sentido más lato y preciso que el presente de ahora en que resbalamos de instante a instante; un presente que rebasa el ahora y borra todas las fronteras entre el fue y es." (subrayados de Ferrari) (11).

Muchos versos de los poemas de las dos primeras series de Westphalen no utilizan formas verbales personales sino formas verbales no conjugadas precisamente porque ello supone la abstracción del tiempo (lo que connota permanencia). Acota a este respecto Ferrari:

"... seres, movimientos, actos quedan inmovilizados en los participios o son captados por los gerundios en un proceso de duración indefinida que no es pasado ni presente ni futuro" (12).

Por ejemplo, en el poema final de **Abolición**, con excepción del último verso (que hace uso del presente de indicativo) y del primer verso, que constituye sólo un complemento de lugar, todo el resto del fragmento emplea el gerundio:

En la cabellera enredada de una niña en la vía láctea
En la entraña misma de la música pisando
Con el sol contra nuestros pechos ahondando
Dejando correr la sangre como un río bueno
Porque es la misma que yo recibo y tú llevas

En la siguiente secuencia se utiliza el presente de indicativo para indicar que se está en un AHORA:

Y las mismas florestas resuenan en nuestros gritos
Y las mismas palomas reposan en nuestros ojos
Y las mismas flautas nos recorren para establecer nuestro dominio

En el poema liminar de la segunda serie, "Sirgadora de las nubes...", también la felicidad del presente se expresa bajo formas adjetivas (que son formas que no expresan temporalidad), infinitivos, gerundios o verbos en imperativo o indicativo en tiempo presente:

Recogidos los temores renacidas las esperanzas
Desplegadas las sonrisas desenvueltos los caireles
Florecidos los dientes las lágrimas tintineantes
(...)
Chirriantes las alegrías niña de verte y niña
Entrechocando platillos suaves como manos
Trompetas de óyeme que no respondo
Bajo sombras de aves y cielos dorados
Y lágrimas crecidas de llevar en su globo
Los amorosos acordes de inaudibles alegrías

En el poema "Diafanidad de alboradas..." los "ríos" dejan de discurrir; ya no se dirigen hacia la mar, sino que, en un acto que representa la felicidad máxima, se dirigen hacia el "cielo" para indicar la no existencia del tiempo o, si se quiere, de un eterno presente (nótese nuevamente el uso de los gerundios):

Removiendo los planetas un ave con su pico
El cauce más límpido asegurando
A los ríos alzados irrumpiendo en el paraíso

El ser amado ("la alta rosa") llega del pasado cuando el tiempo se dilata. Cada segundo de la presencia del TÚ supone la existencia de "pequeños siglos":

Cuando la ternura más clara...
Ajustando pequeños siglos a tu gracia sonriente de plata
Formaba de pétalos cristalinos la alta rosa
("Marismas...")

El poema que por excelencia habla del momento de mayor plenitud por el encuentro YO/TÚ e incide en el AHORA es "Llueve por tanto...". El momento de felicidad y alegría implica la trastocación de la realidad donde los animales y la naturaleza expresan la plenitud de la concordancia YO/TÚ en el momento presente:

Ahora
Sí ahora
Emperifolladas las ciudades con todas sus ventanas y

corbatas de lazo
Adornados los campos con varios fraques de más

Se trata, lo hemos dicho ya, del AHORA. Los versos finales expresan a través de una repetición anafórica (que cumple la función de recalcar una vez y otra este tiempo) la plenitud del PRESENTE por la llegada del ser amado:

Ya no se dirá
Y mañana porque es ahora
Una sonrisa para decirlo otra vez
Ahora traído por las nubes
Ahora traído por los gorjeos
Ahora a lomo de las auras
Ahora cabrilleando en las polvaredas
Ahora con olor de desierto
Ahora con latidos de floresta
Ahora en tictaques de relojes que no dicen sino
Ahora

Un verso del poema "Viniste a posarte...", "Has venido para borrar tu venida", es leído por Ferrari como "[Has venido] para borrar el tiempo", "inminencia de un presente en el que todo se remansa y se inmoviliza" (13). También Cueto señala esta característica: "Ya no es el recuerdo sino la venida del ser amado lo que se presenta ('Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo') que tiende a convertirse en eternidad ('Viniste para borrar tu venida')" (14).

En los versos siguientes el "canto del agua" supone el transcurrir del tiempo (de ahí que "cuente los minutos"), pero la presencia del TÚ (que se halla presente bajo la forma de un "ave") hace posible la detención del tiempo (= "encanta los minutos"). Cada tic-tac del reloj supone la existencia de un 'espacio' entre cada segundo; con la presencia del ser amado se borrarán esos "espacios" ("No dejar espacio al tiempo para separar") logrando de esa manera que el tiempo se convierta en un continuo presente:

Más que la espuma de ti misma brotabas
Con el canto del agua para contar los minutos
Y el del ave para encantar los minutos
Y no dejar espacio al tiempo para separar
Las voces y las voces los minutos y los minutos
("Entre surtidores empinados...")

El momento de plena concordia entre TÚ y TIEMPO supone el momento de la llegada del ser amado:

Por decir si tu mano estuvo armoniosa en el tiempo
(...)
Viniste a posarte sobre mi copa
("Viniste a posarte...")

La presencia del TÚ abarca a todo el tiempo. Es una presencia plena que cubre "el horario completo":

Viniste a posarte (...)
... como el brazo termina su círculo y abarca el horario completo

En este mismo poema se ve también que la presencia del ser amado abarca a todas las estaciones del año que implican presencia de la vida, excepto al invierno (que sugiere la ausencia del TÚ):

Has venido...
Con la gozosa transparencia de los días sin fanal
Con los conciertos de hojas de otoño y aves de verano
Con el contento de decir he llegado
Que se ve en la primavera al poner sus primeras manos sobre las cosas
Y anudar la cabellera de las ciudades
Y dar vía libre a las aguas...

Al finalizar el poema "Marismas llenas de corales..." el YO que se encuentra en el presente y "sin dar un paso más" hacia el futuro (hacia la 'muerte) logra recuperar la imagen del ser amado que se halla en el pasado. Es la "hora" del TÚ, quien "baja" del "paraíso" "con los cuatro estíos", es decir, con la plenitud del

tiempo, con la plenitud del amor y del AHORA:

Sin dar un paso más porque la hora ha llegado
De tu mano baja el paraíso con los cuatro estíos
Ladrando a los costados siguiendo al mar que va delante
Y tú tendida en su gran concha
Y tú tejiendo la nueva historia
Las gloriosas empresas el cielo batido de alas

En el poema "Te he seguido..." el YO persigue la imagen del TÚ que se encuentra en el pasado y en su seguimiento intenta dejar atrás a los "días" para lograr un tiempo donde no exista el tiempo, un tiempo de eterno presente:

Te he seguido como nos persiguen los días
Con la seguridad de irlos dejando en el camino

Versos más adelante dirá igualmente: "Te he seguido como se olvidan los años", pues la conciencia de la existencia del tiempo supone para el poeta la existencia de un tiempo de dolor (Cf. INFRA el ítem "La conciencia del transcurrir del tiempo").

El YO trata de llegar al TÚ "(p)ara que una aurora encienda nuestros labios", para alcanzar la plena felicidad. De ese modo no habrá "negaciones" ni dolor, sino que todo será alegría y felicidad:

Te he seguido...
Para que una nueva aurora encienda nuestros labios
Y ya nada pueda negarse
(...)
(...)
Y los remos hundiéndose más en las auras
Para detener el día y no dejarle pasar"

La cita anterior ha hecho alusión a la presencia de los "remos". Y esto nos pone en contacto con otro de los temas centrales en la poética de EAW: el tema de la MUERTE. "Remo" se vincula por metonimia con "barca" y "barca" remite a "río". El

"río", a su vez, como sabemos, nos conduce hacia la "mar que es el morir", como dice el verso famoso de Manrique. La "mar" no es sólo una imagen; es un símbolo de MUERTE en la poesía de Westphalen. En este sentido los dos versos finales del fragmento transcrito no pueden ser más explícitos: muestran cómo los "remos" tratan de impedir que la "barca del tiempo" avance; los "remos" se hunden más en las "auras" "Para detener el día y no dejarle pasar" (15).

EL RÍO DETENIDO

En numerosos pasajes de **Ínsulas** y de **Abolición** el "río" y, en general, el elemento acuático, deja de tener la connotación vista en los acápites anteriores, en el sentido de prefigurar la existencia del tiempo que se dirige irremediablemente hacia la muerte. Se trata de poemas que denomino "de plenitud". Los más característicos pertenecen a **Abolición de la muerte** y, por su ubicación, son el I, V y IX, esto es, "Sirgadora de las nubes...", "Diafanidad de alboradas..." y "Por la pradera diminuta...", pero las alusiones a la plenitud figuran también en otros textos. En estos casos el elemento acuático ya no discurre, se halla estancado, estacionado, etc. De igual manera,aparecen otros verbos que implican la suspensión de los cuerpos sobre las aguas, como "flotar", "agolparse", "entrecruzarse", "naufragar", entre otros.

En el poema "Por la pradera diminuta..." las alusiones al "río" no implican la 'corriente' cuyas aguas conducen hacia la 'muerte'. Por el contrario, las expresiones indican que los cuerpos "van a la deriva" o "flotan". Tampoco los "ríos" "hieren", y quien hace de lecho de las "barcas" es el "canto de las aves". No se trata, tampoco, del "mar de la muerte", sino de los "mares" de la plenitud. Se ha establecido un presente continuo, de alusiones a la ingravidez de los cuerpos; en todos los versos rezuma un ambiente de felicidad:

Por la pradera de una voz flotando por los aires
Con el peso liviano de los planetas lucidos por las flores
Entre las enseñas de los días desarraigados y a la deriva
Sobre una sucesión de mares labrados a maravilla.
Con el canto de las aves como cauce y lecho de las barcas
(...)

Versos más adelante el sustantivo "río", que figura dentro de una comparación, recibe una calificación insólita: "bueno". Se vive un momento de total compatibilidad y compenetrabilidad entre YO y TÚ. Ya no son dos destinos, es uno solo:

Dejando correr la sangre como un río bueno
Porque es la misma que yo recibo y que tú llevas
Y las mismas florestas resuenan en nuestros gritos
Y las mismas palomas reposan en nuestros ojos
Y las mismas flautas nos recorren para establecer nuestro dominio

Se trata, lo hemos dicho ya, de un presente continuo: "Día que nunca te mueves cielo que por nosotros caminas", afirmará otro de los versos de este poema.

Al igual que en versos anteriores los "ríos" que conducían a la muerte han trocado de función: ya no hieren y las "barcas" se encuentran agrupadas: "Ríos que no sabéis herir y barcas que se agolpan en nuestras entrañas".

Las aguas ya no discurren, están detenidas prefigurando un continuo presente. En este sentido "los ojos nada separan":

Las bocas flotan como los signos del zodíaco
Los brazos se entrecruzan como flores sobre las aguas
Las frentes siguen las corrientes y los ojos nada separan

En "Llueve por tanto..." el elemento acuático también existe como símbolo de felicidad. Los "mares" han dejado de tener una connotación vinculada a la muerte y son, por el contrario, de distintos colores sugiriendo 'movimiento', 'vida', 'felicidad'. En general todas las alusiones siguientes designan 'agua que no discurre'. La referencia a "aventurarse y zozobrar" puede sugerir

la presencia de un erotismo velado. El poeta sitúa la descripción en el nivel del entresueño, esto es, en el límite entre vigilia y sueño que, en la poesía de Westphalen se vincula al erotismo. Hay que tener presente que en este poema el referente es la niña-diosa y por ello el universo poético se encuentra transmutado a términos infantiles connotando 'naturalidad', 'ludricidad' y 'pureza':

Yo (...)
Iré diciendo este paisaje para cuando duermas
Y vengan las bestias a saludarte
Este lago para remojarte la esperanza
Y mares de un color y mares de otro color
Con velas o sin playas y aventurarse y zozobrar
Según sea que levantes la mano o avances el pie
(...)
No hay que estar indecisos y el preciso cielo
Amanecerá sobre tus ojos

Otro de los poemas de plenitud es "Diafanidad de alboradas...". Aquí también el elemento acuático no porta la significación de 'muerte'. En este sentido uno de los versos afirma el "naufragio de un cielo", esto es, la relevancia del presente y de la felicidad: "Siguiendo su curso de agua naufragando un cielo en cada ensenada".

Versos más adelante 'llueven las estrellas'. Estas no son arrastradas por la corriente, sino que "flotan" o "caminan" en medio de las "aguas":

En las cuevas añorando
Un poco de sombra contra tanta estrella
Como cae y llueve en toda la extensión
O flota sobre las aguas
O camina por su interior

En "Sirgadora de las nubes..." La felicidad que experimenta el YO es la misma que en los dos poemas anteriores. Así, se relieva la presencia del 'silencio' y los "ríos" se "levantan" hacia el cielo:

A los goces los arcoiris las brisas traspasando nuestras
frentes
Con cuidado cediendo palabras y levantando ríos

En el poema "Amarrado a su sombra..." una de sus instancias significativas recrea un amor trovadoresco y cortés. Como en otros poemas, no existe un contacto carnal directo entre la voz poética y el TÚ. En este sentido los "trovadores" sólo se hacen presentes a través de su "clara voz" mientras la "bella" duerme. Los "ríos" en este poema sugieren 'deseo', 'sexualidad masculina', mientras el "recinto" y las "murallas" (el espacio cóncavo o cerrado), 'sexualidad femenina'. Es precisamente en el espacio interior (que, repetimos, sugiere sexualidad femenina) donde se encuentra la "bella dormida" (Cf. más ampliamente este tema en el Cap. IV):

Los ríos no se atrevían
A tocar el borde de las ciudades
De lejos las cantaban y en voz baja
Para no quebrar la calma de las murallas
O turbar en el recinto
La más clara voz de los trovadores
Allí aparecía la bella dormida cubierta de soles
Sus ardientes pisadas tanto medían el cielo como el suelo

EL MITO DE LA EDAD DORADA

Uno de los temas asociados al AMOR, el TIEMPO y la MUERTE en la poética westphaliana es el que denomino "Mito de la Edad Dorada" o del "Paraíso perdido". El poeta se encuentra en persecución del TÚ, el ser amado, quien se encuentra en el pasado. Alcanzarla, llegar hasta ELLA supone la existencia de un tiempo de plena felicidad. Para ello es necesario cruzar el río hacia la otra margen u orilla. Llegar hasta allá supone haber alcanzado al TÚ y, de esta forma, haber reconstituido la unidad perdida, el paraíso perdido. Supone haber vuelto a aquel tiempo primigenio de plena concordia y felicidad entre el hombre y el universo.

Para cruzar el río el YO debe luchar contra la muerte y el tiempo (no dejarse arrastrar por la corriente). En este sentido tiene razón Higgins cuando afirma que: "Toda la poesía de Westphalen ha de verse... como una lucha contra el tiempo y la muerte, como una búsqueda del tiempo perdido en la cual el poeta se esfuerza por recuperar la felicidad del amor perdido mediante la memoria y la imaginación poética" (16).

Así, en el poema "He dejado descansar..." el poeta que se ha reclinado sobre la "sombra" (i.e. el 'recuerdo' del TÚ) ansía la "Vuelta a la otra margen":

He dejado descansar tristemente mi cabeza
En esta sombra que cae del ruido de tus pasos
Vuelta a la otra margen

El YO se ha despojado de todo lo que posee para de ese modo llegar hacia el TÚ. El ser amado, sin embargo, no se detiene. Todos los versos del poema delatan esa persecución constante. Sin embargo ante el no logro de su cometido el YO duda entonces de poder alcanzarla y llegar así a la otra orilla. A pesar de que la prédica de los versos siguientes es más bien pesimista, y donde se hace una clara alusión a la presencia de la muerte, la forma adverbial "acaso" (que tiene, por un lado, un connotado que sugiere negación) deja abierta, por otro lado, la posibilidad de que tal encuentro se produzca:

La otra margen acaso no he de alcanzar
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
La otra margen acaso no he de alcanzar

En el poema "Te he seguido..." como lo hemos comentado anteriormente, la persecución del TÚ también se produce intentando detener el tiempo; el seguimiento ha sido con la conciencia de que el tiempo es una realidad que pesa, pero el YO, a pesar de tal

situación, se "levanta" e intenta seguir a la corriente del río que arrastra consigo a la "vid" [nótese la semejanza fonética con "vida"]:

Te he seguido...
(...)
Cayéndome de rumor en rumor
Como el día soporta nuestros pasos
Para después levantarme con el báculo del pastor
Y seguir las riadas que separan siempre
La vid que ya va a caer sobre nuestros hombros
Y la llevan cual un junco arrastrado por la corriente

Al igual que en el poema anterior donde el YO poético intentaba llegar a la "otra margen", en el presente poema las "riadas" separan el mundo del YO del mundo del TÚ. La "vid" que es un símbolo de la felicidad, del paraíso perdido, del ideal, "ya va a caer", pero no cae, pues es arrastrada "cual un junco por la corriente". Esto es, que la 'vida' y el 'tiempo' se dirigen hacia la 'mar', hacia la 'muerte'.

También al finalizar el poema "He dejado descansar..." el TÚ (que ha recibido anteriormente las denominaciones de "Bella ave", "Corza frágil" y, en este contexto, "Rosa grande") se encuentra en lo alto y parece que ya va a caer. Sin embargo la pregunta-ruego final del YO es sintomática de su no respuesta:

Rosa grande ya es hora de detenerte
El estío suena como un deshielo por los corazones
Y las alboradas tiemblan como los árboles al despertarse
Las salidas están guardadas
Rosa grande ¿no has de caer?

El poema "Hojas secas para tapar...", dice James Higgins, "está construido alrededor de la imagen del otoño, símbolo de la inevitable erosión de la vida por la muerte" (17). Los versos finales invitan a atravesar el 'río' o 'torrente' en dirección a la "otra margen". El último verso sugeriría que el poema ha constituido un canto 'elegíaco' dedicado a esa "erosión". Lo que

corresponde no es cantar a la presencia de la 'muerte' sino al ansia de vida y absoluto (como ocurrirá en el poema siguiente, "Un árbol se eleva hasta...", que tiene por tema al 'árbol pleno y vital', no el árbol del "otoño"):

Hay que pasar
El agua llega a las barbillas
Es más dulce
Hay que pasar no olvides
Cuánta sangre y no agua
Cuánto olvido y no otoño
La última elegía de las hojas muertas

Los versos finales del poema "Un árbol se eleva hasta...", aunque no designan textualmente, señalan, sin embargo, la presencia de un lugar "más allá del cielo de la música de la lluvia" que puede ser entendido como el mundo de la "otra margen". "Se trata - dice Higgins- de una experiencia que, más que una bienaventuranza estática, es un estado en el cual todo crece hasta lo infinito (el árbol crece hasta que "Ya no cabe en el cielo..."), en el cual todo supera sus límites y adquiere nuevas facultades ("Las gotas ya saben caminar / ... / Ya saben hablar"). También es un estado en el cual todas las cosas se confunden en una armonía cósmica, y el empleo del poeta de la enumeración caótica y las asociaciones acústicas sirve a la vez para crear a la vez una impresión de éxtasis balbuciente y un sentido de la fusión de toda realidad en una unidad nueva" (18):

Ya sabía que más allá del cielo de la música de la lluvia
Ya
Crecen las ramas
Más allá
Crecen las damas
Las gotas ya saben caminar
Golpean
Ya saben hablar
Las gotas
El alma agua hablar agua caminar gotas damas ramas
agua
Otra música alba de agua canta música agua de alba
Otra gota otra hoja

Crece el árbol
Ya no cabe en el cielo en el alma
Crece el árbol
Otra hoja
Ya no cabe en el alma en el árbol en el agua
Ya no cabe el agua en el alma en el cielo en el canto en el
agua
Otra alma
Y nada de alma
Hojas gotas ramas almas
Agua agua agua agua
Matado por el agua (19)

LA PERFECTIVIDAD DE SERES Y COSAS

Una consecuencia de la conjunción YO/TÚ, de la felicidad experimentada por el enunciador poemático en el poema "Llueve por tanto...", es que las cosas y los seres alcanzan su plenitud y perfección. Todos están convocados "a ser lo que debieran ser". En este sentido la "nariz" debe adquirir la plenitud del ser "nariz":

Nos persignemos y hablemos de un simulacro
De algo que es lo que llamado a ser debiera
Una nariz hasta ser nariz
(...)

Así también las "lunas" y las "hojas" alcanzan su perfección. Y es que es el ser amado quien se ha hecho presente:

Su venida pudo ser un presagio de las más arrebatadas
brisas
Las lunas hasta saber hablar con voz de luna
Las hojas en un abrirse del que sabe

Todo se encuentra engalanado, las cosas adquieren su máxima plenitud. Hay más "silencios", el "cielo" está "más abierto" y, la "tortuga", "más lenta" porque, por una rigurosa lógica, la 'perfección' de la tortuga no radica en el hecho que camine más aprisa, sino al revés, en que de acuerdo con su propia naturaleza lo haga de un modo más lento:

Emperifolladas las ciudades con todas sus ventanas y
corbatas de lazo
Adornados los campos con varios fraques de más
Silenciados los montes con varios silencios de más
Más abierto el cielo y lenta la tortuga

LA IMPERFECTIVIDAD DE SERES Y COSAS

Cuando el YO no puede recuperar la imagen del ser amado que se encuentra en el pasado, ocurre el proceso contrario al que acabamos de ver, esto es, que las cosas y los seres se alejan de ser lo que están llamados a ser. De este modo en el poema "No es válida esta sombra" el "hombre" apenas si sabe dar unos pasos, el "árbol" se aleja de ser un "árbol", el "pensamiento" deja de serlo.

Veamos, en primer lugar, algunos versos que anteceden a los que hemos comentado. En este caso el "silencio" es sintomático de 'ausencia':

Tan hondo como la mina tan hondo como mi cuerpo
Resuena tan fuerte el silencio
Tan tristes estas lágrimas que no han de cruzarse nunca

En los versos siguientes el YO lírico expresa la imposibilidad de alcanzar el recuerdo. La memoria 'falla', no existe o se encuentra tergiversada:

Recuerdo un hombre que daba sus pasos
Miraba y había cosas
Pero
Cosas o eran cosas
No recuerdo

Se trata de una visión que se sitúa en el plano de la irrealidad, de lo no posible por la ausencia del ser amado. La predicación acerca de un hombre que apenas sabe caminar, del árbol que se aleja de ser un árbol y del pensamiento "que regresa de ser

un pensamiento" pone en evidencia el deseo del YO de poseer "aunque sea una imagen difuminada" del TÚ:

Si pudiera partir en dos este sueño
Una parte para el dolor
Otra para encontrar
Aunque fuera una imagen difuminada borrada
De hombre que supiera algo más que dar unos pasos
Que mirar algo que se aleja tanto de ser un árbol
Como un pensamiento que regresa de ser un pensamiento

En los versos inmediatos siguientes aflora un sentimiento de esperanza. Nótese en la próxima cita cómo el sentimiento va creciendo desde la "nada" hasta la "luz", pasando por los "ríos" que, en el presente contexto, sólo expresan la agitación que conduce hacia un renacer, hacia la 'felicidad'. En este sentido los "árboles" se van repoblando, hasta llegarse a predicarse que "el sol no hacía en vano su camino", esto es, que existe la esperanza que se va a producir la llegada del TÚ. El verso final anuncia la presencia de la 'alegría' y de la "luz" que ofrece una connotación altamente positiva. La "luz" que "nace de sonidos entrechocados" puede sugerir las presencia siempre contradictoria del TÚ (Cf. INFRA Poética westphaliana: amor y dolor). A pesar de lo predicado en este pasaje no es este un poema que ofrezca un 'final feliz'; no es un poema de plenitud:

Se despega una nada tras otra nada
Crece una nada sobre nada
Y había ríos que se iban en vueltas y derechas
Y había árboles con algo más que ramas y algunas hojas
El sol no hacía en vano su camino
Y tantas risas me dijeron que la luz también nace de
sonidos entrechocados

LA CONCIENCIA DEL TRANSCURRIR DEL TIEMPO

Cuando se tiene conciencia que llegar al TÚ no es posible o que existen dificultades en lograrlo, entonces el poeta constata el

transcurrir pesado y doloroso del tiempo. No se trata, como en el caso de Vallejo, de la vida entendida como una culpa o un pecado que se paga por sólo el hecho de haber nacido, sino de que la presencia del tiempo es agobiante cuando no es posible el amor o llegar a aquel lugar y tiempo en que se halla el ser amado:

Te he seguido...
(...)
Cayéndome de rumor en rumor
Como el día soporta nuestros pasos
("Te he seguido...")

En "He dejado descansar..." la imposibilidad de llegar a cruzar el río y alcanzar la "otra margen", el lugar de la plena felicidad, hacen que el YO sienta el peso del "olvido" e, incluso, la presencia de la 'muerte', pues el río conduce hacia ella:

La otra margen acaso no he de alcanzar
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

Así también en el poema "Una cabeza humana viene..." la conciencia de la ausencia del ser amado, de su no presencia, hace que el YO sea consciente no sólo de la presencia del tiempo sino del 'peso' de la ausencia del TÚ. En ese tiempo del pasado ("detrás de ese tiempo") "no huyen los lirios", es el tiempo de la felicidad:

Oye si me esperaras detrás de ese tiempo
Cuando no huyen los lirios
Ni pesa el cuerpo de una muchacha sobre el relente de
las horas

En el verso inmediato el YO adjudica al TÚ su estado de ánimo. En realidad es él el que está "fatigado": "Ya me duele tu fatiga de no querer volver", donde 'peso' y 'dolor' se encuentran asociados.

En este mismo sentido uno de los versos iniciales del poema decía "Cómo pesa el olvido", que se entiende que es debido a la inexistencia del recuerdo del TÚ.

En "Marismas llenas de corales..." cuando el YO ha extraviado la "huella" del TÚ y se halla perdido, entonces es consciente de "cada ritmo de reloj". La actitud de espera del poeta ("en pie") es calificada por él mismo de 'gloriosa' pues se trata de una actitud de quien -en el tiempo que constituye la ausencia del ser amado- vive la vida ("En cada oleada") enfrentándose a la muerte:

Diría que perdí la huella si a cualquier parte
No me alcanzara o en el mar o en el cielo tu sombra
Y si de tanto estar en pie no me quedara
La gloria de saberte esperar con cada ritmo de reloj
En cada oleada de nueva vida palpitando contra el peñasco

EROS Y THANATOS. AMOR Y DOLOR

La obra poética de EAW, especialmente en sus dos primeros libros, se halla transida por dos líneas significativas: la presencia del dolor y la muerte y la presencia del amor y la felicidad. Amor y dolor, Eros y Tanathos. La poética westphaliana conjuga la sensualidad y el erotismo con el dolor y el sufrimiento o, en otros términos, el amor y la muerte. En numerosos pasajes de los libros la presencia del amor está enmarcada siempre por un elemento que se le opone o niega. Así puede observarse desde "Mundo mágico":

TENGO que darles una noticia negra y definitiva
Todos ustedes se están muriendo
Los muertos la muerte de ojos blancos las muchachas de
    ojos rojos
Volviéndose jóvenes las muchachas las madres todos mis
    amorcitos
Yo escribía
Dije amorcitos

"Mundo mágico" está transido por estas dos isotopías significativas: el deseo de posesión erótica del TÚ y el anuncio de la presencia de la muerte.

En **Las ínsulas extrañas**, como hemos visto, desde el arranque inicial del primer poema aparece el tema de la vida que (en el tiempo) se dirige de modo inexorable hacia la muerte:

ANDANDO el tiempo
Los pies crecen y maduran
Andando el tiempo
Los hombres se miran en los espejos
Y no se ven

Versos más adelante se afirma de la existencia de "otro lugar" (que se encuentra en el mundo de 'arriba'). Allí sólo pueden llegar las "flores" y los "pies llagados", esto es, el mundo de la 'inocencia' y el del 'sufrimiento' que es el que corresponde a los que conocen la vida en su más íntima realidad, en su más íntimo dolor ("nadie muerde la nuca sino..."). Los dos versos finales reiteran el tema del tiempo que, dolorosamente, se dirige hacia la 'muerte' (el "torrente" desemboca en la 'mar'):

La nube sabe de otro lugar
Son las escaleras que bajan
Porque nadie sube
Porque nadie muerde la nuca
Sino las flores
O los pies llagados
Andando y sangre de tiempo
Gotas la lluvia el torrente

El tiempo es una de las dimensiones más temibles para el poeta pues conduce a la muerte. El hombre es consciente de su ser-hecho-para-la-muerte, de allí que el poeta intente retardar (o suspender momentáneamente) ese destino refugiándose en el erotismo.

Los versos finales de "Andando el tiempo" constituyen una invocación realizada por el YO al TÚ y donde se predican contenidos ligados a la muerte y el erotismo. El texto presenta varias

contraposiciones. Nótese el uso de hasta tres partículas con valor negativo: "sin", "Aunque", "no". Proponemos que "Aunque no regreses" se lea como 'a pesar de que regreses'. En todos los versos se expresa un sentimiento de duda y temor:

Alzada levantada
(...)
Te temía sin noche y sin día
Aunque no regreses
Por la marcha de mis huesos a otra noche
Por el silencio que se cae
O tu sexo

El referente es el TÚ ("Alzada levantada"). Teme el YO que el TÚ se encuentre fuera del tiempo, en la 'muerte' ("sin noche y sin día") a pesar de que se encuentre 'viva' ("Aunque no regreses") pues la vida está corroída por la presencia de la muerte, porque todos los seres humanos -incluido el YO- se dirigen hacia su finitud ("Por la marcha de mis huesos a otra noche"). Teme el poeta que el TÚ, a pesar de que regrese, se encuentre muerta porque la presencia del "silencio" anuncia la presencia de la muerte (es uno de sus atributos más característicos); finalmente, en el último verso, teme el YO que el TÚ no se halle presente a pesar de la mención de la realidad que constituye la presencia más cualificada de la vida, su sexo, porque el erotismo, que es una manifestación perteneciente a la vida, también ha de concluir. El verso final incide en la identificación entre erotismo y muerte.

El segundo poema del libro, "Solía mirar el carrillón...", conjuga a lo largo de todos sus versos la presencia conjunta de la vida y de la muerte. Desde el verso inicial se anuncia esta extraña conjunción:

SOLÍA mirar el carrillón que llega con toda ave
Así estaba más muerta

El referente es "ELLA" que observa cómo llega junto con la presencia del "ave" (que connota 'levedad', 'amor', 'vida'), un "carrillón" (= 'carillón'), esto es, el 'conjunto de campanas acordadas en un reloj, y que producen cierta melodía' (20), y que sugieren la presencia conjunta del 'tiempo' y de la 'muerte'. Como hemos afirmado reiteradamente en líneas anteriores la vida está corroída por la presencia de la muerte. Vivir es un estar ya muriendo o, sencillamente, morir.

Otra de las instancias significativas más importantes de este poema anuncia un sentimiento de duda y de negación asociado con la presencia conjunta de amor (= "sombra", "niña", "llama") y dolor (= "gota de sangre"):

Los insectos conocen bien en cuál boca es más dulce el dolor
Si se va y los ojos llegan primero
Tal vez haya entonces que negar y perderse
Bajo una sombra o una niña
Bajo la llama la gota de sangre el ave
("Solía mirar el carrillón...")

La poética de Westphalen afirma continuamente el hecho de que la muerte es una realidad siempre presente en la vida. Por ello coexisten. De otro lado, la muerte no es el final de la existencia, sino el recomenzamiento de una nueva vida. Al finalizar el poema "Solía mirar el carrillón..." se afirma que a pesar de que el TÚ está "muerta" "oye". En este mismo sentido el "amor" y la "primavera" que son imágenes de la plenitud de la existencia están formados de 'muerte' y de 'vida' pues la muerte no es solamente un final, sino también un renacimiento:

Aunque estás muerta
Oyes
El amor nunca llega sino ahora
Las manos gobiernan las estaciones
La primavera es la boca el seno la muerta el ave
Porque se cierra y nace
Nace flor boca seno ave

En "Viniste a posarte..." cuando llega el ser amado, su "corazón" conjuga en la "dicha" tanto la afirmación como la negación, además de optar no por la 'pasión tumultuosa', sino por la 'pasión callada':

Por decir si tu mano estuvo armoniosa...
O si tu corazón era...
... el estruendo callado del surtidor
O la voz baja de la dicha negándose y afirmándose
En cada diástole y sístole de permanencia y negación
Viniste a posarte sobre mi copa

También en el poema "Te he seguido..." el encuentro deseado entre YO y TÚ ha de implicar ciertamente la felicidad ("una nueva aurora") que baja de lo alto ("todo sea un mundo pequeño rodando las escalinatas"); pero una 'felicidad' o 'inocencia' (= "flor") entremezclada con el 'dolor' ("y todo sea una flor doblándose sobre la sangre"):

Te he seguido...
Para que una nueva aurora encienda nuestros labios
Y ya nada pueda negarse
Y ya todo sea un mundo pequeño rodando las
escalinatas
Y ya todo sea una flor doblándose sobre la sangre

Esta misma apreciación puede observarse en los siguientes versos de "Llueve por tanto..." donde la presencia del "amor" que figura junto al movimiento ascencional de las "orejas" ("dos hojas se juraron eterno amor") coincide con la presencia de 'lo caduco o deceptivo' ("un amor de hojas perecederas"). Hay que señalar también que en estos versos lo 'perecible' se encuentra vinculado al 'silencio':

Oh qué ascensión la orejas
Cuando dos hojas se juraron amor eterno
Reputaron que así debieran ser
Transparentes y como si oyeran lo callado
De un rumor de hojas perecederas

EROS Y TANATHOS EN "HOJAS SECAS PARA TAPAR..."

El poema "Hojas secas para tapar..." que, como bien dice Higgins, "está construido alrededor de la imagen del otoño, símbolo de la inevitable erosión de la vida por la muerte" [véase cita (7)], constituye una desgarradora expresión de dolor por parte del poeta por su conciencia de la vida-hecha-para-la-muerte.

El poema está construido en base a una yuxtaposición de pequeños fragmentos que se inscriben unos tras otros. Por ello, al igual que "Solía mirar el carrillón..." y "La mañana alza el río...", puede ser denominado 'poema cubista' (Cf. el Cap. IV de la Segunda Sección: Recursos Formales).

El verso inicial señala a través de la imagen de las "hojas secas" la presencia de la muerte en el límite mismo de su presencia conjunta con la vida (donde sí existe la presencia de sonidos): "HOJAS secas para tapar un límite de inolvidables rumores".

El "desencanto" del otoño (de la vida corroída por la muerte) se corresponde con el desencanto del poeta: "El otoño tiene el desencanto del que todo busca"

La presencia de las "pestañas" que sugieren al 'amor' (Cf. los versos "Más sombra me daban sus pestañas / Que una arboleda bajo el triple peso / De hojas vientos y cielos" ("Amarrado a su sombra...") lo mismo que el "ruiseñor" connota una actitud 'distraída' u 'olvidada'. No es éste el tiempo del amor, pues es la muerte la que ronda sus instancias:

Unas pestañas anuncian la hora más a la altura del vago ruiseñor distraído

El verso siguiente expresa todo el dramatismo de la conciencia del hombre por su ser-hecho-para-la-muerte:

Tal vez nunca se ha dado más el otoño a la angustia del hombre

Sin embargo la vida continúa normalmente. Los diarios traen las noticias del día:

Los periódicos anuncian una buena cocinera
Un canario
O un perro amaestrado en el arte de pelar las cebollas

En la vida no se tiene en consideración a la muerte para establecer conclusiones. La vida es la vida:

Nadie dice buenos días al cortejo fúnebre
Ni a los bueyes asesinados para satisfacer una conclusión.

En la siguiente unidad significativa el yo poético cambia el foco discursivo. Ante la conciencia de la presencia constante de la muerte, de la vida que se dirige de modo irremediable a la muerte, la salida se encuentra en el erotismo. Se trata del "preciso momento", del AHORA (Cf. SUPRA). En el siguiente fragmento las "aves", el "sueño", la "noche" connotan la presencia del amor y el erotismo; éste es el camino a seguir:

El preciso momento
La imagen de las aves sus picos de sueño bárbaro
El otoño no tiene secretos
La noche se aísla de los árboles
Las alas cubren el sueño
Los ocultos picos
Pequeños aunque hagan signos pequeños signos hacen los picos
No temas
Esta es la salida

El YO poético afirma que recién está viviendo (su "mano no ha tenido historia") y no sabe más del "otoño" (de la vida corroída por la muerte) que lo que sabe del 'amor' ("la preponderancia de aves"):

No es que
No si mi mano no ha tenido historia
Ni sabe más del otoño
Que la preponderancia de aves

Y es que la 'muerte' y el "silencio" se han hecho presentes:

Hojas secas
Plumas muertas
La sangre cubre los árboles
El silencio se pinta una extraña figura

Toda reflexión que se haga respecto de la vida conduce siempre a lo mismo: la conciencia de la existencia de la muerte:

Medita en el destino de una línea para arriba
O para abajo
Siempre concluye en paralela a la muerte de los cisnes

Basta que uno deje de reflexionar ("si te pones a dos centímetros de ese mismo pulgar") para que continúe con su vida ordinaria y deje de preocuparse con un problema de esta naturaleza:

Esto no tiene explicación
Si te pones a dos centímetros de ese mismo pulgar

Sin embargo, la 'vida' nunca aceptará que está llamada a desaparecer. El hombre, a pesar de su conciencia de ser-para-la-muerte, no aceptará ese destino. Por ello "el otoño no quiere morir" y el YO afirma su presencia de modo reiterado, esto es, la existencia de la vida. Se afirma la vida como una forma de negar a la muerte o el destino inexorable que conduce hacia ella:

El otoño no quiere morir
Yo también tengo pico pico pico

Cuando venga la muerte, cuando no haya "flores" sólo quedará dirigir la mirada hacia lo alto, hacia el amor. Si el destino del "otoño" es la muerte, el único modo de vencer a la muerte será por medio del amor:

Un día no hay flores y el otoño se sube a una nube
Los brazos son finos si no fuera por esa línea
Acaso oyera mi corazón
Está declarado a sus resonancias
A las de otro corazón
Este es el destino del otoño

Los versos finales de este poema optan por una invitación a pasar a la "otra orilla" (Cf. SUPRA "El mito de la edad dorada"). No importa la presencia de la muerte que ronda continuamente; lo importante es pasar, por más que "el agua llegue a las barbillas". Este poema no ha sido más que la "última elegía" a las "hojas muertas", de allí que el siguiente poema de la serie ("Un árbol se eleva hasta...") sea un canto al deseo por lograr la unión con lo absoluto, el ansia por la vuelta a la unidad, por la plenitud de la vida:

Hay que pasar
El agua llega a las barbillas
Es más dulce
Hay que pasar no olvides
Cuánta sangre y no agua
Cuánto olvido y no otoño
La última elegía de las hojas muertas

EROS Y TANATHOS EN "NO ES VÁLIDA ESTA SOMBRA"

El poema "No es válida esta sombra" tiene un contenido muy peculiar pues plantea la co-presencia del amor y de la muerte. Desde el verso inicial se sugiere que la "sombra" (esto es, el 'deseo') "no es válida" pues no se trata de un poema de plenitud, ni de felicidad. El presente es un poema que se escribe desde la "inocencia" y "pureza". Los "ríos" han dejado de tener un caudal intenso; son, por el contrario, "pequeños" y asumen una connotación ligada a 'pureza' y 'delicadeza':

NO es válida esta sombra
Despertad pequeños ríos

Cuando yo os llevaba en los brazos
Y mirabais con ojos más puros

El proceso de búsqueda del ser amado en la propia interioridad (en la conciencia, en el recuerdo) adquiere visos de dolor, desesperación y pérdida:

Me he dado contra mi cuerpo
Qué dura sombra
Mi garra no te alcanza
En esta ausencia quién me ha mordido
Llevo un siglo bajo la sombra

La "sombra" cede su lugar a la "noche" que en este caso es prefiguración de la ausencia total, de la muerte. El "silencio" es también sinónimo de 'ausencia':

La noche crece y nadie creía que creciera tanto
Nadie oye estos golpes pregunto fuera
Tan hondo como la mina tan hondo como mi cuerpo
Resuena tan fuerte el silencio
Tan tristes estas lágrimas que no han de cruzarse nunca

Pero son precisamente el dolor y la oscuridad los que actúan como catalizadores para generar la aparición del ser amado prefigurada en esa "hondura negrura", símbolo de la unión de tanathos y eros:

Me levantaba o es que caía más sombra
Quién creyera que tanta noche encerraran tus ojos
Me ha ahogado esa hondura negrura

El poema se debate constantemente en una doble direccionalidad. En este sentido el verso "Si pudiera partir en dos este sueño" indica la doble vertiente que asume el poema: el dolor por la ausencia del ser amado (que lleva consigo de modo implícito y explícito la presencia de la muerte) y el deseo por lograr recuperar su imagen (Cf. Cap. IV):

Si pudiera partir en dos este sueño
Una parte para el dolor
Otra para encontrar
Aunque fuera una imagen difuminada borrada

Versos más adelante se reanuda el tema de la pérdida. El proceso de búsqueda del ser amado en la propia interioridad lleva a logros infructuosos. La "sombra" (= el 'deseo') es ahora señal de pérdida y derrota:

Uno masca nada suena
Masca sombra con sombra da golpes
Me habré perdido en mi cuerpo

Al igual que en versos anteriores, la oscuridad prefigura también al TÚ. La "noche" es una imagen del ser amado ligada al erotismo; es gran 'sexo femenino' que deslumbra y atrae:

Acaso las tinieblas andan de puntillas
Y tú vas en su seno
Toda la noche eran unos puntos inmensos
O eran ojos o eran noches sin estrellas que me sorbían
Apagaban las madrugadas
Me deslumbra tanta noche

Pero la "oscuridad" y la "noche" constituyen también, por asociación, imágenes de la muerte. En cierto modo, al igual que en el caso de Vallejo, "la tumba es todavía un sexo de mujer que atrae al hombre". La muerte se halla enraizada en la vida. Cada ser vivo constituye prefiguración de la presencia de la muerte pues su destino lo conduce a ella. Sin embargo es mejor seguir viviendo en 'sueños' (en el erotismo) sin mayores preocupaciones:

La muerte que mira con los ojos de los vivos
Los muertos que hablan con los loros de los vivos
Cuidado no despierten no duerman cuidados

EROS, THANATOS Y TIEMPO EN "DIAFANIDAD DE ALBORADAS..."

En el poema "Diafanidad de alboradas..." la "rosa del amor" que es símbolo del 'amor pleno y perfecto', de la 'belleza suprema' y de la 'vida' se entrega hasta llegar a su propia muerte ("se deshoja siempre") y a pesar de entregarse totalmente "no muere" (o "no quiere morir"). Los versos que citamos a continuación, como bien ha señalado Enrique Verástegui, "son (...) uno de los momentos centrales de este libro [**Abolición de la muerte**]" (21). Se trata de una entrega terriblemente dolorosa pues une el AMOR con la MUERTE y plantea el mismo tema del poema "Te he seguido..." donde también el amor (= la 'vida') se entrega a la muerte en medio del silencio:

Las calles de dirección según su ánimo
Jugando a algo como la rosa de los vientos
O la rosa del amor que se deshoja siempre
Como una flor en revuelta y que no quiere morir
Es decir acongojándose de pétalos hasta cubrir el universo

Una de las características que hacen a la "rosa del amor" como tal es su capacidad de entrega. El amor implica siempre dar, 'perder algo de uno'. La "rosa del amor" que se "deshoja siempre" se halla, por ello, a las puertas de su final. Pero la "rosa" es, a la vez que símbolo del amor, símbolo de la 'vida' y debido a ello se resiste a morir a la puertas de la muerte "como una flor en revuelta".

En el verso siguiente, "Es decir <u>acongojándose</u> de pétalos hasta cubrir el universo", el verbo reflexivo instaura dos isotopías significativas: a) 'afligiéndose', 'llenándose de dolor'. Se trata de la manifestación extrema de dolor por la muerte que se aproxima, ya que la rosa se ha "deshojado". 'Muerte' y 'dolor' "cubren", entonces, el "universo". b) El verbo "acongojándose", al decir de E. Verástegui, implica no que la flor 'muera' sino, por el contrario, que renazca: "('acongojándose' = <u>llenándose</u>) de nuevos pétalos" (22). En este caso la "rosa" 'se cubre de lágrimas', los "pétalos" se regeneran, el líquido elemento se desborda "hasta

cubrir el universo" todo. Se trata entonces de un proceso regenerativo.

Las lágrimas desbordadas ("acongojándose de pétalos") no serían más que una imagen del elemento acuático, imagen de la presencia de la 'muerte'. Si fuera así la 'muerte' (al igual que en el poema "Te he seguido...") no tendría el carácter fúnebre y tétrico con el cual se asocia a menudo, sino que, por el contrario, asumiría la connotación de 'realidad donde finaliza la vida' pero también 'realidad donde se regenera la vida'. Ingresar a la muerte supondría un proceso de 'transformación' o 'renacimiento' en el universo todo.

Hay que destacar, por otro lado, que la entrega de la "rosa del amor" es, valga la redundancia, por amor. Un darse que significa también un abrazo nupcial. Por ello, esta entrega puede entenderse también como una cópula regenerativa.

Las consecuencias de esta lectura son importantes: a) El pasaje en cuestión toca de un modo dramático la confluencia AMOR/MUERTE. b) El amor (léase la 'vida') no finaliza en el mar de la muerte, sino que instaura entre ambos una armonía regenerativa de efectos cósmicos. c) Esta armonía podría entenderse como un proceso de regeneración, de reinstauración de un nuevo tipo de vida no explicitada textualmente.

Ahora bien, si continuamos con la lectura del presente poema, en los versos siguientes podrá observarse que la entrega de la "rosa del amor" a la muerte provoca un desconcierto en el ánimo del enunciador manifestado en un estado donde la realidad que prevalece es la del desconocimiento:

No se sabe si es el silencio el que repica
O una niña que avienta sus sueños
Como cabezas el sembrador o anclas los argonautas
No se sabe si es el tiempo un reloj de cuco
O el cuco que vomita el tiempo
No se sabe cuál ciudad sea la verdadera
La del aire o la del agua
No se sabe si la fruta cae al suelo
O el suelo cae a la fruta
No se sabe

En el primer verso el poeta se pregunta si no es la 'muerte' la que se ha hecho presente pues el "silencio" es manifestación de su presencia (Cf. SUPRA).

En el segundo verso, a través de la disyunción el poeta se pregunta si no es el 'deseo' y el 'amor' los que se hallan presentes manifestados en la imagen de la "niña" que "avienta sus sueños". Como ya hemos afirmado en la poesía de Westphalen el "sueño" se halla asociado al 'erotismo'.

También la realidad marina connota en esta poesía 'sexualidad femenina'. En "Viniste a posarte..." el poeta dirá refiriéndose al TÚ: "Has venido... / Para estarte como la rosa hundida en los mares / O el barco anclado en nuestra conciencia". En "Marismas llenas de corales..." aparecen conjuntamente el elemento marino y el onírico. Así, "la niña tra(e) el mar en su cántaro" y "vac(ía) una noche en (el) sueño" del poeta. Todas estas imágenes sugieren erotismo: rosa hundida, mares, barco anclado, cántaro, noche, sueño (Cf. Cap. IV).

En el cuarto y quinto verso el poeta se pregunta sobre el tiempo. ¿Qué es el tiempo? ¿Es simplemente un instrumento de medición con una determinada configuración morfológica? O, por el contrario, y como ya lo sugiere el subordinante "de cuco", ¿se trata de una entidad originada del modo más incierto y oscuro? En efecto, esta segunda posibilidad plantea el origen del tiempo a partir de una entidad fantasmal, oscura, extraña y aterradora (el "cuco"), ligada al mundo del terror y pavor, al mundo de las sombras. En última instancia este mundo de oscuridad y sombras, en nuestro concepto, no es más que el mundo de la 'muerte'.

Ahora bien, si "es el cuco el que vomita el tiempo", el que lo regurguita, ello implica que:

a) El tiempo conduce hacia la muerte (Cf. El "río") pero, al mismo tiempo,

b) La 'muerte' es el origen incierto del tiempo.

La muerte implicaría entonces un lugar de finalización y de principio. Constituiría una entidad que permite la regeneración del tiempo y de la vida:

"El ideal de la vida es inseparable del de la muerte. Debemos amar la vida para no temer la muerte, que es un pórtico de renovación; es decir, de nueva vida" (23).

Si en los versos que hemos comentado de "Diafanidad de alboradas ..." se alude de un modo velado al ser de la vida y de la muerte, en su obra poética posterior encontramos planteamientos más explícitos.

Así, al finalizar el libro **Amago de poema - de lampo - de nada** (publicado en 1984) escribe el poeta de manera simbólica y misteriosa los dos versos siguientes, como dos unidades que conforman otra unidad indisoluble (en estos versos no hay que considerar solamente los contenidos, sino el valor simbólico del gráfico). El principio es a la vez el fin. Nacer y morir son puntos de partida o llegada semejantes. Si la vida implica ya un morir, la muerte significa un renacer:

E l f i n d e l p r i n c i p i o

En el origen está el término o viceversa

Por su parte "la ciudad", en el verso sexto del poema "Diafanidad de alboradas..." que comentamos, puede asumir también la connotación de 'erotismo'. Así en el intertexto, en "Amarrado a su sombra...", los "ríos" bordean la "ciudad", dentro de la cual se encuentra la "bella dormida" (el elemento acuático sugiere 'deseo' y 'sexualidad masculina'). También, en el poema "He dejado descansar...", el YO se aproxima de manera impetuosa hacia el ser amado y las "ciudades" adoptan la misma actitud que la "Corza" y la "Bella ave" (que son imágenes del TÚ), en el sentido de mantenerse "calladas" para que el YO "no las aperciba" y continúe con su marcha: "No me oyes venir más fuerte que la noche / Y las puertas

que no resisten a mi soplo / Y las ciudades que callan para que no las aperciba / ...". "Ciudad" connota, pues, 'erotismo' y, más específicamente, 'sexualidad femenina'.

En los versos que comentamos el poeta manifiesta su desconocimiento en saber "cuál ciudad sea la verdadera / La del aire o la del agua". El "agua" se vincula con el elemento acuático y no constituye más que otra imagen asociada al 'mar' (= la 'muerte'). El "aire", por su parte, se vincula con el 'cielo', las 'nubes', la 'plenitud' y 'felicidad'. Constituye el lugar de donde procede el ser amado: "SIRGADORA de las nubes arrastradas de tus cabellos / En el silencio alzado de dos mares paralelos" ("Sirgadora de las nubes..."). También el poema "Viniste a posarte..." ofrece una formulación semejante: "Bajaste de brisa en brisa como una ola asciende los días".

En todos los versos comentados el poeta no ha hecho más que expresar su desconocimiento ante temas tan trascendentes como son MUERTE, el AMOR y el TIEMPO. Su actitud es la del escéptico. El poeta desconoce la verdad; de manera continua afirma "No se sabe" (Cf. INFRA: Unión simbólica Eros/Tanathos y Eros/Eros).

Ahora bien, en el poema que comentamos, ante la constatación de este terrible desconocimiento, ante la imposibilidad de saber cuál es la respuesta, el poeta opta (como lo ha hecho en "Hojas secas para tapar...") por el amor. Sólo el amor y el erotismo confieren sentido a la existencia. En los dos versos finales del poema, la presencia de la "niña" puede sugerir, también, la presencia de lo 'absoluto', hacia donde el poeta tiende sin cesar:

Aunque más vale chocar lunas que platillos
Si la dicha es casi una mano que se estrecha
Y el aire un corazón que palpita
(...)
Si el huracán se desmenuza en chasquidos de lengua
Y la sangre no sabe más que susurrar
En los oídos la pasión sosegada
Oh qué alto el mundo eleva
La niña con su mano

UNIÓN SIMBÓLICA EROS/TANATHOS

Nos toca desarrollar de un modo particular dos temas que han sido tratados hasta ahora lateralmente: La unión simbólica Eros/Tanathos y la unión simbólica cósmica Eros/Eros.

Cuando el río llega a la mar se produce el gran encuentro o abrazo que une a la VIDA y la MUERTE. El río que discurre (que ofrece una connotación de sexualidad masculina) se entrega a la oquedad de la mar (que connota sexualidad femenina):

Te he seguido borrándome la mirada
Y callándome como el río al acercarse el abrazo
("Te he seguido...")

En este poema la persecución del yo poético al ser amado es sustituida por la persecución que la "muerte" realiza de la "vida", o la que realiza la "noche" del "día". En algún momento se va a producir ese gran encuentro o abrazo nupcial:

Y así te sigo...
(...)
Porque en mí la misma fe has de encontrar
Que hace a la noche seguir sin descanso al día
Ya que alguna vez le ha de coger y no le dejará de los dientes
Ya que alguna vez le ha de estrechar
Como la muerte estrecha a la vida

Si hay algo de novedoso en la percepción de este abrazo es que el poeta considera a la muerte como parte integrante de la existencia. La mar se constituye en la madre-amante de la cual se procede y a quien se vuelve al morir. Si, de un lado, la mar posee cualidades regenerativas ello es posible porque ha asumido simbólicamente características 'maternales'. Pero, si se considera la linearidad del río que desemboca, el significado en el que se incide es en el de la mar como 'amante'. Se trata de un abrazo sexual que remite a la concepción del hombre, concebido también mediante otro amplexo fecundo. Madre-regeneradora y amante-fecunda

son las cualidades asumidas por la "mar" en la poética westphaliana. Son, en otras palabras, Eros y Tanathos confundidos en un abrazo indisoluble.

Tal vez en el poema "No es válida esta sombra" se advierte con mayor claridad -dentro de la ambigüedad del texto- la doble perspectiva que asume el ser amado ya como madre ya como amante.

En "Te he seguido..." otro símbolo que representa al TÚ, la "vid", parece que ya va a caer "sobre nuestros hombros", pero es arrastrada "cual un junco por la corriente". La "vid" es prefiguración del TÚ, el ser deseado y sólo se detendrá en la "mar", en la muerte. Allí se ha de producir el abrazo final:

Te he seguido
.....
Para después levantarme con el báculo del pastor
Y seguir las riadas que separan siempre
La vid que ya va a caer sobre nuestros hombros
Y la llevan cual un junco arrastrada por la corriente

La muerte es la etapa final de la vida. Lo sabe muy bien el YO cuando afirma:

Y así te sigo porque sé que más allá no has de pasar

Se trata de un lugar "enrarecido", con ausencia de luz, y que constituye una totalidad, una "esfera". Allí en la muerte no hay diferencias pues, como dice Quevedo, ella "con callado pie todo lo iguala":

Y en la esfera enrarecida caen los cuerpos por igual

Del mismo modo como el YO tiende a la unión con el ser amado y esa unión significará la reconstitución de la unidad perdida, de igual modo la unión entre la vida y la muerte supone también, en otro sentido, la reconstitución de una nueva unidad. Esta unión no asume una connotación negativa, sino que incorpora a la vida dentro

de una nueva realidad formada tanto de vida como de muerte. Vida y muerte son, entonces, dos aspectos de una misma realidad. Si por un lado se oponen, por otro se complementan.

EROS Y EROS

Pero, además de la unión entre vida y muerte que nos remonta a nuestro origen y a nuestro final, existe otro tipo de unión, plena esta vez y de felicidad absoluta. Es el encuentro entre YO y TÚ. Ya que la amada se encuentra transferida en imágenes ligadas al cosmos y a la naturaleza la unión sexual es velada, prefigurada a través de imágenes que connotan erotismo. En el siguiente ejemplo el "río" (que con su linealidad sugiere 'sexualidad masculina') abandona su cauce terreno y se dirige hacia el 'cielo' (que con su concavidad sugiere 'sexualidad femenina', de igual manera que la "mar" con su oquedad). Se trata de una unión sexual trasmutada en términos cósmicos:

Removiendo los planetas un ave con su pico
El cauce más límpido asegurando
A los ríos alzados irrumpiendo en el paraíso

En el poema final de **Abolición de la muerte** la unión sexual YO/TÚ está prefigurada por los elementos de la naturaleza como el "salpicar de la espuma", "los árboles febriles", "las alamedas inclinándose al compás..." (= 'balanceándose') y por la presencia del "ojo" que mira de manera continua en la "laguna":

Trayendo el cielo sobre nuestra ventura
Salpicando su espuma nuestras playas
Los árboles febriles continuando su vida en nuestras
venas
Las alamedas inclinándose al compás de nuestros
corazones
Tú como la laguna y yo como el ojo
Que uno y otro se compenetran

Estos son los dos polos entre los que discurre el erotismo en la poesía de Westphalen: La unión simbólica EROS/TANATHOS y la unión simbólica EROS/EROS.
(Cf. este tema de un modo más amplio en el Cap. IV).

NOTAS

(1) VALLE GOYCOCHEA, Luis: "'Las ínsulas extrañas' de Emilio Adolfo von Westphalen". **Social** Nº 54. Año III. Lima, 20 de mayo de 1933.

(2) SOLOGUREN, Javier: "La poesía de Emilio Adolfo Westphalen". **Turismo** Nº 115. Lima, enero de 1946.

(3) IBID: "Pespectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". **Boletín de la Academia Peruana de la lengua** Nº 14. Lima, 1979, p. 17.

(4) CUETO, Alonso: **Filiación y heterodoxia de 'Las ínsulas extrañas' (Las influencias en un libro de Emilio Adolfo Westphalen)**. Tesis de Bachillerato. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fac. de Letras, 1977, 144 pp.

(5) Son palabras de Ricardo González Vigil, Director de la tesis. En "Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, p. 40.

(6) CUETO, Alonso: "El laberinto del silencio". **Hueso Húmero** Nº 7. Lima, octubre-diciembre 1980, p. 123.

(7) HIGGINS, James: "Westphalen, Moro y la poética surrealista". **Cielo Abierto** Nº 29. Lima, julio-septiembre 1984, V. 10, p. 16.

(8) CUETO, Alonso: "El laberinto del silencio". p. 123.

(9) El Cap. II del libro de Fernández Cozman, **Las Ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen** (Lima, ed. Naylamp, 1990, 124 pp.), desarrolla de un modo amplio el tema de la confluencia sueño/vigilia (véase especialmente las pp. 30-35):

"El marco compositivo westphaliano implica la presencia de una jornada simbólicamente expresada en el paso de la vigilia de (sic) sueño o viceversa. El poeta trajina entre la vigilia y el sueño,

entre el día y la noche. La vida se desarrolla entre ambos polos, pues constituye un tránsito del sueño al despertar, y luego del despertar al sueño" (p. 32).

Edgar O'Hara señala, además, algo que nos parece importante: La presencia del "sueño" o de la "noche" se encuentran vinculados al erotismo, elemento desencadenador del proceso de creación poética: "Si bien estos estados [que permiten la creación poética] se caracterizan por ser imprevisibles, de hecho la consecuencia (el poema) no está reñida ni con la lógica ni con el oficio de las palabras. Si éstas brotan por acción de la musa (soplo en el oído, caricia lingual), aceptemos que el erotismo poético se aferra al breve paso del sueño a la vigilia y tiene su correlato en el orgasmo nocturno: eyaculación de vocablos. [En **Plural** Nº 224, Revista cultural de **Excelsior**, México, mayo 1992, p. 24].

En nuestro concepto éste es el sentido que hay que tomar en cuenta prioritariamente cada vez que en la poesía de Westphalen se alude a la presencia de la actividad onírica.

(10) En **Porciones de sueño para mitigar avernos.** Poemario incluido en **Bajo zarpas de la quimera.** Madrid, Alianza Tres, 1991, p. [193].

(11) FERRARI, Américo: "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen". **Los sonidos del silencio.** Lima, Mosca Azul, 1990, p. 75.

(12) IBID. pp. 74-75.

(13) IBID. p. 76.

(14) CUETO, Alonso: "El laberinto del silencio", p. 126.

(15) Llama la atención cómo, 59 años después de publicados estos poemas, el poeta escribe en 1992:

ALIVIO y deleite
Cuando se ha atracado

La Barca del Tiempo
Y nada sucede.

[En **Falsos rituales y otras patrañas.** Poemas publicados en **Gradiva** nº 20. Bogotá, 1992, p. 45].

(16) HIGGINS, James: Op. cit. p. 16.

(17) IBID, p. 16.

(18) IBID, p. 19.

(19) "Retengamos este verso -dice Javier Sologuren:

otra música alba de agua canta música alba de agua (sic)

que es una alada, ingrávida secuencia de palabras en trance de convertirse en pura música, no porque la mención de ésta lo sugiera sino por hallarse entrañada en su propia cadencia. Podemos sostener que dicha musicalidad se desprende de la recurrencia de sonidos iguales y equidistantes acentos: las aes tónicas con su diáfana apertura solar, el pozo profundo y nocturno de la u de música. En su corto desplazamiento el verso se alza, se hunde, se alza; recorre cumbres y abismos sonoros, es definitivamente elemental y cristalino. Y como toda expresión brotada de las fuentes secretas de la inspiración, en él escuchamos ciertos latidos, los signos exteriorizadores de su vida, sin alcanzar, pese a ello, su recóndita esencia".

[En "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen", op. cit., pp. 25-26].

(20) MOLINER, María: **Diccionario de uso del español.** Madrid, Gredos, 1990, p. 526.

(21) VERASTEGUI, Enrique: "Una flor en revuelta, Cf. 'Abolición de la muerte'". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, p. 57.

(22) IBID. pp. 57-58.

(23) Véase cita (10).

CAPÍTULO II

LA POÉTICA DE LA IDEALIDAD

TIEMPO PASADO/TIEMPO PRESENTE
IDEALIDAD/CONCRECIÓN
RECUERDO/OLVIDO

En la poesía de EAW el ser amado se encuentra en el pasado. Ello implica que el YO poético debe remontarse hacia la amada ausente mediante el ejercicio de la memoria. Una imagen de este ejercicio de recordación es el de cruzar las aguas del río hasta la otra margen. Allá, en la otra orilla, en un tiempo no fijado del pasado se encuentra el 'paraíso', el 'lugar donde no existe la muerte ni el tiempo', el lugar de la plenitud.

Al estar adjudicado el TÚ con las mayores cualidades perfectivas el tiempo en el que reside corresponde también al de la perfección, al de la idealidad. El tiempo presente en el que se encuentra el YO, por oposición, corresponde al de la infelicidad o de la desdicha (por la ausencia del TÚ). Este es el tiempo de la materialidad, de la forma, por tanto, de la imperfección.

La continua alusión en los versos de Westphalen a la imposibilidad de lograr la unión con lo absoluto lleva a Roberto Paoli a decir: "Si es propia de muchos poetas la búsqueda de un tú inalcanzable y que está siempre del otro lado, en la otra margen -y ese tú puede interpretarse como el ser amado, el alma, la poesía, lo absoluto y otras cosas más-, las maneras de la búsqueda encuentran aquí una declinación privativa, pues comunican una sensación de fragilidad, de pérdida, de derrota, e insinúan un ámbito de existencias veladas, larvales, abolidas" (1). Paoli señala en otro lugar como rasgo distintivo de esta poesía la "vacilación". El poeta lucha continuamente por remontarse hacia el ser amado a través de "indecisiones y vaivenes, fluctuaciones y perplejidades, alrededor de un sentido que desconcierta y da miedo, y por eso mismo se le roza sin permitir o sin lograr que se cuaje

y se realice" (p. 99).

El anhelo por buscar la unión con lo absoluto, con el ser amado que reside en un mundo lleno de perfecciones, nos lleva a sostener la existencia de una poética que denominamos "de la idealidad", porque contrapone el mundo de imperfección en el que reside el poeta, con el mundo de perfección donde reside el TÚ.

Sin pretender establecer influencias o filiaciones podríamos decir que la poética de la idealidad presente en la poesía de vanguardia de EAW -que se puede remontar desde los románticos hasta Platón y su mundo de las ideas- establece coincidencias con los poetas 'puros' españoles: J.R. Jiménez (2), Pedro Salinas (3) y Jorge Guillén (4). Se trata de una poética que, como hemos señalado, establece la existencia de dos realidades perfectamente diferenciadas: La del mundo de la realidad (a que pertenece el poeta) y el mundo de la idealidad o perfección (en la que reside el ser amado).

El proceso de recordación, de búsqueda de unión con lo absoluto y perfecto ofrece coincidencias también con la poética de los místicos del Siglo de Oro, San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, aunque en ellos, hay que subrayarlo, se trata de unión del alma con la divinidad, con Dios.

Así, en el "Cántico espiritual" de San Juan, la "amada", que ha sido herida de amor por el "Amado", sale en pos de él:

¿A dónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste
Habiéndome herido
Salí tras ti clamando y eras ido

(...)

¿Por qué, pues has llagado
Aqueste corazón, no le sanaste?
Y pues me le has robado,
¿Por qué así le dejaste,
Y no tomas el robo que robaste? (5)

(...)

Pero mientras en la poética sanjuaniana se produce el encuentro entre los amantes:

¡Oh noche, que guiaste!
¡Oh noche amable más que la alborada!
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado trasformada! (6)

o también:

Mi amado las montañas,
Los valles solitarios nemorosos,
Las ínsulas extrañas
Los ríos sonorosos
El silbo de los aires amorosos,

La noche sosegada
En par de los levantes del Aurora
La música callada,
La soledad sonora,
La cena que recrea y enamora. (7)

en la poesía de Westphalen tal encuentro no se produce (o se produce pero de un modo velado (Cf. Cap. IV). El TÚ está siempre cerca, pero como una realidad imposible de ser alcanzada:

Bella ave que has de caer en el paraíso
Ya los telones han caído sobre tu huida
.....
Corza frágil
(...)
Ya los cercos están enlazados
Ya tu frente ha de caer bajo el peso de mi ansia
.....

Rosa grande ya es hora de detenerte
.....
Rosa grande ¿no has de caer?

En la poesía de Fray Luis (8) el "alma" se siente siempre prisionera en una "cárcel cerrada y oscura"; aquí en la tierra sólo impera el "bajo y vil sentido". De allí que el poeta tienda siempre

hacia lo alto, hacia "la más alta esfera", hacia lo absoluto, que es Dios:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada.

A cuyo son divino
el alma que en olvido está sumida
torna a cobrar el tino
y memoria primera
de su origen primera esclarecida.

(...)

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.

(...)

¡Oh desmayo delicioso!,
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!,
durase en tu reposo
sin ser restituido
jamás aqueste bajo y vil sentido.

("A Francisco de Salinas") (pp. 34-35)

En la poesía de Westphalen el YO sólo tendrá en las manos pecios o fragmentos de la imagen del TÚ, el YO sólo alcanza a coger "la última estrella de tu paso y tu silencio". Así, de igual modo, sólo podrá reclinar la cabeza no en el TÚ, no en sus pasos, no en el ruido de sus pasos, sino sólo en la "sombra que cae del ruido de (s)us pasos", es decir, en el eco de un eco.

El YO intenta de una y mil maneras cercar o capturar al TÚ que huye como una "corza" o un "ave" pero nunca podrá darle alcance. El TÚ no es más que símbolo de lo absoluto, de lo perfecto, del ideal imposible a ser alcanzado.

Veamos a continuación algunos versos de nuestro autor donde se podrán comprobar las proposiciones que acabamos de plantear.

En el poema "Marismas llenas de corales..." figura el siguiente texto:

Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia
Para nada más que decir aquí empieza otra historia
Para nada más que ser fiel a su onda a su eco
Que decir era la niña que trajo el mar en su cántaro
Que decir era la niña que vació una noche en mi sueño
Y así formar la cadena que une esplendor y desdicha
Los días que nunca vuelven y el sol que siempre queda
De pie imperturbable mirando el futuro
Sin dar un paso más porque la hora ha llegado

El texto transcrito contrasta la PRESENCIA del TÚ situada en el tiempo pasado con su RECUERDO actual ("tu recuerdo es tu presencia"). Lo actual es sólo un débil "eco", una débil "onda" que apenas se asemeja al original, al verdadero TÚ situado en otro tiempo.

Los versos que comienzan con "Para nada más que decir..." indican la insuficiencia y opacidad de las palabras del YO en referirse a aquello que designan: el TÚ, el verdadero TÚ. La presencia del ser amado en un tiempo del pasado (el tiempo de la felicidad) y la ubicación del yo poético en el presente (el tiempo de la 'tristeza') forman la "cadena" que une "esplendor y desdicha".

De esta manera también el poeta contrasta "Los días que nunca vuelven" con "el sol que siempre queda", esto es, el tiempo de felicidad del pasado y la conciencia de la vida presente (el "sol" sólo connota en este verso la conciencia de la presencia del tiempo). Sin embargo el YO se mantiene "De pie imperturbable mirando el futuro" afrontando la vida presente "Sin dar un paso más porque la hora ha llegado".

Este es la "hora", el momento creado por el YO, un momento de

reconstrucción, de "simulacro", de "encantamiento" del TIEMPO que permite la aparición gloriosa del TÚ:

De tu mano baja el paraíso con los cuatro estíos
...
Y tú tendida en su gran concha
Y tú tejiendo la nueva historia
Las gloriosas empresas el cielo batido de alas

Versos antes, en el mismo poema, el poeta había escrito:

Diría que perdí la huella si a cualquier parte
No me alcanzara o en el mar o en el cielo tu sombra
Y si de tanto estar en pie no me quedara
La gloria de saberte esperar con cada ritmo de reloj
En cada oleda de nueva vida palpitando contra el
peñasco

En esta secuencia la "huella" del TÚ es sólo su "sombra". Y tanto una como otra no son más que imágenes de 'recuerdo'. Y el recuerdo se asocia siempre con el tiempo pasado. Por ello el TU se encuentra en ese tiempo, mientras que el YO se sitúa en el presente. En este sentido uno de los versos predica que al YO le corresponde "La gloria de saberte esperar con cada ritmo de reloj" (pues vive en el tiempo). El YO espera al ser amado en medio del fárrago y lucha de la existencia diaria: "En cada oleada de nueva vida palpitando contra el peñasco".

EL TÚ EN EL PASADO Y EN EL PRESENTE

Los poemas "Una cabeza humana viene..." y "Te he seguido..." tratan de manera particular el tema de la memoria y el recuerdo (9). Nos parece reconocer en ellos el contraste entre aquello que el recuerdo evoca, esto es, una realidad o experiencia en el pasado y, de otro lado, el recuerdo que de ese hecho existe en el presente. El hecho del pasado -en nuestro caso, el TÚ- es siempre superior a su presencia en el presente lograda a través del acto

del recuerdo o evocación.

En el poema "He dejado descansar..." el YO contrasta su PRESENTE con la presencia en el PASADO del TÚ. Este se hace actual sólo a través del recuerdo (= "sombra"): "HE dejado descansar tristemente mi cabeza / En esta sombra que cae del ruido de tus pasos". Para, verso seguido, afirmar: "Vuelta a la otra margen".

El tema de la "otra margen" ha sido ampliamente comentado (Vid. Cap. I), sin embargo, queremos incidir en que "volver a la otra margen" supone retornar, volver atrás, remontar -en cierto sentido- la corriente, cruzar la corriente.

Pero el verso siguiente de este mismo poema "He dejado descansar..." afirma "Grandiosa como la noche para negarte". Esto es, que el "volver a la otra margen", al lugar donde no existe la muerte ni el tiempo, "niega" el recuerdo del TÚ. La presencia ideal del TÚ es superior a su presencia imperfecta lograda a través del acto de la memoria.

EL TEMA DEL RECUERDO EN "UNA CABEZA HUMANA VIENE..."

En el poema "Una cabeza humana viene..." el 'recuerdo' se vincula con el tiempo pasado. Por eso la "cabeza humana" (que es una imagen del TÚ) se acerca lentamente. Hay que indicar, por otro lado, que no sólo es el presente el tiempo de la imperfección, sino también de la multiplicidad de la forma, en oposición al tiempo en el que reside el TÚ que es el de las formas perfectas, el de la unicidad. Por ello en nuestra lectura el YO poético no habla solamente en nombre propio, sino que asume la voz de "muchos hombres". Hay que que señalar también que el motivo que mueve al YO a la búsqueda del TÚ es, al igual que en el poema "He dejado descansar...", el deseo (= "fuego"):

Me he hecho recuerdo de hombre para oírte
Recuerdo de muchos hombres
Presencia de fuego para oírte

El proceso de traer el recuerdo del TÚ del pasado ha supuesto para el YO el final de un largo proceso que se "detiene" en el presente: "Detenida la carrera". Se produce entonces el acto de recreación del amor y se califica a los cuerpos como "disminuidos": "Atravesados los cuerpos y disminuidos". Podemos conjeturar por qué: Porque el hecho efectivo del pasado es siempre superior a su recreación a través de la memoria. El TÚ ideal no puede encontrarse en el tiempo humano, en el aquí y ahora; ella reside en otro tiempo, en la "eterna noche" [Ahora puede entenderse mejor por qué en los versos "Vuelta a la otra margen / Grandiosa como la noche para negarte" el mundo de la plenitud y la felicidad era comparado con la "noche"]. Pero este mismo verso ("Pero estás en la gloria de la eterna noche") indica que el TÚ ideal no se halla presente. Es tan sólo su recreación imperfecta. Se trata de una falsa presencia porque la "lluvia" anuncia el arribo del 'recuerdo': "La lluvia crecía hasta tus labios". El TÚ perfecto reside en un tiempo impreciso del pasado, en un tiempo sin tiempo, donde no existe dolor ni muerte. Una sensación de dolor, desconocimiento y angustia invade entonces al YO:

No me dices en cuál cielo tienes tu morada
En cuál olvido tu cabeza humana
En cuál amor mi amor de varios siglos

Recordemos que cuando ha llegado el ser amado en el poema "Viniste a posarte..." ello supone no sólo la desaparición del tiempo, sino la presencia de un "amor de siglos" por parte del YO:

Has venido para borrar tu venida
Estandarte de siglos clavado en nuestro pecho

Cuando el YO es consciente de que el TÚ no se halla presente, entonces se da cuenta de la existencia del tiempo (Cf. el ítem "La conciencia del transcurrir del tiempo"): "Cuento la noche".

Es entonces cuando la imagen del TÚ (el recuerdo) se aleja y 'se remonta' hacia el pasado:

Esta vez tus labios se iban con la música
Otra vez la música olvidó los labios

El YO quisiera remontarse también a ese tiempo sin tiempo, donde todo es levedad e intemporalidad, pero ello es sólo un deseo: el dolor y la fatiga hacen presa de él:

Oye si me esperaras detrás de ese tiempo
Cuando no huyen los lirios
Ni pesa el cuerpo de una muchacha sobre el relente de
las horas
Ya me duele tu fatiga de no querer volver

Dos versos del poema "Una cabeza humana viene..." ponen nuevamente en evidencia la oposición entre IDEALIDAD y CONCRECION en el TÚ. Los dos versos siguientes nombran un conjunto de elementos que "ocultan" al TÚ IDEAL al mismo tiempo que afirman la existencia de otro TÚ, llamémoslo así, 'concreto':

Tú sabías que te iba a ocultar el silencio el temor el
tiempo tu cuerpo
Que te iba a ocultar tu cuerpo

Podemos resumir esa oposición de la siguiente manera:

a) El TÚ es una idea, una entidad perfecta que se encuentra en el pasado.

b) El TÚ como 'cuerpo', como concreción lograda a través de la memoria en el presente es siempre menor a la idea perfecta de ella que reside en el pasado.

El YO afirma la superioridad de la IDEA respecto de la FORMA (10). Por ello también en versos anteriores de este mismo poema habíamos leído que los "cuerpos" se hallaban "atravesados" pero "disminuidos", donde el segundo adjetivo pone en evidencia el carácter imperfecto de los cuerpos, de la materialidad, respecto de

la perfección de la idealidad.

Pero además, el verso afirma que el "silencio" ha de ocultar al TÚ. En este caso "silencio" indica 'ausencia' (Cf. Cap. III). Por su parte el "temor", la 'inseguridad' en el YO es consecuencia de la no posesión del TÚ. Finalmente, también oculta al TÚ el TIEMPO.

El tiempo en el que se encuentra el TÚ es, lo repetimos, el pasado. El poeta intenta traer el recuerdo del TÚ del pasado al presente. El "tiempo" la oculta porque está siempre avanzando prospectivamente, de manera inexorable: "Los días que nunca vuelven y el sol que siempre queda" dice el poeta en "Marismas...". El TÚ reside en el pasado, en la otra margen. Sin embargo, también aparece frente a los ojos tentando el deseo del poeta como la "rosa" que está en lo alto, como la "vid" que ya va a caer, como la "bella ave" o la "corza frágil". En otros poemas el TÚ se presenta simbólicamente como la "ostra" o la "tortuga" que se encuentra en conjunción con el "delfín" como símbolo del ideal.

El YO no puede traer su recuerdo al presente. No puede traer el pasado al presente. De ahí que, en el poema que comentamos, el "tiempo" la oculte. Precisamente el verso siguiente afirma la imposibilidad de "hallar" su recuerdo: "Ya no encuentro tu recuerdo". Por lo que los versos finales son expresión de la desilusión y angustia del YO poético al haber perdido el recuerdo de la amada. Si no existe tal recuerdo sólo queda la "nada":

Nada para los ojos
Nada para las manos
Nada para el dolor
Nada para el amor

NIVELES DE ALTITUD (LA MEMORIA /EL RECUERDO)

El poeta plantea tres niveles de altitud en relación a los actantes de los poemas YO y TÚ: Uno elevado, otro bajo y uno intermedio. El TÚ se encuentra siempre en lo alto, mientras el YO,

en el nivel inferior. Existe, sin embargo, un punto de contacto entre ambos. Es el plano 'intermedio' del recuerdo y la memoria. El YO sólo logra coger resquicios de la presencia del TÚ a través del recuerdo. No al TÚ PERFECTO, pues, como hemos visto, el TÚ es una idealidad. Su recuerdo (logrado por el YO desde el presente) no constituye más que una representación imperfecta de su presencia:

Mi mano se alza más bajo
Coge la última estrella de tu paso y tu silencio
("Una cabeza humana viene...")

predicación que hay que entender según el triple nivel de altitud a que hemos hecho referencia. Esto es, el YO que se encuentra en el nivel más bajo (digamos, a modo de referencia, la 'tierra') levanta la "mano", pero lo hace hasta un lugar que se encontrará siempre "más bajo" de donde se encuentra el TÚ. Por ello sólo alcanza a "coger" "la última estrella de tu paso", pues ELLA pertenece al mundo de ARRIBA, al del "paraíso", al del "cielo" [Este sentido debería tenerse presente en la lectura del primer cuaderno del "segundo" Westphalen que lleva por título **Arriba bajo el cielo**].

Este triple nivel de referencia puede ser leído también en el sentido visto antes en relación al tema del recuerdo y la presencia ideal del TÚ. El nivel más bajo (y concreto) corresponde al YO. El YO intenta llegar al TÚ pero ello es imposible según se ha visto, de modo que sólo cabe un recurso que va a permitir, indirectamente, llegar hasta el TÚ o, mejor aún, traerlo al AHORA y AQUÍ del YO: la memoria. En este sentido el recuerdo constituye el mecanismo mediante el cual se puede interpolar al TÚ en la realidad del YO. Pero no se trata más que de una imagen borrosa e imperfecta, una copia endeble de su presencia 'verdadera' .

TIEMPO PASADO Y PRESENTE EN "VINISTE A POSARTE..."

El poema "Viniste a posarte..." desarrolla también de manera especial, en nuestro concepto, el tema de la oposición entre tiempo

pasado y tiempo presente, especialmente en dos de sus versos que afirman: "Has venido para borrar tu venida / Estandarte de siglos clavado en nuestro pecho".

En este poema es necesario considerar, en primer lugar, la oposición que se establece en el uso de los tiempos verbales. La primera parte del poema (vv. 1-21) hace uso preferente del verbo en pretérito indefinido ("Viniste", "Trajiste", "Bajaste"), mientras que la segunda parte (vv. 22 al final) hace uso del pretérito perfecto ("Has venido"). La diferencia verbal tiene efectos significativos si consideramos los planteamientos anteriores. Si la primera parte del poema valora el uso del pretérito perfecto ello debe entenderse como el tiempo que, por naturaleza, le corresponde al TÚ. ELLA reside en el pasado.

Pero la segunda parte del poema está escrita en pretérito perfecto, que no es nada más que la forma perfectiva del presente (en realidad se trata de un pasado de presente pues es un tiempo compuesto). El presente es el tiempo en el que se ubica el YO, es el tiempo que 'por naturaleza' le corresponde y -como se ha visto- desde donde se inicia la mecánica del recuerdo.

Por eso el YO, en la segunda parte del poema, ante la irrupción del TÚ (en un tiempo que no es el suyo) no pueda menos que expresar su asombro por esta presencia inaudita. La conciencia del YO queda sobresaltada, de ahí la predicación "Has venido y no se me alcanza qué justeza equivocas", donde da a conocer la turbación de su ánimo por ese acontecimiento tan especial. "No se me alcanza" puede entenderse como 'no alcanzo a entender'. Son medias palabras balbuceadas por el enunciador ante la sorprendente llegada del TÚ. El resto de la segunda mitad del poema transcurre en este ambiente de plenitud.

La segunda parte del poema entonces no constituye más que un desarrollo del AHORA (Cf. Cap. I), el tiempo presente en el que se vive un ambiente de plena felicidad. Nótese que en este poema no es el YO quien logra la llegada del TÚ mediante el ejercicio de la memoria, sino que la iniciativa parte del ser amado. Es ella la que en la primera parte del poema 'vino', 'trajo', 'bajó'. Y también es

ella la que, en la segunda parte, ha venido "para estar(s)e". Ciertamente no para "ser" (lo que implicaría permanencia), sino sólo para "estar" (lo que implica solamente momentaneidad). El pronombre enclítico "te" (estarte) connota que la venida no tiene como generador al YO sino al propio TÚ.

La presencia del TÚ, si bien no logra detener de manera absoluta al tiempo ("sin dar el alto a los minutos"), logra sin embargo que éste no llegue al mar de la muerte:

Has venido...
Para estarte sin dar el alto a los minutos subiendo
las jarcias
Y cayéndose siempre antes de tocar el timbre que llama a
la muerte

Pero son, sobre todo, los dos versos citados al inicio de este acápite los que indican que la venida del TÚ implica la presencia de un tiempo detenido, la abolición del tiempo (11):

Has venido para borrar tu venida

La predicación del verso siguiente, "Estandarte de siglos clavado en nuestro pecho", sugiere que por parte del YO se trata de un amor interiorizado con dolor desde siempre. De manera semejante en el poema "Una cabeza humana..." el YO inquiría por el recuerdo del TÚ ubicado en el pasado: "No me dices en cuál cielo tienes tu morada / En cuál olvido tu cabeza humana / En cuál amor mi amor de varios siglos".

Los versos finales del poema "Viniste a posarte..." pueden describir el rostro del TÚ, que es AHORA una entidad, digamos así, presente y visible:

Has venido nariz de mármol
Has venido ojos de diamante
Has venido labios de oro

LA ALTA Y GRANDE ROSA (LA PERFECCIÓN)

Un símbolo de idealidad en **Abolición de la muerte** es la "rosa", a la que se asocia los adjetivos "grande" y "alta" y el especificativo "del amor". Puede constituirse en símbolo de la perfección, así como ser símbolo de la entrega total. Por contraposición, la "rosa", así sin calificación alguna, es manifestación de lo imperfecto, caduco, reflejo de la rosa perfecta (12).

Al finalizar el poema "He dejado descansar..." aparece la rosa como prefiguración del TÚ, como símbolo de perfección, inalcanzable a pesar de los ruegos del YO para que caiga, para que llegue a tierra:

Rosa grande ya es hora de detenerte
El estío suena como un deshielo por los corazones
Y las alboradas tiemblan como los árboles al despertarse
Las salidas están guardadas
Rosa grande ¿no has de caer?

Los primeros versos de "Marismas llenas de corales..." predican la presencia del TÚ en un ambiente marino. El tiempo se ha detenido y la "ternura" que se enhebra en el "silencio" permite la aparición de la 'rosa perfecta', la "alta rosa" llena de "esplendor":

Cuando la ternura más clara enhebrándose en silencio
Ajustando pequeños siglos a tu gracia sonriente de plata
Formaba de pétalos cristalinos la alta rosa
Con agua recogida de orvallos y relentes el invencible
esplendor

Pero, de inmediato, el poema cambia de tono. En el verso siguiente la conjunción adversativa "Aunque" pone de manifiesto que el YO poético no posee en realidad la "alta rosa", sino su copia imperfecta, la "rosa" (sin adjetivo alguno):

Aunque no bastaba la rosa para cubrir el sueño

En este verso "sueño" no es más que un equivalente de 'deseo'. La copia imperfecta (la "rosa") nunca podrá satisfacer el deseo del YO por poseer la entidad perfecta, la "alta rosa". El 'deseo' (la memoria y la imaginación) son los recursos de los que dispone el YO para lograr la unión con esa entidad ideal. Versos más adelante la "sombra" (i.e. el 'deseo', el 'recuerdo') permitirá nuevamente ponerle en camino hasta lograr llegar al TÚ:

Diría que perdí tu huella si a cualquier parte
No me alcanzara o en el mar o en el cielo tu sombra

proceso de recordación que culminará con el verso "Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia".

Los versos finales de este poema son de extrema felicidad:

Cuando tus manos alcanzaron mis manos
Cerróse un horizonte para abrirse dos cielos
Y emergió junto al delfín la ostra alada

"Por la pradera diminuta..." es un poema de plenitud, es un himno a la felicidad por la conjunción YO/TÚ. En este poema, el YO se ha integrado al TÚ en una armonía indisociable:

Tú como la laguna y yo como el ojo
Que uno y otro se compenetran

La posesión de la plenitud -que implica la eliminación de la muerte y el tiempo- permite ahora sí la posesión de la rosa perfecta. El contacto de lo imperfecto (el YO) con lo perfecto (el TÚ, la rosa) tiñe de algún modo de imperfección a lo perfecto, así como perfecciona lo imperefecto, de ahí la presencia de las contraposiciones "gloria caída", "triunfo llagado", "rosa ahogada":

Es la gloria caída a nuestros pies
Es el triunfo llagado como un crepúsculo subterráneo
Como una rosa ahogada en nuestros brazos
O como el mar naciendo de tus labios

LA IMPERFECCIÓN DEL POEMA

Si la realidad humana se considera imperfecta, ¿no podría extrapolarse este concepto al poema, que es también una entidad humana?

Westphalen va a sostener en sus libros posteriores la idea de que no son más que vestigios falsos, sombras deleznables. Así en "Poema inútil" (13) llama a éste "espejo de feria", "la torre falsa más triste y despreciable", "castillo derrumbado antes de erigido", "inocua obra de escribano o poetastro diligente" etc. Habría que considerar en este mismo sentido los títulos de algunos de sus libros como **Otra imagen deleznable...**, **Máximas y mínimas de sapiencia pedestre**, **Amago de poema - de lampo - de nada**, **Remanentes de naufragio**, **Bajo zarpas de la quimera**. La última entrega de poemas realizada en 1992 lleva por título **Falsos rituales y otras patrañas**.

La poesía de Westphalen establece un raro equilibrio entre la sustentación de una poética que aboga por la búsqueda o encuentro con la perfección pero bajo formas o estructuras imperfectas. Son precisamente estas formas las que, en nuestro concepto, han hecho de Westphalen un poeta "difícil" para los lectores (14).

Pero, al margen de consideraciones de orden sociológico o del metatexto vigente, la poesía de Westphalen es "difícil" para los lectores, repito, porque las estructuras lingüísticas en las cuales se halla el mensaje poético son complejas, 'imperfectas'.

La imperfección de la realidad, del mundo diario y visible, vista en el acápite anterior se corresponde también con la imperfección de las estructuras poéticas. El poema (que es fundamentalmente forma) es imperfecto, debe ser imperfecto (copia falsa, imagen deleznable, etc.) pues se trata de una entidad

humana, reflejo de la entidad ideal perfecta, el POEMA, así con mayúsculas. En este sentido, convendría citar aquí el siguiente comentario de Ricardo González Vigil, donde incide en la interpretación del conjunto de poemas de una serie como "la persecución imposible de un mismo [o único] poema":

"... ese carácter fragmentario que recorre todas las páginas del poemario de Emilio Adolfo Westphalen [**Las ínsulas extrañas**] y que nos hace entrever que tal vez todo el libro sea un solo poema (o, mejor quizás, la persecución imposible de un mismo poema)" (15).

LA RECONSTITUCION DE LA UNIDAD

Diversas cosmogonías predican el origen común a hombre y mujer. En la cosmogonía cristiana, por ejemplo, la mujer fue creada a partir de una costilla del varón. La unión sexual se entiende como el intento de volver a esa unidad perdida. La búsqueda de la unión con el ser amado, con lo absoluto constituye, lo hemos dicho ya, el móvil de la poesía de Westphalen. Sin embargo, a pesar de la oposición entre el mundo de la imperfección (en la cual se encuentran los hombres) y el de la perfección (en el cual reside el TÚ), ambos constituyen las dos caras de una misma moneda, son las dos partes de una sola unidad. La imagen que por excelencia expresa esa unidad está sustentada en unos versos del poema "Por la pradera diminuta..." que constituye el 'himno de gloria final' de la labor creadora del poeta. Allí la unión entre TÚ y YO se compara a un ojo que se mira en una laguna. Ambas miradas se compenetran a tal punto que es imposible dilucidar quién mira a quien, pues se 'unimisman' en un proceso que se prolonga indefinidamente:

Tú como la laguna y yo como el ojo
Que uno y otro se compenetran
Tal el árbol y la brisa tal el sueño y el mundo

Esta unión es semejante a la del "árbol" y a la de la "brisa",

en una primera comparación y, al "sueño" y el "mundo", en la segunda. En el primer caso, el "árbol" está rodeado por el movimiento del aire ("Cuánto júbilo señora del viento /Olvidada y siempre presente" escribe el poeta en "Llueve por tanto..."). Ambos coexisten como materia y entorno.

La segunda comparación es mucho más sugerente. El "sueño" constituye imagen de la 'idealidad deseada' en oposición al "mundo" que es la realidad de lo visible y lo tangible, la realidad de todos los días. Ambos, como dice el poeta, se "compenetran", constituyen una sola unidad.

La poesía de Westphalen, entonces, habría que entenderla en ese sentido: conciencia de la existencia de la unidad y la diversidad, intento de la diversidad por hallar su "fuente y origen primera", lucha por lograr alcanzar el mundo de lo absoluto y conciencia de la imposibilidad de lograrlo.

FORMAS DICOTÓMICAS

En la poesía de Westphalen pueden reconocerse la existencia de numerosas dicotomías o dualidades. Las predicaciones que realiza el poeta van generalmente acompañadas de su correspondiente 'negación' o 'contraposición': Algo "es" solamente si "no es". La poética westphaliana tiene al "conflicto" como uno de sus pilares fundamentales. Este no sólo opera a nivel de los recursos formales sino, fundamentalmente, a nivel de los contenidos predicados. Hay que recalcar, además, que el poeta muy rara vez realiza afirmaciones explícitas; por lo general, sus versos vierten contenidos vinculados a dudas y temores, a incertidumbres. En un interesante artículo dedicado a reseñar la personalidad de nuestro poeta dice José Miguel Oviedo:

"No era fácil dialogar con él: era como interrumpir la meditación de un místico, cansado de oír la voz humana, inclusive la suya propia. La actitud natural de Westphalen era la del desaliento y el escepticismo" (16).

Veamos algunas de las dicotomías existentes en la poesía de nuestro autor: El objeto amoroso de los poemas, la "niña", que se presenta un ser asexuado tiene su contraparte en la "muchacha", como personaje sexuado. La "niña" es a la vez la pequeña que juega pero, también, infunde pavor, pues su cabellera es como la de un ser mitológico (Medusa). El amor está concebido a la vez como expresión de la mayor delicadeza pero también como entrega hasta la muerte. La felicidad no existe sin la presencia del dolor. El poema es a la vez una unidad y, al mismo tiempo, una fragmentariedad: cada verso constituye una unidad de sentido continuamente reformulándose por su asociación con otros versos. El tiempo se presenta en su concepción tradicional como una realidad que avanza sin detenerse, pero a la vez, como una realidad que está recomenzando o que desaparece en sus propios inicios. El amor se une a la muerte, pero también se concibe "como una flor en revuelta / y que no quiere morir". La muerte se opone a la vida pero, a la vez es su complemento. La palabra y el silencio son realidades complementarias en los poemas.

En este último sentido escribe José Angel Valente:

"... La flecha, en los poemas de **Las ínsulas extrañas**, era ya puro surtir de flecha, tensión en el espacio que media entre ambas manos del arquero en posición de tiro: '(...) y sólo se quedaba en principio / Y así nomás moría'.

Recurrente morir de la palabra en su mero principio, en su natural silencio, del que sin cesar renace. La palabra es en el poema de Westphalen una teoría de resurrecciones" (17).

Edgardo Rivera Martínez comenta atinadamente "algunas sorprendentes paradojas" en la vida de nuestro poeta:

"En Westphalen se dan, sin duda, algunas sorprendentes paradojas. El hombre de apariencia ascética, ha sido y es todavía, sin duda, un cultor de la vida, aun cuando sea desde la perspectiva del contemplador. El practicante de una lucidez insobornable ha sido y es un fervoroso creyente en los poderes del inconsciente y los sueños. El observador pesimista de una y otra realidad es un convencido de la factibilidad de un orden humano efectivamente justo y libre. El pensador ponderado en numerosos y penetrantes artículos, se ha pronunciado, más de una vez, con panfletaria

violencia. Y, sobre todo, el autor de tan hermosa obra poética, se confinó, voluntariamente, en un pertinaz silencio" (18).

Por su parte, Rafael Vargas afirma:

"Ni santo ni poeta maldito, Westphalen practica un sano escepticismo. Cree en la poesía a la que vez que se burla de ella. Sabe como André Breton, que 'el abrazo poético como el abrazo carnal / mientras dura / prohíbe toda caída en la miseria del mundo', pero también contempla la poesía como un conjunto de 'hermosas ruinas perecederas desde siempre'. (...) Su largo silencio como poeta, que no ha sido nunca renuncia a la palabra (ha escrito una espléndida obra ensayística), está poblado de significados. Sus libros recientes (...) muestran, además, un perfil distinto de su escritura. Es como si, cuando pensábamos que cabría en una definición, dijera como César Moro, su gran amigo, '¿ya ves que sí? ¡pues no!'" (19).

Si se ha hablado de ecos de la poesía mística en la poesía de Westphalen,ha sido precisamente porque el YO de estos poemas tiende a la unión con lo absoluto que se encuentra en un lugar no definible del pasado donde existe el "esplendor", el "paraíso", la "gloria".

Podemos, pues, resumir lo afirmado hasta ahora diciendo que los contenidos poéticos, así como el pensamiento y la vida de Westphalen, están ordenados en base a la confluencia de entidades antitéticas.

NOTAS

(1) Roberto Paoli: "Westphalen o la desconfianza en la palabra". En **Estudios sobre literatura peruana contemporánea.** Firenze, Stamperia editoriale Parenti, 1985, p. 101.

(2) Dice Juan Ramón en **Diario de un poeta reciencasado (1916)** refiriéndose a una ELLA ideal, que puede ser la Amada o la Poesía:

Aquí está ya, lo mismo
que entonces, viva,
fresca y de oro,
como si ella fuese Ella,
¡más Ella todavía,
pues se parece a su recuerdo inmenso!
  Primavera, ¿a qué pones
nuevo campo a su fuga?
¿Por qué haces que torne
a huir de mí, otra vez,
por tus valles en flor,
más bella aún en la memoria? (p. 297)

En un libro de la misma época, **Eternidades (1916-1917)** contrapone la imagen ideal de sí mismo a su figura humana:

Yo no soy yo.
            Soy este
que va a mi lado sin yo verlo;
que a veces, voy a ver,
y que, a veces, olvido.
El que calla, sereno, cuando hablo,
el que perdona, dulce, cuando odio,
el que pasea donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera. (p. 318)

[En **Segunda Antolojía poética (1898-1918).** Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1993].

(3) Es tal vez Pedro Salinas el que ha desarrollado en grado sumo la poética de la idealidad, la que considera al TÚ, el ser amado, como una entidad perfecta situada más allá del mundo de lo visible. Veamos algunos fragmentos de **La voz a ti debida** (1933):

Sí, por detrás de las gentes
te busco
No en tu nombre, si lo dicen,
no en tu imagen, si la pintan.
Detrás, detrás, más allá.
Por detrás de ti te busco
No en tu espejo, no en tu letra,
ni en tu alma.
Detrás, más allá. (p. 122)

El que te busque en la vida
que estás viviendo, no sabe
más que alusiones de ti,
pretextos donde te escondes. (p. 128)

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!
Quítate ya los trajes,
las señas, los retratos;
yo no te quiero así,
disfrazada de otra, hija siempre de algo.
Te quiero pura, libre,
irreductible, tú. (pp. 130-131)

Perdóname por ir así buscándote
tan torpemente, dentro
de ti.
Perdóname por el dolor, alguna vez.
Es que quiero sacar
de ti tu mejor tú.
Ése que no te viste y que yo veo,
nadador por tu fondo, preciosísimo.
Y cogerlo.
Y tenerlo yo en alto como tiene
el árbol la luz última
que le ha encontrado al sol.
Y entonces tú
en su busca vendrías, a lo alto.
Para llegar a él subida sobre ti, como te quiero,
tocando ya tan sólo a tu pasado
con las puntas rosadas de tus pies,
en tensión todo el cuerpo, ya ascendiendo
de ti a ti misma. (p. 143)

[En: Pedro Salinas: **Poesías escogidas**. Madrid, Espasa Calpe,

Colección Austral, 1991].

(4) También la poética guilleniana plantea la existencia de un mundo de perfección. Casi todos los poemas de **Cántico** reflejan ese mundo perfecto. Véase, por ejemplo, el poema "Pasmo del amante" donde el poeta contrasta la belleza de la mujer plena y perfecta, la intocable, a partir de la visión de la mujer amada concreta:

¡Hacia ti que, necesaria,
Aun eres bella! (Blancura,
Si real, más imaginaria,
Que ante los ojos perdura
Luego de escondida por
El tacto.) Contacto. ¡Horror!
Esta plenitud ignora,
Anónima, a la belleza.
¿En ti? ¿En quién? (Pero empieza
El sueño que rememora.) (p. 141)

[¿No habría que interpretar en el poema "La mañana alza el río..." el verso "Teme la rosa el pie la piel" como la oposición entre idealidad y concreción? La belleza o idea perfecta (la "rosa" teme la 'materialidad'(= "el pie la piel")]

En "El ruiseñor" el poeta presenta al ave como símbolo de la perfección que, en el momento pleno del día (el mediodía) "No responde nunca: sí" porque no es una entidad humana, sino ideal:

El ruiseñor, pavo real
Facilísimo del pío,
Envía su memorial
Sobre la curva del río,
Lejos, muy lejos, a un día
Parado en su mediodía
Donde un ave carmesí,
Cenit de una primavera
Redonda, perfecta esfera,
No responde nunca: sí." (p. 140)

[De **Cántico**. Libro incluido en **Mientras el aire es nuestro**. Ed. de

Philip W. Silver. Madrid, Cátedra, 1982].

(5) San Juan de la Cruz: **Poesías Completas**. Edición de Cristóbal Cuevas. Barcelona, Ediciones B, 1988, p. 89.

(6) Ibid. p. 100.

(7) Ibid. p. 94.

(8) En Fray Luis de León: **Poesías**. Biblioteca Clásica Ebro. Zaragoza, 1980.

(9) Cuando en una entrevista se le hizo el siguiente comentario-pregunta:

"Recordamos unos versos suyos en dos poemas diferentes: "Una cabeza humana viene lenta desde el olvido" y "He dejado descansar tristemente mi cabeza / en la huella que cae del ruido de tus pasos". Se percibe en ellos el tema de la memoria, del recuerdo. ¿Para usted el tema de la memoria, de la evocación, es uno de los resortes de su poesía?"

Respondió Westphalen:

"Es muy curioso: esos poemas en realidad contienen el esquema de cómo es el recuerdo, pero son imágenes de cómo funciona el recuerdo y no son el recuerdo mismo. Son imágenes que salieron del poema, que surgieron del poema."

[Entrevista de Federico de Cárdenas y Peter Elmore. **El Observador**. Lima, 25 de abril de 1982, edición dominical, p. XVI].

(10) En este sentido cabe recordar una frase suscrita por Westphalen en 1928: "Lo más delicioso es la teoría". [Citado por Edgardo Rivera Martínez en "El pensamiento de Westphalen". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, p. 60].

(11) Américo Ferrari afirma: "'Has venido para borrar tu venida', dice al fin el poeta: para borrar el tiempo." [En "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen". **Los sonidos del silencio**. Lima, Mosca Azul, 1990, p. 76].

También Alonso Cueto se expresa en el mismo sentido: "Ya no es el recuerdo sino la venida del ser amado lo que se presenta ('Viniste para posarte sobre una hoja de mi cuerpo') que tiende a convertirse en eternidad ('Viniste para borrar tu venida')". [En "El laberinto del silencio". **Hueso Húmero** Nº 7. Lima, octubre-diciembre 1980, p. 126].

(12) Habría que comparar la "rosa" en la poética westphaliana con la "rosa" en la poética de Martín Adán quien la utiliza de modo recurrente en sus poemas (Cf. **Travesía de extramares** y **La rosa de la espinela**).

(13) **Belleza de una espada clavada en la lengua**. Incluido en **Bajo zarpas de la quimera**. Madrid, Alianza Tres, 1991, pp. 90-91. Publicado por vez primera en **Creación & Crítica** Nº 20, en 1977, "Poema inútil" se incluyó posteriormente en **Belleza de una espada...**, tercera sección de **Otra imagen deleznable...** (México, FCE, 1980).

(14) Américo Ferrari considera que la razón de la poca difusión de la poesía de Westphalen se halla en "la ausencia de lo que se ha venido en llamar 'mensaje', término que entendemos aquí como todo elemento de época fácilmente utilizable (a menudo a despecho del poeta que quizá lo introdujo como elemento fundamentalmente poético) como cliché literario ideológico y en tanto que tal rotulable, manejable y colocable". [En "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen". **Los sonidos del silencio**, Lima, Mosca Azul, 1990, p. 79].

(15) En "Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, p. 40.

(16) En "Palabras para Westphalen". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, p. 7.

(17) En "Apariciones y desapariciones", artículo publicado originalmente en **Culturas**, suplemento semanal de **Diario 16**, Nº 42. Madrid, 26 de enero de 1986, p. II. Incluido como prólogo en la recopilación de la obra poética de EAW: **Bajo zarpas de la quimera (Poemas 1930-1988)**, Madrid, Alianza Tres, 1991, p. 9.

(18) En "El pensamiento de Westphalen". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 67-68.

(19) En "Leyendo la leyenda - Westphalen" en **Sábado** (suplemento de **unomásuno**) Nº 460. México DF. 2 de agosto de 1986, p. 6.

CAPÍTULO III

TÚ y YO

EL DIÁLOGO POÉTICO

Javier Sologuren ha señalado, y con razón, que "El gran tema, la gran pasión de la poesía de Westphalen es, qué duda cabe, el amor" (1). En efecto, en todos los poemas de **Insulas** y **Abolición**, que son los libros fundamentales en la poética westphaliana de los años treinta, se encontrará, de manera directa o indirecta, predicaciones dirigidas por un YO a un TU; se trata, entonces, de un diálogo poético (En **Belleza de una espada...** y **Cuál es la risa** los poemas "eróticos" no son poemas dialógicos). Los enunciados que realiza el emisor poemático (trátese de un YO o simplemente de una 'voz') van configurando la realidad del poema. Esta voz es la que define no sólo los temas anteriormente tratados como el tiempo, la muerte o el amor, sino que configura la personalidad del referente, del TU, a la vez que se define a sí mismo. En las páginas que siguen iremos indicando las cualidades y características más sobresalientes del ser amado u objeto amoroso en los poemas e, indirectamente, del emisor poemático o YO lírico.

EL TÚ EN LO ALTO

El TÚ en los poemas de EAW pertenece al mundo de ARRIBA y desciende cuando se aproxima hacia el YO el cual se encuentra ABAJO. En el poema "Viniste a posarte..." el TÚ se acerca a la tierra como si se tratara de un ser alado, casi ingrávido, pues es un ser sin peso, casi sin materialidad: "Bajaste de brisa en brisa...".

En el poema "Amarrado a su sombra..." el YO poético dice

dirigiéndose a ELLA: "Prendida de los sueños alzada del cielo", enfatizando por dos veces en su ubicación, exactamente igual al verso de "Andando el tiempo", "Alzada levantada". Al finalizar el poema "Diafanidad de alboradas..." el TÚ ha elevado a la 'realidad' al lugar donde ella reside: "Oh qué alto el mundo eleva / La niña con su mano". En "Marismas llenas de corales..." el TÚ emerge siempre "de la alta marea" y su risa nace "Entre surtidores empinados para alcanzar la estrella". Una risa que es "la música rebosante de los cielos". También en "Marismas..." la "ternura más clara" forma "de pétalos cristalinos la alta rosa".

Todas las citas, pues, configuran la presencia del ser amado en un lugar o espacio que se encuentra muy por encima del mundo del YO poético.

Al finalizar el poema "He dejado descansar..." el TÚ que se presenta bajo la denominación "Rosa grande" y que simboliza el ideal absoluto se ubica en lo alto, sobre el YO, mientras éste le dirige una pregunta-ruego: "Rosa grande ¿no has de caer?"

Al concluir el poema "Marismas..." el TÚ desciende del "paraíso" (En "He dejado descansar..." habíamos leído "Bella ave que has de caer en el paraíso"). Como éste ha sido un poema que tiene por ambiente central al elemento marino va el "mar" por delante y, dentro de él, como si se tratara de una gran "concha", se ubica el TÚ cual una nueva Afrodita, como el objeto amoroso que viene a la tierra:

De tu mano baja el paraíso con los cuatro estíos
Ladrando a los costados siguiendo al mar que va delante
Y tú tendida en su gran concha
Y tú tejiendo la nueva historia
Las gloriosas empresas el cielo batido de alas

EL TÚ, UN AVE

Una variante del tema "El TÚ en lo alto" constituye su presencia bajo la forma de un ave. Puede tratarse de una 'simple'

ave o de un ave 'cósmica' que trastoca el universo todo. De esta manera se posa el TÚ sobre el cuerpo del YO que ha asumido las cualidades de una planta: "Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo" ("Viniste a posarte...").

En el poema "Diafanidad de alboradas..." un ave cósmica aparta a los planetas de su órbita para de esa manera asegurar un "cauce más límpido" a los "ríos" que han salido de su curso terreno y ahora "irrumpen" en el "paraíso":

Removiendo los planetas un ave con su pico
El cauce más límpido asegurando
A los ríos alzados irrumpiendo en el paraíso

En el poema "Entre surtidores empinados...", en una hermosa imagen, el TÚ se presenta bajo el aspecto de un colibrí que realiza movimientos acrobáticos para tomar del néctar de las flores y no caerse:

Y si libabas en campánulas salvajes
Si cual los pájaros hacías pininos
Para no caerte de las ramas tan frágiles
Acaso podían competir [contigo] los surtidores

La presencia del TÚ implica la suspensión del tiempo. Varias de las denominaciones del AHORA de la plenitud y felicidad corresponden a aspectos vinculados con el mundo aéreo. Nótese la referencia al "pico" del TÚ:

Ahora traído por las nubes
Ahora traído por los gorjeos
Ahora a lomo de las auras
(...)
Ahora
En la dulzura de la muchacha y sus pantorillas
En su decir no con el pico
Y riéndose con la sombra

Finalmente, en el poema "He dejado descansar...", el YO intenta detener al ser amado que huye sin remedio. Ésta se presenta

bajo la denominación "Bella ave" que, por una adición de tipo sintagmático podría denominarse "Bella ave del paraíso", esto es, el ser cuya existencia no es terrena, sino 'celeste', el ser que vive o existe en la "otra margen". Como dice el propio enunciador poemático, el "ave" no caerá en la tierra sino en el "paraíso":

Bella ave que has de caer en el paraíso
Ya los telones han caído sobre tu huida
Ya mis brazos han cerrado las murallas
Y las ramas inclinado para impedirte el paso

LA FRAGILIDAD DEL TÚ

Uno de los aspectos que caracteriza al TÚ es su extrema delicadeza. En la siguiente cita, su presencia es descrita como la imagen que se forma en el espejo del agua (una copia de su modelo perfecto), casi incorpórea, evanescente:

Así te veo siempre...
Entre escarpas bañadas de nuestras monedas vacilantes
Más frágil niña más frágil que tu retrato en el agua
O que tú misma remontada a las nubes
O que tú misma tendida en mis ojos
("Sirgadora...")

En el poema "He dejado descansar..." el YO se presenta como elemento disuasorio para el TÚ quien ha asumido la caracterización de una 'cierva' delicada:

Corza frágil teme la tierra
Teme el ruido de tus pasos sobre mi pecho

En "Viniste a posarte..." de todas las expresiones que designan al TU ("gota dulce", "roja estrella" etc.) queremos destacar el sintagma "gorgorito completo". La cita designa al TÚ (que se ha hecho presente como un 'ave') aludiendo al 'temblor de

la voz en la garganta'.

LA POÉTICA DE LA FRAGILIDAD

En el artículo "Poetas en la Lima de los años treinta" (2) aludiendo a la poesía de J. M. Eguren (pero que nosotros aplicamos a la suya propia), dice Westphalen:

"La deuda principal que tenemos con él es que nos hizo patente la fragilidad y el poder, a la vez, de la expresión poética: más poderosa cuanto más frágil". (pp. 101-102)

En efecto: la fragilidad de la poesía de Westphalen ha logrado que ésta subsista de manera incólume, indemne, y a la que no han afectado ni el paso del tiempo ni los cambios en las modas poéticas. Situada en el polo opuesto de la grita y vanagloria, sus palabras parecen quebrarse por su levedad pero, sin embargo, son capaces de atravesar un cristal sin romperlo. Veamos para comprobarlo algunos versos suyos:

Diafanidad de alboradas reflejas en múltiples espejos
Deslumbre de música cubriendo la montaña como una
    alta arboleda
(...)
En un júbilo de manos de insectos de aves
En un tañer de cuerdas y de cabelleras
Roto el aire por muy fino
        ("Diafanidad de alboradas...")

Por la pradera de una voz flotando en los aires
Con el peso liviano de los planetas lucidos por las flores
(...)
Sobre una sucesión de mares labrados a maravilla
Con el canto de las aves como cauce y lecho de las barcas
Y la cola del pavorreal como nimbo de las cosas más pequeñas
(...)
En la cabellera enredada de una niña en la vía láctea
En la entraña misma de la música pisando
        ("Por la pradera diminuta...")

EL TÚ, LA DIOSA-NIÑA

Una de las referencias más características que se hace al TÚ a lo largo de **Ínsulas** y **Abolición** es la de "niña". Esta denominación connota, de un lado, cualidades de tipo moral: 'pureza', 'delicadeza', 'levedad', 'virginidad', 'asexualidad' y, de otro lado, cualidades vinculadas a aspectos prácticos del mundo de los niños: 'infantilidad', 'despreocupación', 'ludricidad', entre otros.

Al finalizar "Entre surtidores empinados...", que es un poema que tiene como tema central a la "risa" del TÚ y que incide en la pureza de la alegría, se lee:

Y así el himno de la alegría
Y así la niña diosa
Y esta su risa

La "risa" del TÚ ha producido la trastocación de la realidad de manera semejante al poema "No te has fijado..." donde la presencia infantil de la niña es continua. En este poema ELLA se presenta como una pequeña 'caprichosa y engreída' que reformula la realidad a su antojo:

Te reías con tu capricho

El YO está a merced del TÚ, y ésta le ordena realizar los actos más inverosímiles:

No me vayas a hacer repicar tantas campanas
Te decía

En una primera lectura se puede entender que "campanas" se refieren a 'campanas'; se trataría de provocar un gran ruido. Pero, en una segunda lectura, se puede entender que, en realidad, se ha tratado de mover o golpear a las "flores":

Y después encontrar las flores alborotadas
Con el moño de través acusándome
Del asesinato de sus tiernos maridos

Estas imágenes son muy ambiguas y caben diversas lecturas. En una primera, y tal como decíamos anteriormente, puede tratarse ciertamente de "repicar campanas". En este caso las "flores" se alborotan" porque el ruido de las campanas ha 'espantado' a las 'aves y pájaros' que serían sus "tiernos maridos". En una segunda lectura, "repicar las campanas" podría entenderse como imagen de 'pasar las manos sobre las flores'. De esta manera las flores estarían alborotadas. Como las flores se autopolinizan, al mover las flores, el polen ha caído fuera de la flor. Se ha cometido, por tanto, un 'floricidio', un "asesinato" en la terminología del poeta.

En este mismo poema la niña adopta una vez y otra actitudes de engreimiento ordenando realizar al YO los actos más inverosímiles:

Tú te reías con más capricho
Debía subir tal un lagarto las peñas
Bajar en paracaídas a las regiones submarinas
Volver cargado de lunas de peinetas
El primer gramófono y otras flores marinas

Versos más adelante es el YO quien invita a reiniciar el juego al TÚ: "Niña vamos que ya es hora / Que de nuevo principiemos".

El TÚ no es más que una "niña" juguetona llena de poderes mágicos a cuya presencia la realidad toda se trastoca como por arte de birlibirloque:

Una madrugada dorada daba a la comba
Saltando tú montes y espesuras
Collados desiertos mares horizontes
Crecían a cada vuelta
Aparecías luego chiquitita
Y tu voz vaciada en dedales alcanzaba a llenar un mar

La felicidad que se experimenta se expresa también en términos infantiles. Tal como anunciamos al inicio de este ítem todo ello connota no sólo 'infantilidad', sino sobre todo, 'naturalidad', 'pureza', 'delicadeza', 'reconstitución de la armonía perdida entre el hombre y su entorno'. Los siguientes versos constituirían una nueva formulación del tema de la "vuelta a la otra margen" (Cf. Cap. I):

Los árboles aplaudían
Al estrenar tú una sonrisa que repicaba como las flores
Oh una gran fiesta
Los canguros de etiqueta iniciaban el desfile
(...)
Tú recuerdas que después de los canguros
Dejaste correr una liebre...

En el poema "Entre surtidores empinados..." que está dedicado a la "risa" del TÚ, la realidad entera se transforma en contacto con su sonrisa:

Y tantas flautas tantos murmullos de hojas
Desgranándose de los dientes
Y las harpas secretas
Y el eco sobresaltando las ciudades
Desprendiendo las vidrierías
Como racimos de cristal cayendo las campanas
Resonando como el mar el acero de las ciudades
Subiendo a las torres los aros de las niñas
Cayendo de las nubes pianos y laúdes
Madurando los árboles cabezas de sopranos
Arrojando los mares a las playas
Guitarras y sirenas

Así también en el poema "Amarrado a su sombra..." el TÚ se presenta bajo la figura de un ser venido o situado en el "cielo" y que al reír trastoca el mundo. En estos versos, sin embargo, el deseo se manifiesta de modo velado (no se alude a la "niña" sino a la "muchacha" Cf. INFRA):

Prendida de los sueños alzada del cielo
No has visto una sonrisa hilar un paisaje
La muchacha reír con el cielo chorreando de sus manos

La identificación entre TÚ y YO lleva al enunciador poemático a imitar las actitudes lúdicras de la niña-diosa:

Así a veces mi corazón salta como un sapo
Se está otras quiero mirando la estrella
Aunque más a menudo
Sigue tus huellas recostado en tanta ternura
Se infla más grande
Tú has visto cómo guiña los ojos
Esto es nada comparado con sus otras destrezas
El arte con que sabe el día
O camina a la pata coja

La imposibilidad de situar los sucesos acaecidos en su lugar correspondiente es semejante al "corazón" del YO que a veces "salta como un sapo" y a veces "se está quieto mirando la estrella". Conviene recalcar en estos versos la antítesis de presentar a un animal poéticamente 'pedestre', pero cuya referencia es ampliamente original y acrecienta al segundo miembro, la "estrella". Podría significar que el YO oscila entre la pasión y el arrebato o la tranquilidad y la paz.

Pero la "fe" del YO hacia el TÚ es lo que cuenta, quien al igual que en "Marismas llenas de corales..." ("Diría que perdí la huella si a cualquier parte / No me alcanzara o en el mar o en el cielo tu sombra") sigue "tus huellas". Esto hace que el "corazón" se "infle más grande", i.e., se acreciente en su amor. La identificación entre ambos es patente también en los versos siguientes, donde el YO nombra un conjunto de acciones ligadas a la actividad infantil del TÚ: "Tú has visto cómo guiña los ojos", también "conoce el día" (= el 'tiempo') y participa de otros juegos de niños ("Camina a la pata coja").

La trastocación experimentada en el poema (que ha girado también, aparte de los temas mencionados, en torno al tema del tiempo que se reinicia) hace que el TÚ se encuentre feliz. El verso final de este poema así lo expresa: "Niña estás contenta".

El poema "Diafanidad de alboradas..." que en su primera parte

ha centrado su predicación en el recuento de un mundo paradisíaco, discurre en su segunda sección sobre la presencia conjunta del "amor" y la "muerte". Ante la imposibilidad de saber qué es lo 'verdadero' en la vida, el poeta opta por el camino del erotismo. Nótese en los versos siguientes, sin embargo, que "el viento se reseca" para que "su canto no despierte a los niños", esto es, que los niños se mantienen alejados de todo erotismo (Cf. Cap. IV):

Aunque más vale chocar lunas que platillos
Si la dicha casi es una mano que se estrecha
Y el aire un corazón que palpita
Si el viento se reseca como una hoja
Para que su canto no despierte a los niños
Si el huracán se desmenuza en chasquidos de lengua
Y la sangre no sabe susurrar
En los oídos la pasión sosegada

Los dos versos finales presentan a la autora de la trastocación del mundo, la niña-diosa:

Oh qué alto el mundo eleva
La niña con su mano

En "Sirgadora de las nubes..." el YO no puede contener su emoción y alegría por la presencia del TÚ: "Chirriantes las alegrías niña de verte y niña / Entrechocando platillos suaves como manos / Trompetas de óyeme que no respondo".

Como hemos afirmado en otro lugar el poema "Llueve por tanto..." está construido en su primera parte sobre la equivalencia 'ser amado' = "sol". El TÚ (que es una "niña") asume todas las propiedades del astro celeste. 'Llueve el sol', se trata de una "lluvia [pura] de amor":

LLUEVE por tanto que se cae de amor
Llueve lagrimada gracia
Entre golpe de lo que no es lluvia sino sol
No hay que temblar que llueve de sol
Es lo que te corresponde
(...)

Prueba a mirarte y no cegar
(...)
Cómo es posible niña y sol

En este poema las cosas y los seres adquieren plenitud y perfectividad (Cf. Cap. I). Ello hace que la "niña" sea "más niña" de tal modo que quien asume la coordinación de las 'acciones' no es el TÚ, sino el YO. El TÚ representa al mundo 'natural'. Su aparente 'infantilismo' connota 'naturalidad' que lleva a la reconstitución de la armonía perdida entre el hombre y su entorno:

No me dirás estoy más grande porque eres más niña
Yo contaré y uno y dos y algunos y varios
Iré diciendo este paisaje para cuando duermas
Y vengan las bestias a saludarte
Este lago para remojarte la esperanza
Y mares de un color y mares de otro color
Con velas o sin playas y aventurarse y zozobrar
Según sea que levantes la mano o avances el pie
Para la voz habrá que contratar el eco que responda
Como responde mi amor
No hay que estar indecisos y el preciso cielo
Amanecerá sobre tus ojos
Por una vereda seguiremos a la gacela y por otra al
pecespada
Nuestro amigo el león nuestro comensal

Un verso de ese extraño poema lleno de simbolismo, "Un árbol se eleva hasta...", dice: "El rostro de una niña alumbra una lágrima con su luz suave apagada" que sugiere no sólo 'serenidad' sino que envuelve la expresión de un halo de 'leve tristeza'. El contexto en el cual aparece el verso está también alejado de la fuerza, deseo y desesperación que sugieren los versos ligados al "fuego", al "alma" y al "árbol" en este mismo poema. En el presente contexto es el elemento acuoso quien aflora a través de las formas "agua", "lágrimas" y "lluvia":

Las gotas cuentan otra cosa
Nadie cuenta las gotas
Las lágrimas son de más perfecta forma
Su música más suave apagada

El rostro de una niña alumbra una lágrima con su luz
suave apagada
La lluvia llora todo el espacio
Anega el alma su música

LA "NIÑA" EN LA POESÍA DE J. M. EGUREN

Westphalen ha indicado en varios artículos no sólo su amistad sino también su 'filiación' egureniana (3). O'Hara también lo reconoce así cuando, luego de citar los poemas 'eróticos' y 'sociales' de **Cuál es la risa** hace la siguiente afirmación: "Uno podría aducir que estas imágenes son la prueba fehaciente del alejamiento de Westphalen de la órbita-Eguren. De hecho lo son." (4).

No es propósito del presente trabajo señalar influencias, pero nos parece percibir en la "niña" westphaliana la presencia de la "niña azul" egureniana. Una niña -en este segundo caso- desprovista también de toda connotación erótica y símbolo de la Musa inspiradora (5) o de la poesía misma. Veamos la más conocida de las composiciones de Eguren:

"La niña de la lámpara azul"

En el pasadizo nebuloso
cual mágico sueño de Estambul,
su perfil presenta destelloso
la niña de la lámpara azul.

Agil y risueña se insinúa,
y su llama seductora brilla,
tiembla en su cabello la garúa
de la playa de la maravilla.

Con voz infantil y melodiosa
en fresco aroma de abedul,
habla de una vida milagrosa
la niña de la lámpara azul.

Con cálidos ojos de ventura
y besos de amor matutino,
me ofrece la bella criatura
un mágico y celeste camino.

De encantación en un derroche
hiende leda, vaporoso tul;
y me guía a través de la noche
la niña de la lámpara azul.

(de **La canción de las figuras**) (6)

La "niña azul" egureniana presenta algunas características que se repiten en la "niña" westphaliana: a) Es un símbolo de la belleza absoluta (también de la poesía). b) Permite el acceso a la "playa de la maravilla" a la vez que habla de una "vida milagrosa". c) Está despojada de todo hálito de erotismo. Sin embargo, la niña "seduce". d) La diferencia se encuentra en que la niña de Eguren se ofrece benévolamente al poeta, mientras que en la poesía de Westphalen la "niña" no se ofrece, es el poeta el que trata infructuosamente de alcanzarla.

Ya en 1928, en el estudio que le dedicó José Carlos Mariátegui (7) destaca la presencia de "rasgos medioevales e infantiles" en la poesía de Eguren, aunque Westphalen prefiera referirse a una veta "gótica" e indicar, en relación a "infantil", que el empleo de tal calificativo "tiende a rebajarlo, a quitarle vigencia" (8).

Si sólo se hace un recuento de algunos personajes egurenianos, sin contar a "La niña de la lámpara azul", tendremos a los siguientes: "Syhna la blanca", "La Dama i", "Los gigantones", "Juan Volatín", "Los reyes rojos", "Peregrín, cazador de figuras", "Los reyes rojos", "El Duque" y otros "figurones", como los llama EAW.

EL TÚ, LA "MUCHACHA"

En oposición a la "niña" vista en el acápite anterior, en la poesía de EAW el TÚ figura en algunos poemas bajo la denominación "muchacha", y puede tener variantes como "la bella dormida" "la dama", entre otras. La expresión "muchacha" -que designa a una mujer con más años que una "niña", digamos, una adolescente- presenta connotación 'erótica', en oposición a la "niña" que aparece más como figuración de la 'pureza'.

Así, al finalizar el poema "Llueve por tanto", después de una larga enumeración anafórica iniciada con la palabra "Ahora" el YO poético designa las "pantorillas" del ser amado. Este alusión va acompañada de la palabra "muchacha". La referencia al "decir no con el pico" podría entenderse como la actitud de quien gusta 'jugar' con aquel que la pretende en un no entregarse y entregarse. De igual modo la vinculación entre "risa" y "sombra" alude a la relación que se establece entre presencia del TÚ y el 'deseo'/memoria que ha hecho posible esa presencia:

Ahora
En la dulzura de la muchacha y sus pantorillas
En su decir no con el pico
Y riéndose con la sombra

En el poema "Hojas secas para tapar..." la "ausencia" del ser amado se compara a un "violín sin cuerdas". En este caso la analogía es obvia: De un lado la ausencia de sonido connota 'soledad' pero, a su vez, la morfología del instrumento sugiere la silueta de una mujer: "Las muchachas tienen una ausencia o un violín sin cuerdas".

En "Amarrado a su sombra..." que puede ser subtitulado 'poema del deseo contenido' el YO poético se limita a contemplar al ser amado que duerme (Éste no es un poema dialógico; está escrito, en su mayor parte, en tercera persona). Ella recibe la designación "ninfa" y "bella dormida". Trasladada a un ambiente cósmico "descansa el brazo" en la "ladera" de la luna (que se encuentra en cuarto menguante o creciente):

En los cuernos de la luna una flauta tocaba
La ninfa en la ladera descansaba el brazo

Otro de los ambientes que recrea el poema es el medieval y trovadoresco. Allí la "bella" duerme. Los "ríos" que connotaban la presencia del tiempo que se dirige a la muerte en este caso sugieren 'deseo', por ello se limitan a rondar la ciudad y el

recinto donde se halla la "bella dormida". Así como en "Diafanidad de alboradas...", aún en medio de la felicidad el YO añoraba la "sombra", i.e, 'el deseo' ("En las cuevas añorando un poco de sombra /Contra tanta estrella"), de igual modo en el presente poema el poeta no canta la plenitud del encuentro, sino únicamente el deseo que lleva a esa plenitud. Todo en el poema rezuma 'ansia' y 'deseo'. Así tenemos la presencia de "soles" y "ardientes pisadas":

Los ríos no se atrevían
A tocar el borde de las ciudades
De lejos las cantaban y en voz baja
Para no quebrar la calma de las murallas
O turbar en el recinto
La más clara voz de los trovadores
Allí aparecía la bella dormida cubierta de soles
Sus ardientes pisadas tanto medían el suelo como el cielo

Los dos versos finales vuelven a presentar a la 'durmiente', que en esta oportunidad ha recibido la designación "muchacha", rodeada de un ambiente de 'pureza' y 'sexualidad' (Cf. en los dos versos anteriores la presencia del "delfín" y la "ostra"):

No despertaba aún la muchacha
Llenaba los espacios la flor

Cuando llega el ser amado en el poema "Viniste a posarte..." lo hace trayendo consigo el amor y la felicidad. Este es un poema de plenitud, de plena confianza por el encuentro TÚ/YO:

"Has venido... / Con la gozosa transparencia... / De los conciertos de hojas de otoño y aves de verano / Con el contento de decir he llegado / Que se ve en la primavera al... /... dar vía libre a las aguas y canto libre a las bocas / De la muchacha al levantarse y del campo al recogerse".

Como puede observarse, la referencia a la "muchacha" se encuentra dentro de un contexto de expresión de la libertad, de la

plenitud y de la vida. La "muchacha" en este caso designa la 'vitalidad de la mujer', del 'amor'.

En el poema "Un árbol se eleva hasta..." en oposición a la "niña" que aparecía en un ambiente acuático "el poeta entreteje una atmósfera de roman courtois, de paladines caballerescos, de amantes que son héroes" (9) donde se hacen presentes "hermosas damas":

Otra gota
Sí
Aunque me ahogue
Ya no tengo alma
En la gota se ahogaron los valientes caballeros
Las hermosas damas
Los valientes cielos
Las hermosas almas

El poema "Una cabeza humana viene..." centra su predicación en el intento del YO poético por traer mediante el juego de la memoria al TÚ del pasado hacia el presente. Se trata de un poema dialógico cuyo contenido está ligado al amor. Allí también figura una "muchacha":

Oye si me esperaras detrás de ese tiempo
Cuando no huyen los lirios
Ni pesa el cuerpo de una muchacha sobre el relente de
las horas
Ya me duele tu fatiga de no querer volver

¿UNA NIÑA SEXUADA?

A pesar de que en páginas anteriores afirmábamos que la figuración de la palabra "niña" implicaba ausencia de erotismo o sexualidad, sin embargo hay que tener en consideración que toda la poesía westphaliana en sus dos primeros libros está transida por la presencia del amor. El erotismo está presente en la casi totalidad de sus versos. Por ello la "niña", más que constituirse en manifestación de la ausencia de erotismo, expresa presencia de 'pureza'. El amor es también 'puro'. Veamos, por ejemplo, los dos

versos siguientes del poema "Solía mirar el carrillón..." donde confluyen 'silencio'. 'dolor' y 'erotismo':

En el silencio estaba más niña
Lloraba y nacía al sexo con cada flor

que puede leerse como la presentación de la más acendrada 'delicadeza'. La alusión al "sexo" asociado a "flor" no la despoja de su carga semántica 'erótica', pero sí la 'purifica' (Cf. los dos versos finales del poema "Amarrado a su sombra...": "No despertaba aún la muchacha / Llenaba los espacios la flor").

Habría que añadir en el presente acápite, por vía informativa, que en la obra de Eguren junto a la niña "azul" que rezuma pureza existe otra niña "rubia" que sugiere erotismo (10).

EL PESO DEL TÚ (LA FELICIDAD)

Aunque en el apartado "El TÚ, un ave" indicábamos el carácter de levedad y casi inmaterialidad que asume el TÚ, en el presente queremos indicar que, en otro contexto, para indicar la adherencia e íntimo contacto entre YO y TÚ, el poeta alude a la imagen de la pesadez, pero empleando de dos sustantivos que expresan cualidades netamente positivas: el "rocío" y los "lirios".

En los dos versos iniciales del poema "Viniste a posarte..." se predica la llegada del ser amado como un ave (o un insecto). En el verso segundo el YO llama al TÚ "gota dulce y pesada" incidiendo en la 'adherencia', así como ocurre con el "sol" cuyos rayos se 'posan' sobre los cuerpos y dan la vida:

Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo
Gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas

Uno de los versos finales de este mismo poema afirma "Has venido pesada como el rocío sobre las flores del jarrón", donde se connota tanto 'adherencia' como 'delicadeza': La presencia del TÚ

es semejante a las 'gotas de agua que aparecen por la mañana'. Lo curioso es observar que las "flores" no son del campo, ni del jardín, sino del "jarrón", con lo que se produce una connotación no tanto 'artificial' cuanto 'esteticista'.

Finalmente en el poema "Sirgadora de las nubes..." se lee:

Se veía en tus ojos mejor el mundo
Más grande y más pesado de lirios

Y versos más adelante:

Las perlas del amor contadas por tus manos crecían
como palabras
O flores de tu árbol de risa
O silencios de tus manos cargadas de un mundo pesado
de lirios

En ambos casos la connotación es la misma: el estatus del "mundo" (que puede sugerir la 'realidad') ha cambiado por la presencia del ser amado. El "peso" de los "lirios" le confieren mayor 'delicadeza', 'pureza' y 'belleza'.

LA RISA DEL TÚ

El TÚ es el ser que genera la transformación de la realidad. Esto ocurre en los momentos de plena vitalidad y alegría. Así, en el poema "Entre surtidores empinados..." que está dedicado a la "risa" del TÚ, la realidad entera se transforma en contacto con su sonrisa:

Y tantas flautas tantos murmullos de hojas
Desgranándose de los dientes
Y las harpas secretas
Y el eco sobresaltando las ciudades
Desprendiendo las vidrierías
Como racimos de cristal cayendo las campanas
Resonando como el mar el acero de las ciudades
Subiendo a las torres los aros de las niñas
Cayendo de las nubes pianos y laúdes

Madurando los árboles cabezas de sopranos
Arrojando los mares a las playas
Guitarras y sirenas

También en el poema "Amarrado a su sombra..." el TÚ se presenta bajo la figura de un ser venido o situado en el "cielo" y que al reír trastoca el mundo:

Prendida de los sueños alzada del cielo
No has visto una sonrisa hilar un paisaje
La muchacha reír con el cielo chorreando de sus manos

DIOSA DE LA INSPIRACIÓN DE LOS POETAS

Dentro de los dos primeros libros de Westphalen no existen referencias a la actividad poética, salvo el caso de tres versos del poema "No te has fijado..." que presentan al TU como la 'musa' 'inspiradora'. Aunque el tratamiento de estos versos es más bien irónico, no por ello dejan de ser reveladores de la manera como se concibe el acto de creación. El 'soplo de la inspiración' viene siempre de parte del TU. Es un bien gratuito, un regalo de lo alto. En medio del camino por el desierto (de la aridez en la creación) la "lágrima" significa la fuente de inspiración.

Toda una legión de poetas barbones
Orillaba el desierto buscando una lágrima
Que dejaste caer por descuido

Este tema será retomado en los poemas del catálogo de la exposición surrealista de mayo del 35 y que fueron incluidos en 1980 en la serie **Belleza de una espada clavada en la lengua.**

AUTOGENERACIÓN

Un verso del poema "Entre surtidores empinados..." sugiere que el TÚ nace de sí misma, que se autogenera. Si los dos primeros del

poema dicen:

Entre surtidores empinados para alcanzar la estrella
Chorreaba tu risa la música rebosante de los cielos

El verso inmediato predica:

Más que la espuma de ti misma brotabas

que se podría parafrasear así: 'Tú eres el origen (fuente o surtidor) de donde naces (o surges o brotas) tú misma y, además, secundariamente, la espuma'. En otras palabras: Tu origen eres tú misma; tú brotas de ti misma.

Este tipo de concepción del TÚ nos remite a la concepción cristiana de la divinidad. Dios no ha sido creado por ningún ser. Ha existido y existirá desde y hasta siempre (En realidad, el tiempo es una categoría humana meramente referencial. En este sentido hay que entender el "siempre" anterior).

Cuando Moisés pregunta a Yahvéh cómo debe responder cuando en Egipto pregunten por su nombre, responde Yahvéh: "Yo soy el que soy" (11). En la teología católica se interpreta este versículo como 'Yo soy el ser cuya esencia es la existencia'. Dios "es", sencillamente, sin predicativos de ningún tipo.

PRIMERO ES EL TÚ, LUEGO, EL YO

Este concepto está sugerido por la siguiente secuencia del poema "Llueve por tanto...":

Yo estaba por decir que aquí estabas
Nacías con una sonrisa
Después el dueño y señor de los ojos
Siempre suele suceder
Después de no haber y habido

En este caso se señala la existencia antelada del TÚ respecto

del YO. El "dueño y señor de los ojos" es el emisor poemático que observa al TÚ convertida en diosa-solar: "Cómo es posible niña y sol".

LA DEBOCACIÓN DEL MUNDO

"Debocar" quiere decir 'arrojar, vomitar algo por la boca'. En este sentido la creación del mundo se produce a partir del TÚ en un acto que implica arrojar algo desde su interioridad. Se trata de un acto que más que conjunción implica desaprehensión.

Veamos los versos iniciales del poema "Solía mirar el carrillón...":

Solía mirar el carrillón que llega con toda ave
Así estaba más muerta
Por sus ojos debocaban los ríos las aves
La urgencia la despedida

En el primer verso la presencia del "ave" (= la 'vida') implica la presencia conjunta de la 'muerte' (= "carrillón" o 'carillón'). Como la 'vida' se dirige a través del tiempo hacia la 'muerte', las campanas del carrillón sugieren la presencia de esta última.

Los "ojos" (Cf. INFRA) constituyen el medio a través del cual el YO o el TÚ se ponen en contacto con la realidad o suprarrealidad. En el presente caso, los "ojos" del TÚ dan lugar a la aparición del 'tiempo' (= los "ríos"), la 'vida' o el 'amor' (= las "aves"), y la 'muerte' (= "la despedida").

En el poema "No es válida esta sombra" (Cf. Cap. I) existen algunos versos que sugieren la llegada de un mundo de plenitud (el tiempo de los verbos es el pasado):

Y había ríos que se iban en vueltas y derechas
Y había árboles con algo más que ramas y algunas hojas
El sol no hacía en vano su camino
Y tantas risas me dijeron que la luz también nace de
sonidos entrechocados

sin embargo, esto es sólo una falacia. El presente es un poema donde no se produce un 'final feliz'; por el contrario, existe una relación de conjunción entre eros y tanathos. De allí que, luego de la predicación de los versos anteriores, a través de una conjunción adversativa, exclame el YO:

Pero cómo has vomitado ese mundo

pues el TÚ va ahora "a la deriva", sin poder alcanzar la otra orilla, en dirección hacia la 'muerte':

Y ahora si vas a la deriva o si no derivas
Nada alcanzas y una sombra llama a otra
(...)

Una tercera alusión al tema tratado en el presente acápite aparece en "Diafanidad de alboradas...". Aquí nos encontramos en un poema de plenitud. Llegar hasta el TÚ ha supuesto ingresar a un mundo donde todo se encuentra trastocado:

Abiertos en abanico los horizontes
Que giran para abrir más el paisaje
Tenemos una luna tendida en la mar
Otra mira desde su torre
(...)
Las calles cambian de dirección según su ánimo

En este lugar es imposible diferenciar el origen y la implicación de las cosas: si se trata del TÚ que como una "niña" arroja un universo trastocado o si el tiempo surge también como un acto de expectoración:

No se sabe si es el silencio el que repica
O una niña que avienta sus sueños
(...)
No se sabe si es el tiempo un reloj de cuco
O el cuco que vomita el tiempo

DESCRIPCION DEL "TÚ"

El ser amado, el TÚ, no es propiamente una entidad humana, no es una persona de hueso y carne (Cf. SUPRA Cap. II). Es, en todo caso, una persona humana idealizada. Un aspecto de la descripción de su fisicidad, con todo, se realiza a través de categorías humanas y, más específicamente, corporales. El poeta describe fundamentalmente el rostro: frente, labios, ojos, nariz, cabellos. Un elemento no facial merece un tratamiento especial. Son las manos y que en la poesía de Westphalen se encuentra ligado al aspecto de la sensorialidad (Hay que tener en cuenta, también, que el TÚ se halla trasmutada, las más de las veces, en imágenes vinculadas a la naturaleza y el cosmos. Cf. Cap. IV).

a) LA FRENTE

La frente es un elemento que se encuentra asociado a una gran brillantez como puede ser la del "cristal" o la "nieve. El TÚ produce un gran deslumbramiento que ciega a quienes la contemplan. En "Sirgadora de las nubes..." se asocia la "frente" con la 'nieve' :

Soporte del frío tu frente completo cristal

En "Amarrado a su sombra..." en una referencia que puede entenderse dirigida tanto al TÚ como al propio YO, figuran los versos:

No has visto abrirse una madrugada
Sobre nieves como una frente
Alumbrando al sol y las estrellas

donde se han invertido las comparaciones. Es la "madrugada" la que se ha "abierto" produciendo un gran resplandor por la presencia de

las "nieves", las que son comparadas con una "frente".

Versos más adelante no se habla de "frente" pero las "miradas" del TÚ tiene los mismos efectos: "Las miradas cargadas de resplandores de océanos soleados".

En el poema "Por la pradera diminuta..." la coincidencia YO/TÚ se describe en términos corporales. Entre ellos figuran las "frentes".

Las bocas flotan...
Los brazos se entrecruzan...
Las frentes siguen las corrientes...

b) LOS LABIOS

Los labios se encuentran asociados con una tonalidad amarilla y deriva en dos campos semánticos relacionados, pero distintos. De un lado, se vincula con la "miel", la que, a su vez, se asocia con las "abejas" que en la tradición poética de occidente representan al 'amor'. Pero, por otro lado, la misma tonalidad se asocia con el color áureo y con el nacimiento de la luz solar.

En "Sirgadora de las nubes..." las referencias a "labios" se asocian tanto con "miel" como con "abejas":

Y abejas libando en nuestros labios
...
...
Una seda hilada de la miel de tus labios

En "Amarrado a su sombra..." la referencia no se dirige a los "labios" sino a una cualidad que se asocia con ellos: la "sonrisa". La utilización del verbo "hilar" remite al verso citado antes "Una seda hilada...":

No has visto una sonrisa hilar un paisaje

En "Te he seguido..." el YO persigue al TÚ para alcanzar la plena felicidad. De ese modo no habrá "negaciones" sino todo será esplendidez. La coloración de la "aurora", por la lectura intertextual vista y por la presencia del verbo "encender", se asemeja a la del 'fuego'. Es la presencia del 'sol naciente':

Te he seguido...
Para que una nueva aurora encienda nuestros labios
Y ya nada pueda negarse

En "Viniste a posarte..." la "muerte" se asoma a los "labios", pero la connotación que asume no es negativa. Implica sólo su llegada 'silenciosa', como la del TÚ. El verso segundo reafirma la 'luz y claridad' de los "labios" vistos en el ejemplo anterior:

Has venido como la muerte ha de llegar a nuestros
labios
Con la gozosa transparencia de los días sin fanal

Esta misma idea se reafirma al finalizar el poema donde se nombra de manera clara y directa la asociación entre los "labios" y el elemento áureo:

Has venido labios de oro

Finalmente, en el poema "Entre surtidores..." convergen en la risa del TÚ los dos campos semánticos aludidos:

Y esta su risa
(...)
Como luz hilada de abejas de oro

c) LOS OJOS

Los "ojos", así como la nariz y boca son los órganos que permiten la expresión de la sensorialidad en los poemas de EAW. En una entrevista epistolar publicada en 1990 dice Westphalen:

"Sobre mi pantalla onírica el sentido que predomina es el de la vista; pocas veces se oyen voces, ruidos, músicas, estruendos" (12).

Pueden distinguirse dos movimientos de dirección en relación con los ojos. Primero: El que se dirige del exterior al interior. En este caso la "boca" es un instrumento de captación de lo exterior, de la realidad circundante. Segundo: La "boca" permite la expulsión de lo interior. En este caso se convierte en medio a través del cual se expelen las vivencias interiores (el subconsciente). En algunas de estas citas se alude a la "mirada", pero esta acción implica, contextualmente, la presencia de los "ojos".

En "Solía mirar el carrillón..." el TÚ 'vomita' su mundo interior:

Por sus ojos debocaban los ríos las aves
La urgencia la despedida

Versos más adelante los "ojos" permiten entrar en contacto con la realidad:

Los ojos aumentan y beben
Tan lejos se llega
La fogata por narices boca ojos
Hasta

Donde proponemos la siguiente lectura: "Tan lejos se llega por narices boca ojos hasta..." En este caso el sentido queda indeterminado pues no se indica el complemento de dirección.

En el poema "La mañana alza el río..." los "ojos" cumplen un

papel importante pues se repite de manera continua a lo largo de los versos como el elemento que permite tanto el acceso al sueño cuanto al amor. La estructura de los versos presentan varias posibilidades lectura como ha señalado López Arámbulo (13): "Me miran los ojos el cielo".

Al finalizar este poema el YO poético lucha por lograr retener la imagen del ser amado en contra del 'olvido', esto es, de la "ausencia" que quiere imponerse. Se puede observar que son los "ojos" los elementos que permiten el acceso al "amor" representado por la presencia del "fuego":

Detrás de la ausencia mirabas sin fuego
Es ausencia noche
Pero los ojos el fuego
Caricia estío los ojos la boca
El fuego nace en los ojos
El amor nace en los ojos el cielo el fuego
El fuego el amor el silencio

En "Sirgadora de las nubes...", dice Ferrari, "El paisaje y el personaje resultan indisociables, como si una misma substancia formara a los dos. Asistimos a una sucesión de nimbos o de limbos que corresponden a una serie de miradas; en el centro, la imagen de una niña en el mundo, de una niña que es el mundo, y cada limbo (es) forjado por (sus) nuevas miradas" (14).

Los ojos del TÚ son los que permiten mirar la realidad desde una nueva perspectiva:

Se veía en tus ojos mejor el mundo
Más grande y más pesado de lirios
("Sirgadora...")

Los "ojos" son también quienes permiten al YO observar la presencia siempre "frágil" y evanescente del TÚ:

Así te veo siempre...
(...)

Más frágil niña más frágil que tu retrato en el agua
O que tú misma remontada a las nubes
O que tú misma tendida en mis ojos

En el poema "No te has fijado..." el TÚ observa un mundo lleno de maravillas a través de los arcos que se han formado como consecuencia de la enarcación (= 'espacialización') del tiempo:

Qué pasito las nubes se llevan los días
Que de un verano a otro verano
Enarcaban semanas por donde mirabas
La justeza irradiada de goces innombrables

En medio de la trastocación del orden del mundo (y, en especial del tiempo), producido por la presencia del TÚ se intercala el verso "Tú me mostrabas los ojos" que sugiere que "los goces innombrables" de la secuencia citada anteriormente, se originan a partir de sus "ojos":

Tú me mostrabas los ojos
(...)
No acierto poner las horas en su sitio
Siempre me engañas dándome el beso de las tres
A las doce y varias veces repetidas
("No te has fijado...")

La alusión a los "ojos" implica en varias oportunidades la presencia de la felicidad. Así en "Llueve por tanto..." se lee:

No hay que estar indecisos y el preciso cielo
Amanecerá sobre tus ojos

Cuando el YO intenta detener al TÚ que huye en el poema "He dejado descansar..." y anuncia su inminente captura, la coincidencia de intereses y destinos se enuncia por la conjunción de los "ojos":

Corza frágil...
(...)

Ya los cercos están enlazados
Ya tu frente ha de caer bajo el peso de mi ansia
Ya tus ojos han de cerrarse sobre los míos
Y tu dulzura brotarte como cuernos nuevos
Y tu bondad extenderse como la sombra que me rodea

De igual manera en "Por la pradera diminuta...", aunque ya no en un contexto de persecución sino en uno de plenitud, se alude a la misma coincidencia de vidas y destinos:

Y las mismas florestas resuenan en nuestros gritos
Y las mismas palomas reposan en nuestros ojos
Y las mismas flautas nos recorren para establecer nuestro
dominio

La íntima unión entre TÚ y YO adquiere su expresión más intensa cuando el poeta alude a los "ojos" que se observan en una "laguna". Es imposible disociar las miradas. Se trata de una unidad nacida como complementaridad, semejante al de la "brisa" y el "árbol" o al "mundo" y el "sueño" :

Tú como la laguna y yo como el ojo
Que uno y otro se compenetran
Tal el árbol y la brisa tal el sueño y el mundo

Lo mismo ocurre cuando al finalizar el poema "Viniste a posarte..." el YO nombra aspectos de la faz del TÚ. Sus ojos son de piedras preciosas (como los de "Peregrín", el personaje de Eguren) (15):

Has venido ojos de diamante

OJOS/MANOS

En varios pasajes de **Ínsulas** y **Abolición** los "ojos" figuran en confluencia con las "manos". Ambos son realidades que se ligan a la presencia de la sensorialidad.

Así, cuando el YO ha perdido el recuerdo del TÚ, cuando no tiene nada de ELLA, afirma:

Nada para los ojos
Nada para las manos
Nada para el dolor
Nada para el amor

("Una cabeza humana viene...")

Reafirmándose a continuación el sentimiento de pérdida: "Por qué te habían de perder mis manos y mis ojos".

De igual manera en "Amarrado a su sombra..." confluyen "ojos" y "manos" en medio de versos asociados al deseo:

Una sombra de olivos bajo los ojos
Murmullos de agua para las manos

En los versos finales vuelve a aparecer la misma asociación, aunque en este caso no se habla de "ojos" sino de "miradas" (Cf. el ítem "La frente"):

Y en la otra mano el cetro del estío
Y en el otro pie el sol del otoño
Las miradas cargadas de resplandores de océanos soleados

OJOS/NOCHE

En "No es válida esta sombra" la "noche" produce un resplandor tan grande que "ahoga" o 'deslumbra' al YO poético. La "noche" es este poema puede asumir, entonces otro significado asociado al deseo (Cf. Cap. IV):

Quien creyera que tanta noche encerraran tus ojos
Me ha ahogado esa hondura negrura
(...)
(...)

Toda la noche eran unos puntos inmensos
O eran ojos o eran noches sin estrellas que me sorbían
Apagaban las madrugadas
Me deslumbra tanta noche

OJOS/SOL

El poema "Llueve por tanto..." identifica en sus primeros versos al TÚ con el "sol". Es tal el resplandor que produce que el YO no puede verla si no es con unos "ojos de hierro y forjados":

Varios soles suenan en los brazos
Y más claro en las manos
Prueba a mirarte y no cegar
Sólo yo he sido capaz
Unos ojos de hierro y forjados los míos
Forjados para tanto amor y no cegar
Cejar
Cómo es posible niña y sol

OJOS/MAR (Cf. Cap. IV)

El poema "La mañana alza el río..." oscila entre el sueño y la vigilia. Es este un estado privilegiado para la ensoñación asociada al deseo y el amor pues la "mar" y los "ojos" se asocian en esta poesía a 'sexualidad femenina' y 'masculina', respectivamente:

El mar
Cuántas barcas
Las olas dicen amor
La niebla otra vez otra barca
Los remos el amor no se mueve
Sabe cerrar los ojos dormir el aire no los ojos
La ola alcanza los ojos
Duermen junto al río la cabellera
Sin peligro de naufragio en los ojos

En "Sirgadora de las nubes..." se reafirma la confluencia OJOS/MAR: "En los mares siempre flotaban los ojos".

En el poema "He dejado descansar..." cuando el YO abandona su

cuerpo y su memoria (esto es, el recuerdo) sólo quedan algunos vestigios de ella "sobre las playas", entre ellos figuran los "ojos":

He abandonado mi cuerpo
Como el naufragio abandona las barcas
O como la memoria al bajar las mareas
Algunos ojos extraños sobre las playas

El poema "Marismas llenas de corales..." presenta al TÚ dentro del ambiente marino. La presencia del mar "detrás de los ojos" que causa asombro al mismo TÚ sugiere presencia de la 'interioridad' o del 'subconsciente', pero también 'erotismo':

MARISMAS llenas de corales enroscándose a tu cuello
Y los mares hundidos hasta verse tras los ojos
En lo más profundo de tu atisbar sorprendida

d) LOS CABELLOS

La presencia de la "cabellera" se asocia a dos acontecimientos ligados al tiempo: la aparición del día y la llegada de la noche.

En el poema "No te has fijado..." los "cabellos" del TÚ reflejan su carácter. Su cabellera puede ser negra como la del personaje mitológico Medusa (y tener en lugar de cabellos, serpientes), o puede ser tan rubia que supere en claridad al sol. Ha habido un reparto de roles entre TÚ y YO (cito el pasaje referente al YO):

A mí [me toca] arrastrarme por campanillas de serpiente
Las que hacen juego
Con tu cabellera de ahora
Algo parecida a la noche pero
Más oscura
Como se parecía la de ayer en algo al día
Aunque más clara y con más soles para alumbrarme
("No te has fijado...")

El poema "La mañana alza el río..." (que es uno de los poemas 'cubistas' de nuestro autor) sitúa su predicamiento en la confluencia de la vigilia y el sueño, además de la presencia del amor. En el verso primero del poema la alusión a la "cabellera" podría entenderse como la parte superior del cuerpo que se asoma en concomitancia con la "mañana", mientras que el verso segundo incidiría en la llegada de la "noche":

La mañana alza el río la cabellera
Después la niebla la noche

Versos más adelante, en el mismo poema, la "cabellera" se ubica en el mismo punto de confluencia de la 'vigilia' con el 'sueño':

La ola alcanza los ojos
Duermen junto al río la cabellera
Sin peligro de naufragio en los ojos

Otra alusión a "cabellera" ligada con la 'mañana' la tenemos en el poema "Solía mirar el carrillón...", donde se sugiere la 'finitud' del "alba" (de la 'vida') y, por ende, el nacimiento de la 'nocturnidad' (de la 'muerte'):

En los cabellos se apagaba la última alba

En el poema "Te he seguido..." el YO que sigue al TÚ en medio de la adversidad, se entrega a ella sin oponer resistencia

... como la flor se tiende en la onda
O [como] las cabelleras ablandan sus mareas

En los poemas "Diafanidad de alboradas..." y "Por la pradera diminuta...", que son poemas de alegría y felicidad, las significaciones asociadas a "cabelleras" remiten a 'plenitud' por la conjunción de YO/TÚ. Los versos aluden, en el primer caso, a un

acto y, en el segundo, a un lugar:

En un tañer de cuerdas y cabelleras

En la cabellera enredada de una niña en la vía láctea

Finalmente, en el poema "Sirgadora de las nubes..." el verso inicial (que puede leerse como vinculado a la "Aurora" o al "Alba", diosas de la mitología que daban inicio al nuevo día) anuncia la llegada del TÚ que, como una diosa, hala a las "nubes" entre el "mar" (o la 'tierra') y el 'cielo':

Sirgadora de las nubes arrastradas de tus cabellos
En el silencio alzado de dos mares paralelos

Versos más adelante unas "aves" (que pueden sugerir, una vez más, la presencia del 'amor' y la 'vida') se internan en los 'cabellos' del TÚ:

Unas aves extraviándose en tu cabellera

e) LA NARIZ

Las referencias a la "nariz" son solamente tres. Se hallan enmarcadas dentro del campo semántico vinculado a "lo escultórico". En este sentido la "nariz" es de "mármol":

Has venido nariz de mármol
("Viniste a posarte...")

La misma referencia se encuentra en "No te has fijado...":

No te recordaré tampoco diciéndome
Esta vez me has traído un ramo de coliflores
Aquel gorrión que picaba tu nariz de mármol

La tercera y última referencia se halla en "Marismas llenas de corales...", aunque en este poema no se alude a la "nariz", específicamente. Es el TÚ quien emerge en medio del elemento acuático simulando una "estatua" que camina en medio de las "islas":

Y siempre emergías de la alta marea
(...)
Soñadora de verde para el río arrollado a tus pies
O [como] una linda estatua caminando [entre] las islas

f) LAS MANOS Y LOS BRAZOS

Hablar de las "manos" en la poesía de EAW es hablar de la sensorialidad. Las manos son los instrumentos a través de los cuales se crea o recrea el mundo.

Así, el contacto con el TÚ se da a través de las "manos":

Mi mano se alza más bajo
Coge la última estrella de tu paso y silencio
("Una cabeza humana viene...")

En este mismo poema el "brazo extendido" significa establecer relación con el "amor":

Casi llega al amor tu brazo extendido

Por el contrario, cuando se ha perdido la imagen del TÚ en el olvido no queda "nada" para las "manos" ni los "ojos":

Nada para las manos
(...)
Por qué te habían de perder mis manos y mis ojos

En "Llueve por tanto..." la presencia radiante de la "niña" que ha asumido las características del "sol" se reflejan en los

"brazos" y "manos":

Varios soles suenan en los brazos
Y más claro en las manos

La presencia del TÚ (de la "esperanza") se designa con la referencia a "manos" y "pie" que coexisten con el elemento acuático:

Este lago para remojarte la esperanza
Y mares de un color y mares de otro color
Con velas o sin playas y aventurarse y zozobrar
Según sea que levantes la mano o avances el pie

En el poema liminar de **Las ínsulas extrañas** el "tiempo" asume una actitud de 'inocencia'. Es una entidad apenas nacida. De allí que sus "manos" y "pies" no sepan a dónde se dirigen y connoten 'desconocimiento':

Estaba junto al silencio
Estaba con ojos pequeños
La mano a lo desierto
El pie a lo ignorado

En el poema "No te has fijado..." el TÚ que ha asumido las cualidades de una diosa otorga su "cariño" a las "olas" que en actitud sumisa se han postrado ante ella:

Las olas se tendieron a tus pies
Es su costumbre y tu mano
Les da el cariño que ellas ansiaron

Cuando aparece el TÚ la felicidad se manifiesta a través de imágenes sensoriales. Entre ellas figuran las "manos":

Chirriantes las alegrías niña de verte y niña
Entrechocando platillos suaves como manos
Trompetas de óyeme que no respondo
("Sirgadora...")

Las manos del TÚ son elementos que modifican la realidad. En las siguientes citas los términos se han invertido: No son las "palabras" las que crecen como "perlas", sino al revés. Ello sugiere la aparición del 'silencio':

Las perlas de tus manos cayendo como palabras
(...)
(...)
Las perlas del amor contadas por tus manos crecían como palabras
O flores de tu árbol de risa
O silencio de tus manos cargadas de un mundo pesado de lirios
("Sirgadora...")

En el poema "Amarrado a su sombra..." encontramos varias referencias a las "manos". En una confluyen con los "ojos" y, en otra, con el "pie":

Una sombra de olivos bajo los ojos
Murmullos de aguas para las manos
.....
Y en la otra mano el cetro del estío
Y en el otro pie el sol del otoño

Otros versos de este mismo texto presentan las manos del TU que alteran la realidad o poseen una gran diafanidad:

No has visto (...)
La muchacha reír con el cielo chorreando de sus manos
.....
No has visto abrirse
(...)
Una mano más clara que el agua y con su rumor

El ser amado se encuentra en este poema "dormida". La alusión a la actividad onírica se hace a través de unas "manos" que juegan con el "mundo" que se presenta como si se tratara de un 'globo terráqueo':

En las sienes de la bella dormida
Como si dos niños con él jugaran
Tantas vueltas daba el mundo
De manos a otras se le veía frecuentado

Pero, sobre todo, en varios pasajes, el contacto de manos entre YO y TÚ supone alcanzar la plenitud y la felicidad. Así, al finalizar el poema "Marismas llenas de corales...":

Cuando tus manos alcanzaron mis manos
Cerróse un horizonte para abrirse dos cielos

En el poema "Diafanidad..." se afirma explícitamente que la "dicha" se expresa a través de un estrecharse de manos:

Si la dicha es una mano que se estrecha

(Antes había figurado en "Sirgadora..." el verso "... otras manos líquidas para a tientas encontrarse"). Y más adelante:

Había tantos nidos de dulzura y silencio entre nuestras
bocas
Entre nuestras manos tanto afán de arraigarse en una

En el poema "He dejado descansar..." el YO que desea alcanzar al TÚ se despoja de su materialidad para de ese modo "dejar la mano libre" y así estrechar al TÚ que es ahora la "gozosa pulpa de una estrella":

He abandonado mi cuerpo
Como un guante para dejar la mano libre
Si hay que estrechar la gozosa pulpa de una estrella

Al finalizar "Marismas llenas de corales..." el TÚ trae consigo al "paraíso" con las "manos" cual una nueva Afrodita:

De tu mano baja el paraíso con los cuatro estíos
Ladrando a los costados siguiendo al mar que va delante

También al finalizar el poema "Diafanidad de alboradas..." la felicidad se expresa a través de la presencia del ser amado que "eleva" la realidad con las manos:

Oh qué alto el mundo eleva
La niña con su mano

En el poema "Viniste a posarte..." son varias las referencias a las "manos", ya como portadoras de un conjunto de árboles que se difuminan y expanden, en contacto con el tiempo y como presencia de la llegada de la primavera:

Trajiste...
escandiado incienso de arboledas tremoladas de tus manos
.....
Por decir si tu mano estuvo armoniosa en el tiempo
(...)
Viniste a posarte sobre mi copa
.....
Has venido
Con el contento de decir he llegado
Que se ve en la primavera al poner sus primeras manos sobre las cosas

En "Te he seguido...", más que aludirse al contacto de las manos, se hace referencia al intento por lograr probar la "vid" símbolo de la realidad que 'quita la sed', símbolo de la presencia de la felicidad:

Te he seguido
(...)
Para después levantarme
Y seguir las riadas que separan siempre
La vid que ya va a caer sobre nuestros hombros

El contacto entre la vida y la muerte es semejante al "abrazo" del río con el "mar" o de la "noche" con el "día":

Te he seguido...
... callándome como el río al acercarse al abrazo
.....
.....
Y así te sigo...
(...)
Porque en mí la misma fe has de encontrar
Que hace a la noche seguir sin descanso al día
Ya que alguna vez le ha de coger y no le dejará de los
dientes
Ya que alguna vez le ha de estrechar
Como la muerte estrecha la vida

Esta persecución es indesmayable. El YO siempre estará 'a un paso' del del TÚ, no más allá de una puesta de "mano":

Te sigo...
(...)
... siempre de pie y nunca más lejos
Que al otro lado de la mano

Finalmente en el poema "He dejado descansar..." el YO se ha despojado de todas sus pertenencias e incluso de su cuerpo. Cuando le asaltan las dudas de poder llegar a la "otra margen" se da cuenta que no tiene "manos":

La otra margen acaso no he de alcanzar
Ya que no tengo manos que se cojan
De lo que está acordado para el perecimiento

La "manos" son, pues, elementos importantísimos de la poética westphaliana y destacan, sobre todo, la sensorialidad de este mundo poético. El poeta necesita tocar, ver, oler, sentir. No existe mejor verbo aplicado a esta poesía que el verbo sentir y el adjetivo sensitiva. Por paradójica que parezca la expresión podemos decir que las imágenes del poeta son siempre concretas. Esta característica ha sido indicada por Jorge Rodríguez Padrón (16) y Américo Ferrari (17).

EL SILENCIO

Un elemento fundamental en la poética westphaliana constituye el silencio. Como dice José Angel Valente:

"A Westphalen, a su poesía y a su persona, le es connatural el silencio. Tanto que quizá a nadie como a él pudieran trasladarse mejor las palabras con que Francisco Pacheco hizo el retrato interior de Fray Luis de León: '[Fue] en lo moral, con especial don de Silencio, el hombre más callado que se ha conocido, si bien de singular agudeza en sus dichos...'" (18).

El silencio es una constante hacia donde su poesía fluye sin cesar. En el curso de una entrevista afirmaba, no sin cierta ironía, que la poesía supone 'un lugar o una situación donde uno corre peligro', por ello hay que huir lo más pronto posible de ella (de la palabra poética) refugiándose en el silencio:

P. **Usted señala que la razón principal de su silencio poético se debe a su presunta falta de facilidad para la poesía, pero nos parece que en sus poemas hay una cierta seducción por el silencio...**

R. El silencio es más fácil. Soy muy propenso al vértigo y por eso trato de evitar siempre las alturas; por eso hay que alejarse lo más posible de la poesía: por razones de seguridad propia (19).

En Westphalen el silencio opera no sólo de una manera constante sino opresiva. El acto de escritura supone un ejercicio doloroso en el que el poeta entrega la palabra. **Belleza de una espada clavada en la lengua** es título que ilustra de modo gráfico la conjunción de palabra, silencio y dolor en su obra.

En un importante artículo de 1980 afirmaba Alonso Cueto:

"Creemos que la obra de Westphalen puede definirse como una problemática del silencio en un doble sentido. Como trasfondo del amor, el silencio define la ausencia del ser amado y el deseo del poeta de fusionarse y escapar de la muerte. Como técnica de composición, el silencio opera detrás del laberinto de las palabras proveyéndolas de un hermetismo irresoluble. Más aún, el poema se

dirige hacia su suspensión. El inacabamiento de los textos y su a veces súbita suspensión final delatan la interioridad de una conciencia que se construye en sus propias referencias para finalmente comprender que son falsas o que se le escapan. El silencio es la zona (a veces explícita) hacia la que esta conciencia se diluye". (20)

Efectivamente, uno de los aspectos que asume el silencio en su poesía es el de significar la ausencia del ser amado. El poeta lucha -como se ha visto en otro capítulo- por traer hacia sí el recuerdo del ser amado. Es, en ese sentido, una forma de "escapar de la muerte" (21).

En cuanto al silencio como técnica de composición, pensamos que, a pesar de que todo poeta opera bajo la dualidad palabra hablada/silencio, palabra escrita/página en blanco y, por ello, todo poema una vez iniciado se dirige necesariamente hacia su suspensión, en Westphalen, como bien afirma Cueto, hay una tendencia a la suspensión de la frase, al inacabamiento de los textos, al cambio de predicamiento de los versos. Ello conlleva, muchas veces, no sólo la formulación explícita de la palabra "silencio", sino que la suspensión de la frase, el inacabamiento de los textos etc. se constituyen en manifestación de la inefabilidad de las palabras ante la sensación o intuición o desgarramiento interior que el poeta trata de comunicar.

Como afirma Roberto Paoli, la inseguridad, el temor, la duda, la incertidumbre constituyen la nota dominante de los versos. El poeta constantemente cambia de prédica, cierra unos caminos y abre otros ante un centro que se vislumbra siempre huidizo, siempre esquivo:

"[En la poesía de Westphalen] Asistimos a este perenne retraerse del sentido en busca de otro camino, de otra salida, para luego retroceder otra vez y cruzar el punto de partida hacia otro rumbo igualmente precario. Es una poesía de indecisiones y de vaivenes, fluctuaciones y perplejidades, alrededor de un sentido que desconcierta y da miedo, y por eso mismo se le roza sin permitir o sin lograr que se cuaje y se realice.

He aquí un rasgo distintivo de la poesía de Westphalen: la vacilación. La vacilación, hija de la duda y pariente del vacío.

Los pasos vacilan, la memoria vacila, los brazos no alcanzan, la sombra lo rodea todo, el silencio lo sepulta todo" (22).

Rafael Vargas incide, por su parte, en la 'unidad' de la dicotomía "silencio/palabra". El silencio permite destacar el sentido intrínseco de las palabras:

"... para Westphalen, me parece, el silencio no es sólo el reverso o la transparente sombra de la palabra; es su entraña misma. De ahí que la lectura de sus poemas requiera de nosotros una atención especial, una concentración de la que habitualmente carecemos, para entender que esa manera aparentemente brusca en que de pronto se corta su verso, o brusca, en efecto, a veces, no es sólo una forma de apuntar a un sentido que la lectura de las líneas previas nos permitiría suponer, sino también una forma de obligarnos a leer el silencio, y hacer que éste florezca iluminando las palabras plantadas a su alrededor, e ilustrar así una de las maneras posibles de contemplar el mundo: no ver las hojas en la fronda sino la sombra de las hojas" (23).

En la poesía vanguardista de EAW el silencio tiene, en nuestro concepto, dos connotaciones fundamentales. La primera está ligada al significado de 'ausencia': la segunda, al de 'plenitud'. Esto es, en el primer caso el silencio supone la no presencia del ser amado, mientras en el segundo el silencio expresa la plenitud por su presencia, por el ser que por naturaleza pertenece al silencio. Existe una tercera asociación del silencio; se trata de su vinculación con la "muerte", aunque ello no es más que una variante del tema de la "ausencia" (Cf. Cap. I).

El silencio implica en la poesía de Westphalen ausencia del ser amado, búsqueda del camino que lleva a la reconstrucción del amor o, en última instancia, reconocimiento de la derrota.

EL SILENCIO COMO AUSENCIA

Cuando no se encuentra el ser amado el dolor y agobio invaden al YO. Uno de los signos que manifiestan este estado es el "silencio":

Me he dado contra mi cuerpo
Qué dura sombra
En esta ausencia quién me ha mordido
Llevo un siglo bajo la sombra
La noche crece y nadie creía que creciera tanto
Nadie oye estos golpes pregunto fuera
Tan hondo como la mina tan hondo como mi cuerpo
Resuena tan fuerte el silencio
("No es válida esta sombra")

Los versos del poema "La mañana alza el río..." se debaten entre la ausencia del TÚ y el deseo por traer su imagen:

Cómo rueda el silencio
Por sobre el cielo el fuego el amor el silencio
Qué suplicio baña la frente el silencio
Detrás de la ausencia mirabas sin fuego
Es ausencia noche

En el poema "Hojas secas para tapar..." la presencia del silencio aparece en medio de imágenes vinculadas al 'otoño'. En este caso "silencio" connota 'ausencia', 'dolor', 'muerte':

Hojas secas
Plumas muertas
La sangre cubre los árboles
El silencio se pinta una extraña figura

En "Solía mirar el carillón..." la imagen de la amada se ve lejana en la distancia. Su presencia conjuga tanto la connotación de 'inocencia' y 'deseo', como la de 'tristeza' y 'dolor':

En el silencio estaba más niña
Lloraba y nacía al sexo con cada flor

En "Una cabeza humana viene..." el poeta trata igualmente de traer la imagen del TÚ del pasado hacia el presente, a través de la memoria. Ello, empero, no será posible. El "silencio" se constituye en una imagen de esa ausencia:

(...)
Ya me duele tu fatiga de no querer volver
Tú sabías que te iba a ocultar el silencio el temor el
     tiempo tu cuerpo
(...)
Ya no encuentro tu recuerdo
Otra noche sube por tu silencio
.....
Por qué te había de ocultar el silencio
Por qué te habían de perder mis manos y mis ojos
Por qué te habían de perder mi amor y mi amor
Otra noche baja por tu silencio

La ausencia del ser amado es la que provoca la aparición del silencio. Este se debe a la presencia del dolor por parte del poeta, a la conciencia de una actitud de desaliento. En la cita siguiente los verbos iniciados en presente se remontan a un imperfecto que connota 'melancolía', 'nostalgia'; la voz poética se ha hecho evocativa, elegíaca:

Mi mano se alza más bajo
Coge la última estrella de tu paso y tu silencio
Nada igualaba tu presencia con un silencio olvidado en
     tu cabellera
Si hablabas nacía otro silencio
Si callabas el cielo contestaba
          ("Una cabeza humana viene...")

Ocurre lo mismo en el poema "Te he seguido..." donde, en otro contexto, la conciencia de la imposibilidad de lograr la unión con el TÚ, si no es en el abrazo de la vida con la muerte, produce en el poeta un sentimiento de desaliento. El silencio es la única entidad que puede servir de vehículo de expresión en tal estado pues las palabras son entidades insuficientes para expresar la magnitud de ese encuentro. El silencio es la expresión más elocuente de la inefabilidad de las palabras:

Y me he callado como si las palabras no me fueran a
     llenar la vida
Y ya no me quedara más que ofrecerte
Me he callado porque el silencio pone más cerca los
     labios

Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en los
umbrales
Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin
reservas

En "Diafanidad de alboradas...", a pesar de ser un poema de plenitud, se presenta el tema del EROS y TANATHOS a través de la imagen de la "rosa del amor" "que se deshoja siempre", sugiriéndose al amor que se entrega hasta las últimas consecuencias. La presencia del dolor trae consigo la presencia conjunta del "silencio" (= 'muerte') y los "sueños" (que en la poética westphaliana aluden al 'deseo' y al 'amor'), así como la alusión al "tiempo" y a la 'muerte' (= "cuco"):

Las calles cambian de dirección según su ánimo
Jugando a algo como la rosa de los vientos
O la rosa del amor que se deshoja siempre
Como una flor en revuelta y que no quiere morir
Es decir acongojándose de pétalos hasta cubrir el
universo
No se sabe si es el silencio el que repica
O una niña que avienta sus sueños
(...)
No se sabe si es el tiempo un reloj de cuco
O el cuco que vomita el tiempo

También los versos finales del poema "Andando el tiempo", como ya ha sido señalado (Cf. Cap. I), indican el temor del YO por la ausencia definitiva del TÚ ("te temía sin noche y sin día"). La presencia del "silencio que se cae" es sintomática, entonces, de la presencia de la muerte:

Alzada levantada
.....
Te temía sin noche y sin día
Aunque no regreses
Por la marcha de mis huesos a otra noche
Por el silencio que se cae
O tu sexo

Una última referencia que asocia 'ausencia' y "silencio"

figura en el verso "Las muchachas tienen una ausencia o un violín sin cuerdas" del poema "Solía mirar el carrillón...". En este caso aunque no se nombra la palabra "silencio" el "violín sin cuerdas" la sugiere.

EL SILENCIO COMO PRESENCIA DEL TÚ

El otro sentido que asume el silencio en la poesía de Westphalen es el de 'felicidad' y 'plenitud'. El silencio implica alegría por la presencia del amor. Los versos finales del poema "La mañana alza el río..." aluden a la presencia del deseo (= el "fuego") que, de manera simbólica, representa al 'amor'. El "silencio" del verso final corresponde ya no al sentido de 'ausencia' visto en el acápite anterior, sino a 'presencia del amor'; es, entonces, síntoma de la inefabilidad de las palabras para expresar tal estado:

Pero los ojos el fuego
Caricia estío los ojos la boca
El fuego nace en los ojos
El fuego nace en los ojos el cielo el fuego
El fuego el amor el silencio

En el poema "Llueve por tanto..." el silencio es multiplicado como expresión de felicidad por el encuentro YO/TÚ:

Sí ahora
Emperifolladas las ciudades...
Adornados los campos con varios fraques de más
Silenciados los montes con varios silencios de más

La llegada del TÚ como una diosa se produce en medio del silencio de la plenitud. La expresión del amor se representa en el silencio:

Sirgadora de las nubes arrastradas de tus cabellos
En el silencio alzado de dos mares paralelos
("Sirgadora de las nubes...")

Las alegrías y los goces que se producen por esta venida implican también la presencia de "inaudibles alegrías":

Chirriantes las alegrías niña de verte y niña
Entrechocando platillos suaves como manos
Trompetas de óyeme que no respondo
(...)
Y lágrimas crecidas de llevar en su globo
Los amorosos acordes de inaudibles alegrías
("Sirgadora de las nubes...")

En este mismo poema la conjunción YO/TÚ implica el 'abandono' de las palabras y la relevancia del silencio:

Con cuidado cediendo palabras y levantando ríos
Había tantos nidos de dulzura y silencio entre nuestras bocas

En los versos finales del poema la 'blancura' de "las perlas del amor" podrían ser entendidas como imágenes del 'silencio' (que "crec(e)n como palabras"), también de acuerdo a lo predicado en el último verso ("silencios de tus manos"). En este caso los versos aludirían el acrecentamiento del 'amor', la 'pureza' y el 'silencio':

Las perlas del amor contadas por tus manos crecían
como palabras
O flores de tu árbol de risa
O silencios de tus manos cargadas de un mundo pesado
de lirios

En el poema "Amarrado a su sombra...", y tal como hemos comentado en varias oportunidades, el ser amado duerme, no pronuncia una sola palabra (el deseo es silencioso):

No despertaba aún la muchacha
Llenaba los espacios la flor

En "Marismas llenas de corales..." la presencia del TÚ (llegada desde el recuerdo) se origina en medio de la confluencia de "ternura" y "silencio":

Cuando la ternura más clara enhebrándose en silencio
Ajustando pequeños siglos a tu gracia sonriente de plata
Formaba de pétalos cristalinos la alta rosa
Con agua recogida de orvallos y relentes...

En los poemas de felicidad la llegada del TÚ es siempre silenciosa: como la "noche" que se va adueñando del tiempo y convoca a los seres que pertenecen a su mundo:

Viniste a posarte como la noche llama a las creaturas
("Viniste a posarte...")

Y al igual que la llegada silenciosa del TÚ en el poema "Viniste a posarte..." (como la "noche"), dice el YO en "Te he seguido...":

No me oyes venir más fuerte que la noche

La poesía de Westphalen es pasional, pero la pasión está alejada de la grita y se expresa de manera "callada", casi en el silencio:

Por decir...
... si tu corazón era...
(...)
... el estruendo callado del surtidor
O la voz baja de la dicha negándose y afirmándose
En cada diástole y sístole de permanencia y negación
Viniste a posarte sobre mi copa
(Viniste a posarte...")

"Estruendo callado" es oxímoron que recuerda la poética de San Juan de la Cruz: la "música callada" o la "soledad sonora" (24) o el "estruendo mudo" de César Vallejo (25).

La persecución que hace el YO del TÚ en el poema "Te he seguido..." es realizada casi de manera imperceptible:

No me oyes venir más fuerte que las hojas
Porque me he librado de todas las ramas

La alusión del silencio es pues constante en una poesía que constantemente tiende hacia él. Como hemos afirmado líneas arriba, toda poesía que se inicia en la página en blanco (silencio) luego del ejercicio de la palabra, concluye en la suspensión de la palabra escrita (silencio). En la poética westphaliana el silencio, además, forma parte inherente de las palabras (es su contraparte) junto a la duda, incertidumbre, temor, desconocimiento. Su manifestación más dramática se encuentra, sin embargo, en su presencia conjunta con la muerte (Cf. Cap. I).

BREVE COMENTARIO FINAL

TÚ y YO se constituyen en los actantes de un mundo en el que cercanía y lejanía, intento de huida o persecución, deslumbramiento o ceguera, amor y tristeza, plenitud y agonía no están excentos. Poesía de encuentro concluida con un diálogo fructífero en el que como dice Martín Buber, "La relación es mutua. Mi Tú me afecta como Yo le afecta a él" (26).

NOTAS

(1) En "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". **Boletín de la Academia peruana de la lengua** nº 14. Lima, 1979, p. 21.

(2) Incluido en **Otra imagen deleznable...** México, FCE, 1980, pp. 101-120.

(3) Hablando de influencias se expresa así: "... Y, bueno, la influencia mayor siempre ha sido Eguren. Y no se puede decir o sacar algo mío como tomado de Eguren, ¿verdad? Sin embargo, todo lo que he hecho es como hijo de Eguren. Si tengo un padre literario, ese es Eguren...". [En "Westphalen: al ritmo del silencio". Entrevista de Edgar O'Hara en **Testimonio** Nº 17. Lima, 2 de abril de 1982, p. 53].

(4) En: "Emilio Adolfo Westphalen: a merced de la noche". En **Plural** Nº 248, Revista cultural de **Excelsior**. México, mayo de 1992, p. 29.

(5) Ibid. p. 26.

(6) Primera edición: Lima, Tipografía y encuadernación de la Penitenciaría, 1916, 72 pp.

(7) En "El proceso de la literatura". Incluido en **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Lima, ed. Amauta, 1ª edición 1928.

(8) "Me extraña todavía, por ejemplo, observar que el mismo Mariátegui diera importancia excesiva a lo que dieron en llamarse 'rasgos medievales e infantiles' de Eguren. (...) Mejor quizá hubiera podido hablarse de una veta "gótica" en la poesía de Eguren".

"Eguren podía inclinarse sobre la infancia, podía haber conservado las calidades de fabulación y de sorpresas propias del

niño, pero su poesía fue fruto de una cultura refinada y de una experiencia de adulto. Me molesta que se califique de infantil a la poesía de Eguren porque barrunto que su empleo tiende a rebajarlo, a quitarle vigencia".

[En "Poetas en la Lima de los años treinta", p. 110].

(9) Ricardo González Vigil: "Westphalen o la imaginación lírica". En **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, p. 43.

(10) "Las niñas azules y liliales de sus dibujos se contraponen a estas rubias de las candelas cuyas imágenes aparecerán en sus próximos poemas. La niña azul como plasmación de la adolescente asexual y la rubia como representativa del tipo sexual, de la mujer de carne y hueso". [Estuardo Núñez: "Vida de José María Eguren". En: Ricardo Silva-Santisteban (Selecc.): **José María Eguren: Aproximaciones y perspectivas**. Lima, Universidad del Pacífico, 1977, p. 24].

Un buen estudio sobre el erotismo egureniano constituye el artículo de Ricardo Silva-Santisteban: "José María Eguren: La realidad y el ensueño" incluido en su compilación anteriormente citada. Cf. especialmente las pp. 148-152.

(11) Éxodo 3, 13-14: "Moisés dijo a Dios: 'Pero si voy a los hijos de Israel y les digo: el Dios de vuestros padres me envía a vosotros, y me preguntan cuál es su nombre, ¿qué voy a responderles?' Y Dios dijo a Moisés: 'Yo soy el que soy. Así responderás a los hijos de Israel: **Yo soy** me manda a vosotros'". [**Sagrada Biblia**. (Nácar-Colunga). Madrid, BAC, 1951].

(12) "Emilio Westphalen: el atisbo del misterio". Entrevista de Nedda G. de Anhalt. **Sábado**, suplemento de **unomásuno**. México, 17 de noviembre de 1990.

(13) Carlos López Arámbulu: "Extraña insularidad". En **La casa de cartón** Nº 3, II Epoca. Lima, otoño de 1994, p. 12.

(14) Américo Ferrari: "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen". En **Los sonidos del silencio**. Lima, Mosca azul, 1990, p. 74.

(15) "En el mirador de la fantasía / Peregrín, cazador de figuras, / con ojos de diamante, / mira desde las ciegas alturas" En "Peregrín, cazador de figuras". [Incluido en **La canción de las figuras**. Lima, Tipografía y encuadernación de la Penitenciaría, 1916].

(16) "Su escritura se asienta sobre una sensorialidad muy singular". En **El pájaro parado (Leyendo a E.A. Westphalen)** Madrid, Ediciones del Tapir, 1992, p. 40.

(17) FERRARI, op. cit. p. 77: "... y es verdad que no hay otra cosa que imágenes en esta poesía, o mejor dicho, esta poesía es una imagen". [Muchas veces, sin embargo, las imágenes asumen contenidos simbólicos. Cf. Cap. siguiente].

(18) En la introducción a **Bajo zarpas de la quimera**. Madrid, Alianza tres, 1991, p. 9.

(19) En: "Una trayectoria poética. Entrevista con EAW". **El Observador**. Edición dominical. Lima, 25 de abril de 1982, p. XVII

(20) Alonso Cueto: "El laberinto del silencio". En **Hueso Húmero** Nº 7. Lima, octubre-diciembre de 1980, p. 128.

(21) La afirmación de Camilo Fernández, "Consideramos que para Westphalen lo importante es abolir la muerte porque esta obstaculiza la materialización del deseo", no hace más que confirmar las palabras de Cueto. [En **Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen**. Lima, ed. Naylamp, 1989, p. 36].

(22) Roberto Paoli: "Westphalen o la desconfianza en la palabra". En **Estudios de Literatura peruana contemporánea**. Firenze, Stamperia

editoriale Parenti, p. 99.

(23) En "Leyendo la leyenda: Westphalen". **Sábado**, suplemento de **unomásuno**. México DF, 2 de agosto de 1986, p. 6.

(24) En el "Cántico espiritual".

(25) En **Trilce** V.

(26) BUBER, Martín: **Yo y tú**. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1969. p. 20.

CAPÍTULO IV

EL EROTISMO VELADO

¿SIMBOLISMO EN LA POESÍA DE WESTPHALEN?

Hablar de simbolismo en la poesía de Westphalen puede llamar la atención debido a que una de las cualidades de esta poesía es exclusivamente (aparentemente) su carácter visual y sensorial alejado de toda metaforización o simbolización. Pienso que esta característica ha llevado a Américo Ferrari a afirmar que : "La estructura imaginaria de **Abolición de la muerte** no es metafórica ni simbólica, no es trascendente sino inmanente, no significa fuera de sí misma ni refiere a nada que no sea ella misma y la experiencia del mundo que la motiva" (1).

Varios comentadores de la obra de Westphalen, entre los que destaca Javier Sologuren, han incidido en el carácter erótico de la poesía de nuestro autor (2). Pero lo que más llama la atención en esta nombrada "poesía erótica" es constatar que en ninguno de los poemas de **Ínsulas** y de **Abolición** existe una referencia erótica explícita en la que, p. e., se aluda a la fisicidad de la relación entre YO y TÚ, al clímax de esa unión, al acto sexual. ¿Cómo es posible que se hable de una poesía con denso erotismo si no existen (aparentemente) alusiones eróticas? Sin embargo, ya en 1977, Enrique Verástegui señalaba la presencia de erotismo en versos en apariencia tan desprovistos de connotación erótica como:

Más sombra me daban sus pestañas
Que una arboleda bajo el triple peso
De hojas vientos y cielos

"Estos versos que leo, maravillado, más bien me han parecido una revelación libidinosa, aunque hermética: la secreta lectura que de la posesión carnal puede hacer un moderno, del único modo posible

sin caer en lo patético" (3).

Américo Ferrari incide en señalar el carácter de imágenes de estos versos, dejando de lado toda simbolización: "... y es verdad que no hay otra cosa que imágenes en esta poesía o mejor dicho, esta poesía es pura imagen: imagen pura, aunque no en el sentido artesanal de metáfora, de procedimiento que permite expresar X por A, sino imagen desnuda, imagen para ver" (4).

Estamos de acuerdo con Ferrari en que una de sus cualidades más relevantes de esta poesía es el empleo de imágenes. Pero las imágenes no agotan su significación en su sola formulación sino que reclaman la búsqueda de un significado 'oculto'. Imagen y 'sentido oculto' constituye la estructura del símbolo en la poesía de Westphalen.

Sostenemos que es posible realizar una lectura de 'segundo nivel', a la que denominamos **simbólica**, porque los significados presentes en los versos no se agotan en sí mismos, sino que reclaman una contraparte, la 'cara oculta' de la punta del iceberg presente en el texto. Nuestra lectura en el presente capítulo intentará demostrar que el poeta ha 'cubierto' sus versos con "una especie de barniz o velo" ocultando un universo poblado de un denso erotismo donde el poeta dice sin decir.

El simbolismo de Westphalen difiere del de Eguren. En el autor de **Simbólicas** la cualidad más destacable es la indeterminación del sentido; los personajes y las acciones que realizan remiten a una complementariedad situable en lo ignoto y desconocido (5). En Westphalen, por el contrario, sus imágenes que tienden a lo visual y concreto remiten en nuestra lectura a significados, en cierto modo, 'precisos', sin que por ello se constituyan en alegorías.

Esta cualidad debería hacer de Westphalen un poeta 'fácilmente leíble y entendible'. ¿De dónde proviene la complejidad de sus composiciones? ¿Por qué es tan difícil la lectura de sus poemas? Pensamos que no se debe solamente a las complejas estructuras lingüísticas y poéticas por las cuales discurren los versos, sino a la presencia de un mundo poblado de visiones, sueños, imágenes, unido a sensaciones de inseguridad, desconocimiento, duda, temor,

que conforman un denso universo poético.

La lectura simbólica no es posible en una primera aproximación. La constatación de imágenes que a su vez se constituyen en símbolos se origina a partir de la reiteración de algunas imágenes que no se agotan en sí mismas y que, repetimos, reclaman la búsqueda de un sentido oculto.

Aunque en relación a un tema distinto al aquí tratado dice acertadamente Edgar O'Hara: "La lectura de una obra poética en su conjunto [o como llamo, "intertextualmente"] es la que permite, tal vez, compenetrarnos mejor con los múltiples sentidos que, individualmente 'sueltan' los libros" (6). Sólo en una lectura intertextual es posible dar cuenta de la recursividad de ciertas imágenes y versos a los que se les puede asignar una simbología determinada.

La lectura que vamos a realizar a continuación es una lectura simbólica, esto es, que un término X refiere no solamente a X, sino a otro significado Y (aunque podrían sugerirse, en otras lecturas, significados A, B, C); el sentido de X no se agota en sí mismo sino que reclama otro significado Y. Es en este sentido que sostenemos que muchos versos de **Las ínsulas extrañas** y **Abolición de la muerte** admiten una lectura erótica simbólica.

No se puede pretender en una lectura de este tipo que a cada lexema de la estructura superficial corresponda una correlación simbólica exactamente paralela en la estructura profunda (7). Por ello, en las líneas siguientes, nos limitaremos a la simbología de algunas imágenes, en nuestro concepto más relevantes. Nuestro punto de partida para tal lectura ha de comenzar con la simbología de algunos animales.

EL BESTIARIO (EL EROTISMO VELADO)

La poesía de vanguardia de EAW está llena de referencias a animales, aves, peces e insectos. Una de las funciones que cumplen es indicar la armonía que se establece entre el YO y su entorno

cuando se ha producido la conjunción con el TU.

Ello ocurre, por ejemplo, en el poema "Llueve por tanto...". Allí la "niña" y el YO coexisten con aves, bestias, gacelas, tortugas, pecespadas, leones, así como con elementos que pertenecen a la naturaleza: flores, árboles, montes, lagos y mares:

Por una vereda seguiremos a la gacela y por otra al
pecespada
Nuestro amigo el león nuestro comensal
Y no olvidemos los árboles que crecen en un día
Para darte sombra si así te place

En "No te has fijado..." el momento de mayor felicidad implica la existencia de una "gran fiesta" donde la realidad se encuentra trastocada a términos infantiles pues la autora de la transformación es el TÚ, la niña-diosa. Al igual que en el poema anterior la presencia de los animales y plantas connota la reconstitución de la unidad perdida entre el YO y su entorno:

Los árboles aplaudían
Al estrenar tú una sonrisa que repicaba como las flores
Oh una gran fiesta
Los canguros de etiqueta iniciaban el desfile
(...)
Tú recuerdas que después de los canguros
Dejaste correr una liebre...

También al finalizar los poemas "Amarrado a su sombra..." y "Marismas llenas de corales..." se alude a la presencia conjunta de delfines, tortugas y ostras:

Cruzando el Mediterráneo los delfines se empinaban
Incrustadas las tortugas en los aires
No despertaba aún la muchacha
Llenaba los espacios la flor

.....

Cuando tus manos alcanzaron mis manos
Cerróse un horizonte para abrirse dos cielos
Y emergió junto al delfín la ostra alada

En los dos casos la situación es semejante. La presencia de la "ostra alada" y de las "tortugas en los aires" aparecen en un momento de conjunción con los delfines que "empinándose" tratan de alcanzarlas.

En "Amarrado a su sombra..." el poeta ha realizado una recreación del TÚ, quien se ha presentado bajo la denominación "bella dormida". El YO se limita a contemplarla, pero el deseo es patente a lo largo de sus versos. La "bella" aparece "cubierta de soles" y "sus ardientes pisadas tanto medían el suelo como el cielo". Por su parte el poema "Marismas llenas de corales..." predica la llegada del ser amado desde el pasado en medio del mar.

Sostenemos que tanto la "ostra" y la "tortuga" además de designar a un molusco y a un quelonio connotan, en una lectura profunda, 'concavidad'. El acto de empinarse del delfín para alcanzar a la tortuga puede designar, entonces, el deseo del YO por alcanzar al TÚ. La concavidad significaría entonces, por extensión, 'sexo femenino'. A su vez el "delfín", que en una primera lectura alude al mamífero acuático, en una lectura profunda sugeriría por correlación, 'sexualidad masculina'. La "ostra alada" y la "tortuga en los aires" no serían más que manifestaciones simbólicas de la sexualidad del TÚ y, por ende, del objeto de deseo por parte del YO.

En "Marismas llenas de corales..." el TÚ emerge "de la alta marea" y de lo alto, "tendida" en medio de la "concha" del mar, (i. e., el 'espacio cóncavo del lecho del mar' y que puede simbolizar también una imagen del sexo femenino), prefigurando una nueva Venus nacida de las aguas. Nótese la alusión a los "cuatro estíos", símbolo de la plenitud del deseo:

De tu mano baja el paraíso con los cuatro estíos
(...) siguiendo al mar que va delante
Y tú en su gran concha
Y tú tejiendo la nueva historia

También en este mismo sentido hay que citar otro verso del poema "Sirgadora de las nubes..." que presenta al TÚ a través del

símbolo de la "ostra" que está prendida del "sueño" (Cf.INFRA) como prefiguración de la idealidad que se encuentra más allá de lo real, como presencia exacerbada del deseo: "Las ostras prendidas en las paredes de tu sueño".

En el verso final del poema "He dejado descansar..." la presencia de la "Rosa" es semejante a la "ostra" y "tortuga": Está en lo alto, mientras el YO la contempla (con deseo) como un bien inalcanzable.

Otras imágenes vinculadas de una manera directa con el TÚ y que expresan de manera simbólica la presencia de la sexualidad femenina son en este mismo poema el "ave" y la "corza". El YO se presenta como una entidad provista de un arma terrible y disuasoria: el deseo. El TÚ, por su parte, está caracterizado como un ser delicado y frágil que se espanta ante su cercador:

Y las puertas que no resisten a mi soplo
Y las ciudades que callan para que no las aperciba
Y el bosque que se abre como una mañana
(...)
Bella ave que has de caer en el paraíso
Ya los telones han caído sobre tu huida
Y mis brazos han cerrado las murallas
Y las ramas inclinado para impedirte el paso
Corza frágil teme la tierra
Teme el ruido de tus pasos sobre mi pecho
Ya los cercos están enlazados
Ya tu frente ha de caer bajo el peso de mi ansia
(...)

Otro animal del que hay que hacer una mención especial es la serpiente. En "Diafanidad de alboradas...", poema de la felicidad, aparece en medio del mar: "Atravesado el océano de serpientes gigantes / Por más vistoso pintarlo". La segunda mención ocurre en el poema, también de plenitud, "Por la pradera diminuta...". Allí las "lunas" (Cf. este ítem) vuelven a ocupar su lugar en los cielos, y las "serpientes" regresan sobre los "bosques":

Volviendo las lunas sobre los caseríos
Y las serpientes sobre los bosques

Sin embargo, al igual que en el caso de las "ostras" y "delfines" es posible realizar en el presente una segunda lectura. Es muy conocida la connotación fálica de la "serpiente" por lo que no necesita mayor comentario. El "mar", por su parte, asume en los poemas de Westphalen una connotación 'femenina'. Por ejemplo, es la "mar" la receptora del "río" (que con su linealidad sugiere sexualidad masculina). De ahí que la asociación "océano"/"serpiente" podría leerse como asociación femenino/masculina.

Lo mismo ocurre con los "bosques". Los dos versos iniciales del poema "Amarrado a su sombra..." predican la existencia de un "bosque" que abre paso a unas "ardientes pisadas".

Amarrado a su sombra el bosque
Abría paso a las ardientes pisadas

Estas "pisadas" corresponden a la "bella dormida" (Cf. el verso: "Sus ardientes pisadas tanto medían el suelo como el cielo". También Cf. en el poema "He dejado descansar..." los versos "Y el bosque que se abre como una mañana / Que quiere estrechar el mundo entre sus brazos". En este último ejemplo bosque asume directamente una connotación vinculada a sexo femenino pues es el YO quien se aproxima de manera impetuosa). El "bosque", pues, está asociado al deseo y al TÚ. De ahí que la asociación "serpiente"/"bosque" pueda sugerir también la unión erótica masculino-femenina.

El poema "Diafanidad de alboradas..." que es un canto a la plenitud y la felicidad admite una lectura simbólica. Es el canto al paraíso, al lugar donde el YO encuentra la felicidad. Ya que no nos encontramos con una poesía religiosa sino erótica, en una de las lecturas posibles, ese lugar (que puede asumir el nombre de "paraíso") no sería más que una imagen del sexo femenino (la alusión a la "montaña" podría ser leída como 'monte de Venus' y la "alta arboleda" como 'vello púbico'):

Diafanidad de alboradas reflejas en múltiples espejos
Deslumbre de músicas cubriendo la montaña como una
alta arboleda

OTROS ANIMALES

No todos los animales ofrecen una connotación erótica. Muchos de ellos, como en los dos ejemplos vistos al inicio de este acápite, sólo prefiguran la armonía del hombre con la naturaleza. Las "aves" en general están asociadas a la presencia del 'amor' (8), a la elevación del espíritu, pero no se les puede asignar una connotación erótica específica. Por las páginas de los dos primeros libros de nuestro autor desfilan ruiseñores, canarios, loros, gorriones, palomas, pavos reales, así como cisnes. Entre los animales, aparte de los nombrados, figuran: bueyes, perros, vacas, focas, gacelas, lagartos, elefantes, sapos, toros, corzas y "bestias" en general.

COSMOS Y NATURALEZA

El erotismo westphaliano se encuentra vinculado a la naturaleza y el cosmos. Las alusiones a la amada se expresan con términos referidos a una realidad trascendente:

Sus pisadas tanto medían el suelo como el cielo

La amada se encuentra siempre transferida a términos suprahumanos presentándose, en los poemas que hemos denominado de "plenitud", a través de imágenes 'celestiales':

SIRGADORA de las nubes arrastradas de tus cabellos
En el silencio alzado de dos mares paralelos
("Sirgadora de las nubes...")

ENTRE surtidores empinados para alcanzar la estrella
Chorreaba tu risa la música rebosante de los cielos
("Entre surtidores empinados...")

DIAFANIDAD de alboradas reflejas en múltiples espejos
Deslumbre de músicas cubriendo la montaña como una
alta arboleda
("Diafanidad de alboradas...")

Bajaste de brisa en brisa como una ola asciende los días
Y al fin eras el quedado manantial rodando las flores
("Viniste a posarte...")

Hemos afirmado que el erotismo en los poemas está expresado en términos alusivos a animales, pero también al mundo vegetal o marino:

Más sombra me daban sus pestañas
Que una arboleda bajo el triple peso
De hojas vientos y cielos
("Amarrado a su sombra...")

POR la pradera diminuta de una voz flotando en los aires
Con el peso liviano de los planetas lucidos por las flores
Entre las enseñas de los días desarraigados y a la deriva
Sobre una sucesión de mares labrados a maravilla
Con el canto de las aves como cauce y lecho de las barcas
Y la cola del pavorreal como nimbo de las cosas más pequeñas
("Por la pradera diminuta...")

Y siempre emergías de la alta marea
Marcada de algas y besos y bocas de pescado
Soñadora de verde...
("Marismas llenas corales...")

La poesía de Westphalen es manifestación de un misticismo secular. El acto amoroso constituye el núcleo de un rito religioso cuyas resonancias son cósmicas pues permiten el hermanamiento del YO con el universo:

Tú como la laguna y yo como el ojo
Que uno y otro se compenetran
Tal el árbol y la brisa tal el sueño y el mundo
De la noche cogiendo la profundidad y del día la
extensión
A qué cuevas huyendo contra tanto resplandor
Día que nunca te mueves cielo que por nosotros caminas
Ríos que no sabéis herir barcas que se agolpan en
nuestras entrañas
("Por la pradera diminuta...")

Removiendo los planetas un ave con su pico
El cauce más límpido asegurando
A los ríos alzados irrumpiendo en el paraíso
("Diafanidad de alboradas...")

Todavía en un poema publicado en 1992, 57 y 59 años después de sus dos primeros libros, en un contexto de temática realista, puede observarse el aspecto ritual que asume el amor:

¿FUE en la ocasión desvergüenza u obligación ritual de sacerdotisa de Venus?
Estaba recostada en la concurrida playa de mar - y sus piernas - recogidas en triángulo - configuraban una especie de tabernáculo. La pose permitía - tendido de bruces ante Arca de Alianza improvisada - venerar la beata hendidura y recitarle - acompañado por bufidos de la resaca en celo - píamente las jaculatorias.
(De **Falsos rituales y otras patrañas**)

La de Westphalen es una poesía altamente erótica pero expresada no en imágenes vinculadas a la fisicidad corporal humana sino, lo repetimos una vez más, en términos vinculados a la naturaleza y el cosmos. De allí que hablemos de un erotismo velado al que es posible acceder a través de un segundo nivel de lectura:

Y las mismas florestas resuenan en nuestros gritos
Y las mismas palomas reposan sobre nuestros ojos
Y las mismas flautas nos recorren para establecer nuestro
dominio
(...)
Trayendo el cielo sobre nuestra ventura
Salpicando su espuma nuestras playas
Los árboles febriles continuando su vida en nuestras
venas

Las alamedas inclinándose al compás de nuestros
corazones
("Por la pradera diminuta...")

Si no se efectuara una lectura de segundo nivel, ¿cómo podrían entenderse las palabras de Sologuren "Es probable que la intensidad visionaria de su erotismo no tenga parangón en nuestra poesía"? (9).

La trascedencia de la poesía de EAW radica en el hecho de que expresa las más profundas experiencias humanas ligadas al amor y la muerte de manera simbólica. Razón tuvieron los primeros comentadores de su obra (Cf. SUPRA Cap. I) al reconocer el carácter profundamente humano de su poesía.

LA "SOMBRA" COMO DESEO Y RECUERDO

La "sombra", como ya lo hemos afirmado en otro lugar, se encuentra asociada con el "recuerdo", con el intento de captura de la imagen de la amada que se encuentra ausente. Así figura al comenzar el poema que por antonomasia trata este tema, "He dejado descansar..."

He dejado descansar tristemente mi cabeza
En esta sombra que cae del ruido de tus pasos

Es, tal vez, la "sombra" uno de los elementos de mayor resonancia erótica en los dos primeros libros de nuestro autor: Al mismo tiempo que connota 'recuerdo', connota 'deseo'. Y es que el recuerdo del ser amado implica el deseo de su posesión erótica. La "sombra" se encuentra asociada tanto a elementos vegetales, como a aves y cielos:

LA SOMBRA Y LOS ELEMENTOS VEGETALES

Al iniciarse el poema "Amarrado a su sombra..." el "bosque"

abre paso a unas pisadas ardientes. Estos pasos, que son una prefiguración del deseo, corresponden al TÚ (Cf. los versos de este mismo poema "Allí aparecía la bella dormida cubierta de soles / Sus ardientes pisadas tanto medían el suelo como el cielo"):

AMARRADO a su sombra el bosque
Abría paso a las ardientes pisadas

Más adelante nos encontramos con los versos comentados por Verástegui. La "sombra", esto es, el deseo que despierta el TÚ en el YO, es mucho mayor al que pueden sugerir todos los elementos de la naturaleza juntos (que en esta poesía tienen resonancias eróticas):

Más sombra me daban sus pestañas
Que una arboleda bajo el triple peso
De hojas vientos y cielos

"[estos versos] que son aparte de una concepción negativa que sustenta la imagen poética (su aire más bien metafísico que parece aludir la negación del todo por la parte, no es sino la doble negación dialéctica de una experiencia muy personal: la sombra de la amada que se enfrenta negando y criticando las partes de una realidad -hojas vientos y cielos- escondidos bajo la noción de totalidad), una admirable lección de poesía que abre para nosotros la otra concepción de imagen, concebida más que como repre_sentación directa como presentación analítica (mentalmente óptica) del hecho que presentado no pierde su propia densidad" (10).

Cuando el YO poético intenta la captura del TÚ pasa a través de "puertas", "ciudades" y, en una prefiguración de la unión sexual, "el bosque se abre como una mañana":

Y las puertas que no resisten a mi soplo
Y las ciudades que callan para que no las aperciba
Y el bosque que se abre como una mañana
Que quiere estrechar el mundo entre sus brazos

En este mismo sentido habíamos interpretado el verso

"Volviendo (...) /... las serpientes sobre los bosques" del poema "Por la pradera diminuta..." como la prefiguración de la unión erótica masculino-femenina (Cf. SUPRA).

Al finalizar el poema "Llueve por tanto..." después del momento de plenitud expresado en la repetición anafórica iniciada con la palabra "Ahora" figuran los versos:

En la dulzura de la muchacha y sus pantorillas
En su decir no con el pico
Y riéndose con la sombra

donde la presencia de la "muchacha" sugiere ya un ambiente de erotismo (Cf. Cap. III). El decir "no" puede expresar la actitud de la mujer que en el enamoramiento gusta de jugar negando la pretensión amorosa aunque, en realidad, la acepta. De ahí el sentido del verso final: ELLA se ríe pero con la "sombra", esto es, con el deseo erótico.

En el poema "Entre surtidores empinados..." se presenta una situación similar, sólo que en este caso en lugar de "sombra" figura la palabra "olvido", lo que a su vez nos relaciona con el tema del recuerdo (Cf. SUPRA el comentario a los dos versos iniciales del poema "He dejado descansar..."). En este caso la connotación es de 'melancolía':

Si tú dijeras estoy contenta
Envolviéndote en tanto olvido
Cuanto cabe en el pico del loro

SOMBRA, MANO, DICHA

En varios pasajes el poeta alude a la presencia conjunta de "mano", "dicha" o "sombra", aunque ello puede tener otras variantes. En estas situaciones nuestra lectura nos lleva a

sostener que se trata de la presencia del 'deseo' y del 'recuerdo'.

En "Sirgadora de las nubes..." la felicidad se expresa situándose bajo la "sombra" de "aves" y "cielos dorados" que connotan la presencia del amor y del deseo. También se hallan "lágrimas" y "alegrías", plenitud y felicidad:

Chirriantes las alegrías niña de verte y niña
(...)
Bajo sombra de aves y cielos dorados
Y lágrimas crecidas de llevar en su globo
Los amorosos acordes de inaudibles alegrías

En "Diafanidad de alboradas..." los versos cantan la plenitud por la presencia del TÚ. Sin embargo, aún en medio de la felicidad el YO añora "un poco de sombra contra tanta estrella". Este verso podría leerse de dos maneras. En primer lugar, el pasaje en cuestión aludiría a que el resplandor de las "estrellas" lleva al YO poético a la búsqueda de cobijo. Pero, en segundo lugar, "cueva" connota 'sexo femenino'; "sombra", por su parte, ofrece la connotación 'recuerdo', 'deseo'. En este sentido los versos sugerirían que aún en medio de la mayor dicha el YO 'extraña' la presencia del deseo que lleva hacia la plenitud donde ahora se encuentra:

En las cuevas añorando
Un poco de sombra contra tanta estrella
Como cae y llueve en toda la extensión
O flota sobre las aguas
O camina por su interior
A veces se arremolinan sobre una mano de niña
O de pronto silabean un anuncio de dicha
En el lomo del elefante

En concomitancia con lo dicho anteriormente los versos iniciales de "He dejado descansar..." y "Una cabeza humana viene..." predican la reconstitución de la imagen del TÚ a través de la memoria (= "sombra"). Esta "sombra" no implica sólo recuerdo; es el 'deseo' que lleva a buscar la imagen perdida en el pasado:

HE dejado descansar tristemente mi cabeza
En esta sombra que cae del ruido de tus pasos

.....

UNA cabeza humana viene lenta desde el olvido
Tenso se detiene el aire
Vienen lentas sus miradas
(...)
Cómo pesa el olvido
(...)
Más débil no es sino la sombra

En "Marismas..." el YO ha perdido la "huella" del TÚ. Encontrar su "sombra" (i. e. su 'recuerdo' y el 'deseo de llegar a ella') le pone nuevamente bajo abrigo. Nótese la alusión al "mar" y el "cielo":

Diría que perdí la huella si a cualquier parte
No me alcanzara en el mar o en el cielo tu sombra

En el siguiente pasaje tomado de "No te has fijado..." se incide en un elemento de sensualidad, esto es, "tocar la piel del elefante". El deseo se hace patente por la presencia de la "sombrilla de aves":

No creía de tu bondad que posaras la mano
Sobre la piel del elefante
Me deslumbra esa mezcla
De sí y de no que es tu mano sobre el elefante
Con una sombrilla de aves y más leve

En "Llueve por tanto..." el elemento vegetal y la "sombra" señalan el deseo. Si al TÚ le place la "sombra", entonces el YO le "sigue e imita" en ese mismo sentido. (Nótese también la presencia de la "serpiente" comparada con el "río" que en los poemas de Westphalen asume una connotación erótica masculina. Será esta característica la que, en otro plano, permitirá la unión entre la vida ("río") y la muerte ("mar") (Cf. INFRA **El río y la mar**):

Y no olvidemos los árboles que crecen en un día
Para darte sombra si así te place
La querencia que a otro sigue e imita
Como la serpiente al río

En "Solía mirar el carrillón..." aunque en el verso segundo se predica la desaparición del dolor, en los versos siguientes se sugiere la búsqueda del cobijo bajo la "sombra" del TÚ (bajo el 'deseo'), bajo la 'pasión' (= "llama"), el 'dolor' (= "gota de sangre") y el 'amor' (= "ave") (Cf. Cap. I: AMOR y DOLOR):

Los insectos conocen en cuál boca es más dulce el
dolor
Si se va y los ojos llegan primero
Tal vez entonces haya que negar y perderse
Bajo una sombra o una niña
Bajo la llama la gota de sangre el ave

LECTURA DEL POEMA "POR LA PRADERA DIMINUTA..."

El poema "Por la pradera diminuta..." podría ser leído como un canto a la vida. Constituye, si queremos emplear unas palabras ligadas al acto sexual, la plenitud del amor. Los primeros versos constituyen un introito a este ritual simbólico:

Por la pradera diminuta de un voz flotando en los aires
Con el peso liviano de los planetas lucidos por las flores
Entre las enseñas de los días desarraigados y a la deriva
Sobre una sucesión de mares labrados a maravilla
Con el canto de las aves como cauce y lecho de las barcas
Y la cola del pavorreal como nimbo de las más pequeñas
cosas
(...)

A partir de los versos

Y las mismas florestas resuenan en nuestros gritos
Y las mismas palomas reposan sobre nuestros ojos
Y las mismas flautas nos recorren para establecer nuestro dominio

resuena el himno del amor, de la unión plena y total entre YO y TÚ. En los versos citados la identidad YO/TÚ es tan estrecha que los roles masculino/femenino se han vuelto sincréticos. En este sentido el uso del pronombre "nosotros" y de la forma reflexiva "mismas" hace imposible diferenciar los roles masculino o femenino.

Volviendo las lunas sobre los caseríos
Y las serpientes sobre los bosques

La "luna" tiene en este contexto una connotación erótica semejante al que figuraba en el poema "Amarrado a su sombra...". Allí leíamos:

En los cuernos de la luna una flauta tocaba
La ninfa en la ladera descansaba el brazo

Ya sabemos que el contexto de este poema es de la presencia del deseo. Es el poema de la "bella dormida". La "luna" presenta una connotación 'femenina', mientras que la 'flauta' connota, por contraste, al elemento 'masculino'. Por otro lado la presencia de los "cuernos" y de la "flauta", en conjunción con la "ninfa" sugiere la figura de un sátiro o macho cabrío, figura de la mitología que connota lubricidad y deseo. Finalmente la "ladera" [de "los cuernos de la luna"] expresa 'oquedad', por tanto, 'sexo femenino'. Se trata entonces de una presencia teñida en grado muy alto de erotismo.

En el segundo verso transcrito las "serpientes" connotan sexualidad masculina. Y ya sabemos que el elemento vegetal se asocia con sexualidad femenina (Cf. SUPRA).

El verso siguiente, "Trayendo el cielo sobre nuestra ventura", dice de la plenitud del encuentro de los dos actantes. Esta plenitud en los versos siguientes se expresa en el elemento marino y vegetal que también pueden ser leídos desde una óptica simbólica. Nótese el uso de los verbos en gerundio "salpicando", "continuando", "inclinándose al compás" (= 'balanceándose') que

sugieren el acto de la cópula:

Salpicando su espuma nuestras playas
Los árboles febriles continuando su vida en nuestras venas
Las alamedas inclinándose al compás de nuestros corazones

Actos que llegan a su clímax (poético y sexual) en los versos:

Tú como la laguna y yo como el ojo
Que uno y otro se compenetran

El verbo "compenetrar" no sólo tiene como connotado a 'introducir' sino que subyace en él mismo el lexema que designa al miembro viril. La acción de mirarse "uno a otro" sugiere una actividad visual indefinida y sugiere lo mismo en el plano simbólico. Dice James Higgins: "Aquí la amada está identificada con el mundo natural y al compenetrarse con ella el poeta experimenta un extático sentimiento de unidad con el cosmos" (11).

BREVE DIGRESION NECESARIA

Westphalen -lo hemos indicado ya- no es una persona creyente. El poeta no canta en sus poemas al paraíso cristiano. Sí es, en cambio, al igual que Moro, un "místico laico". En las dos citas siguientes, si se hace abstracción de la palabra "surrealista" el contenido es perfectamente aplicable a la poesía de Westphalen:

"Balakian sostiene que el casi misticismo de los surrealistas es un misticismo del mundo material, y que esta constante irrupción de lo material y real en el espacio imaginario se ha prolongado más en la poesía vanguardista y posvanguardista latinoamericana que europea" (12).

La plenitud de la existencia se encuentra en la tierra que pisamos todos los días. El medio de acceder a ese universo pleno de maravillas no se encuentra en los alucinógenos (como en

Baudelaire), ni en la locura (como Artaud), ni "en el desbarajuste de todos los sentidos" (como afirmaba Rimbaud en la "Carta a la Vidente"), sino en el erotismo:

"... quiero sugerir que el amor, entendido como pasión y transformación, es el concepto primordial y generativo del surrealismo. Es el amor, tanto metafórica como concretamente, el momento en el cual la secreta unidad del universo se revela" (13).

Se trata, según Higgins:

"de una nueva versión de una poética que se remonta hasta los románticos y que entra en auge en la época simbolista, una poética que concibe la poesía como un vehículo para captar el mundo ideal que yace detrás de las apariencias del mundo material. En términos generales esta poética puede interpretarse como una expresión de la insatisfacción espiritual del hombre moderno alienado en un mundo desacralizado por el pensamiento racionalista y donde la religión tradicional se ha desprestigiado. Visto así la poesía viene a suplantar a la religión como cauce para los anhelos espirituales del hombre. En efecto se convierte en una actividad parecida a la del místico en cuanto al poeta de (sic) la espalda al mundo para dedicarse a la búsqueda de una realidad trascendental y el acto poético es una experiencia de epifanía en la que el poeta se siente colmado por el éxtasis de participar en una armonía cósmica" (14).

La poética westphaliana, alejada de toda connotación religiosa, es, sin embargo, expresión de un misticismo laico. Enrique Verástegui afirma que la necesidad de una "fe atea", tal como la entendía Mariátegui, podría encontrarse en el trasfondo de esta poética:

"Yo he pensado que esta consigna mística [de Westphalen] no se alimentó sino a partir de una muy grande necesidad de ateísmo (la necesidad sobrenatural que transforma la historia), que José Carlos Mariátegui trajo para nosotros. El nombre de Mariátegui no resulta accidental en mi lectura: pienso que la existencia poética de Westphalen no tendría una explicación más profunda sin la existencia ideológica de Mariátegui, cuyas páginas debió leer con no poco fervor. Una de las páginas tan lúcidas quizá fuera **El hombre y el mito**, donde Mariátegui reflexiona sobre la necesidad de fe atea" (15).

Más que recalcar en la "necesidad de ateísmo" creo que la actitud de Mariátegui era afirmativa: la "necesidad de una fe" (16). Westphalen reconoce su apartamiento de la práctica religiosa desde la adolescencia (17) pero su obra poética no puede entenderse sin la presencia de una, llamémosla así, "religiosad laica", de un "misticismo laico".

Será en su obra posterior a **Ínsulas** y **Abolición** de los años treinta, bajo la influencia de César Moro y el surrealismo, cuando efectúe una crítica 'realista' a las instituciones sociales (la escuela, familia burguesa, el capital, espíritu religioso) y a la sociedad misma por constituirse en coactadores de los valores libres del espíritu, por reprimir la libre expresión de la sexualidad (18). De igual modo, si en sus dos primeros libros el erotismo se encuentra velado, bajo la influencia del surrealismo aflorará de un modo explícito en sus poemas "eróticos" (19).

SÍMBOLOS ERÓTICOS MASCULINOS Y FEMENINOS

Los símbolos eróticos masculinos y femeninos presentes en los textos se asocian morfológicamente a los órganos sexuales del varón o de la mujer.

El ojo que mira (prolongación de la mirada), la serpiente, la flauta, el río o arroyo que discurre, la lengua, entre otros, connotan o simbolizan al elemento masculino en los textos.

En contraste con los pocos términos 'masculinos' son numerosos los símbolos de sexo femenino. En este caso están ligados a todo lo que sugiera 'oquedad'. Podemos decir de un modo general que el elemento marino o acuoso en general, así como el elemento vegetal tiene connotación erótica femenina. De un modo más específico podemos indicar los siguientes: el mar, la laguna, el manantial, la concavidad de la luna en cuarto creciente o menguante (cuernos de la luna), la luna misma, las cuevas, ostras, tortugas (el caparazón), el cielo (su concavidad), la playa, los bordes de las ciudades, las murallas (cóncavas), el recinto (cerrado), el abrirse

de la madrugada, el cántaro, el acto de vaciar una noche en el sueño, el chorrear de la risa del TÚ, los aros, el eco, el mundo, el brazo que termina su círculo, la rosa hundida de los mares, el barco anclado (el ancla), la gravitación (circular) de los planetas, la concavidad de las ondas sonoras del arpa y el arpa misma, los labios, la margen (que se entiende como cóncava) u orilla.

Símbolos de unión sexual son: el ojo que se mira en la laguna, o los ojos que flotan en los mares, la presencia de serpientes en o sobre los bosques, la lengua en los labios, la serpiente y el árbol de romero, el son de arpa y el río de escaramuza, la presencia de la flauta en "los cuernos de la luna", el YO que persigue al TÚ y "el bosque que se abre como una mañana", los ríos que rodean las ciudades, los ríos que irrumpen en el cielo, el río que desemboca en la mar.

EL RÍO Y LA MAR (LA VIDA Y LA MUERTE)

Es precisamente esta última imagen (el río que desemboca en la mar) una de las más importantes en el libro **Abolición de la muerte**, ya que, según se vio en el primer capítulo, el "río" simboliza al 'tiempo' y el "mar", a la 'muerte". Como el hombre vive en el tiempo y se dirige irremediablemente hacia la muerte por ello el río simboliza, en última instancia, a la 'vida' que se entrega a la 'muerte', en medio del silencio. Es un abrazo de extraña connotación sexual, espeluznante por un lado, pero serena y tranquila, por otro. Se trata de las bodas de la vida y la muerte.

La lucha por impedir que el río desemboque en la mar adquiere a la luz de los planteamientos anteriores un nuevo simbolismo. El poeta intenta retardar esta unión, no sólo porque trata de impedir el final de la vida en la muerte, sino porque a semejanza de la unión sexual, donde el retardamiento del orgasmo juega un papel muy importante ("En las cuevas añorando / Un poco de sombra contra tanta estrella"), aquí también ese retardamiento supone la lucha

por la sobrevivencia.

La unión final entre la vida y la muerte, lo hemos indicado ya, es en cierto modo un encuentro sexual, pero de una trascendencia que supera el plano del erotismo pues linda con el misterio de la existencia. Toca de algún modo aquel aspecto que toda filosofía o mitología trata de desentrañar sin dar una respuesta cabal y suficiente a la razón. De ahí la trascendencia de esta poesía y de estos versos.

OTROS ELEMENTOS SIMBÓLICOS

LA LUNA

La luna adopta una doble connotación pues se encuentra asociada por un lado con la "mar", esto es, con la 'muerte' (de significación femenina), sugiriendo 'negatividad; pero, por otro lado, se asocia con el "cielo" connotando 'plenitud', 'felicidad' (también con significación de sexualidad femenina).

Ella figura en el poema "Te he seguido..." cuando el "río" se entrega a la "mar", esto es, cuando la vida se entrega a la muerte:

Te he seguido borrándome la mirada
Y callándome como el río al acercarse el abrazo
O la luna poniendo sus pies donde no hay respuesta

En "Marismas llenas de corales..." el YO espera en medio del tiempo al TÚ que se encuentra en el pasado, sin importarle que la 'muerte' ronde sus instancias (sin importarle que las lunas "caigan"):

Y si de tanto estar en pie no me quedara
La gloria de saberte esperar con cada ritmo de reloj
En cada oleada de nueva vida palpitando contra el peñasco
Sin dar atención a la luna que se cae más de prisa

En oposición a las citas anteriores, en "Por la pradera diminuta..." la felicidad del amor en la que viven los dos actantes hace que el movimiento de las "lunas" sea al revés, esto es, que se vuelvan a los cielos:

Volviendo las lunas sobre los caseríos

En el poema "Amarrado a su sombra..." figura junto a una "flauta" (de connotación masculina), mientras la "ninfa" descansa sobre ella:

En los cuernos de la luna una flauta tocaba
La ninfa en la ladera descansaba el brazo

Cuando en el poema "Llueve por tanto..." se va a producir el clímax poético, cuando va a llegar el "Ahora" de la felicidad las "lunas" adquieren toda su plenitud, lo mismo que las "hojas":

Su venida [de las flores] pudo ser un presagio de las más
arrebatadas brisas
Las lunas hasta saber hablar con voz de luna
Las hojas en un abrirse del que sabe
Ahora
Sí ahora

Así también, en otro poema de plenitud, "Diafanidad de alboradas...", el satélite de la tierra coexiste con la "mar"; se encuentra en lo alto del cielo (Cf. el verso "Volviendo las lunas sobre los caseríos") y se multiplica en un contexto donde figuran "toros blancos" (que podrían sugerir 'misterio') y se propone la trastocación de todos los elementos que conforman la realidad:

Tenemos una luna tendida en la mar
Otra mira desde su torre
Los toros blancos arrastran
Media docena por los bulevares

LA BRISA Y EL VIENTO

La "brisa" y el "viento" son indicadores en la poética westphaliana de presencia de erotismo. Ellos figuran siempre que se va a producir el encuentro entre los dos actantes del poema. Así, en "Amarrado a su sombra..." cuando la bella duerme la brisa la circunda:

Estíos de gracias florales
Tejían y destejían las brisas
En las sienes de la bella dormida

En "Llueve por tanto..." el YO poético le hace una mención especial cuando va a efectuarse el proceso de recreación del amor:

Cuánto júbilo señora del viento
Olvidada y siempre presente

Versos más adelante el "alborotamiento de los aires" indica el inicio del proceso que llevará al clímax poético señalado por la presencia del "ahora":

Las flores determinaron más congruo alborotar los aires
Con clamoreo y salutación
Su venida pudo ser un presagio de las más arrebatadas
brisas
Las lunas hasta saber hablar con voz de luna
Las hojas en un abrirse del que sabe
Ahora
Sí ahora

En "Viniste a posarte..." el ser amado llega como un ser leve y delicado en medio del aire: "Bajaste de brisa en brisa".

En el poema "No te has fijado..." la presencia del "viento" coincide con el exacerbamiento de las olas y el mar por el solo contacto con las "manos" del TÚ:

Las olas se tendieron a tus pies
Es su costumbre y tu mano
Les da el cariño que ellas ansiaron
Cuando se alzaban y al cielo lo pedían
Naufragaban del viento clamaban
Renacían contra los barcos entrechocaban
(...)

Pero en el poema "Diafanidad de alboradas..." la presencia del viento asume una significación específica vinculada al amor, pues se encuentra en la metáfora lexicalizada "rosa de los vientos" que es, al mismo tiempo, la "rosa del amor":

Las calles cambian de dirección según su ánimo
Jugando a algo como la rosa de los vientos
O la rosa del amor que se deshoja siempre

En los versos finales el "viento se reseca" pues los "niños" están alejados de toda connotación erótica, y el viento podría despertarlos:

Aunque más vale chocar lunas que platillos
Si la dicha casi es una mano que se estrecha
Y el aire un corazón que palpita
Si el viento se reseca como una hoja
Para que su canto no despierte a los niños

En "Te he seguido...", que es un poema fuertemente marcado por la presencia de la "muerte", el viento actúa como un elemento negativo que trata de impedir la unión YO/TÚ:

Te he seguido...
Cuando la orilla cambia de parecer a cada golpe de
viento
Y el mar sube más alto que el horizonte
Para no dejarme pasar
Te he seguido
(...)
Ofreciéndome a cada ráfaga como la flor se tiende en la
onda
O las cabelleras ablandan sus mareas
Perdiendo mis pestañas en el sigilo de las alboradas

Al levantarse los vientos y doblegar los árboles y las
torres
(...)

Por último, en el poema final de **Abolición de la muerte**, "Por la pradera diminuta...", la "brisa" establece plena identidad con el "árbol" (de connotación erótica 'femenina'), así como la "laguna" con el "ojo" y el "sueño" con el "mundo":

Tú como la laguna y yo como el ojo
Que uno y otro se compenetran
Tal la brisa y el árbol tal el sueño y el mundo

EXACERBACIÓN

En varios pasajes de los dos primeros libros de nuestro autor, poco antes del clímax poético, ocurre un proceso que llamo de exacerbación pues la voz poética nombra un conjunto de versos donde se señala un cambio total de la realidad. Estos versos afirman algo e inmediatamente indican la actividad opuesta. P. e.: Un río baja, otro sube; la piel es y no es; un desierto devora a otro desierto que, sin embargo, le da nacimiento; las orejas nacen de las madréporas o las madréporas nacen de las orejas, etc.

En una lectura simbólica estos versos corresponderían a los momentos previos al clímax sexual donde la única conciencia que existe es la que lleva a la culminación del acto. Después de cada cita transcribo entre corchetes los versos de plenitud que vienen a continuación:

Un río baja por donde otro sube
Tú misma te vas para tú misma volver
Quedándome sospechando
Si es cierto que te fuiste o que regresaste
[Una madrugada dorada daba a la comba
Saltando tú montes y espesuras
Collados desiertos mares horizontes
Crecían en cada vuelta]
("No te has fijado...")

Por la noche hay que decir nadie sabe
Cómo se inventa la piel o si no es
O es la piel para su piel
[Las flores determinaron más congruo alborotar los aires
Con clamoreo y salutación
Su venida pudo ser presagio de las más arrebatadas
brisas
Las lunas hasta saber hablar con voz de luna
Las hojas en un abrirse del que sabe
Ahora
Sí ahora]
("Llueve por tanto...")

A sí mismo devorándose un desierto surgiendo de otro
desierto
[Otra vez han batido palmas las grandes olas
Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia
Para nada más que decir aquí empieza otra historia
Para nada más que ser fiel a su onda a su eco]
("Marismas llenas de corales...")

Junto al ramo de madréporas estallando del ramo
Madréporas naciendo de orejas
U orejas naciendo de madréporas
Un rayo de sol incubando otro rayo de sol
[Y sobre las más altas fuentes
Los velámenes chicoteados la leve prisa]
("Entre surtidores empinados...")

En "No te has fijado..." el símbolo erótico femenino se encuentra en "Una madrugada dorada" que da a la comba, esto es, que se abre (este es el mismo sentido de los versos "No has visto abrirse una madrugada / Sobre nieves como una frente / Alumbrando al sol y a las estrellas" del poema "Amarrado a su sombra..." y también de "Abiertos en abanico los horizontes / Que giran para abrir más el paisaje" del poema "Diafanidad de alboradas..."). En "Llueve por tanto..." las "lunas" y las "hojas" que se abren sugieren en el plano simbólico sexualidad femenina. En "Marismas llenas de corales..." se trata del "recuerdo" del TÚ que no es más que su propia presencia. En el poema "Entre surtidores empinados..." el simbolismo es mucho más oscuro pues se encuentra trasmutado a términos cósmicos: "Y sobre las más altas fuentes /

Los velámenes chicoteados la leve prisa".

EL SUEÑO

Las alusiones al "sueño" y a la actividad onírica se encuentran vinculadas, en general, a elementos que connotan erotismo, deseo y recuerdo. En todos los casos el sueño es una actividad que relaciona con lo ideal, con lo que se encuentra más allá del mundo diario. El 'deseo' y, en general, el erotismo constituye el elemento catalizador de la creación poética de nuestro autor.

El "sueño", en la poesía de Westphalen se vincula con el deseo de posesión del ser amado. En este sentido ha escrito bien Edgar O'Hara: "... el erotismo poético se aferra al breve paso del sueño a la vigilia y tiene su correlato en el orgasmo nocturno: eyaculación de vocablos" (20). "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche" constituye un importante estudio que reivindica la importancia del elemento erótico en el proceso de la creación poética (presencia observable en las llamadas por O'Hara, "intercesoras" o "Musas"):

"Si la 'niña de la lámpara azul' es la Musa que ya está en posesión del secreto y cultiva una promesa siempre distante, convengamos que las intermediarias de la poesía de Westphalen multiplicaron la atracción que ejerce una figura (cuerpo / palabra) como presencia.

La vuelta del poeta eligirá, entonces, la orilla del sueño, aquel solazarse al margen de lo ansiado porque ya la melodía del lenguaje no le llega como un eco. Es la fuente misma de su apetito, vigilia en la noche cerrada" (21).

Veamos cómo se presenta el"sueño" dentro de los dos primeros libros:

En el poema "Por la pradera diminuta..." "sueño y "mundo" son entendidos como dos realidades distintas y opuestas pero que existen como complemento el uno del otro, así como ocurre entre el "yo" el "tú", o el "árbol" y la "brisa" que le rodea:

Tú como la laguna y yo como el ojo
Que uno y otro se compenetran
Tal el árbol y la brisa tal el sueño y el mundo

En este caso el "sueño" se entendería como 'deseo' que conduce hacia el TÚ, esto es, lo ideal, trascendente y perfecto. El "mundo" es la realidad, lo imperfecto y caduco. En este sentido existe una coincidencia de poética con Luis Cernuda quien tituló su obra completa **La realidad y el deseo** (22) como manifestación de la disociación existente entre el mundo de lo real y circundante y el impulso que lleva hacia el plano de lo ideal o imaginario.

Los primeros versos de "Marismas llenas de corales" predican la presencia del TÚ en un ambiente marino. El tiempo se ha detenido y la "ternura" que se enhebra en el "silencio" permite la aparición de la 'rosa perfecta', la "alta rosa" hecha de "pétalos cristalinos" pues está formada por las 'lloviznas' (= "orvallos") y la 'humedad que se nota en la atmósfera en las noches serenas' (= "relentes") produciendo "un invencible esplendor":

Cuando la ternura más clara enhebrándose en silencio
Ajustando pequeños siglos a tu gracia sonriente de plata
Formaba de pétalos cristalinos la alta rosa
Con agua recogida de orvallos y relentes el invencible
esplendor

Pero, de inmediato el poema cambia de isotopía. La conjunción adversativa "Aunque" pone de manifiesto que el YO poético no posee en realidad la "alta rosa", sino su copia imperfecta, la "rosa" (sin adjetivo alguno), de allí que afirme de inmediato:

Aunque no bastaba la rosa para cubrir el sueño

En este verso "sueño" no es más que un equivalente de 'deseo'. La copia imperfecta nunca podrá satisfacer el deseo del YO por poseer la entidad perfecta, la "alta rosa". El 'deseo' (la memoria y la imaginación) son los recursos de los que dispone el YO para lograr la unión con esa entidad ideal. Versos más adelante la

"sombra" (i.e. el 'deseo', el 'recuerdo') permitirá nuevamente ponerle en camino hasta lograr llegar al TÚ:

Diría que perdí tu huella si a cualquier parte
No me alcanzara o en el mar o en el cielo tu sombra

proceso de recordación que culminará con el verso "Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia".

Con la presencia del recuerdo del ser amado, se dará comienzo a "otra historia". Lo que a continuación enuncie el YO no será más que un intento imperfecto por "ser fiel" no al TÚ, sino al "eco" o a la "onda" que procede del TÚ (23):

Para nada más que decir aquí empieza otra historia
Para nada más que ser fiel a su onda a su eco
[Para nada más] Que decir era la niña que trajo el mar
en su cántaro
[Para nada más] Que decir era la niña que vació una noche en
mi sueño
Y así formar la cadena que une esplendor y desdicha
Los días que nunca vuelven y el sol que siempre queda

En estos versos la "niña" entrega al YO "una noche" en su "sueño", esto es, en su 'deseo'. Así como en el poema "No te has fijado..." la "voz" de la niña "vaciada en dedales alcanzaba a llenar un mar", de igual modo, en este caso la "niña "trae el mar en su cántaro". La conciencia de la diferencia entre la existencia de un mundo de perfección al que pertenece el TÚ y otro, de imperfecciones (en el que existe el YO), lleva a la formulación del verso "Y así formar la cadena que une esplendor y desdicha". (Recuérdese que la "alta rosa" había producido un "invencible esplendor").

Así también el tiempo en el que reside el TÚ en el pasado no regresa. Ello produce el sentimiento de "desdicha" en el emisor. La presencia del "sol" en este caso indica solamente la constancia de la presencia del tiempo; es un símbolo del tiempo que sin la

presencia del ser amado significa 'tristeza' y 'desdicha': "Los días que nunca vuelven y el sol que siempre queda".

En el mismo sentido de 'deseo', de 'ansia', habría que leer el verso del poema "Amarrado a su sombra...", "Prendida de los sueños alzada del cielo", donde el primer segmento "Prendida de los sueños" se encuentra en correlación con otro verso de este mismo poema: "Incrustadas las tortugas en los aires" sugiriendo la pertenencia exacerbada del TÚ al mundo de lo ideal y del deseo.

Así también, y como hemos afirmado en otro lugar, este mismo poema ("Amarrado a su sombra...") presenta al ser amado durmiendo:

En las sienes de la bella dormida
.....

Allí aparecía la bella dormida...
.....

No despertaba aún la muchacha
Llenaba los espacios la flor

El sueño, así como el acto de dormir, pues, representan la presencia del 'deseo' que, en el plano humano, supone unión erótica, pero que en el plano connotativo implica ansia por lograr la unión con la perfección, con lo absoluto (Cf. Cap. II).

En el poema "Sirgadora de las nubes..." la presencia del TÚ ha representado por parte del YO una lucha contra los "temores", contra el 'dolor', contra el 'olvido', teniendo a su lado las "esperanzas", el 'deseo' (= el "sueño"). Sólo así ha sido posible la llegada del TU:

Recogidos los temores renacidas las esperanzas
Desplegadas las sonrisas...
Florecidos los dientes las lágrimas tintineantes
Entre un crujir de fuego contra música de niña contra
sueño

El acto de recreación del ser amado se produce en el

entresueño: "Cadencia tras cadencia de párpados cerrados tras párpados".

En este mismo poema el YO imagina al TÚ "tendida" y, en este sentido, hace su inmediata aparición el 'deseo' (Para la simbología de las "ostras" Cf. SUPRA):

Tendida como un sueño o una nube
Las ostras prendidas de las paredes de tu sueño

En esta dirección habría que entender el verso "El amor dormir la planicie que bosteza" del poema "Solía mirar el carrillón...", esto es, como la confluencia EROS/SUEÑO.

En un poema teñido de un alto grado de erotismo como es "La mañana alza el río..." (Cf. en el primer verso cómo los "ríos" son "alzados", al igual que en el poema "Diafanidad...": "los ríos alzados") la actividad onírica junto al elemento marino y los "ojos" sugiere la presencia del deseo. 'Dormir' significa sumergirse en los placeres de la ensoñación y del deseo:

El mar
Cuántas barcas
Las olas dicen amor
La niebla otra vez otra barca
Los remos el amor no se mueve
Sabe cerrar los ojos dormir el aire no los ojos
La ola alcanza los ojos
Duermen junto al río la cabellera
Sin peligro de naufragio en los ojos

El poema "No te has fijado..." está escrito en el mismo estado de entresueño. El tiempo se ha ralentizado gracias a un proceso de enarcación del mismo que lleva al enunciador a sentir una gran "lentitud":

Qué pasito las nubes se llevan los días
Que de un verano a otro verano
Enarcaban semanas por donde mirabas
La justeza irradiada de goces innombrables
El sentir cuánta lentitud

De ahí que dos de los versos del poema enuncien:

... y nunca terminaba
El viaje de pestaña a pestaña

pues, como hemos dicho, el proceso creativo se ha producido en un estado de entresueño que, a fin de cuentas, no es más que un estado de deseo.

En el poema "Hojas secas para tapar...", que desarrollan el tema de la erosión de la vida por la muerte, ofrece en un fragmento de sus versos la presencia de la actividad onírica que, al igual que en las citas anteriores, sugiere la actividad erótica. En medio de la conciencia de que la vida es una realidad que conduce a la muerte hay una "salida". Esa salida es la realidad del amor. Nótese cómo se inicia la secuencia con una alusión al 'tiempo', se trata del "preciso momento", del AHORA. Así mismo nótese la presencia de las "aves" como símbolo de la 'vida' y del 'amor', así como la imagen de la "noche" que se aísla de los "árboles", esto es, el 'amor' que se aísla:

El preciso momento
La imagen de las aves sus picos de sueño bárbaro
El otoño no tiene secretos
La noche se aísla de los árboles
Las alas cubren el sueño
Los ocultos picos
Pequeños aunque hagan signos pequeños signos hacen
    los picos
No temas
Esta es la salida

"PARTIR EN DOS UN SUEÑO"

El poema "No es válida esta sombra" ofrece una extraña conjunción de predicaciones que oscilan entre el EROS y el TANATHOS

(Cf. Cap. I). En este sentido el verso,

Si pudiera partir en dos este sueño

implica la doble direccionalidad que asume el poema: el amor que lleva a la muerte ("dolor") y el amor que lleva al amor:

Una parte para el dolor
Otra para encontrar
Aunque sea una imagen difuminada borrada
De hombre que supiera algo más que dar unos pasos
Que mirar algo que se aleja tanto de ser un árbol
Como un pensamiento que regresa de ser un pensamiento.

En efecto, los versos inmediatos a los citados anuncian la llegada del amor. El tempo de los versos va in crescendo de menos a más:

Se despega una nada tras otra
Crece una nada sobre nada
Y había ríos que se iban en vueltas y derechas
Y había árboles con algo más que ramas y algunas hojas
El sol no hacía en vano su camino
Y tantas risas me dijeron que la luz también nace de
sonidos entrechocados

Los versos siguientes y finales del poema, sin embargo, anuncian la presencia de las "sombras", la "noche" y la "muerte".

"UNA GUITARRA CON SUEÑO DE VARIOS SIGLOS"

En los poemas de plenitud la presencia del TÚ implica también la presencia de la música, como en el poema "Por la pradera diminuta...":

Con el canto de las aves como cauce y lecho de las barcas
.....
En la entraña misma de la música pisando

En "Diafanidad de alboradas..." figuran:

En un júbilo de manos de insectos de aves
En un tañer de cuerdas y cabelleras

En el poema "Una cabeza humana viene...", como ya se ha comentado, el enunciador poemático lucha infructuosamente por traer hacia sí el recuerdo del ser amado. Una de las isotopías que refleja esa imposibilidad es la musical:

Yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos
Dolor de manos
Notas truncas que se callaban podían dar al mundo lo
que faltaba
.....
Cuento la noche
Esta vez tus labios se iban con la música
Otra vez la música olvidó los labios

El primero de los versos citados connota en nuestro concepto el deseo de posesión del ser amado. La "guitarra" no sólo establece la isotopía musical expresada antes, sino que además, por su misma morfología sugiere la 'silueta de una mujer', esto es, 'erotismo'. El "sueño de varios siglos" es el que, a la luz de los comentarios anteriores, expresa tal deseo y donde el subordinante "de varios siglos" sugiere un deseo vehemente (semejante al que figura versos más adelante en sentido de 'desconocimiento', 'desolación': "No me dices en cuál cielo tienes tu morada / ... / En cuál amor mi amor de varios siglos"). "Sueño" es, pues, 'deseo', 'amor'.

Por otro lado este mismo verso ("Yo tengo una guitarra...") se relaciona con otro de "Hojas secas para tapar..." ("Las muchachas tienen una ausencia o un violín sin cuerdas") donde la "ausencia" se vincula con la no presencia de música. También la forma del violín sugiere la silueta de una mujer.

En el poema que comentamos la imposibilidad de traer al presente el recuerdo del TÚ se expresa en la imposibilidad de tocar la "guitarra": "(Yo tengo) Dolor de manos". Lo que el "mundo"

necesita es la presencia de la 'música', i.e., el 'deseo': "Notas truncas que se callaban podían dar al mundo lo que faltaba. (Cf. los versos antes citados: "Tú como la laguna y yo como el ojo / Que uno y otro se compenetran / Tal... el sueño y el mundo"). 'Deseo'(= "sueño") y "mundo", pues, conforman entidades complementarias que se necesitan mutuamente.

NOTAS

(1) En "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen". Estudio incluido en **Los sonidos del silencio.** Lima, Mosca azul, 1990, p. 77.

(2) "El gran tema, la gran pasión de la poesía de Westphalen es, qué duda cabe, el amor. Es probable que la intensidad visionaria de su erotismo no tenga parangón en nuestra poesía." [Javier Sologuren: "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". **Boletín de la Academia peruana de la lengua** Nº 14, Lima, 1979, p. 21].

"Abolición de la muerte es un poema de amor y éste insurge en él como la más cabal conquista terrena al conservar indenme lo mortal frente a la eternidad (...). El amor es la más absoluta negación, la abolición de la muerte". [Ricardo Silva-Santisteban. "Westphalen, poeta de los elementos". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 32-37].

(3) En "Una flor en revuelta, cf. 'Abolición de la muerte'". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, p. 54.

(4) Américo Ferrari, Ibid., p. 77.

(5) Estos conceptos están magistralmente desarrollados por Ferrari en "La función del símbolo en la obra de Eguren". [En Ricardo Silva-Santisteban (Selec.). **José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas.** Lima, Universidad del Pacífico, 1977, pp. 127-134].

(6) En "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche". En **Plural**, revista cultural de **Excelsior.** México, Mayo de 1992, Nº 248, p. 21.

(7) Cf. Susana Reisz "Predicación metafórica y discurso simbólico" En **Lexis** I, 1. Lima, U. Católica, julio de 1977.

(8) Alberto Escobar sostiene en "Una lectura de Libre" que este poema está basado en el enunciado "el amor es como un ave". En **El**

imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria. Lima, IEP, 1989, pp. 79-83.

(9) Véase cita (2).

(10) Enrique Verástegui: "Una flor en revuelta, cf. 'Abolición de la muerte'". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, p. 54.

(11) En "Westphalen, Moro y la poética surrealista". En **Cielo Abierto**, v. 10, Nº 29. Lima, julio-septiembre de 1984, p. 20.

(12) Citado por Leslie Bary en "El surrealismo en hispanoamérica y el 'YO' de Westphalen". En **Revista de crítica literaria latinoamericana.** Año XIV, Nº 27. Lima, 1mer semestre de 1988, p. 102.

(13) IBID. p. 102.

(14) James Higgins: "Westphalen, Moro y la poética surrealista". En **Cielo Abierto** v. 10, Nº 29. Lima, julio-septiembre de 1984, p. 16.

(15) Enrique Verástegui: Op. Cit., p. 51.

(16) "González Prada se engañaba, por ejemplo, cuando nos predicaba anti-religiosidad. Hoy sabemos mucho más que en su tiempo sobre la religión como sobre otras cosas. Sabemos que una revolución es siempre religiosa. La palabra religión tiene un nuevo valor, un nuevo sentido. Sirve para designar algo más que un rito, una iglesia. Poco importa que los soviets escriban en sus affiches de propaganda que 'la religión es el opio de los pueblos'". [En **7 ensayos de interpretación de la realidad peruana.** Lima, Ed. Minerva, 1928, p. 195].

(17) "Me aparté así a los catorce años de toda práctica religiosa,

sin ninguna ostentación pero sin hacer tampoco concesión alguna". [En "Poetas en la Lima de los años treinta". Op. cit. pp. 107-108].

(18) Véase especialmente los 'poemas' "El sueño" y "Detrás del telón". Incluidos en **Cuál es la risa**. Barcelona, Ed. Auqui, 1989.

(19) Ibid. Véase los poemas "Cuál es la risa...", "Un hombre se inclina sobre el cuerpo...", "Una representación hermosa...", "Se mece suavemente..." y "Poema".

(20) "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche". Op. cit., p. 24.

(21) Ibid., p. 31.

(22) Luis Cernuda: **La realidad y el deseo**. Madrid, Castalia, 1991, 218 pp.

(23) Lo mismo ocurre en los siguientes versos "He dejado descansar tristemente mi cabeza / En esta sombra que cae del ruido de tus pasos", donde el YO afirma que reclina la cabeza no en el TÚ, no en sus "pasos", no en el "ruido", sino sólo en la "sombra" que cae de ellos.

SECCIÓN SEGUNDA

LA ESCRITURA POÉTICA

CAPÍTULO I

LAS ÍNSULAS EXTRAÑAS

LAS ÍNSULAS EXTRAÑAS

Libro raro, extraño, de difícil intelección, pero a la vez hermoso, con extraña hermosura, con difícil hermosura el que publicó, en febrero de 1933, a los 21 años, Emilio Adolfo Westphalen (1). En la portada figura el nombre completo del autor con un "von" antecediendo su apellido -que eliminó en el segundo libro-. Son un total de nueve poemas los que se van sucediendo uno a continuación de otro diferenciados solamente con una letra mayúscula claramente marcada al inicio de cada texto. Estos no llevan título en la edición de 1933.

¿UN ÚNICO EXTENSO POEMA?

La conformación del libro por poemas sin título que se suceden unos tras otros sin interrupción ha hecho pensar a Ricardo González Vigil de que se trata, en realidad, de un único y extenso poema:

> "... ese carácter fragmentario que recorre todas las páginas del poemario de Emilio Adolfo Westphalen y que nos hace entrever que tal vez todo el libro sea un solo poema (o, mejor quizás, la persecución imposible de un mismo poema)" (2).

Si se toma en consideración la tendencia del poeta a la búsqueda de la perfección, de lo absoluto [Cf. Sección primera, Cap. II], podría considerarse todo el libro como una entidad única; también, si se observan los textos como productos de una única fuente: el poeta. Pero si se consideran los poemas en sí,

aisladamente, en su pura textualidad, cada uno de ellos constituye una sola entidad, igual a sí misma y distinta de las demás, tanto por su organización formal, cuanto por los contenidos predicados.

En relación con la última idea conviene citar algunas líneas de una entrevista concedida por Westphalen.

P. "Blanca Varela [poeta peruana](...) decía que a veces tenía la impresión de que todos los poemas que un poeta escribe son meras versiones de un único poema, que uno escribe un solo poema [en la música sería el caso de Vivaldi]. Y usted le respondió que en su caso pensaba que había diferencias notables entre sus libros. ¿Cómo es eso?"

R. "Bueno, yo sería aún más radical. Yo diría que cada poema es un ente aparte. Lo difícil es que salga el poema, ¿no? Pero cuando sale, ya es único. Y yo no quiero repetir la misma cosa, detesto repetir lo ya hecho. En ese caso no creo que haya estado repitiendo mis poemas..." (3).

EL TÍTULO

Tomado de un verso del "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz este nombre puede llevar a pensar en una filiación religiosa mística, afirmación continuamente negada por el propio poeta. Tampoco nosotros hallamos una base textual que apoye esta supuesta filiación. Encontramos sí en el libro una tendencia a la elevación del espíritu, una conjunción de materialidad (tangibilidad) y espiritualidad, mas no, de manera alguna, vestigios o rastros de misticismo en el sentido religioso cristiano (4).

El místico se halla unido a Dios con el pensamiento y la acción pero, sobre todo, con la oración. Los más conocidos poemas de San Juan de la Cruz, "Llama de amor viva", "Noche oscura" y "Cántico espiritual", son poemas que establecen una relación amorosa efectiva entre un alma enamorada (a la que denomina Amada) y el ser sobrenatural, Dios (al que denomina Amado). Son poemas que, como han señalado José Luis Aranguren (5), Jorge Guillén (6) y otros autores (7), admiten una doble lectura: como poemas

amorosos, eróticos, y como símbolos de la unión entre el alma y Dios, como interpreta el propio autor en sus prosas.

En la entrevista citada anteriormente dice Westphalen: "Es muy complicado esto de querer que comente mi propia poesía. En una época tuve la ingenuidad de creer que podía hacer algo parecido a lo que había hecho San Juan de la Cruz con sus comentarios. Pero esas 'declaraciones' de San Juan son muy buena literatura, pero también una manera de convertir la poesía en teología. El era un buen teólogo y exégeta bíblico; tuvo la capacidad de hacer de una cosa irracional como es la poesía una explicación racional sobre bases teológicas" (8). Desde el punto de vista de la doctrina católica, las prosas de San Juan constituyen "un catecismo espiritual", "una pedagogía en la fe", al decir del Papa Juan Pablo II (9).

Para conocer un poco más de cerca la prosa de San Juan citemos a modo de ejemplo, un poco al azar, algunos párrafos del libro **Cántico espiritual** (10), donde comenta los versos:

"A dónde te escondiste / Amado, y me dexaste con gemido? / Como el ciervo huiste / aviéndome herido".

"Que es cosa como si dixera: no sólo se me bastava la pena y el dolor que ordinariamente padezco en tu ausencia sino que hiriéndome más de amor con tu flecha y augmentando la pasión y el apetito de tu vista, huyes con ligeresa de ciervo y no te dejas comprehender algún tanto.

"Para más declaración de este verso ["aviéndome herido"], es de saber que allende de muchas ottras differencias y visitas que Dios hace al alma con que la llaga y llevanta en amor suele hazer unos escondidos toques de amor que a manera de saeta de fuego hieren y traspassan el alma y la dejan toda contenzada con fuego de amor; y estas propiamente se llaman heridas de amor, de las cuales aquí habla el alma. Inflaman tanto la voluntad y en affición, que se está el alma abrasando en fuego y llama de amor, tanto que parece consumirse en aquella llama y la haze salir fuera de sí y renovar toda y passar a nueva manera de ser, así como el ave fénis que se quema y renace de nuevo." (p. 31)

Veamos ahora otro breve comentario. Esta vez del verso "Salí tras de ti clamando y eras ido". Dice así el Santo:

"En las heridas de amor, no puede aver medicina sino de parte del que hirió. Y por esso esta herida alma salió en la fuerza del fuego, que causó la herida, tras de su Amado que le avía herido, clamando a él para que le sanase." (p. 33).

Para el propósito que nos ocupa es necesario que nos remitamos específicamente al verso escogido por Westphalen como título de su primer libro y al comentario que del mismo hace San Juan. Helos aquí:

"Las ínsulas estrañas."

"Las ínsulas estrañas están ceñidas con la mar y allende de los mares, muy apartadas y agenas de la comunicación de los hombres; y assí en ellas se crían y nacen cosas muy differentes de las de por acá, de muy estrañas maneras y virtudes nunca vistas de los hombres, que hazen grande nobedad y admiración á quien las vee. Y assí, por las grandes y admirables novedades y noticias estrañas, alexadas del conocimiento commún, que el alma vee en Dios, le llama ínsulas estrañas. Porque estraño llaman á vno por vna de dos cosas: ó porque se anda retirado á la jente, ó porque es excelente y particular entre los demás hombres en sus hechos y obras: por estas dos cosas llama el alma aquí á Dios, estraño; porque no solamente es toda la estrañez de las ínsulas nunca vistas, pero también sus vías, consejos y obras son muy estrañas y nueuas y admirables para los hombres. Y no es maravilla que Dios sea estraño á los hombres que no le an visto, pues también lo es á los sanctos ángeles y almas que le veen, pues no le pueden acauar de veer ni acauarán, y hasta el vltimo día del juizio van viendo en él tantas novedades según sus profundos juizios y cerca de las obras de misericordia y justicia, que siempre les haze nobedad y siempre se marauillan más.

De manera que no solamente los hombres, pero también los ángeles le pueden llamar **ínsulas estrañas**; sólo para sí no es estraño, ni tampoco para sí es nueuo." (p. 111).

Leslie Bary cita "Las ínsulas extrañas están reñidas con la mar" (11). Probablemente se trate de un error de transcripción. En efecto, no vemos por qué las ínsulas extrañas deban estar "reñidas", esto es, 'peleadas', 'distanciadas' con la mar. La relación entre "ínsulas" y "mar" es de conjunción, no de disjunción. En la edición consultada (12) figura "ceñidas", esto es, 'rodeadas', 'cercadas'.

Todas las afirmaciones del santo se corresponden con la

poética de Westphalen, evidentemente sin su sentido teológico. Así, si "Las ínsulas extrañas están (...) muy apartadas y agenas de la comunicación de los hombres", ¿no ocurre lo mismo con los poemas del libro? ¿No son "de muy estrañas maneras y virtudes nunca vistas de los hombres, que hazen grande nobedad y admiración á quien las vee"?

En la entrevista anteriormente citada ante la pregunta "¿Cómo le colocó ese título libro? ¿Por qué un verso de San Juan de la Cruz?", respondió Westphalen: "Es un verso del **Cántico espiritual**. Y me gustaba mucho. Era la imagen que equivalía a mis poemas (13)".

Westphalen ha señalado en varias oportunidades su lectura y admiración de los clásicos del Siglo de Oro y ello se patentiza no sólo en el título de su primer libro, sino en el nombre que dio a la revista que dirigió entre 1947 y 1949, **Las Moradas** que, como se sabe, es uno de los libros de espiritualidad de Santa Teresa de Jesús.

Finalmente queríamos señalar que en la entrevista citada anteriormente ante el siguiente comentario, "Quería preguntarle si había o hay algo en la poesía de San Juan que usted sentía cercano a su propia experiencia de aquella época", Westphalen respondió: "Yo he tenido unas experiencias que **no** tienen nada que ver con las de San Juan de la Cruz. Yo **no** soy un místico. Lo que he hecho es escribir unos poemas, como han escrito todos los poetas... Hay una imagen que he citado cuando he escrito **sobre** poesía: uno recibe muchas cosas y con ellas hace algo completamente distinto que es el poema. Hay una relación extraña en que la experiencia de lo vivido se transforma en el poema. Porque no se parecen... ¿Por qué iba a haber afinidad con San Juan? Me atrajo sencillamente su poesía y la manera como escribe en prosa. Creo que es uno de los mejores prosistas del Siglo de Oro...". (Subrayados del propio EAW) (14).

UNA DEDICATORIA (La creación poética)

La Biblioteca del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid es poseedora de uno de los ejemplares de la edición de 1933

que perteneció al filósofo Eugenio D'Ors. Por ser de interés cito la dedicatoria:

"Muy querido y estimado Eugenio d'Ors: ya veo el gesto de indiferencia o fastidio con que usted pasará revista a estos poemas. Debo confesar que, al pensar en esto, me avergüenzo de ellos, y si le envío el libro es solamente porque tengo la seguridad de que estas líneas dirigidas a usted pueden ser el prenuncio de que la pasión tumultuosa que en ellos se desborda, ha de dejar el sitio a la pasión sosegada, que ellos no son sino el correlato de una juventud angustiada, e, indudablemente tras las vividas luchas y tempestades el camino posible, y tal vez el cierto, hacia el apacible alcázar de la tranquilidad."

En el estudio dedicado a la poesía de Westphalen, hablando sobre el acto de la creación poética, dice Javier Sologuren :

"¿Acaso los poetas no experimentan un sentimiento de extrañeza ante la materialización textual, con rostro y figura, de esa oscura latencia, de ese murmurante desasosiego que los conduce a trazar los signos que cancelan precisamente tal estado y a la par lo dotan de una vida independiente, insular y radiosa? En aquello que modesta y discretamente me concierne, es esta, en todo caso, mi experiencia. Escrito el poema, apaciguado el tumulto de la sangre y el ánimo, tengo ante mí ese patético recorte de mi continuidad vital, ese fragmento resaltando en el fondo grisáseo y mortecino de los hábitos cotidianos y la enquistada rutina. Esa ínsula extraña, pues, que en algo me rescata, me revela y me consuela" (15).

No quisiéramos extendernos en este tema que de un modo amplio ha sido tratado por Westphalen en varios artículos (16) sino sólo indicar cuál ha sido, por confesión de su autor, el trasfondo psíquico-emocional de estos poemas.

ALGUNAS CONSIDERACIONES DE CRÍTICA TEXTUAL

La edición príncipe de 1933 ofrece algunas particularidades textuales que la distinguen de las recopilaciones de México (17), Lima (18) y Madrid (19).

1.- Todos los versos están escritos con letras minúsculas, excepto la letra inicial del primer verso de cada poema que va con una letra de mayor dimensión sumamente marcada (que fue eliminada a partir de la segunda edición). Todas las recopilaciones posteriores incluirán la letra mayúscula al inicio de cada verso (aunque ya la edición príncipe de **Abolición de la muerte** de 1935 ofrecía esta variante). Las ediciones de 1986 y 1991 incluyen, además, la primera palabra del texto del poema en letras mayúsculas.

2.- Ninguno de los poemas lleva título alguno en la edición de 1933. Desde la edición de 1980 tomarán como título el sintagma inicial del primer verso o el primer verso completo de cada poema. De ese modo el segundo poema pasará a denominarse "Solía mirar el carrillón..." [primer verso: "Solía mirar el carrillón que llega con toda ave"]; el tercer poema, "La mañana alza el río..." [primer verso: "La mañana alza el río la cabellera"]. Mientras que los títulos de los poemas "Andando el tiempo" y "No es válida esta sombra" coinciden con sus primeros versos (20).

3.- Otra particularidad que hay que indicar de la edición príncipe es que el libro no lleva numeración de páginas.

4.- Hay que señalar, por otro lado, que existen algunas variantes textuales en esta primera edición en relación con las otras. Las más importantes son:

a) "por allá la descompuesta inmóvil móvil" (1933)
"Por allá a la descompuesta inmóvil móvil" (1980, 1986, 1991).
("Andando el tiempo")

b) "p(P)or la marcha de mis huesos a una otra noche" (1933, 1980, 1986).
"Por la marcha de mis huesos a otra noche" (1991).
("Andando el tiempo")

c) "no te has fijado qué despacito habla el rocío" (1933)
"No te has fijado qué despacio habla el rocío" (1980, 1986, 1991).

("No te has fijado...")

d) "i(I)ba a contar pues una historia de semanas" (1933, 1980)
"Iba a contar una historia de semanas" (1986, 1991).

("No te has fijado...")

5.- Existen tildaciones que no se corresponden con las actuales que datan de las normas ortográficas recomendades por la RAE en 1951, así como otras arbitrarias que juzgamos que pueden figurar por motivos estilísticos. Por ejemplo, en el poema "No te has fijado..." (ed. 1980, 1986) escribe: "Y con **tánta** fe / Tal vez que en nadie mayor se diera / Sino en mí...", (no en 1933 ni en 1991). Al finalizar el poema "Llueve por tanto..." leemos: "en su decir **nó** con el pico" (1933, 1980, 1986; no en 1991).

Por otro lado el poeta ha escrito en las dos primeras ediciones (1933, 1980) una grafía que confiere a las palabras un sabor arcaizante : "cojer" y "recojer" (no en 1986 y 1991 que se escriben con *g*). En **Abolición de la muerte** escribirá "harpa" y "harpas", en las diferentes ediciones.

6.- El poeta escribe la palabra **carrillón**, con doble erre, en el verso inicial del segundo poema del libro. Pero ningún diccionario consultado ofrece esta entrada (21). Todos presentan la palabra con una sola erre, esto es, con la consonante alveolar, vibrante simple, sonora /r/: **carillón**.

El diccionario VOX (22) aparte de definir las acepciones de la palabra proporciona una información adicional:

Carillón 1. m. Conjunto de campanas acordadas. 2. Sonido producido

por las mismas. 3. Instrumento de percusión que consiste en una serie de tubos o láminas de acero afinadas en distintos tonos. // Incorrecto: carrillón.

Tratándose de una palabra de origen francés hemos consultado el **Trésor de la Langue française** (23) que, en el acápite correspondiente a la Pronunciación y ortografía de la palabra **carillón**, dice:

"Ds. Ac. 1694-1762 sous la forme carrillon; 1798-1932 sous la forme moderne."

Podría pensarse, entonces, que se trata de una variante de autor.

LA DISPOSICIÓN DE LOS POEMAS

Los poemas que integran la serie **Las ínsulas extrañas** son los siguientes:

1.- "Andando el tiempo"
2.- "Solía mirar el carrillón..."
3.- "La mañana alza el río..."
4.- "Hojas secas para tapar..."
5.- "Un árbol se eleva hasta el extremo..."
6.- "Una cabeza humana viene..."
7.- "No es válida esta sombra"
8.- "Llueve por tanto..."
9.- "No te has fijado..."

PLANTEAMIENTO GENÉRICO

Nuestra propuesta plantea que el libro está construido en base a una disposición arquitectónica que gira en torno a los números nueve y tres (No es mera casualidad que el número de poemas de la

segunda colección, **Abolición de la muerte**, sea exactamente igual a la primera, esto es, nueve).

Son tres los poemas que consideramos centrales en el libro. Están situados estratégicamente y funcionan al modo de vigas que sostienen el edificio. Son el primer poema, "Andando el tiempo"; el quinto, "Un árbol se eleva hasta..."; y el noveno, "No te has fijado...".

El poema liminar del libro plantea la existencia de un tiempo que se dirige irremediablemente hacia la muerte (1-60); los versos finales establecen una relación dialógica con un TÚ (61-70). El poema final, "No te has fijado...", es el más extenso del libro (121 versos) y tiene un contenido complejo. Por un lado se alude a la existencia de un tiempo que siempre está recomenzando, que incide en el AHORA; pero también recalca la presencia del ser amado bajo la forma de una niña que actúa de manera caprichosa reformulando el mundo.

El quinto poema divide el poemario en dos secciones equipolentes y se constituye en un eje de simetrías. Es, tal vez, el poema con más denso simbolismo en todo el libro. Representa el deseo por abarcar la totalidad del universo, el hermanamiento o unimismamiento de la diversidad en la unidad de lo absoluto, la vuelta a lo orígenes. El poema canta la recuperación de la unidad del ser en sus elementos básicos: el árbol, el agua, el fuego, el aire.

Habiendo establecido como fundamentales en el libro el primer, quinto y noveno poema, quedan constituidos de manera automática dos subgrupos de tres poemas cada uno: segundo, tercero y cuarto; sexto, séptimo y octavo.

El primer subgrupo está integrado por tres poemas que, formalmente, son los más experimentales del libro. "Solía mirar el carrillón..." conjuga la presencia conjunta de eros y tanathos. "La mañana alza el río..." se sitúa en el límite entre vigilia y sueño generando un proceso de creación poética que tiene como elemento catalizador al 'deseo' que lleva al amor. "Hojas secas para tapar..." está construido sobre la base de la imagen del "otoño"

que significa la presencia de la vida corroída por la muerte.

El segundo sub-grupo presenta también tres poemas. "Una cabeza humana viene..." constituye un intento de recuperar por medio de la memoria la imagen de la amada que se halla en el pasado. "No es válida esta sombra" es un poema que conjuga en sus versos la experiencia del dolor asociado a la presencia del amor. Finalmente, "Llueve por tanto..." es un poema de plenitud y felicidad. En su primera parte se desarrolla la correlación TÚ = "sol" y, en la segunda, el AHORA de la felicidad.

Si en **Las ínsulas extrañas** el poeta se expresa en versos de ritmo irregular y donde predomina la incertidumbre, el dolor y la duda, en el segundo libro, **Abolición de la muerte**, el poeta ha de cantar el encuentro de los dos actantes unidos de forma indisoluble. **Abolición de la muerte** es libro básicamente de felicidad, aunque también la muerte y el tiempo ronden sus instancias.

NOTAS

(1) **Las ínsulas extrañas**. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, febrero de 1933.

(2) En "Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica". En **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, p. 40.

(3) Edgar O'Hara, "Westphalen: al ritmo del silencio". Entrevista publicada en **Testimonio** Nº 7. Lima, 2 de abril de 1982, p. 52.

(4) Fernández Cozman afirma:

"El primer poemario westphaliano revela a un artista consciente de su labor experimental en la asimilación de la vanguardia europea. Algunos críticos han sugerido la presencia abrumadora de componentes místicos en **Las ínsulas extrañas**, título que procede de un verso de San Juan de la Cruz. Me permito refutar dichas afirmaciones enfatizando que el 'cielo' de Westphalen está casi siempre desprovisto de trascendencia mística. [NOTA DEL AUTOR: Westphalen escribe: 'No me dices en cuál cielo tienes tu morada'. Vale decir, la imagen del cielo es polifacética y heteróclita, porque hay más de un 'espacio celeste'. Ello resulta impensable desde una óptica mística que subraya la unicidad del cielo como morada del Dios omnipotente. ¿Ecos religiosos en la poesía westphaliana? Evidentemente que sí, pero no debe confundirse 'religiosidad' con 'misticismo'.] Cuando se habla de 'eternidad' se piensa en el reposo y no en el gozo extrasensorial que caracteriza a la unión divina. El autor del **Cántico espiritual** desconfía de la capacidad comunicativa de la palabra humana pero no calla; Westphalen, en cambio, frecuentemente opta por el silencio.

[En **Las ínsulas extrañas de EAW**. Lima, ed. Naylamp,1990, pp. 16-19].

El propio Westphalen afirma al respecto:

"Se desprende (...) que sea natural mi desconcierto cuando me entero que por el simple hecho de haber puesto -para identificar unos poemas- una línea de la más hermosa y enigmática poesía jamás escrita en español [se refiere al verso de San Juan "Las ínsulas extrañas"] sea interpretado como indicio (y hasta demostración) de la existencia de una vena mística en mi obra. No ha habido más grande poeta en la lírica española que el Santo. Admiro igualmente la prosa (nítida abierta deleitosa) de sus comentarios -prosa que

coloco en el más elevado lugar entre las numerosas y variadas del Siglo de Oro español. Me inclino reverente ante su extraordinaria figura de místico y mártir -de Doctor de la Iglesia y de proselitista de su Credo. Pero no veo que mi veneración y reverencia establezcan relación alguna de cercanía espiritual con él -ni que en los poemas por mí publicados haya el menor asomo de misticismo.

(...) Puedo asegurar -por tanto- mi incapacidad para responder a cualquier llamada mística y para tener la visión **inefable** (subrayo este término al que recurrió a menudo San Juan) de un ser Todopoderoso y Creador de lo Existente. No atino a explicarme cómo pudo crearse este equívoco sobre la base (aparentemente) de una cita epigramática con el nombre del Santo."

[En "Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible". **Debate** Nº 45. Lima, julio-agosto de 1985, p. 46].

(5) José Luis Aranguren: **San Juan de la Cruz.** Madrid, Júcar, 1973.

(6) En "San Juan de la Cruz o lo inefable místico". **Lenguaje y poesía.** Madrid, Alianza Editorial, 1969.

(7) "Se trata de un lírico apasionado, lleno de las metáforas más humanas, que a su vez es comentado por un místico teólogo completamente desasido, 'desnudo' de toda imagen sensorial, o que al menos tiende a estarlo."

[Angel Valbuena Prat: **Historia de la literatura española.** Tomo I. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1968, p. 733].

"This is the song of love that the poet sings. It is the song of Eros, a hymn to that passionate, upsoaring, resourceful love that alone makes possible the ascent from the world down here, Nothingness, to the world up there, to the All".

[Eugene A. Maio: **St. John of the Cross: The Imagery of Eros.** Madrid, Playor, 1973, p. 271].

(8) O'Hara, op. cit. p. 53.

(9) **San Juan de la Cruz. Maestro en la fe.** Carta apostólica de su Santidad Juan Pablo II, con ocasión del IV Centenario de la muerte

de san Juan de la Cruz, doctor de la Iglesia. Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1991.

(10) San Juan de la Cruz: **El Cántico Espiritual**. Según el ms. de las Madres Carmelitas de Jaén. Ed., próg. y notas de Matías Martínez Burgos. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 303 pp. Colección Clásicos castellanos, Nº 55.

(11) En "El surrealismo en Hispanoamérica y el 'YO' de Westphalen". **Revista de crítica literaria latinoamericana**. Año XIV, Nº 27. Lima, 1mer. semestre de 1988, pp. 97-110.

(12) Véase cita (10)

(13) Véase cita (3), p. 52.

(14) Ibid, p. 52.

(15) "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". En **Boletín de la Academia Peruana de la Lengua**. Nº 14. Lima, 1979.

(16) "Las lenguas y la poesía" **Debate** Nº 28. Lima, septiembre de 1984, pp. 24-27. "Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas", **Culturas**, suplemento de **Diario 16**. Madrid, 27 de abril de 1991. "Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible". **Debate** Nº 45. Lima, julio-agosto de 1987, pp. 44-46. "¿Para qué poetas en tiempos de miseria?". En **Artes y Letras**, suplemento de **El Mundo**. Lima, semana del 19 al 25 de junio de 1994, sección D., p. 1. "Eguren y Vallejo: Dos casos ejemplares". **Debate**. Nº 37. Lima, marzo de 1986, pp. 47-52.

Edgar O'Hara proporciona una lista adicional de artículos en: "Sueños sin respaldo seguro" (Prólogo posible), **La casa de cartón**. II época, Nº 3. Lima, otoño de 1994, pp. 14-21.

(16) Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1933.

(17) **Otra imagen deleznable...** México, FCE, 1980, pp. 7-39.

(18) **Belleza de una espada clavada en la lengua.** Lima, Ed. Richkay Perú, 1986. Sin n/p.

(19) **Bajo zarpas de la quimera.** Madrid, Alianza tres, 1991, pp. 17-44.

(20) Dice EAW: "Los poemas de **Las ínsulas** y de **Abolición** carecen todos de título y aquí será pertinente una aclaración. En general los poemas no los necesitan. Los que uno pone en ocasiones al releerlos -luego que han adquirido forma propia- son una réplica consciente a lo expresado involuntariamente -una manera personal de ponerlos en duda o -con más frecuencia- un intento pobre o fallido de resumir o describir el contenido. Por ello los he evitado en lo posible. Otra cosa es el nombre dado a una serie o una colección reunidas para su publicación en revistas o libro. Entonces se hace necesario un título que la identifique y sirva al lector como referencia breve y **ad hoc**. Sin embargo (conforme ocurre con los nombres dados a las personas) no hay razones específicas para escoger aquel que señale cualidades o características de los poemas o de la persona. Casi siempre son arbitrarios y así sucedió con **Las ínsulas extrañas** y **Abolición de la muerte**. Si no recuerdo mal - existían ya como títulos cuando todavía no se había hecho presente verso alguno".

[En "Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible". **Debate** Nº 45. Lima, julio-agosto de 1985, p. 46].

(21) Por ejemplo, Real Academia Española: **Diccionario de la Lengua Española.** Madrid, Espasa-Calpe, 1992, VI Tomos.

María Moliner: **Diccionario de uso del español**, Madrid, Gredos, 1990, 2 Tomos.

(22) **Diccionario general ilustrado de la lengua española (VOX).** Barcelona, Bibliograf, 1993.

(23) Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris, 1977, Tome cinquième, p. 211.

CAPÍTULO II

ABOLICIÓN DE LA MUERTE

ABOLICIÓN DE LA MUERTE

Libro hermoso por naturaleza, constituye la segunda entrega que realizó Emilio Adolfo Westphalen en febrero de 1935 (1). La lectura de los poemas supone el acercamiento a una de las muestras más altas de la poesía en lengua castellana en la primera mitad del siglo. Su trascendencia ha perdurado hasta la actualidad y todo asegura que continuará iluminando el cielo de la poesía.

La cita al final del libro avisa que se terminó de imprimir el 7 de febrero de 1935 en los Talleres de la Compañía de Impresiones y Publicidad de Enrique Bustamante y Ballivián, sucesor, en Lima, imprenta donde también se publicó la primera serie de **Las ínsulas extrañas.**

Lo primero que llama la atención al observar la carátula de la primera edición es que el nombre del autor se ha reducido a sólo su apellido, que se inscribe en la parte superior. Un simple "Westphalen", en oposición al aristocrático "Emilio Adolfo von Westphalen" con el que figuraba en su primer libro.

La edición lleva un dibujo del poeta y pintor surrealista peruano César Moro. Refiriéndose a su presencia en el libro comenta Westphalen:

"En 1934 cuando conocí a César Moro, recién llegado de Europa junto con Juan Luis Velásquez y otros peruanos largo tiempo ausentes, tenía lista para la imprenta la serie **Abolición de la muerte.** Por indicación de Moro cambié dos o tres palabras del texto. El libro salió con un dibujo de Moro y una cita de Breton escogida en uno de sus libros de poemas suyos que por primera vez conocía." (2)

El dibujo es característico de esos diseños no figurativos de

la época surrealista y busca producir el efecto de incertidumbre en el espectador por lo extraño de su configuración y poca o ninguna relación directa con la realidad.

EL TÍTULO

El título del libro ha producido distintas opiniones en la crítica. Así, para Octavio Paz:

"El título de su segundo libro, Abolición de la muerte, me desveló durante mucho tiempo. ¿Qué quería decir realmente? La poesía de Westphalen no postula una vida más allá de la muerte. Me parece que sus poemas nos dicen que muerte y vida son una pareja contradictoria, inseparable y relativa. La vida depende de la muerte y la muerte de la vida: somos seres mortales porque somos seres vivos. Para los muertos no hay muerte ya. Pero entre muerte y vida hay un instante que las anula o que las funde: ese instante se llama sueño, se llama contemplación, se llama amor" (3).

Para Américo Ferrari "Abolir la muerte es lo que hacemos todos los hombres todos los días, viviendo contra la muerte, sobre todo cuando se nos acerca demasiado, y también los silenciosos animales" (4).

Dice Guillermo Niño de Guzmán: "**Abolición de la muerte**, es decir, afirmación de una negación. Rechazo del destino común humano que el poeta intenta vencer en la búsqueda desesperada y misteriosa del amor" (5).

Por su parte Javier Sologuren incide en el aspecto del amor: "(...) Si en **Ínsulas** prevalece la zozobra que tiñe su expresión con las lívidas tintas de la pesadilla y, en todo momento, nos permite asistir a sus oscuros combates, en **Abolición** se manifiesta así, desde su título mismo, una voluntad y una consigna: destruir, por el amor, a la muerte (6).

Ricardo Silva-Santisteban afirma: "**Abolición de la muerte** es un poema de amor y éste insurge en él como la más cabal conquista terrena al conservar indenme lo moral frente a la eternidad que, en el decurso humano, hace deleznable la envoltura corpórea. El amor es la más absoluta negación, la abolición de la muerte" (7).

Los críticos citados, como hemos podido observar, valoran la presencia de la vida y especialmente la presencia más cualificada de la vida: el amor. Nosotros postulamos también que **Abolición de la muerte** es un canto a la plenitud y a la felicidad. El poeta no intenta eliminar la muerte -tarea utópica, vana e ilusa- sino expresar la vida en toda su plenitud, llevar la expresión de la vida hasta su mayor realización y vivencia.

El poeta canta el mundo del paraíso ("Diafanidad de alboradas"), la alegría del TÚ ("Entre surtidores empinados..."), el navegar de la diosa-niña en medio del aire ("Sirgadora de las nubes..."), el contemplar a la bella que duerme ("Amarrado a su sombra el bosque..."), a la diosa apenas emergida de las aguas ("Marismas llenas de corales.."), la llegada del TÚ ("Viniste a posarte..."), la ventura por la plenitud del encuentro ("Por la pradera diminuta...").

Solamente los poemas "Te he seguido..." y "He dejado descansar..." presentan un contenido de duda e incertidumbre. El primero predica una persecución implacable por parte del YO que busca llegar hasta el TÚ que huye sin remedio mientras la muerte ronda sus instancias; por su parte, el segundo poema constituye una búsqueda del ser amado que se resiste hasta el último instante a entregarse al YO. Pero, incluso estos dos poemas constituyen una búsqueda -infructuosa, ciertamente- de la felicidad, de la plenitud del amor. Por ello los poemas que integran la colección **Abolición de la muerte...** podrían subtitularse -tomando el título de uno de los libros de Vicente Aleixandre- **Poemas del paraíso** o **Poemas paradisíacos**. El libro representa un himno a la vida en cada una de sus manifestaciones: la alegría, la belleza, el misterio, el amor, la plenitud de la existencia. Cada verso, que es una unidad completa de sentido, expresa la vitalidad, la fuerza de una emoción, trátese ésta de un momento de plenitud y felicidad o de dolor y angustia. Por tanto, el título no hace una referencia directa a la muerte, no constituye una "abolición de la muerte", sino que al exaltarse la vida se abole la muerte (ciertamente de un modo pasajero).

Pero, a pesar de lo dicho, la muerte aparece de manera constante en el poemario, especialmente en "Te he seguido..." donde el "silencio" se "entrega" a la muerte sin reservas. Y es que no podía el poeta eliminar a la muerte del libro. Aún la expresión **Abolición de la muerte** supone su presencia. Y es que muerte y vida son dos elementos complementarios. La presencia de la muerte es necesaria para entender el valor de la vida.

El 'mensaje' del libro -si se puede decir que el libro tiene un mensaje- es que la sola presencia de la vida constituye una abolición de la muerte. Formulado de manera negativa, el título del segundo libro de EAW canta a la plenitud del amor y de la existencia, de ahí que su nombre 'completo' podría ser **"Abolición de la muerte y/o exaltación de la vida".**

Recordemos finalmente las palabras del propio EAW sobre las circunstancias de la escritura y el título del presente libro:

> "...la transición de la prosa a la poesía no la hubiera efectuado, sin duda, a pesar de todas las lecturas y amistades, sin una crisis personal con repercusiones más profundas que las de un simple deseo de manifestarme y expresarme. A los transtornos y complejos de la adolescencia se acumulaba una constatación de lo precario de mi tono vital. Varias enfermedades infecciosas habían arruinado mi capacidad de reacción física y debía hacer grandes esfuerzos para recobrarme y levantarme no sólo el ánimo sino también el cuerpo. Descubrí entonces los efectos prodigiosos que sobre mí tenía el sol: bebía, absorbía el sol en esos días como un néctar vivificante. Nunca he experimentado después esa sensación de volver a la vida que me daba el estar expuesto un largo rato al sol. Pero al desvencijamiento físico se añadía una desmoralización total; el régimen social imperante no me ofrecía perspectiva alguna de llevar una vida que considerara vivible. En esas circunstancias lo que el sol era para mi cuerpo fue la poesía para mi espíritu. Más que bálsamo fue aglutinante. El objetivo de la experiencia poética es el poema, pero la construcción del poema, al mismo tiempo, es el medio por el cual el poeta se reconoce y se sitúa en la vida. Algo de esa sorda 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.**" (8)

Creo que la cita de Westphalen es explícita para destacar el valor de la vida presente en los poemas. Una "sorda lucha contra la

muerte", por el deseo de vivir, por la expresión de la vida.

EL EPÍGRAFE

El epígrafe del libro, tomado del libro de André Breton **Le Revolver à cheveux blancs** (1932) y específicamente del poema "Sur la route qui monte et qui descend", dice: "Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu", esto es, "Llama de agua guíame hasta el mar de fuego".

Dice Daniel Lefort -de quien hemos tomado la información precedente- que "Cette irruption surréaliste dans le texte même d'un poète exigeant, discrète -on ne change que quelques mots-, mais puissante- on accepte de changer quelques mots- est révélatrice à la fois de la prise de possesion par l'impératif surréaliste et des dispositions toutes favorables qui l'ont permise" (9).

LA DISPOSICIÓN DE LOS POEMAS

La edición príncipe de 1933, lo mismo que la edición mexicana de 1980, presentan el poemario dividido en dos secciones encabezadas cada una bajo una denominación numérica: "1" (que comprende los cinco primeros poemas) y "2" (que contiene los cuatro restantes). Las ediciones de 1986 y 1991 han eliminado esa separación interior y los poemas se suceden unos tras otros desde el inicio hasta el final.

Los cinco primeros poemas del libro son cantos de felicidad. Presentan una misma escritura poética. Los poemas sexto, séptimo y octavo tienen una escritura donde destaca el uso de la anáfora. De estos tres poemas el séptimo, "Te he seguido..." y octavo, "He dejado descansar...", son de disjunción entre los actantes YO y TU. Como el presente libro es un canto a la vida y la felicidad el poema final, "Por la pradera diminuta...", cierra el libro como el himno final al amor.

Nuestra lectura del poemario toma en consideración la división hecha por el propio poeta, pero añade a los cinco poemas de la primera parte el último poema de la segunda sección. De modo que, en resumen, tenemos en la primera parte los siguientes poemas:

- "Sirgadora de las nubes..."
- "Amarrado a su sombra..."
- "Marismas llenas de corales..."
- "Entre surtidores empinados..."
- "Diafanidad de alboradas..."
- "Por la pradera diminuta..."

La segunda sección del poemario, por su lado, ofrece los siguientes textos:

- "Viniste a posarte..."
- "Te he seguido..."
- "He dejado descansar..."

Podríamos sintetizar el contenido de los seis poemas de la primera sección establecida señalando que presentan contenidos de amor y plenitud. Así, el poema inicial, "Sirgadora de las nubes...", presenta a la diosa niña que conduce a las "nubes" que se encuentran "arrastradas" por sus cabellos. "Amarrado a su sombra..." es un poema del deseo contenido. El poeta contempla a la "bella" que duerme. No se atreve a despertarla, menos a tocarla. "Marismas llenas de corales.. " sitúa al TÚ en el mar. Todo el poema gira en torno del TÚ que "siempre emerg(e) de la alta marea / Marcada de algas y besos y bocas de pescado". El elemento marino se vincula con el sueño y el subconsciente, pero también con el recuerdo y el deseo. "Entre surtidores empinados...", constituye un himno a la felicidad a partir de la imagen de la "risa" del TÚ. El quinto poema de la primera parte, "Diafanidad de alboradas", es un 'canto del paraíso' en sus primeros versos. Posteriormente el mundo es trastocado gracias a la presencia de la niña-diosa que modifica

la realidad. El sexto poema, "Por la pradera diminuta..." es el canto final a la vida; constituye un himno al amor y a la felicidad con el que se cierra el libro.

Estos seis poemas presentan una misma unidad estilística. Son básicamente textos cuyas unidades versales constituyen, cada una, grosso modo, una unidad plena de sentido. Son poemas 'vanguardistas' tanto por la forma como por el contenido.

La segunda sección establecida presenta tres poemas también con semejanza estilística, especialmente en el uso anafórico reiterado. De todo el libro son los poemas que ofrecen no sólo un ritmo más sostenido, sino que hasta podrían ser denominados "poemas clásicos", por la propia organización textual que presenta los enunciados en secuencias anafóricas regidas por un mismo verbo. En cuanto a los contenidos predicados, se trata ciertamente de poemas 'vanguardistas'. Conjeturamos que pueden haber sido los primeros poemas escritos de la serie.

Estos tres poemas a su vez se dividen en dos grupos. Por un lado "Viniste a posarte...", que canta la llegada del ser amado, constituye un poema a la felicidad por la conjunción entre los dos actantes, YO/TÚ. "Te he seguido..." y "He dejado descansar...", por su parte, son poemas que ofrecen contenidos deceptivos. El primero presenta la imagen del YO lírico que persigue sin cesar al TÚ. Esta persecución es infructuosa a pesar de todos los ofrecimientos y abandono de sí mismo que hace el YO. Por su parte el poema "He dejado descansar..." muestra también la actitud del YO lírico que intenta alcanzar al ser amado que huye sin remedio. Ella recibe los apelativos "bella ave (del paraíso)", "corza frágil" y "Rosa grande".

El poema final del libro, "Por la pradera diminuta...", como hemos indicado, estilísticamente pertenece al mismo grupo de los cinco poemas iniciales. Sin embargo en el contexto de la secuencia de toda la serie cumple las siguientes funciones: a) Reinicia el tema de los poemas de amor y felicidad. Constituye un canto a la buenaventura del encuentro entre el YO y el TÚ: "Tú como la laguna y yo como el ojo / Que uno y otro se compenetran". b) El libro -que

es un canto a la vida y al amor- no podía concluir con un poema de contenido deceptivo. De modo que el texto permite que la serie **Abolición de la muerte** concluya con un canto a la plenitud y a la felicidad y que el libro mismo sea una verdadera abolición de la muerte, a través de la presencia de la vida en toda su variada y multifacética forma.

SIMBOLISMO NUMÉRICO

Una de las constataciones más sorprendentes en la poética vanguardista westphaliana es el carácter simbólico que asume el número 3 y su múltiplo 9. Lo que podría haberse tomado como un hecho casual, en nuestra lectura asume una significación más amplia y global.

En efecto, el primer libro, **Las ínsulas extrañas**, tiene nueve poemas. Hemos afirmado anteriormente que los poemas I, V y IX sustentan todo el edificio del libro. Están ubicados estratégicamente al inicio, mitad y final del poemario. El poema quinto, a su vez, se constituye en un eje de simetrías pues divide el libro en dos secciones equipolentes.

Si se aíslan los poemas señalados I, V y IX, quedan dos grupos de tres poemas: II, III y IV, por un lado y VI, VII y VIII, por otro. En este sentido, en nuestra lectura el libro está construido en base a tres tríadas.

Por su parte, **Abolición de la muerte**, tiene también un total de nueve poemas. Como ya hemos afirmado, nuestra lectura -trátese de cualquiera de las ediciones- considera en el libro dos secciones de poemas. Una primera integrada por los cinco poemas iniciales más el noveno poema, que hacen un total de seis poemas en esta primera sección. Y, de otro lado, los textos VI, VII y VIII.

También en el presente libro consideramos tres poemas de modo especial: Son los que se ubican en el orden I, V y IX, y a los que he denominado "Poemas paradisíacos". Como puede verse, pertenecen todos a la primera sección del libro quedando, por simple resta,

los poemas II, III y IV. En la segunda sección se hallan, formando otro subgrupo, los tres poemas restantes: VI, VII y VIII (que ya habían sido agrupadas por nosotros desde un primer momento por motivos estilísticos).

Como puede observarse, también en este libro nuestra lectura destaca la presencia de tríadas: Poemas I, V y IX; poemas II, III y IV (de la primera sección); y, finalmente, poemas VI, VII y VIII (de la segunda sección).

El tercer libro, **Belleza de una espada clavada en la lengua**, reúne poemas no publicados originalmente bajo la forma de libro entre 1930 y 1978 y se incluyó como libro independiente en **Otra imagen deleznable...** (México, FCE) recién en 1980. **Belleza de una espada clavada en la lengua** reúne también un total de 9 poemas pertenecientes al período vanguardista-surrealista de EAW, esto es, de 1930 a 1939 (No tomamos en consideración los poemas que se publicaron en revistas entre 1972 y 1978 incluidos en este mismo libro y que constituyen los preliminares de la "segunda época" de EAW, el "nacido -o renacido, digo yo- en Lisboa a principios de los 80", según André Coyné) (10). Se trata, volvemos a decirlo, de nueve poemas. ¿Es una casualidad que éste sea su número?

Conjeturamos que Westphalen tuvo en mente sólo la publicación de los dos primeros libros **Las ínsulas extrañas**, (libro de la oscuridad) y **Abolición de la muerte** (libro de la luz). En la contratapa de la edición príncipe de **Las ínsulas extrañas** (1933) ya se anunciaba la publicación, si bien no del libro **Abolición de la muerte**, sí del poema "Abolición de la muerte":

"PROXIMAMENTE

EL LAUREL Y LA ROSA (Poemas)
ABOLICION DE LA MUERTE (Poema)
HOJAS DEL VIENTO (Crítica)"

El regreso de César Moro al Perú en diciembre de 1933 y su amistad con Westphalen a fines de 1934 significó para éste un

cambio de ruta en el camino de la poesía. Los poemas sueltos -con excepción de "Mundo mágico"- (publicados entre 1935 y 1939) reunidos posteriormente en **Belleza de una espada clavada en la lengua** son muy distintos de los poemas de los dos primeros libros.

Conjeturamos que para Westphalen los poemas reunidos y publicados en **Belleza de un espada...** clausuraban su período de creación poética de los años 30 (Los poemas sueltos publicados entre 1972 y 1978 también, ciertamente, abrían el nuevo período de los años ochenta). Cuando en 1982 en una entrevista se le inquirió a Westphalen por sus poemas "sociales" y "eróticos" escritos en los años 30 respondió así:

P. En algún momento de su texto "Poetas en la Lima de los años 30" usted recuerda que escribió poesía social que no se conserva. ¿Si la tuviera la publicaría?

R. No. Además salió en revistas que no tengo o que, creo, nadie ha conservado.

P. ¿Tuvo usted ese 'afán de redención' que provoca su admiración reticente por Vallejo?

R. Sí, toda poesía social tiene ese afán. pero fueron muy pocos poemas, no escribí más de media docena.

P. ¿Y sus poemas eróticos? ¿Los ha conservado? ¿Los editaría?

R. No, porque esos poemas se los llevó la policía cuando me tomaron preso, ¡a no ser que se conserven en algún oscuro archivo policial!

Líneas más adelante se le hace la siguiente pregunta:

P. ¿Tiene usted poesía inédita?

R. Lo que he publicado [entendemos que se refiere a los poemas reunidos en **Belleza de una espada clavada en la lengua**] es aquello que me parece vale la pena rescatar. Quizá quede por allí algún poema traspapelado, pero no debe ser muy significativo" (11).

Como podemos observar, con la publicación de **Belleza de una espada clavada en la lengua** Westphalen consideraba su obra de los años treinta cerrada, concluida (12).

DANTE, BEATRIZ Y LA DIVINA COMEDIA

Y concluida porque había sido construida como un verdadero edificio arquitectónico, del modo como Dante que construyó y edificó su **Comedia**. No es casualidad que en nuestra lectura citemos a Dante. Si algún libro, conjeturamos, sirvió de modelo a EAW para la construcción arquitectónica de su obra poética señalo a la obra del florentino en el sentido de búsqueda de la perfección. En efecto, la **Comedia** está construida en tres Cantos que versan sobre el infierno, el purgatorio y el paraíso. Cada uno de estos lugares está formado por nueve círculos (en el cielo, son nueve esferas).

Quiero reiterar que si algún parentesco establecemos entre la poesía del peruano y la del florentino es en el aspecto formal. Como ya ha sido señalado, en la obra de EAW nada hay más lejos que cualquier alusión religiosa (sin embargo, cuánto elemento vinculado a la poesía mística, a la tradición bíblica y evangélica) (13).

La dedicatoria de la edición príncipe de **Abolición de la muerte** dice: "a IDA BEATRIZ". Trátese de una persona concreta o no, nuestra lectura está vinculada nuevamente a Dante. El primer nombre es un participio pasado con valor adjetivo del verbo ir y su significado se refiere a 'algo que ya no está presente', pero que estuvo antes. Una persona está "ida", cuando está 'como ausente' o 'ausente'. Por su parte "Beatriz" es el nombre de la amada inmortal de Dante, de su guía en el paraíso. Ella es en nuestra tradición literaria, símbolo de la belleza inmortal, símbolo de lo no perecedero, de la belleza suprema.

¿Y quién es el referente en los poemas de **Abolición de la muerte**? No tiene nombre. Es sólo el TÚ, es sólo Ella que departe en el paraíso, que canta a la vida y trae el amor y la felicidad. IDA BEATRIZ, ¿no puede ser un símbolo del paraíso perdido o "ido", de la belleza deseada, añorada, soñada?

Por ello es que consideramos que la dedicatoria de **Abolición de la muerte** proporciona el primer indicio interpretativo para la lectura de los poemas. Se trata de "Poemas del paraíso". Al igual que Prometeo, ladrón del fuego de los dioses, el poeta también ha

traído a la tierra unos 'resquicios de luz esplendorosa', pero quien se los ha entregado ha sido la "niña-diosa", la bella, esplendente, sensitiva y sensual IDA BEATRIZ.

BREVE COMENTARIO DE CRÍTICA TEXTUAL

En la edición príncipe de 1935 los poemas no llevan título alguno. Solamente la primera palabra de cada poema está escrita con letras mayúsculas (característica que se ha mantenido a lo largo de toda su obra poética posterior). Además, dentro de esta palabra mayúscula, la primera letra es notoriamente más grande y remarcada en negrita. A partir de la edición mexicana de 1980 se ha incorporado el primer sintagma de cada primer verso como título de los poemas.

A diferencia de la edición príncipe de **Las ínsulas extrañas** cuyos versos se inician con letra minúscula, desde la primera edición del libro que comentamos siempre figuró la letra mayúscula al inicio de cada verso.

Hemos encontrado dos variantes textuales notorias en las distintas ediciones (sin tomar en cuenta los cambios de tildación debidos a claros errores de imprenta o al cambio en la regulación de las normas que datan de 1951).

a) La edición de 1935 señala en el poema "Diafanidad de alboradas..." el siguiente verso: "En un **tañer** de cuerdas y cabelleras", que a partir de la edición de 1980 figura como "En un **tañir** de cuerdas y cabelleras.

b) Las ediciones de 1935, 1980 y 1986 presentan en el poema "Te he seguido..." el verso "Perdiendo mis pestañas en el **sigilio** de las alboradas". La modificación textual -que sólo figura en la edición de 1991- es la siguiente: "Perdiendo mis pestañas en el **sigilo** de las alboradas".

NOTAS

(1) **Abolición de la muerte.** Con un dibujo de César Moro. Tirada de 150 ejemplares por cuenta del autor. Ediciones Perú Actual. Lima, febrero de 1935.

(2) Conferencia incluida en **Otra imagen deleznable...** México, FCE, 1980, pp. 101-120.

(3) En "Emilio Adolfo Westphalen: Iluminación y subversión". **In/Mediaciones.** Barcelona, Seix Barral, 1979, pp. 166-167.

(4) En "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen". **Los sonidos del silencio.** Lima, mosca azul, p. 80.

(5) En "La poesía del silencio". **El Comercio.** Lima, 4 de diciembre de 1983, p. 2.

(6) "Perspectivas sobre la poesía de EAW". **Boletín de la Academia Peruana de la Lengua** Nº 14. Lima, 1979, p. 21.

(7) En "Westphalen, poeta de los elementos". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 36-37.

(8) En "Poetas en la Lima de los años treinta", op. cit. p. 116.

(9) En "Emilio Adolfo Westphalen, surréaliste à l'approche de l'aube". **Avatares del surrealismo en el Perú.** Lima, Institut Français d'Etudes Andines-Universidad Católica, 1992, p. 134.

(10) En **Cuál es la risa.** Barcelona, Ed. Auqui, 1989, p. 3.

(11) Entrevista de Federico de Cárdenas y Peter Elmore. **El Observador.** Lima, Edición Dominical, 25 de abril de 1982, p. 17.

(12) En este sentido la publicación en 1989 de **Cuál es la risa** que

reunía los poemas "eróticos y sociales" se hizo en contra de la voluntad de su autor.

(13) Existen, sin embargo, algunas coincidencias temáticas. En la **Divina Comedia**, específicamente en "El Paraíso", la Gloria de Dios aparece primero como un río (una rivera) para metamorfosearse más adelante en flor: una Rosa (ambos, símbolos en la poesía de Westphalen del lugar donde reside el ser amado, del 'paraíso'):

Y vi una luz en forma de rivera
fluyente de fulgor, en dos ribas
pintadas de admirable primavera.

De tal río salían luces vivas,
y a ambos lados caían en las flores,
cual rubí que con oro circunscribas.

Luego, como embriagándome de olores
hundíame de nuevo en la corriente
mientras salían de ella otros fulgores.
(Canto XXX, vv. 61-69)

Bajo la forma de cándida rosa
se me mostraba la milicia santa
Que Cristo con su sangre, hizo su esposa;
(Canto XXXI, vv. 1-3)

CAPÍTULO III

UN MANIFIESTO VANGUARDISTA

UN MANIFIESTO VANGUARDISTA

Uno de los textos fundamentales para entender la poesía en su época de vanguardia (1930-1935) lo constituye el artículo escrito en 1931 por el joven Emilio Adolfo von Westphalen bajo el título **La poesía de Xavier Abril**, y que se publicó como estudio preliminar a la Antología que de su obra poética realizó el propio Abril con el nombre **Difícil trabajo (1926-1930)**, (Madrid, Editorial Plutarco, 1935, pp. 11-23).

La poesía de Xavier Abril no constituye solamente las palabras de presentación a la obra poética de un compañero de generación por el que EAW sentía aprecio (1) sino que es un verdadero **Manifiesto**, la explicitación de la poética presente en el período vanguardista de su poesía y esa es la razón por la que la incluimos en el presente estudio. La sintaxis con la que está escrito el artículo se encuentra en consonancia con los contenidos formulados, esto es, Westphalen modifica el orden de los elementos oracionales, haciendo que la prosa utilizada sea también distinta a cualquier artículo académico oficial. Forma y fondo son, pues, subversivos. En las páginas siguientes glosaremos los principales aspectos tratados en el estudio.

FE EN LA IMAGINACIÓN Y EN LA POESÍA

El espíritu con el que se inicia el artículo rememora las líneas iniciales del primer **Manifiesto del Surrealismo** de Breton. El poeta realiza una "profesión de fe", manifiesta su confianza en

la "imaginación" y en la "poesía":

"Todavía podemos gozar esta felicidad que levanta en el hombre la seguridad incuestionable de unas palabras recién creadas, con ritmo aún más inédito (...). Todavía la imaginación ejerce sobre nosotros sus derechos, nos hace aceptar lo inadmisible para los pragmáticos de la razón razonante y razonada, todavía creemos en la poesía, en la apenas nacida de cada día y cada hora, en 'la inútil, la impura, la monótona'(...)".

CONDICIONES DE LA VERDADERA POESÍA

La poesía de Xavier Abril cumple con las condiciones que debe poseer toda 'verdadera' poesía. Estas son: "La novedad, el descubrimiento de lo ignorado, los términos que se suman para la nueva belleza, la impúdica y desconcertante creación, indiferente a lo ya hecho y digerido y muerto". Cita a Bernard Fay quien en su "ESSAI SUR LA POESIE" escribió: "toute poesie dans la mesure oú elle est reélle est neuve et conséquentemment inattendue, choquante, insolite."

Líneas más adelante observa: "[el poeta debe] olvidar si en algún tiempo existió el descanso, la tranquilidad (...), el poeta debe su delirio proseguir, su locura, y dejar lo establecido, la naturaleza sin fantasía, 'les natures mortes', en que se complace el resto de la especie de los 'hollow men', de los stuffed men."

EJEMPLOS DE IMÁGENES VANGUARDISTAS

Como ejemplos de 'verdaderas imágenes' Westphalen cita dos versos de Abril que no son más que pre-anuncios de los que él mismo escribirá en sus libros:

a) "su cabellera tira de la ola" (que recuerda el verso "Sirgadora de las nubes arrastradas de tus cabellos" del poema liminar de **Abolición de la muerte**), y

b) "de la terrible marejada de fuego" (El epígrafe de **Abolición de**

la muerte -tomado de Breton- dice: "Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu").

POESÍA DE VANGUARDIA, ¿POESÍA HERMÉTICA?

Frente a quienes consideran a la poesía de vanguardia como "hermética", "ininteligible" el poeta responde con las más mordaces e hirientes palabras (Nótese lo imbricado de la organización textual):

"Es inútil y superfluo indicar que semejante poesía ha sido calificada de hermética. Porque parece que encuentran la poesía algunos espíritus, aunque es un equívoco nuestro, debiéramos decir los hombres que poseen la prolongación pendular de una nariz y unos dedos dignos de amasar alguna sustancia pegajosa, sin estar muy seguros si en sus cerebros germinan las trufas, y es que despiden ese olor característico de las materias descompuestas o la basura intelectual, sobras de sistemas ideológicos, pecios de creencias extinguidas, ellos en fin, encuentran que la poesía tiene un rostro poco ogradable (sic) en estos últimos años, destila un corrosivo veneno que les ciega y sus pulmones marchita."

Para Westphalen la poesía de vanguardia no es hermética y ataca la teoría de Max Eastmann quien se ha referido a la poesía contemporánea con el calificativo de "el culto de la ininteligibilidad":

"Su insolencia [la de quienes atacan la poesía contemporánea] y sus escupitajos, su seguridad en este principio de propia insuficiencia (...) han llevado a hablar de 'the cult of inintelligibility,' como lo denomina Max Eastmann, del hermetismo poético, del carácter incomunicable de la poesía."

Toda la poesía de Vanguardia, dice el autor, comunica, es inteligible:

"Nosotros debemos, sin embargo, protestar por estas denominaciones y aserciones que hacen suponer la existencia y realidad de lo ininteligible. Nosotros nos lo explicamos todo, aseguraba hace poco Xavier Abril, nosotros tenemos esta certeza que expresaba hace medio siglo Isidore Ducasse, Comte de Lautrèamont:

'Il n'y a rien d'incomprehensible'".

La actual poesía no es que no quiera significar nada. Significa -dice el autor- "nuestra época", nuestro tiempo. Un tiempo de contradicción, de reacomodo de los valores intelectuales y sociales (2).

FILOSOFÍA, CIENCIA Y POESÍA

Westphalen se opone también a la teoría de Aldous Huxley, "cuando, pretendiendo determinar los límites de la poesía encuentra que la actual no es verdaderamente nueva, pues para ser tal, opina él, deberían los nuevos descubrimientos de la ciencia y la filosofía ser sus sujetos de emoción poética."

En relación con esta última cita habría que hacer referencia al artículo de César Vallejo "Poesía Nueva", donde el poeta de **Los heraldos negros** señala:

"Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado por las palabras 'cinema, motor, caballos de fuerza, avión, jazz-band, telegrafía sin hilos', y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva, ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad.

(...)

Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice 'cinema', poseyendo, no obstante, la emoción cinemática, de manera oculta y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva"(3)

La poesía y la ciencia y la filosofía se encuentran en las antípodas. No se puede pretender que la poesía porte aquellos contenidos porque: "las esencias poéticas" son completamente ajenas a los menesteres científicos y filosóficos, porque "[es] imposible que puedan trocarse en sus contrarios (...), en lo que les es

opuesto, como no pueden las nubes guarecerse en el interior de las casas ni la mano tocar el vacío..."

En efecto, la poesía puede expresar contenidos filosóficos, pero la poesía no es filosofía. La esencia de la poesía (como la de la literatura) reside en ser ella misma, en centrar el mensaje sobre sí misma. En oposición a la poesía filosófica, modernista o simbolista, Westphalen expresa las características de la nueva poesía llena de vida y movimiento:

"A la poesía de ideas, falsa poesía, absurda, de metafísicos, teólogos y escolásticos, a la poesía didáctica al igual que a la de sonidos , la poesía-música o simbolismo, (...) ha sucedido una vital, dinámica, del movimiento del ser, cinemática."

LA IMAGEN VANGUARDISTA

La **imagen** es la piedra de toque de la nueva poesía. No se trata, como algunos piensan, de una poesía fácil, lúdrica, donde los contenidos se obtienen por simple juego. Se trata de una dura labor, de un esfuerzo creador. Y conviene citar a este respecto el artículo "El balance del suprarrealismo" de José Carlos Mariátegui (4), donde el pensador peruano afirma que la labor realizada por los surrealistas no se limita a un mero juego, sino que existe un verdadero trabajo, una exploración y explotación del lenguaje poético:

"A los que en esta América tropical se imaginan el suprarrealismo como un libertinaje, les costará mucho trabajo, les será quizá imposible admitir esta afirmación: que es una difícil, penosa disciplina. Puedo atemperarla, moderarla, sustituyéndola por una definición escrupulosa: que es la difícil, penosa búsqueda de una disciplina. Pero insisto, absolutamente, en la calidad rara - inasequible y vedada al snobismo, a la simulación- de la experiencia y del trabajo de los suprarrealistas".

La imagen es para Westphalen un elemento de contradicción, de ruptura absoluta con el mundo de lo 'real' o 'visible':

"El mundo de la imagen es venido a nos con su séquito de proporciones y desproporciones, sucesión, desquiciamiento, desvanecimiento, desdoblamiento, disminución y ampliación, monstruosa multiplicación, lo informe, el microscopio, la lente, los olvidos, la inconsciencia, el mito, con 'mitos y más mitos', como desea Eugene Jolas. La calidad de no esfuerzo aparente, pero, en realidad, de dura labor comparable a la que determina la cristalización o la sufrida eclosión del vegetal, de hallar y expresarse en la más profunda naturalidad, en lo que es origen y no establecida formalidad de belleza, debe la poesía contemporánea a la imagen y su absurdo. Porque es ella la síntesis y la nueva creación, la adánica calificación, las cosas según un fresco nombre y no con el usado y sucio rótulo que el diccionario adjudica."

UN NUEVO DICCIONARIO

Ante la creación de un nuevo mundo, de nuevas imágenes, las definiciones dadas por el diccionario son insuficientes para definir la nueva realidad que se expresa en el mundo poético (5). Como ejemplo de nueva acepción nuestro autor cita la definición dada por Xavier Abril del "geráneo": "pequeño crimen del perfume". Alaba también la formulación de los siguientes versos: "flor muerta debajo mi sueño" y "las raíces del cielo se han profundizado en mi pecho" (que rememoran aquellos de "Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos que lo cobijan") haciendo el siguiente comentario: "... en qué oscuridad y qué lejanía adquirió su voz tal timbre acondicionado de primitiva emoción y admirable ternura, porqué (sic) locura y que (sic) pureza su sensibilidad se afinó e hizo tan lúcida hasta conseguir sentir esa...".

EL 'CONFLICTO' EN EL CINE Y LA POESÍA

Otro de los temas desarrollados en el artículo que glosamos es la relación existente entre la imagen poética y el cine "pues en ambas es el principio copulativo el fundamental: el choque de realidades ajenas que sucede en la frase, transcurrir literario, en el montaje, transcurrir cinematográfico."

Tanto la poesía como el cine se sujetan [y cita Westphalen a

S.M. Eisenstein], "al principio dialéctico del movimiento, que se encarna en el **conflicto**, como en el principio elemental y esencial de toda obra de arte y de todas las formas del arte".

A continuación el autor señala dónde radica el conflicto en la poesía. Pensamos que la siguiente cita es importante para comprender la organización y estructura de los poemas de nuestro autor en su período vanguardista:

"En el cinema esta colisión es de las direcciones gráficas, escalas, espacios, masas, profundidades, etc., en la poesía es originada por el accidente gramatical, por la catástrofe gramatical que realizan la contradicción aparente o real, la negación de propiedades físicas elementales, lo concreto en lugar de lo abstracto, lo general en lugar de lo particular y viceversa, la disyunción, etc., es decir lo que llama Louis Aragón: 'formas de aprehensiones de la idea puramente sintácticas, por inventar cada vez'. Esta última cualidad de impremeditación es importantísima: es la que asegura expontaneidad, verdad poética, ardiente y profunda y clara verdad, precisión de íntima realidad, de introvertible realidad (...)". (Subrayado nuestro)

Como podemos observar Westphalen hace especial énfasis en una cualidad ya destacada por Breton en el primer Manifiesto surrealista, quien citando a Pierre Reverdy dice:

"La imagen es una creación pura del espíritu.
La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas.
Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá..." (6)

EL CINE

Es importante destacar el significado del cinematógrafo para los poetas vanguardistas. El cinematógrafo ofrecía la posibilidad de observar la realidad desde nuevos puntos de vista. Se podía alterar la irrealidad, interpolar en el mundo cinematográfico cuantas imágenes o realidades deseara el director. Por otro lado

hay que decir que en Westphalen la imagen es visual. Aún cuando el poeta hable de realidades en apariencia inexistentes, estas son realidades sensoriales y, en cierto modo, visibles. Por ejemplo el siguiente verso, "Si pudiera partir en dos este sueño", a pesar de lo ilógico de su predicación, es una imagen que puede ser visualizada. Veamos el comentario que dedica Westphalen al cinema:

"Llegado en la época en que sentimos los primeros vagidos del divino infante: el cinema [la sonoridad llegó al cine en 1927], del que nos ha dado el excepcional regalo de un sentido más para lo patético del misterio y por el que poseemos un ojo arbitrario aunque 'más maravilloso', dice Blaise Cendras, 'que el ojo a facetas de la mosca', que nos permite inéditas realidades y una reformada física, era natural que Xavier Abril sintiera por él algo más que simple entusiasmo divertido y supiera compenetrarse del amplio contenido humano y genial que encierra."

Constituiría un interesante tema de investigación la relación existente entre el cine y la poesía de vanguardia. No hay que olvidar que el movimiento futurista, con Marinetti a la cabeza, ensalzó el desarrollo, la modernidad y la máquina, y lógicamente, el cine. Uno de los miembros de la vanguardia peruana, Carlos Oquendo de Amat, compañero de generación de Westphalen, publicó en 1927 un original libro de poesía: **5 metros de poemas** (7). Este libro disponía las hojas unas tras otras al modo de los fuelles de un acordeón, de modo que el largo de las páginas era de aproximadamente cinco metros. El libro estaba también concebido como una proyección cinematográfica pues hacia la mitad un "AVISO" anunciaba "Cinco minutos de intermedio".

En 1896, a un año de la invención del cinematógrafo por los hermanos Lumière en Francia, Máximo Gorky asistió a una proyección del invento. Nótese en el artículo siguiente sus impresiones en torno a este acontecimiento:

"EL REINO DE LAS SOMBRAS" (8)

"Ayer viajé al reino de las sombras. Es una región inconcebiblemente extraña, despojada de sonidos y colores. (...) La vida se reduce allí a una sombra, y el movimiento, a un fantasma

silencioso.

Estoy a punto de verme tratado de loco o de simbolista y me veo obligado a explicarme. Esto ocurrió en el café Aumont, donde mostraban el cinematógrafo, las imágenes animadas de los hermanos Lumière. Este espectáculo me causó una impresión tan compleja y singular que, incapaz de pintar su infinita diversidad, me conformaré con evocar su naturaleza lo más fielmente posible.

(...)

Es un espectáculo terrible. Y, sin embargo, no es un teatro de sombras. Uno piensa en esas ciudades en que un fantasma, una maldición, un espíritu maligno, han sumido en un sueño eterno. Parece que Merlín el Encantador nos enseña una de sus malas pasadas: ha hechizado una calle, reduciendo sus edificios imponentes, desde el techo a los cimientos, a un tamaño insignificante, empequeñeciendo proporcionalmente a las personas y privándolas de la palabra, y ha difuminado los colores del cielo y de la tierra hasta fundirlos en una grisalla uniforme.(...)

Hay unos chasquidos, y todo desaparece de pronto. Surge un tren que, como una flecha, se lanza directamente sobre el espectador. ¡Cuidado! Abalanzándose en la oscuridad, se dispone a transformarle a uno en un saco de piel mutilada, lleno de picadillo humano y de huesos rotos, y teme uno que destruya esta sala (...). Pero, en realidad, no es más que un tren fantasma."

CINE, HUMOR, POESÍA

El humor, la despreocupación, la alegría del vivir, la pureza y la libertad son algunas de las facetas que subraya Westphalen en la figura de Charlie Chaplin (9):

"Sólo él o casi él solo (también recordamos a Louise Fazenda y la terrible insistencia con que nos hacía pensar en la defecación de una paloma en el aire) ha salvado lo primitivo, lírico, puro, grotesco, primitivo del cinema para el duro vegetar del hombre en este siglo, es decir: la despreocupación, y la alegría de la especie joven en legendarios días de peregrinaje, heroicidad y comunidad con la naturaleza. El sentido del humor gracias a él subsiste y se ha difundido por las más apartadas regiones del globo; gracias a él se asegura para dar él fe, la posibilidad de una auténtica alma ecuménica, emocionable por igual ante la nueva pantomima: el hombre de los cinco continentes frente a las trémulas pestañas de Charlie Chaplin, se sabe en pureza y libertad."

Es el humor uno de los ingrediente de la poesía de vanguardia. El humor que permitió a los surrealistas cuestionar los supuestos

'valores eternos' de la sociedad occidental.

LA POESÍA VANGUARDISTA

En la siguiente cita el autor nombra un conjunto de imágenes que son el producto de la nueva poética propugnada por la poesía contemporánea. Ella ha llegado, según Westphalen, a su más alta realización. Nada le es oculto, nada le es vedado. Haciendo suyas unas palabras de Louis Aragón afirma el poeta: "La poesía es por esencia tormentosa, y cada imagen debe producir un cataclismo". No podemos dejar de señalar que este tipo de imágenes serán utilizadas y propugnadas por el poeta:

"... todos sabemos que como expresa Benjamín Fondade, 'una gran partie du poéme est sur le seuil du suicide.' De la otra parte estamos seguros, en cambio, de que hoy como nunca está más pletórica de vida y realización: las palabras han llegado a repetir el bordonear irreprochable de unas alas batidas de ángel, a imitar el sorprendido y temeroso salto de un canguro sobre el improvisado obstáculo de tres hongos gemelos y nostálgicos, a transparentar el silencio en sus más variadas posturas e increíbles groserías de niño mimado al que atraen los objetos desechados, las miasmas pútridas, a realizar nuestros más fervorosos deseos: 'entendre parler un langage de catapulte, á ecrouler les plafonds, á décorner les boeufs.' En el apocalipsis estaba la imposición del tono poético que había de predominar. Louis Aragón hace referencia en su TRAITE DU STYLE, al ímpetu dispar que jadea en el inorgánico abismo, en lo profundo de la nada poética: la poesía necesita cosmos para devorar, dioses para destruir, los diluvianos animales que ocupen un lugar en su vientre, el infinito desierto para convertir en mar con el desborde de sus cotidianas y pequeñas necesidades: 'la poesie est par essençe orageuse, et chaque image doit produire un cataclysme. Il faut que ça brûle!'" (Subrayado nuestro)

El joven poeta de veinte años, EAW, ha expuesto en el presente artículo su poética. No hemos encontrado en ninguno de sus artículos posteriores declaraciones tan explícitas donde exprese su concepción del arte y la poesía. Lo hará, ciertamente, pero de un modo indirecto al estudiar a algún creador, escritor, artista o intelectual, en general.

LIBRO SURREALISTA

A pesar que en "Poetas en la Lima de los años treinta" afirma Westphalen que escogió el epígrafe de **Abolición de la muerte** "de uno de los libros de Breton que por primera vez conocía", hay que señalar que, en el presente artículo [que es de 1931], utiliza la palabra "surrealista", y no sólo sino que habla del "método surrealista":

"Tal vez no sea necesario añadir que siguiendo el método surrealista, ha sido en gran parte escrito [el libro de Abril], es decir siguiendo la línea que va 'del sueño a la creación', el más exigente y absorbente método."

En efecto, Westphalen no podía ignorar la existencia del movimiento. No sólo porque en el presente artículo cita a Aragón, lugarteniente de Breton, sino porque algunas revistas limeñas habían venido haciendo referencia al movimiento (10).

CONCLUSIONES

"La poesía de Xavier Abril" constituye, según se ha visto, una declaración de principios. Es uno de los textos fundamentales para comprender, desde el punto de vista formal, la poesía de vanguardia de EAW en los años treinta.

NOTAS

(1) "Al otro extremo sitúo la influencia de Xavier Abril, espíritu cordialísimo abierto a todas las innovaciones literarias, artísticas y políticas. El me dio por lo pronto la prueba que la poesía en prosa no era coto vedado de un Baudelaire o de un Rimbaud y que todas las licencias estaban disculpadas en poesía siempre que no fueran incurridas por sí mismas sino en aras de exigencias rigurosas de la expresión poética". [En "Poetas en la Lima de los años treinta" Op. Cit. p. 115].

(2) Dice J. C. Mariátegui: "El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas [Cubismo, Dadaísmo, Expresionismo...] no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués." [En "Arte, revolución y decadencia". Incluido en **El artista y la época.** Lima, Ed. Amauta, 1959, p. 19.]

(3) Publicado en **Amauta** 3, Lima, noviembre de 1926, p. 17.

(4) J. C. Mariátegui: "El balance del suprarrealismo". **Variedades.** Lima, 19 de febrero y 5 de marzo de 1930. Reimpreso en **El artista y la época.** Lima, ed. Amauta, 1970, p. 48.

(5) En el artículo "Poetas en la Lima de los años treinta" citando a Jean Cohen escribe Westphalen: "La poesía (...) 'no es algo distinto de la prosa; es más bien la antiprosa. La metáfora no es simple cambio del sentido; es su metamorfosis. La palabra poética es a la vez la muerte y la resurrección del lenguaje'". (Op. Cit. p. 119.)

Eugenio Coseriu reconoce en "La creación metafórica en el lenguaje" [incluido en **El hombre y su lenguaje**, Madrid, Gredos, 1985] la importancia de este tipo de creación de los hablantes para la revitalización de la lengua.

(6) André Breton: **Manifiestos del surrealismo**. Madrid, Ed. Labor, S.A., 1992, p. 38.

(7) **5 metros de poemas**. Lima, Ed. Minerva, 1927.

(8) En "El País dominical", suplemento del diario **El País**. Madrid, 26 de marzo de 1995. p. 8.

(9) J. C. Mariátegui había publicado en **Amauta** Nº 18 [Lima, octubre de 1928, pp. 66-71] un importante artículo acerca del cómico inglés: "Esquema de una explicación de Chaplin". [Incluido hoy en **El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy**. Lima, Ed. Amauta, 1970, pp. 52-62].

(10) Las publicaciones en torno a André Breton y el surrealismo aparecidas en revistas limeñas a lo largo de la primera mitad del presente siglo las proporciona Ricardo Silva Santisteban en su artículo "André Breton en el Perú" [en **Avatares del surrealismo en el Perú**. Lima, Institut françAis d'Estudes Andines/ Pontificia Universidad Católica, 1992, pp. 79-108] y que a continuación transcribimos:

a.- "En la últimas páginas del número 17 [de **Amauta**. Lima, septiembre de 1928, p. 96], la revista dirigida por Mariátegui, dentro de la sección Mensajes, se publicó con el título "texte surréaliste" y con la explicación de 'En el libro de Xavier Abril' una versión no muy inspirada del poeta de Breton 'Le verbe être'".

b.- En este mismo número de **Amauta** [Nº 18. Lima, octubre de 1928, p. 84], se publicó también en la sección Testimonios una nota firmada por Breton tomada de la revista **Les feuilles Libres** (...) comentando la exposición de poemas y dibujos realizada por Juan Devéscovi y Xavier Abril en París en 1927.

c.- "En junio del año siguiente se publicó de nuevo en **Amauta** un

artículo de Xavier Abril: "Estética del sentido en la crítica nueva" [Nº 24. Lima, junio de 1929, pp. 49-52] que llevaba por subtítulo 'Izquierda, frente: ANGULO DE ANDRE BRETON' y que aclaraba en una nota que se trataba de 'Apuntes literarios de un libro sobre el Surrealismo en preparación'."

d.- En **Variedades** Nº 1141 del 15 de enero de 1930 publicó Mariátegui un artículo sobre "**Nadja**, por André Breton".

e.- En la misma revista **Variedades** Mariátegui hizo públicos dos artículos a propósito de la aparición del **Second manifieste du surréalisme** en Francia con los títulos "El balance del suprearrealismo. A propósito del último manifiesto de André Breton" y "El segundo manifiesto del suprarrealismo". [Nº 1146 y 1148. Lima, 15 de febrero y 5 de marzo de 1930, respectivamente].

f.- "Pero en la revista **Variedades**, cuatro días después del último artículo de Mariátegui (...) aparecía un artículo de César Vallejo (1892-1938) francamente adverso al movimiento, titulado 'Autopsia del superrealismo' que circuló también a nivel continental en varias revistas sudamericanas." [Nº 1151, Lima, 26 de marzo de 1930, pp. 22-24. En Argentina el artículo de Vallejo se publicó en la revista **Nosotros** Nº 250. Buenos Aires, marzo de 1930, pp. 242-247 y en Chile en **Letras**, Santiago de Chile, julio de 1930, pp. 27-28].

CAPÍTULO IV

RECURSOS FORMALES

LOS RECURSOS EXPRESIVOS

Así como una pintura 'abstracta' o 'surrealista', o un concierto de Hindemith o Schoemberg presentan una disposición orgánica y estructural que los diferencia de las obras realizadas en el siglo XIX, de igual manera los textos de vanguardia ofrecen un conjunto de particularidades que los diferencia de los poemas románticos, simbolistas o modernistas y que dificultan su lectura para un lector no iniciado en este tipo de escritura. Queremos en las páginas siguientes indicar y comentar de manera breve un conjunto de características formales de la poesía de vanguardia de Emilio Adolfo Westphalen de los años treinta.

1.- Tendencia al uso de hipérbatos.- Una de las características más notorias en la poesía de EAW es su tendencia al uso de hipérbatos, a giros y contorsiones del lenguaje que acusan una lectura de los clásicos castellanos:

TE he seguido como nos persiguen los días
Con la seguridad de irlos dejando en el camino
De algún día repartir sus ramas
Por una mañana soleada de poros abiertos
("Te he seguido...")

En el verso primero del poema "Amarrado a su sombra..." el modificador directo precede al núcleo del sujeto: "AMARRADO a su sombra el bosque / Abría paso a las ardientes pisadas" y que podría ser reescrito: "El bosque, amarrado a su sombra, abría paso a las ardientes pisadas". Otros ejemplos son:

"No creía de tu bondad que posaras la mano / Sobre la piel del elefante" ("No te has fijado...").

"Recuenta el crepúsculo los ojos antes de sembrarlos" ("La leche vinagre...").

"De la noche cogiendo la profundidad y del día la extensión" ("Por la pradera diminuta...").

Los dos primeros versos del poema "Entre surtidores empinados..." si bien no hacen un uso estricto del hipérbaton, sin embargo reorganizan los elementos oracionales:

Entre surtidores empinados para alcanzar la estrella
Chorreaba tu risa la música rebosante de los cielos

y que podrían prosificarse como 'Tu risa (que es la "música que rebosa de los cielos") chorreaba de entre unos surtidores los que, a su vez, se empinaban para alcanzar a una estrella'.

2.- Alteración de las leyes de concordancia gramatical.- Como bien sabemos la gramática regula las relaciones entre las unidades significativas, los morfemas. La alteración de estas leyes traería consigo la formación de un verdadero galimatías. Aunque el poeta no llega a límites de ininteligibilidad, nótese cómo en el siguiente verso del poema "Un árbol se eleva hasta..." el poeta opta por una construcción que deja de lado la sintaxis y yuxtapone sustantivos y verbos en infinitivo: "Mi alma agua hablar agua caminar gotas damas ramas agua" que, dentro del contexto en el que se inscriben, se deben a la imposibilidad del lenguaje de permitir expresar al enunciador la emoción que alberga. Otro ejemplo podemos encontrar en el verso "Su presencia y una luna que aparece de para llegar" ("Hojas secas para tapar...") donde no sólo existe una predicación incompleta, sino donde figuran yuxtapuestas dos preposiciones que indican direccionalidades distintas (de, para).

3.- Enunciados incompletos.- En este caso el poeta opta por dejar inconclusas algunas oraciones. El efecto de este procedimiento es

la imprecisión, la fragmentariedad de los versos.

"Yacían atravesados
El asesino el asesino el asesino el asesino el asesino el"
("Hojas secas para tapar...")

"Su presencia y una luna que aparece de para llegar a
Es una falsa espiral para cazar insectos
Se llega de
O una estampa triste el otoño una vaca"
("Hojas secas para tapar...")

4.- Uso de varios niveles de subordinación.- Es esta una de las formas de crear una mayor ambigüedad significativa al lector. El poeta opta en algunos versos por el empleo de varios niveles de subordinación pertenecientes, sin embargo, a una misma oración:

"Sirgadora de las nubes arrastradas de tus cabellos"

En este caso el núcleo del verso es "sirgadora" que está modificada indirectamente por "de la nubes arrastradas de los cabellos". El núcleo del modificador indirecto, "nubes", a su vez, está modificado directamente por "arrastradas de tus cabellos". "Arrastradas de tus cabellos" se constituye en un término formado por un núcleo (que es "arrastradas") modificado indirectamente por "de tus cabellos".

En el siguiente ejemplo:

AMARRADO a su sombra el bosque
Abría paso a las ardientes pisadas

el núcleo del sujeto se encuentra en posición de coda (el bosque), mientras que su modificador directo (Amarrado a su sombra) se encuentra como prótasis oracional. Si reescribimos el texto tendremos:

El bosque amarrado a su sombra
Abría paso a las ardientes pisadas

donde el núcleo del sujeto, "bosque", se halla modificado directamente por "amarrado a su sombra". En este modificador el núcleo es "amarrado" que está modificado indirectamente por "a su sombra". En el predicado nos encontramos con una frase verbal: "abrir paso" que tiene un complemento de régimen: "a las ardientes pisadas".

5.- Supresión de palabras.- En algunos contextos el poeta tiende a evitar repetir las mismas palabras.

"Tantas vueltas daba el mundo
De manos a otras se le veía frecuentado"
("Amarrado a su sombra...")

En el segundo verso se ha evitado repetir la palabra "manos". En una lectura profunda se obtendría la siguiente estructura subyacente: "De unas manos a otras manos se le veía frecuentado"

En el poema "No te has fijado..." leemos: "Qué pasito las nubes se llevan los días" donde "pasito" puede ser entendido en dos sentidos: a) Como lexema integrante del modo adverbial 'pasito a pasito'; en este caso se trataría de una supresión o, b) como diminutivo.

Podemos señalar otro ejemplo en los siguientes versos del poema "He dejado descansar...":

He abandonado mi cuerpo
Como el naufragio abandona las barcas
O como la memoria [abandona] al bajar las mareas
Algunos ojos extraños sobre las playas

6.- El léxico.- El léxico del poeta en sus dos primeros libros es exquisito. Veamos algunos sustantivos: relentes, orvallos, sirgadora, marismas, guirnalda, estrella, corales, dalia, rosa ventisquero, resplandor, cabritilla, osamenta, carrillón (= carillón). En el poema "Diafanidad de alboradas..." el poeta prefiere la forma contracta "reflejas" a "reflejadas": "Diafanidad de alboradas **reflejas** en múltiples espejos".

Como ejemplos de uso de cultismos pueden citarse los versos siguientes del poema "Llueve por tanto...": "Las flores determinaron más **congruo** alborotar los aires / Con **clamoreo** y **salutación**" donde se ha preferido el adjetivo contracto "Congruo" a la forma "congruente". Lo mismo ha pasado con los sustantivos "Clamoreo" (= "clamor"), y "salutación" (= "saludo").

En el poema "No te has fijado... " destaca el uso del verbo "orillar": "Toda una legión de poetas barbones / Orillaba el desierto buscando una lágrima / Que dejaste caer por descuido".

El inventario señalado, además de su tendencia al uso de hipérbatos pueden haber sugerido en el crítico Carlos Cueto Fernandini el siguiente concepto: "Anotamos también, ya que de vocablo se trata, el entroncamiento clásico del lenguaje de Emilio Adolfo von Westphalen, su delicado, frondoso contoneo musical" (1).

No es Westphalen un poeta que haga uso continuo de neologismos como Vallejo y Eguren. Westphalen es un poeta castizo. Su caudal de palabras remite a la larga tradición poética en lengua castellana de allende y aquende los mares. Sus innovaciones se encuentran en el plano de la estructura gramatical de los versos así como en la estructura formal de los poemas.

7.- Uso del gerundio.- Muchas veces la intemporalidad en los poemas se expresa a través del uso de formas no personales, en especial del gerundio. Además de ello, la construcción gramatical de los versos y la situación del gerundio (al inicio, medio o final del verso) le asigna un valor expresivo rítmico adicional:

Removiendo los planetas un ave con su pico
El cauce más límpido asegurando
A los ríos alzados irrumpiendo en el paraíso
("Diafanidad de alboradas...)

En el poema "Por la pradera diminuta..." la presencia del gerundio configura un presente continuo que prolonga indefinidamente los momentos de plenitud y felicidad. Por otro lado, su colocación al final del verso confiere a los versos un significado adicional de retardamiento de la acción. La lectura de los dos primeros versos reclama una pausa antes del gerundio. En el tercer verso la lectura es continua:

En la entraña misma de la música pisando
Con el sol contra nuestros pechos ahondando
Dejando correr la sangre como un río bueno

8.- Uso del polisíndeton.- Un modo de multiplicar las significaciones posibles del texto consiste en la utilización del polisíndeton.

En el poema "Te he seguido...", además de la función señalada, el polisíndeton sirve para destacar el carácter de desasosiego y cansancio del YO poético por la persecución del TÚ:

Te he seguido como a veces perdemos los pies
Para que una nueva aurora encienda nuestros labios
Y ya nada pueda negarse
Y ya todo sea un mundo pequeño rodando las escalinatas
Y ya todo sea una flor doblándose sobre la sangre
Y los remos hundiéndose más en las auras
Para detener el día y no dejarle pasar

En los versos finales del poema "Entre surtidores empinados..." el polisíndeton contribuye a crear el tono conclusivo exaltativo final: "Y así el himno de la alegría / Y así la diosa niña / Y esta su risa".

9.- Uso de la disyunción.- Otra forma de multiplicar los

significados es utilizando la disyunción. En el ejemplo siguiente, "tanta estrella" es el referente de cuatro verbos: "cae", "llueve", "flota" y "camina":

En las cuevas añorando
Un poco de sombra contra tanta estrella
Como cae y llueve en toda la extensión
O flota sobre las aguas
O camina por su interior
("Diafanidad de alboradas...")

En el primer verso del fragmento siguiente la frase verbal "Por decir" rige a dos formas condicionales: a) "si tu mano estuvo armoniosa en el tiempo". b) "si tu corazón era fruta de árbol o de ternura etc, etc." que se resuelven en el verso final "Viniste a posarte sobre mi copa". Pero un sustantivo que figura dentro del segundo condicional, "corazón", se constituye en sujeto de una oración donde el verbo "era" rige a tres predicativos: a) "fruta de árbol". b) "fruta de ternura". c) "la voz baja de la dicha negándose y afirmándose en cada sístole y diástole de permanencia y negación":

Por decir si tu mano estuvo armoniosa en el tiempo
O si tu corazón era fruta de árbol o de ternura
O la voz baja de la dicha negándose y afirmándose
En cada diástole y sístole de permanencia y negación
Viniste a posarte sobre mi copa
("Viniste a posarte...")

10.- Desuso de signos de puntuación.- Algo que es importante señalar es el hecho de que el poeta no utiliza signos de puntuación. En este sentido, Carlos Arámbulo considera que la anulación de la puntuación constituye "otra puerta abierta hacia la indeterminación de sentido". Y añade a continuación: "En el monólogo de Molly Bloom [en el **Ulises** de Joyce], la puntuación no es necesaria porque el sentido es regido o guiado por el ritmo, pero ante la síncopa de los poemas de Westphalen... trasgresora de límites hasta lo impensado, la poesía de Westphalen ha logrado

construir la utopía de un mundo propio a partir del lenguaje" (2).

A modo de ejemplo veamos los versos iniciales del poema "Por la pradera diminuta...":

POR la pradera diminuta de una voz flotando en los aires
Con el peso liviano de los planetas lucidos por las flores
Entre las enseñas de los días desarrraigados y a la deriva
Con el canto de las aves como cauce y lecho de las barcas
Y la cola del pavorreal como nimbo de las cosas más pequeñas
Etc.
Etc.

En este ejemplo al constituir cada verso una unidad de sentido la intelección de los mismos queda asegurada. El encabezamiento de verso con letra mayúscula es sintomático de inicio de una nueva idea, a excepción del quinto verso, donde la conjunción inicial cumple no sólo la función de nexo entre con el verso cuarto, sino que reitera a la preposición "Con" de dicho verso.

En el siguiente poema, tomado del libro **Belleza de una espada clavada en la lengua**, la ausencia de puntuación puede traer consigo problemas de intelección:

"El amor ha cambiado..."

El amor ha cambiado de rostro
De cada uno de los párpados de cera
Pende una pesa de bronce reluciente
Al extremo de un hilo de 50 centímetros
Un imperdible largo como una mano
Está clavado en la nariz formando un ángulo
De 20º con el meridiano de Greenwich
El rostro vuela pesadamente entre el día y la noche
Sin saber con cuál de las medallas quedarse

Solamente recurriendo a una relectura podrán establecerse las unidades de sentido ya que la ausencia de signos de puntuación (y la presencia de letras mayúsculas al inicio de cada verso) dificultan tal cometido. Veamos cuál sería nuestro modelo de segmentación y de establecimiento de las unidades significativas:

"El amor ha cambiado..."

a) El amor ha cambiado de rostro

b) De cada uno de los párpados de cera
Pende una pesa de bronce reluciente

c) Al extremo de un hilo de 50 centímetros
Un imperdible largo como una mano
Está clavado en la nariz formando un ángulo
De 20º con el meridiano de Greenwich

d) El rostro vuela pesadamente entre el día y la noche
Sin saber con cuál de las medallas quedarse

11.- Uso de letras mayúsculas al inicio de cada verso.- En los dos últimos textos transcritos además de la no utilización de los signos de puntuación se habrá podido observar la presencia del uso de las letras mayúsculas al inicio de cada verso. Y esta es otra de las características de la poesía de EAW en su período vanguardista.

Aunque la primera edición de **Las ínsulas extrañas** presentaba -con excepción de la primera letra del verso inicial- todos los encabezados de versos de los poemas con letras minúscula, a partir de la recopilación de 1980 se utilizó la letra mayúscula.

Ahora bien, el hecho de que la utilización de esta letra se haga independientemente de si ha concluido o no el sentido del verso anterior constituye una dificultad más en la intelección de los poemas.

Con la vanguardia el proceso de descomposición del poema llega hasta sus unidades básicas de conformación, los versos. La tendencia de los poetas por otorgar a los versos autonomía, independientemente de su conformación y posición en el poema, fue destacada ya en 1928 por José Carlos Mariátegui al comentar la obra poética del vanguardista peruano Alberto Hidalgo:

"Hay un síntoma sustantivo en el arte individualista que indica, mejor que en ningún otro, un proceso de disolución: el empeño con que cada arte, y hasta cada elemento artístico, reivindica su autonomía. Hidalgo es uno de los que más radicalmente adhieren a este empeño, si nos atenemos a su tesis del 'poema de

varios lados'. 'Poema en el que cada uno de sus versos contituye un ser libre, a pesar de hallarse al servicio de una idea o de una emoción centrales'. Tenemos así proclamada, categóricamente, la autonomía, la individualidad del verso. La estética del anarquista no podía ser otra." (3)

Consciente o inconscientemente la poética vanguardista de Westphalen se adhiere a la teoría de Hidalgo: La autonomía del verso independiente (o conjuntamente) de su adscripción a una estructura mayor, el poema. Veamos los primeros versos de "Sirgadora de las nubes...":

Sirgadora de las nubes arrastradas de tus cabellos
En el silencio alzado de dos mares paralelos
Y cada limbo forjado con tus nuevas miradas
Y cada esperanza libre de revolver
Ciénagas y zarzales para hallar las perlas
Cubiertas de siete palmas admirables de losanjes

Con todo, hay que señalar que la poética vanguardista de nuestro autor no implica que en todos los libros y poemas el verso figure como entidad autónoma. Son numerosos los ejemplos que se podrían señalar donde una idea inicial es desarrollada a través de enlaces y conectores durante varios versos:

Has venido como la muerte ha de llegar a nuestros labios
Con la gozosa transparencia **de** los días sin fanal
De los conciertos de hojas de otoño y aves de verano
Con el contento de decir he llegado
Que se ve en la primavera **al poner** sus primeras manos sobre
(las cosas
Y anudar la cabellera de las ciudades
Y dar vía libre a las aguas **y** canto libre a las bocas
De la muchacha al levantarse y **del** campo al recogerse
("Viniste a posarte...")

12.- <u>Fragmentación del YO poético.-</u> Pasaremos a ver ahora otro aspecto de importancia en la poética vanguardista westphaliana. Dice Leslie Bary:

"La fragmentación del 'yo' lírico es un aspecto central en las estrategias poéticas de vanguardia. Toda vez que tiende a minar el poder y la autoridad de un solo 'yo' percibidor como único organizador del discurso, esta descentralización es importante para la poesía vanguardista como una manera de cuestionar las formas tradicionales del discurso literario y de imaginar nuevos modos de percepción y representación. Es éste uno de los rasgos más llamativos de la poesía de Emilio Adolfo Westphalen" (4).

Sostiene la autora que "El yo de esta poesía está más radicalmente fragmentado que el célebre **'yo** dividido' de mucha de la poesía moderna (v. Yeats, Eliot). No es un **yo** que ha existido como un ser autónomo y coherente, y que ahora se ha fragmentado, sino (...) un **yo** aún por ser constituido" (5).

Por su parte, Fernández Cozman incide en la misma idea: "La fragmentación del 'yo' del poeta es una característica de la lírica de vanguardia, por oposición al 'yo' unívoco del modernismo" (6). Recordemos a este respecto los primeros versos del poema liminar de **Cantos de vida y esperanza** de Darío: "Yo soy aquél que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana", o "Blasón" de J. S. Chocano: "Soy el cantor de América, autóctono y salvaje..." donde el YO poético se constituye en el centro del discurso poemático.

Observemos en el poema final de **Las ínsulas extrañas,** "No te has fijado...", los versos 19 a 26:

Iba a contar una historia de semanas
Nosotros no creíamos que se cerraran en un día
Porque así principiaron
Había algunas noches que se caían de sueño
Habiendo durado varios días sin descanso
Tú te reías con tu capricho
No me vayas a hacer repicar tantas campanas
Te decía

Podemos segmentar el fragmento transcrito hasta en cinco unidades:

1) Iba a contar una historia de semanas

2) Nosotros no creíamos que se cerraran en un día
Porque así principiaron

3) Había algunas noches que se caían de sueño
Habiendo durado varios días sin descanso

4) Tú te reías con tu capricho

5) No me vayas a hacer repicar tantas campanas
Te decía

Vemos entonces que el fragmento ofrece hasta cinco puntos de vista. En el primer caso se trata de una formulación en primera persona singular. En el segundo, de la primera persona plural. En la tercera secuencia se utiliza una forma impersonal. La cuarta secuencia utiliza la segunda persona. Finalmente en la quinta se establece una relación dialógica YO/TÚ.

Veamos otro ejemplo, esta vez tomado del poema "Mundo mágico", publicado en 1930, con antelación a **Ínsulas** y **Abolición.** El poeta ha instaurado cuatro instancias significativas de modo alterno: a) Anuncio de muerte (vv. 1, 2, 3, 12). b) Presencia del amor (vv. 3, 4, 6, 9). c) Escritura de una carta (vv. 5, 7, 8, 10, 11). d) Acto de transformación (v. 4):

1 TENGO que darles una noticia negra y definitiva
2 Todos ustedes se están muriendo
3 Los muertos la muerte de ojos blancos las muchachas de ojos rojos
4 Volviéndose jóvenes las muchachas las madres todos mis amorcitos
5 Yo escribía
6 Dije amorcitos
7 Digo que escribía una carta
8 Una carta una carta infame
9 Pero dije amorcitos
10 Estoy escribiendo una carta
11 Otra será escrita mañana
12 Mañana estarán ustedes muertos

13.- Estética de la fragmentación.- Carlos Arámbulo destaca que uno de los hechos que más llama la atención al lector del primer libro

de Westphalen es "una suerte de estética de la fragmentación por superposición que fuerza la materia prima de la cual surge el poema". "La supuesta 'incoherencia' que puede notar un lector no avezado y que nosotros llamamos fragmentación, se sostiene por un trabajo formal minucioso en el cual uno de los mecanismos esenciales aparenta ser la decantación del lenguaje. La coherencia aparenta haber sido quebrada porque, de manera similar al funcionamiento de la mente humana, los pasos intermedios entre una imagen y otra, un enunciado y otro, han sido 'salteados'. La lectura de **Las ínsulas extrañas** se convierte, entonces, en una aventura del conocimiento, una aventura de reconstrucción" (7).

En la poesía de EAW existe una tendencia a evitar la uniformidad temática. Los recursos poéticos señalados hasta este momento (uso de distintas personas y tiempos gramaticales, etc.) permiten presentar al poema como continuamente fraccionado. En este sentido -y como se verá en la cita siguiente- Carlos López Arámbulo compara la técnica de escritura westphaliana a la del cubismo pictórico, donde la imagen está compuesta por la suma de múltiples fragmentos. El poeta cambia constantemente de unidades de sentido, no desarrolla una misma idea de un modo lineal y progresivo sino que cada cierto número de versos reinicia otra idea:

"La mentada 'dificultad' en la poesía de Westphalen, expresado en una 'estética de la fragmentación integrada' como me provoca llamarla, radicaría en el hecho de que, como sucede en un cuadro cubista, es la reconstrucción de la imagen lo que llama la atención ocultando al público (no al conocedor) el trabajo de superposición de los pequeños fragmentos superpuestos que conforman la figura o 'Gestalt'" (8).

Por su parte Fernández Cozman (9) se pregunta también "¿durante cuántos versos se desarrolla una idea específica antes de pasar a otra que generalmente no tiene mayor relación con la primera?" Y considera que no llegan a más de siete u ocho versos. Cozman proporciona el siguiente ejemplo tomado del poema "Hojas secas para tapar...":

Los periódicos anuncian una buena cocinera
Un canario
O un perro amaestrado en el arte de pelar cebollas
Nadie dice buenos días al cortejo fúnebre
Ni a los bueyes asesinados para satisfacer una conclusión

Segmentándolo de la siguiente forma:

a) Los periódicos anuncian una buena cocinera
Un canario
O un perro amaestrado en el arte de pelar cebollas

b) Nadie dice buenos días al cortejo fúnebre
Ni a los bueyes asesinados para satisfacer una conclusión

14.- Binariedad o estructura dicotómica de algunos versos.- Carlos López Arámbulo, por otra parte, ha señalado que en su primer libro el autor utiliza una forma de escritura que admite múltiples lecturas. A ello Arámbulo denomina "binariedad o estructura dicotómica de ciertos (muchos) versos" (10). Como ejemplificación ofrece la lectura de los primeros versos del poema "La mañana alza el río...":

La mañana alza el río la cabellera
Después la niebla la noche
El cielo los ojos
Me miran los ojos el cielo
...

Estos versos, dice Arámbulu, se podrían visualizar gráficamente de la forma siguiente:

	el río
La mañana alza	
	la cabellera
	la niebla
Después	
	la noche
	El cielo
	los ojos
	los ojos
Me miran	
	el cielo

"lo que multiplica las variantes combinatorias y fuerza (como dirían los teóricos de la recepción) la 'competencia' del lector". Arámbulo ofrece a continuación, "una de las tantas lecturas simultáneas y superpuestas" posibles:

La mañana alza el río
Después la niebla
El cielo
Me miran los ojos

Otra lectura:

La mañana alza la cabellera
después la noche
los ojos
Me miran el cielo

La técnica de la fragmentación no es exclusiva de Westphalen. En el Perú fue practicada por Vallejo ya en **Trilce**. Conviene citar a este respecto unas líneas del propio Westphalen en relación a la poesía de Vallejo que nos parecen bastante ilustrativas respecto de una técnica que sería explotada por él mismo en sus libros vanguardistas:

"Lectura sorprendente luego la que hice de **Trilce** en la edición española que acababa de salir a la luz [1930]. Nada de lo por mí conocido en la poesía de vanguardia, según se la llamaba entonces, me había preparado al encuentro de esa fuerza de la naturaleza." "... me admiraba comprobar que la construcción del poema se mantenía siempre sólida a pesar de los grandes desniveles entre sus elementos, de esas 'caídas de arquitecto' en las que Vallejo se ha mostrado perseverante a lo largo de su obra. Muchas veces he tratado de aislar ese componente extraño del poema. He llegado finalmente a intuir, no sé con qué grado de justeza, que el salto brusco se debía a un cambio del sistema de codificación empleado. El poema se ajustaba a una clave, mas de repente el poeta acudía a otra, distinta y hasta opuesta. (...) Más extraño sin embargo era que a pesar del transtorno del poema no sólo permanecía intacto sino que aumentaba en vigor y significado por esa intromisión". (11)

Veamos, como último ejemplo, los versos finales del poema liminar de **Las ínsulas extrañas:**

61 Alzada levantada
62 Me doy a tu más leve giro
63 Al amor de las pestañas
64 A lo no dicho
65 Vértigo
66 Te temía sin noche y sin día
67 Aunque no regreses
68 por la marcha de mis huesos a otra noche
69 Por el silencio que se cae
70 O tu sexo

El referente en el presente fragmento es "Alzada levantada". Pero en el verso 65 el poeta ha introducido un elemento anómalo con respecto a la predicación del conjunto seccionando el fragmento transcrito. En efecto, "Vértigo" quiebra el desarrollo del poema segmentándolo en dos secciones: vv. 61-64 y 66-70.

En concomitancia con lo señalado anteriormente por López Arámbulo de que muchos de estos poemas están organizados al modo de un cuadro cubista como la suma de pequeños fragmentos, habría que recordar unas palabras del propio Westphalen, quien refiriéndose a su poca memoria decía: "Nunca he logrado retener en la memoria un solo poema completo, mío o ajeno. (...) Reconozco que esta deficiencia mía tiene su ventaja; para mí cada relectura del poema equivale casi a su descubrimiento; tengo al menos la sorpresa y el goce, no de una corroboración del recuerdo, sino de la presencia efectiva de elementos del poema estructurándose en un orden variable, en ocasiones completamente inédito" (12). Precisamente el poema "No te has fijado..." propone una poética donde el tiempo está continuamente rehaciéndose, reformulándose una y otra vez. En su obra poética posterior el poeta ha llegado a escribir: "UNA poesía por rehacer a cada instante". (13)

15.- <u>Ejemplo de lectura inversa de un poema.-</u> Uno de los experimentos más singulares que se pueden hacer con los poemas de Westphalen es leer los versos no en el orden con el que normalmente

figuran sino comenzando por el último y siguiendo en orden ascendente. Esta lectura -que depara una continua sorpresa- es posible hacerla sobre todo con el poema "La mañana alza el río..." y demuestra la autonomía del verso westphaliano. Veremos que el poema continúa manteniendo vigencia y ofrece particularidades significativas interesantes por la distinta implicación de los versos:

El fuego el amor el silencio
El amor nace en los ojos el cielo el fuego
El fuego nace en los ojos
Caricia estío los ojos la boca
Pero los ojos el fuego
Es ausencia noche
Detrás de la ausencia mirabas sin fuego
Qué suplicio baña la frente el silencio
Por sobre el cielo el fuego el amor el silencio
Cómo rueda el silencio
En el cielo cielo fuego cielo
Fuego fuego fuego fuego
Etc.
Etc.

16.- Empleo de generalizaciones.- Otro aspecto destacable lo constituye el uso de generalizaciones. El poeta en sus poemas habla de cuestiones universales, no particulariza. Por ejemplo, en el poema quinto de la serie **Las ínsulas extrañas**, ¿a qué árbol se refiere el poeta? ¿a qué lluvia? Si bien los versos hablan de un objeto o una realidad de la vida cotidiana, es evidente que se está trabajando con categorías genéricas. En el presente poema esta característica se logra a través del uso de artículos determinativos e indeterminativos:

Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos que lo cobijan
Golpea con dispersa voz
El árbol contra el cielo contra el árbol
Es la lluvia encerrada en tan poco de espacio
Golpea contra el ánima
Golpea con las ramas la voz el dolor

La presencia de generalizaciones en el primer libro de

Westphalen constituye el punto de partida de la crítica interpretativa elaborada por Camilo Fernández Cozman (14), en la cual sostiene que esta poesía actualiza la presencia de arquetipos y concepciones arquetípicas. Basándose en la teoría de Carl Jung quien sostiene que "los arquetipos [son] las estructuras del inconciente colectivo, el cual 'no es de naturaleza individual sino **universal**, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, **cum grano salis**, los mismos en todas partes y en todos los individuos'" (15) Fernández Cozman considera que "la poesía de Westphalen opera con algunas de esas estructuras; de ahí la dificultad de atribuir su simbólica a un determinado **corpus** cultural situado en un marco temporal específico" (16). El crítico ejemplifica su lectura con el análisis de dos poemas de **Las ínsulas extrañas:** "Un árbol se eleva hasta..." y "No es válida esta sombra".

17.- La métrica de los poemas.- Dice Javier Sologuren que "Los versos componentes de **Ínsulas** son algo escuetos e irregulares (en particular atendiendo a los cinco primeros poemas) si se comparan con los de **Abolición de la muerte**, ya que éstos, que tampoco son regulares, muestran una tendencia a la homogeneización métrica, pues se han acortado las distancias silábicas entre los versos más breves y más largos. En promedio, son de mayor extensión y algunos de ellos vienen a ser lo que hoy solemos llamar versículos. La dimensión del verso no es un asunto trivial, sino antes bien posee una significación especial ya que da paso, de ser prolongado, a ritmos más amplios y próximos a los muy variados y dinámicos de la prosa. De ahí, pues, que siendo **Abolición** de un ardoroso y afirmativo erotismo, se viera en la necesidad de llevar sus versos a desarrollos algo más expansivos y confiados" (17).

Ciertamente, cuando se compara la versificación del primer y del segundo libro de EAW, uno puede percibir cómo ha cambiado de un estado de irregularidad a otro de regularidad en el fraseo de los versos. Algunos poemas del primer libro rezuman un aire de juvenil

agresividad hacia el lector incidiendo en la sorpresa, la originalidad y lo extraño. El segundo libro, por su parte, deja de lado el aire agresivo para centrarse en el texto mismo, en la creación de un mundo de belleza y armonía pocas veces logrado en lengua castellana.

18.- Anáforas.- Entre los recursos poéticos empleados por el poeta en **Abolición de la muerte** figura la anáfora, recurso poético que consiste en el uso reiterado de una misma palabra o frase al inicio de verso o estrofa. Este recurso ha sido empleado por nuestro autor especialmente en los poemas "Viniste a posarte...", "Te he seguido..." y "He dejado descansar..." de su segundo libro, pero también figura en otros poemas.

Veamos el caso del poema "Te he seguido...", donde esta misma frase se repite cada cierto número de versos, funcionando a modo de apoyatura donde el YO poético recala la voz para tomar aliento y proseguir con su búsqueda:

Te he seguido como nos persiguen los días
.....
Te he seguido como a veces perdemos los pies
.....
Te he seguido como se olvidan los años
.....
Te he seguido escondiéndome tras los bosques y las ciudades
.....
Te he seguido por una sucesión de ocasos
.....
Te he seguido ablandándome de muerte
.....
Te he seguido borrándome la mirada
.....
.....
Te sigo como los fantasmas dejan de serlo
.....

19.- Aliteraciones.- Es otro de los recursos empleados nuestro autor. A pesar de que afirme que a él no le tocó la "oreja de poeta" (18) el verso de Westphalen no sólo es musical sino que hace un uso magistral de recursos sonoros, como es el caso de la

aliteración. Veamos algunos a modo de ejemplo:

"Sensible al menor soplo u oscilación de los planetas"
"Te he seguido..."

donde podemos observar el uso de la consonante alveolar fricativa sorda /s/ que da al verso el aire de un susurro, acorde con el sentido del verso que predica 'levedad', 'movimiento apenas perceptible'.

En el poema liminar de **Abolición de la muerte** la aparición de la niña diosa provoca una eclosión de alegría en el YO:

10 Florecidos los dientes las lágrimas tintineantes
11 Entre un crujir de fuego contra música de niña contra sueño
12 Chirriantes las alegrías niña de verte y niña
13 Entrechocando platillos suaves como manos
14 Trompetas de óyeme que no respondo

donde, además de encontrar una aliteración vocálica en /i/, queremos llamar la atención para indicar cómo el aspecto sonoro de los versos guarda estrecha concomitancia con los contenidos. Por ejemplo el sintagma "crujir de fuego" que destaca la consonante velar fricativa sorda /x/ y la consonante labiodental fricativa sorda /f/. En el verso 12 es de destacar el sintagma "Chirriantes las alegrías" donde el primer lexema nos hace sentir el ruido que traen las "alegrías" a través de la presencia de las consonantes africada palatal sorda /č/ y la redoblante alveolar sonora /R/. Finalmente queremos destacar en el verso catorce cómo la 'fuerza' generada por las "trompetas" se corresponde con la función conativa o apelativa del lexema "óyeme".

Cozman considera que Westphalen hace uso de "juegos de palabras", procedimiento este "mediante los cuales el poeta atrae una palabra a otra con un evidente propósito rítmico" (19). Pero ninguno de los ejemplos proporcionados por Cozman pueden considerarse juegos de palabras. El verso "Otra música alba de agua canta música agua de alba" es, como afirma Sologuren, "una alada,

ingrávida secuencia de palabras en trance de convertirse en pura música" (20), no un juego de palabras. Tampoco los versos "Es el tiempo y no tiene tiempo / No tengo tiempo" o "Por allá a la descompuesta inmóvil móvil" que pertenecen al poema "Andando el tiempo" son juegos de palabras. En todo caso, estos versos hay que considerarlos como manifestaciones de una poética que busca generar desconcierto entre los lectores. En la lectura que hacemos de este poema señalamos nuestra propuesta interpretativa (Cf. Sección primera, Cap. I).

20.- Cambio de sentido por semejanza fonética.- El poeta opta en algunas ocasiones por cambiar el sentido de los versos valiéndose de semejanzas fonéticas entre las palabras. Por ejemplo, en el poema "No es válida esta sombra" se distingue entre el sentido de 'ir a la deriva' y 'derivar':

"Y ahora si vas a la deriva o si no derivas".

En el poema "Llueve por tanto..." cambia la significación por la modificación consonántica /x/ por /g/:

Unos ojos de hierro y forjados los míos
Forjados para tanto amor y no cegar
Cejar
Cómo es posible niña y sol

En "Diafanidad de alboradas..." el poeta se vale de un juego de homonimias para modificar el sentido de los versos:

No se sabe si es el tiempo un reloj de cuco
O el cuco el que vomita el tiempo

En "Un árbol se eleva hasta..." el poeta sustituye "ramas" por "damas":

Ya sabía que más allá del cielo de la música de la lluvia
(...)
Crecen las ramas
Más allá
Crecen las damas

En "Una cabeza humana viene..." figuran los versos "Con dispar siniestro con impar / Tus labios saben dibujar una estrella sin equívoco".

21.- Desarrollo independiente de un elemento subordinado.- Constituye otra de las razones de la dificultad de la lectura de los poemas de EAW. Consiste en que un elemento oracional que está en relación de subordinación o dependencia respecto de otro desarrolla por expansión, de modo independiente, otra idea respecto de la oración principal de la cual depende. Otras veces un elemento subordinado que está en relación con otro elemento subordinado es el que desarrolla una idea independiente, generándose varios niveles de dependencia que confunden al lector al no poder establecer claramente las relaciones gramaticales entre los distintos elementos que conforman la oración. Veamos algunos ejemplos:

a) En "La leche vinagre..." se lee:

El cuerpo entero tiembla de frutas almibaradas
Y **reluce** de diamantes atravesando la maleza
Y **de dientes pequeñitos de amatista rechinando alguna canción**
De los bosques de manos desolladas o de la garúa cortada en gavillas

donde las palabras subrayadas constituyen un modificador indirecto complemento de "canción" establecido a través de una preposición seguida de un 'término'.

b) Un ejemplo extremo es el que figura en el poema "Viniste a posarte..." donde se establecen distintos niveles de subordinación

y expansión:

1 **Has venido** como la muerte ha de llegar a nuestros labios
2 **Con** la gozosa transparencia de los días sin fanal
3 De los conciertos de hojas de otoño y aves de verano
4 **Con el contento de decir he llegado**
5 Que se ve en la primavera al poner sus primeras manos sobre las cosas
6 Y anudar la cabellera de las ciudades
7 Y dar vía libre a las aguas y canto libre a las bocas
8 De la muchacha al levantarse y del campo al recogerse

El verbo principal de toda la secuencia se encuentra en el v. 1: "Has venido". Los vv. 2 y 3 constituyen el complemento circunstancial de este verbo, pero hay que señalar que el v. 3 está a su vez, en relación de dependencia del v. 2 ya que reitera (de modo tácito) la secuencia "Con la gozosa transparencia".

El v. 4 reinicia otra vez el complemento circunstancial: "Con el contento de decir he llegado". Toda la secuencia conformada por los vv. 5 a 8 constituyen un desarrollo independiente de este complemento circunstancial (v. 5).

22.- Desarrollos alternados.- Algunas veces se desarrollan dos (o más) ideas intercalándose una con otra.

1 La niebla de gelatina congelada se apodera del espacio
2 La ciudad entera está formada únicamente de columnas de mármol de diferentes colores
3 Lentamente sigue su camino
4 El mar a veces se oculta en la más gruesa
("La leche vinagre...")

En este ejemplo los versos 1 y 3 se hallan en relación de contigüidad, ya que se entiende que es la "niebla" quien "lentamente sigue su camino". Lo mismo ocurre con los versos 2 y 4, donde en el verso 4 se entiende que el "mar" se oculta "en la más gruesa [columna de mármol]".

23.- Ausencia de estrofas.- Los poemas del período vanguardista en la poesía de EAW no poseen estrofas y, por tanto, separaciones estróficas. Los textos presentan los versos unos a continuación de otros desde el inicio hasta el final.

24.- La sensorialidad de la imagen.- Esta característica ya ha sido comentada anteriormente. Américo Ferrari señala la presente como distintiva de la poesía de Westphalen:

"... y es verdad que no hay otra cosa que imágenes en esta poesía o, mejor dicho, esta poesía es pura imagen: imagen pura, aunque no en el sentido artesanal de metáfora, de procedimiento que permite expresar X por A, sino imagen desnuda, imagen para ver. La estructura imaginaria de **Abolición de la muerte** no es fundamentalmente metafórica ni simbólica, no es trascendente sino inmanante, no significa fuera de sí misma ni refiere a nada que no sea ella misma y la experiencia del mundo que motiva;" (21).

La imagen en Westphalen es sobre todo plástica, sensorial. Es una imagen que se puede percibir, como lo han señalado diferentes críticos. Así, Stefan Baciu: "No cabe duda que éste es un retrato exquisito de un mundo más bien plástico..." (22). Jorge Rodríguez Padrón: "... su escritura se asienta en una sensorialidad muy singular" (23).

Comentemos la estructura de algunas imágenes westphalianas:

"Por la pradera diminuta de una voz flotando en los aires".

Dejemos de lado la preposición inicial "Por" y centrémonos en el resto del verso. Aunque gramaticalmente "pradera diminuta" se constituye en el núcleo de la construcción modificado indirectamente por "de un voz flotando en los aires", y donde "voz" está modificado directamente por "flotando en los aires", sin embargo, en el plano semántico la subordinación es otra.

"Pradera diminuta de una voz" constituye una metáfora de genitivo, donde el elemento a reinterpretar no es "voz", sino "pradera diminuta". Se trata de una "voz" que es una "pradera

diminuta" y que "flota en los aires".

En este caso la "voz" (que es por el carácter lineal del significante una línea pues se desenvuelve prospectivamente en el tiempo) semeja ser "una pradera diminuta" ("pradera" sugiere un 'espacio de campo'; "diminuta", a su vez, 'dimensión pequeña'). El sintagma "flotando por los aires" indica el lugar de la acción, "los aires", donde la voz se propaga a través de las ondas sonoras. Connotativamente el verso "Por la pradera diminuta de una voz flotando en los aires" sugiere 'lugar donde una voz es apenas perceptible'.

Veamos los dos versos iniciales del poema liminar del libro **Abolición de la muerte:** "Sirgadora de las nubes arrastradas de tus cabellos / En el silencio alzado de dos mares paralelos".

Hemos indicado líneas arriba la estructura gramatical del primer verso. El verso segundo es un complemento circunstancial de lugar. Ahora bien, el verso primero predica la existencia de un ser de sexo femenino que realiza la tarea de "sirgar", esto es, halar a las "nubes" que se encuentran entrelazadas con su cabellera y, por ello, son arrastradas, convirtiéndose ELLA en la "sirgadora". Ahora bien, si la acción del verso primero ha transcurrido en los aires, el verso segundo precisa el lugar de la acción: en el "silencio"; se trata de un "silencio alzado", ubicado en la zona donde se encuentra la "sirgadora", esto es, entre las nubes. La imagen de los "dos mares paralelos" puede entenderse, entonces, como el 'mar del cielo' y el 'mar de la tierra' o, mejor aún, el 'mar del cielo' y el 'mar del mar'.

Finalmente, veamos los siguientes versos del poema "He dejado descansar...":

He abandonado mi cuerpo
Como un guante para dejar la mano libre
Si hay que estrechar la gozosa pulpa de una estrella

donde la imagen del despojamiento del "cuerpo" halla su más plena visibilidad en el comparativo "Como [se abandona] un guante para

dejar la mano libre". La predicación es asombrosa pues, si analizamos el texto desde la óptica práctica y lógica, es perfectamente posible el despojo de un guante de la mano, pero no es posible el 'abandono del cuerpo' sino en la muerte. Sin embargo, el verso tercero plantea este despojamiento como condición para llegar a la parte más 'íntima' de una "estrella" (que no es más que una prefiguración del ser amado). El verbo "estrechar" incide en el aspecto táctil y sensitivo: las manos estrechan "la gozosa pulpa de una estrella".

26.- Negación de propiedades físicas elementales.- Esta no es una característica exclusiva de la poesía de Westphalen, sino de la literatura. En los textos literarios se puede ir en contra de la lógica y del sentido común.

Veamos un par de ejemplos. En el siguiente verso del poema "Hojas secas para tapar..." una voz inquiere por alguien que "pinta el sueño" [acción imposible de realizar físicamente] "con sangre de buey de otoño":

Quién pinta el sueño con sangre de buey de otoño

donde, tomando en consideración la presencia de "formas dicotómicas" en la poesía de EAW (Cf. SUPRA Nº 14) el verso podría admitir la formación de los siguientes sintagmas:

- "sueño de otoño"
- "sangre de otoño"
- "buey de otoño" (24)

En este mismo poema tenemos un verso creacionista (o una greguería, según Ramón Gómez de la Serna): "La foca usa navaja de afeitar" (en alusión a sus bigotes). O esta otra: "La foca baila mejor que el otoño y su sangre es más dulce".

27.- Primeros y últimos versos en los poemas.- Los versos iniciales de los poemas de Westphalen producen un efecto de desconcierto en el lector debido a la organización gramatical de los mismos, así como a la predicación de los contenidos:

LA mañana alza el río la cabellera
Después la niebla la noche
("La mañana alza el río...")

HOJAS secas para tapar un límite de inolvidables
rumores
El otoño tiene el desencanto del que todo busca
Unas pestañas anuncian la hora más a la altura del vago
ruiseñor distraído
("Hojas secas para tapar...")

MARISMAS llenas de corales enroscándose a tu cuello
Y los mares hundidos hasta verse tras los ojos
En lo más profundo de tu atisbar sorprendida
("Marismas llenas de corales...")

En contraposición a los primeros versos, los últimos ofrecen una armonía rítmica y semántica acorde con su función de indicar la finalización de los textos. Veamos:

Alzada levantada
.....
Te temía sin noche y sin día
Aunque no regreses
Por la marcha de mis huesos a otra noche
Por el silencio que se cae
O tu sexo
("Andando el tiempo")

Cuánta sangre y no agua
Cuánto olvido y no otoño
La última elegía de las hojas muertas
("Hojas secas para tapar...")

Las perlas del amor contadas por tus manos crecían
como palabras
O flores de tu árbol de risa
O silencios de tus manos cargadas de un pesado mundo
de lirios
("Sirgadora de las nubes...")

Cuando tus manos alcanzaron mis manos
Cerróse el horizonte para abrirse dos cielos
Y emergió junto al delfín la ostra alada
("Marismas llenas de corales...")

Y así el himno de la alegría
Y así la diosa niña
Y esta su risa
Como hormiguero cubriendo el mundo
Como música o mar lamiendo acantilados
Como luz hilada de abejas de oro
("Entre surtidores empinados...")

Has venido nariz de mármol
Has venido ojos de diamante
Has venido labios de oro
("Viniste a posarte...")

NOTAS

(1) En "Dos capítulos sobre poesía". **Social** Nº 72. Lima, 20 de febrero de 1934, p. 31.

(2) En "Extraña insularidad". En **La casa de cartón.** Nº 3. Lima, otoño de 1994, p. 13.

(3) En "El proceso de la literatura". Incluido en **7 ensayos de interpretación de la realidad peruana.** Lima, Ed. Minerva, 1928, pp. 227-228.

(4) En "El surrealismo en Hispanoamérica y el 'YO' de Westphalen" En : **Hueso Húmero**, Año XIV, Nº 27. Lima, primer semestre de 1988, p. 97.

(5) Ibid., p. 106.

(6) En **Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen.** Op. cit., pp. 38-39.

(7) En "Extraña insularidad". Op. Cit., p. 10.

(8) Ibid., p. 35.

(9) Cf. cita (6), pp. 43-44.

(10) Cf. cita (2), p. 12.

(11) En "Poetas en la Lima de los años treinta". Incluido en **Otra imagen deleznable....** Op. cit., pp. 112-113.

(12) Ibid. pp. 101-102.

(13) En **Amago de poema - de lampo - de nada.** Incluido en **Bajo zarpas de la Quimera.** Madrid, Alianza Tres, p. 179.

(14) **Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen.** Lima, Ed. Naylamp, 1990, 123 pp.

(15) Ibid., p. 65.

(16) Ibid., p. 65.

(17) En "Pespectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". Op. Cit. p. 19.

(18) "A él [Martín Adán] le tocó la 'oreja de poeta' de la que yo siempre he carecido". En "Poetas en la Lima de los años treinta". Op. cit., p. 114.

(19) En **Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen.** Op. cit. p. 42.

(20) "Perspectivas sobre la poesía de EAW". Op. Cit., p. 25.

(21) Américo Ferrari en "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen". Op. Cit., p. 77.

(22) En "Emilio Adolfo Westphalen, poeta de la tortuga voladora". **Creación & Crítica.** Nº 20. Lima, agosto de 1977, p. 12.

(23) En **El pájaro parado (Leyendo a E.A. Westphalen)**. Madrid, Ed. del Tapir, 1992, p. 40.

(24) Desde el punto de vista interpretativo el verso "Quién pinta el sueño con sangre de buey de otoño" aludiría a la confluencia de 'deseo' y 'amor' (= "sueño") con el anuncio de 'muerte' y 'dolor' (= "sangre de buey de otoño").

SEGUNDA PARTE

POÉTICA SURREALISTA EN
BELLEZA DE UNA ESPADA CLAVADA EN LA LENGUA
(1935-1939)
Y
CUÁL ES LA RISA
(1935-¿1938?)

SECCIÓN PRIMERA

ASPECTO TEMÁTICO

CAPÍTULO I

LA NUEVA POÉTICA

LA REFLEXIÓN SOBRE EL DECIR POÉTICO

Una de las constataciones más sorprendentes en la lectura de los poemas de E. A. Westphalen que se publicaron en el Catálogo de la Exposición surrealista de mayo de 1935 es su referencia a actividades vinculadas con el hablar y la voz, en oposición a una sola referencia en los 18 poemas de **Insulas** y **Abolición**. Tanto "Vuelven las hormigas..." como "El grito...", "La voz es una corza..." y "Ciudad escondida..." aluden a órganos o actividades vinculados con el acto de habla: boca, grito, voz, labios y, por ello, pueden ser entendidos también como poéticas, esto es, reflexiones sobre la poesía. "Irreconciliablemente...", por su parte, podría considerarse como manifestación de una poética que valora la asociación de elementos disímiles. Veamos cada uno de estos poemas:

VUELVEN las hormigas a animarse en tu boca
Vuelve la lágrima a la pradera de los peces disecados
("Vuelven las hormigas...")

La alusión a los pequeños animalillos de tierra que se agitan en la "boca" puede sugerir la reanimación de la voz. El verbo "volver" indica el retorno del acto del decir a la vez que muestra, implícitamente, que con anterioridad las "hormigas" estuvieron "sin animarse", es decir, calladas.

En una lectura intertextual las "lágrimas" se manifiestan en los dos primeros libros a través de formas como "acongojarse" o "llorar", con un efecto significativo semejante al "lagrimear". En

los ejemplos siguientes se producen como manifestación del amor en conjunción con el dolor; al mismo tiempo que señalan esta característica, las "lágrimas", en el primer caso, poseen propiedades regenerativas:

... la rosa del amor que se deshoja siempre
Como una flor en revuelta y que no quiere morir
Es decir acongojándose de pétalos hasta cubrir el universo
("Diafanidad de alboradas...")

Qué tierno el estío llora en tu boca
("La mañana alza el río...")

En el silencio estaba más niña
Lloraba y nacía al sexo con cada flor
("Solía mirar el carrillón...")

Por su parte la "pradera" también puede ser leída intertextualmente relacionándose con el verso inicial del último poema de la serie **Abolición de la muerte** "Por la pradera diminuta de una voz flotando en los aires". En este caso la "voz" (que por el carácter lineal del significante es una línea, pues se desenvuelve prospectivamente en el tiempo) semeja ser "una pradera diminuta" ("pradera" sugiere un 'espacio de campo'; "diminuta", a su vez, 'dimensión pequeña'). El sintagma "flotando por los aires" indica el lugar de la acción, "los aires", donde la voz se propaga mediante las ondas sonoras. En el poema "Vuelven las hormigas..." "pradera" podría sugerir también el lugar donde tiene lugar la acción del decir.

Dentro de este contexto los "peces disecados" connotarían las palabras 'muertas', no dichas, el silencio. En este sentido las "lágrimas" cumplen la función de ser elementos regeneradores de vida. Los "peces disecados" ('muertos en extremo') se regeneran por acción de las "lágrimas" permitiendo la aparición de 'peces vivos', esto es, de palabras vivas.

El acto de volver de las "lágrimas" implica, pues, un proceso regenerativo de los "peces disecados", de manera semejante a las

"hormigas" que "se animan en tu boca" y que también sugieren la reanudación del acto de habla. Las "lágrimas" son tanto manifestación de dolor como de regeneración. Lo mismo habría que decir del acto de habla (poética). Finalmente, la alusión a una segunda persona ("tu boca") puede entenderse en sentido autorreferencial.

Los dos textos siguientes destacan, aparte de su referencia al decir, elementos vinculados al 'dolor'. En "El grito..." hay que indicar en primer lugar al sujeto de la acción: "las aves", que en la poesía de Westphalen se hallan asociadas al 'amor'. El "grito", por su parte, connota por un lado la 'agudeza' de la emisión sonora, así como su 'penetración' en los oídos, con el consiguiente 'dolor' que ello causa, de ahí su semejanza con el "girar de la espada" cuyo sesgo también corta el aire y puede herir o matar. Podría parafrasearse el verso-poema entonces como: 'El amor es siempre doloroso' o 'el amor mata'. (Cf. también el título de la colección **Belleza de una espada clavada en la lengua** una de cuyas connotaciones se halla vinculada a la presencia del dolor).

EL grito de las aves gira como una espada
("El grito...")

En el siguiente poema, "La voz es una corza...", se destacan también varios elementos antitéticos. Por un lado se califica a la "voz" de manera positiva: "es una corza" (= 'animal parecido a un venado') [recuérdese que el ser amado fue calificado de "corza frágil"] y es un "avión" (= artefacto aéreo cuya razón de ser se encuentra en el volar, en el estar alejado de tierra). Pero frente a estas calificaciones 'positivas' se le contrasta con elementos de connotación 'negativa'. Así, la "corza" se encuentra "sobre una hoja de sal", esto es, un elemento que a pesar de estar vinculado al mundo vegetal no sirve para la alimentación. (¿Se alude, acaso, a la imposibilidad, a la aridez del decir?) En el segundo verso la "voz" que es un "avión" se encuentra "husmeado por los chanchos" (=

'cerdos') donde no sólo existe una antítesis extrema en la asociación entre el artefacto aéreo y el animal (poéticamente pedestre), sino que, nos preguntamos, ¿a quién connotan los 'cerdos'? ¿Se trata acaso de los poetas? Ambos versos connotarían la distancia extrema que existe entre "la voz", el "avión" (= el 'poema') y aquellos que pretenden acercarse a él: los "chanchos" (= los 'poetas').

LA voz es una corza sobre una hoja de sal
O un avión husmeado por los chanchos
("La voz es una corza...")

En sus libros posteriores, Westphalen ha de incidir en el hecho de que el acto poético es algo que le sucede a uno. El poeta es sólo un médium, un intermediario. No se puede forzar la creación poética; se trata de una dádiva, de un regalo (1). Recordemos, a este respecto, la única alusión a la actividad poética en sus dos primeros libros. En actitud irónica, el poeta retrata a los "poetas" que, en medio de la aridez del desierto (la aridez en la creación poética), buscan inspiración en la única "lágrima" que por "descuido" cae del ser amado:

Toda una legión de poetas barbones
Orillaba el desierto en busca de una lágrima
Que dejaste caer por descuido
("No te has fijado...")

El cuarto texto, "Ciudad escondida...", puede admitir una doble lectura. De un lado, tomando en consideración el intertexto, la "ciudad" se vincula con el elemento sexual femenino. Así, en "Amarrado a su sombra..." los "ríos" bordean la "ciudad", dentro de la cual se encuentra la "bella dormida". También en el poema "He dejado descansar..." ante la aproximación del YO las "ciudades" adoptan la misma actitud que la "Corza" y la "Bella ave" (que son imágenes del TÚ) en el sentido de mantenerse "calladas" para que el YO "no las aperciba".

En el poema que comentamos hay que notar, además, que la "Ciudad" se encuentra escondida entre los "labios" (también de connotación sexual femenina) con lo que la sugerencia erótica del verso se acentúa.

Pero, en una segunda lectura, "Ciudad escondida entre los labios" podría ser una imagen del 'poema' debido a que "labios" se asocia con 'voz'. En este caso la 'voz-poema' asumiría las características asociadas a "ciudad", esto es, 'movimiento', 'agitación', 'expresión de las distintas manifestaciones de existencia' etc. Los calificativos "ventura o tempestad o torrente" connotarían la presencia del mayor 'goce' y 'placer' pero, al mismo tiempo, 'violencia' y 'devastación', aludiendo a la clásica confluencia de contraposiciones en la poética westphaliana.

Los dos versos finales presentan a la "ciudad" como una "corriente de aire", esto es, una entidad evanescente, sin consistencia material pues el 'poema' sólo se sustenta en una "voz" (2). Esta "corriente de aire" se halla "Entre una hoja de afeitar y una pestaña abandonada", i. e., entre el 'riesgo' o 'dolor' y 'un resquicio de belleza' dejada caer por 'descuido' o 'casualidad' (Cf. SUPRA los versos del poema "No te has fijado...").

En ambas lecturas la "ciudad" es un bien deseable o querible, puesto a buen recaudo:

CIUDAD escondida entre los labios
Ventura o tempestad o torrente
Ciudad igual a una corriente de aire
Entre una hoja de afeitar y una pestaña abandonada
(Ciudad escondida...")

El poema "Irreconciliablemente..." plantea el instante de equilibrio existente entre elementos que se repelen entre sí. El verso inicial revela esta contraposición a través de un oxímoron: "Irreconciliablemente unidos". Sin embargo, a pesar que la confluencia antitética alude a uno de los mayores extremos emocionales ("Al borde de la desesperación"), el tercer verso

denota y connota la relación más amical, placentera, distendida: "Cambiando tarjetas de visita". Otro nuevo ejemplo del difícil equilibro westphaliano entre elementos antitéticos o conflictivos.

IRRECONCILIABLEMENTE unidos
Al borde de la desesperación
Cambiando tarjetas de visita
("Irreconciliablemente...")

Los cinco poemas vistos del Catálogo de mayo de 1935, a pesar de su aparente formulación lúdrica, pueden ser leídos, como hemos podido ver, como una reflexión sobre el decir y la actividad poética.

DOS "POEMAS DE AMOR"

Si en los poemas de las dos primeras series una de las características más relevantes es la presencia del amor, en los poemas del Catálogo de mayo del 35 sólo destaca un poema con este tema cuyo verso inicial principia con "El amor ha cambiado de rostro...", y que podríamos subtitular 'El nuevo rostro del amor' ya que se opone, por los contenidos predicados, a los poemas amorosos de las dos primeras series. Por otro lado, "Amor eterno", poema perteneciente a **Cuál es la risa**, a pesar de su título no constituye ninguna alusión al lugar común; se trata, en todo caso, de una declaración de principios vinculados al surrealismo.

El título de esta sección constituye sólo un punto de referencia a la nueva concepción del amor que desde la óptica surrealista propone el poeta.

EL NUEVO ROSTRO DEL AMOR

El séptimo y último de los poemas de Catálogo de 1935 recopilados por Westphalen en **Belleza de una espada...** es "El amor

ha cambiado de rostro...". Si sabemos que la descripción tópica del amor en la tradición poética occidental presenta como sus modelos arquetípicos a las figuras de Venus-Afrodita (la hermosa mujer dotada de los mayores atributos físicos y sensuales) y Cupido (niño con alas y un pequeño carcaj con flechas), en el presente poema se presentará el "nuevo rostro del amor" centrado, como el título mismo lo indica, en el aspecto facial (que es la parte que caracteriza y diferencia de modo relevante), aunque no se alude a una diferencia física de género (no sabemos si se trata de un rostro de hombre o mujer). La descripción dista radicalmente de nuestras presuposiciones acerca de cómo sería el 'rostro del amor'.

Su primer verso es declarativo en este sentido: "El amor ha cambiado de rostro". En los versos 2 a 7 se procede a la descripción:

2 De cada uno de los párpados de cera
3 Pende una pesa de bronce reluciente
4 Al extremo de un hilo de 50 centímetros
5 Un imperdible largo como una mano
6 Está clavado en la nariz formando un ángulo
7 De 20º con el meridiano de Greenwich

Lo primero que hay que destacar es el aspecto <u>visual</u> y <u>sensorial</u> de la descripción, características ya señaladas en la poesía de EAW. Son dos las unidades significativas en el texto transcrito: vv. 2-3 y 4-7. En ambas unidades, a más de configurarse un "rostro" marcado por la 'desfiguración', se connota 'dolor' por la presencia de la "pesa de bronce" que pende "de cada uno de los párpados de cera" y por la presencia del "imperdible" clavado en la "nariz".

Los dos versos finales (8-9) muestran al "rostro" que oscila "entre el día y la noche" y que pueden connotar lo 'armónico' y 'desarmónico', la 'vigilia' y el 'sueño', la 'vida' y la 'muerte', entre otras significaciones posibles, en alusión -conjeturamos- a la pertenencia del amor a las dos realidades antitéticas propugnadas por la poética surrealista:

El rostro vuela pesadamente entre el día y la noche
Sin saber con cuál de las medallas quedarse

El nuevo rostro del "amor" está marcado, pues, por la presencia de la desfiguración y el dolor, en oposición su descripción tópica tradicional.

"AMOR ETERNO"

El poema en prosa "Amor eterno" presenta un conjunto de predicaciones que giran en torno a cuatro grandes ideas que se presentan a través de las cuatro oraciones que lo integran.

El primer enunciado incide en el lugar de la acción; se trata de un lugar lleno de peligro: allí donde "el camino cae a pico y hay que bajar agarrándose con las uñas de las rocas".

En la segunda oración una voz anónima aconseja "que a cien metros del suelo se suelten las manos", lo que puede sugerir 'entrada en el riesgo'.

El ingreso a una situación de verdadero peligro (tercera oración) permite gozar de las más hermosas maravillas donde destaca, nuevamente, la sensorialidad de los elementos nombrados y que, con excepción de los "cabellos de mujer", se encuentran vinculados a la naturaleza: "La caída es deliciosa: el cuerpo se ha hecho permeable; lo atraviesan flores, hojas aromáticas; riachuelos, algas, espuma de mar, hilos de lluvia, cabellos de mujer, copos de nieve."

La secuencia final del poema (cuarta oración) resalta (como en el caso del poema "Se mece suavemente...") una predicación imprevisible. La confluencia AGRESIÓN/AMOR que se sugiere causa verdadera sorpresa en el lector por lo inusitado de la predicación. En este caso, se trata del 'estallido' de todos los elementos nombrados "tal una granada arrojada con violencia en el rostro de la mujer amada, que aparece sonriente tras las trayectorias vertiginosas de los granos rojos."

El texto ha ido sugiriendo en cada secuencia los siguientes estados: a) temor. b) Invitación al riesgo. c) Vivencia plena en el riesgo. d) Confluencia AMOR/AGRESIÓN. El ser amado, a pesar del "estallido", "aparece sonriente".

El título, "Amor eterno", si bien parece aludir al tema tópico, no predica la confluencia afectiva 'dulce, profunda y por siempre' de la relación entre dos actantes, sino el vivir siempre en el peligro. Expresa, si se quiere, una poética y un modo de vida: El "amor" concebido no como la entrega a una persona concreta en particular -aunque puede serlo- sino como la vida vivida como riesgo continuo y que depara las más plenas satisfacciones. Ese es el verdadero "Amor eterno".

DOS POEMAS 'SURREALISTAS'

Los poemas "César Moro" y "La leche vinagre..." constituyen textos cuya técnica de escritura se emparenta del modo más estrecho con los postulados del movimiento surrealista, aunque no exactamente en el sentido de emplear la escritura automática, cuanto de presentar descripciones vinculadas a un ambiente fantasmagórico, en el primer caso, y a otro fantástico o mágico, en el segundo. La organización textual de los dos poemas es, tal vez, de la más compleja en los escritos en este período por su autor.

"CESAR MORO"

El poema "César Moro" constituye un homenaje al poeta hacía pocos meses conocido y ofrece predicaciones donde las imágenes se contraponen produciendo el efecto de una realidad caótica que recuerda muchos de los cuadros "surrealistas" de Dalí, Magritte, De Chirico, Ernst, Tanguy, entre otros. El título "César Moro" es solamente referencial. Más que designar a una persona señala un tipo de experiencia poética: aquella que se encuentra ligada al surrealismo.

El texto ofrece algunas particularidades expresivas que fueron destacadas en la lectura del libro **Abolición de la muerte.** Sobresale la construcción que hemos llamado "subordinante de desarrollo independiente". Consiste esta figura en que un elemento subordinado a otro desarrolla un concepto o idea que no depende de la oración principal. A su vez, el desarrollo independiente puede generar otro independiente a través de subordinantes o conectores, originándose de esta manera una secuencia conformada por un número considerable de versos.

La dificultad en la lectura e intelección de los presentes versos no radica exclusivamente en su formulación gramatical (recordemos algunos de los poemas de **Las ínsulas extrañas**), sino también en el contenido predicado. Como hemos indicado anteriormente los versos van configurando un panorama donde los elementos (que pertenecen al mundo de lo 'real') forman un mundo 'irreal' o, como quieren los surrealistas, 'supra-real'. Desde el verso inicial la voz poética va señalando un movimiento, un caminar. El poema describe al mismo tiempo que destaca una voz en movimiento:

POR un campo de miga de pan se alarga desmesurada-
mente una manecilla de reloj
Alternativamente se iluminan o se apagan en ella unos
ojos de cangrejo o serpiente
Al contraluz emerge una humareda de pestañas caladas
Y dispuestas como una torre que simulara una mujer al desvestirse
Otros animales más familiares como el hipopótamo o el
elefante
Hallan su camino entre el hueso y la carne
Una red de ojos de medusa impide el tránsito
Por el arenal que se extiende como una mano
abandonada
A cada paso una bola de marfil dice si el aire es verde o negro
Si los ojos pesan iguales en una balanza cruzada de
cabellos
Y encerrada en un acuario instalado en lo alto de una
montaña
Rebalsando a veces y arrojando a veces como una
catapulta
Cadáveres rosados o negros o verdes de niños a los ocho
extremos
Cadáveres pintados según las cebras o los leopardos

Y que al caer se abren tan hermosamente como una lata
de basura
Extendida en medio de un patio de mármol rosado
Atrae a los alacranes y a las serpientes de aire
Que zumban como un molino dedicado al amor

Aparte un hombre de metal llora de cara a una pared
Visible únicamente al estallar cada lágrima

El texto "César Moro" constituye a nuestro criterio un poema 'surrealista', ya que destaca los siguientes aspectos privilegiados por la escritura del movimiento: a) Presentación de una supra-realidad donde todos los elementos de la realidad confluyen pero organizados de una manera distinta. b) Se agrede la 'sensibilidad' o 'buen gusto' al presentarse elementos que no se corresponden con la manera burguesa de entender la "belleza". c) El título del poema designa al único poeta peruano al que puede aplicarse con toda propiedad el apelativo "surrealista" porque no sólo se limitó al ejercicio de un tipo de escritura poética y pictórica, sino que su propia vida constituyó un ejemplo de esta vivencia. d) El presente poema figuró en el Catálogo de lo que ha venido en llamarse "Primera exposición surrealista en América Latina", por tanto, debía estar en conjunción con los postulados del Movimiento. e) No creemos, sin embargo, que el presente texto valore la llamada escritura automática, de acuerdo a la clásica definición del surrealismo: "el dictado del subconsciente sin la intervención mediadora de la razón ajena a toda preocupación estética o moral", sino que existe un regulamiento racional de los elementos poéticos.

LA LECHE VINAGRE...

Después de cuatro años de publicados los poemas del Catálogo de la Exposición surrealista de mayo del 35 (sin tomar en cuenta los textos de **Cuál es la risa**), Westphalen publicó en el primer y único número de la revista co-dirigida con Moro **El uso de la**

palabra (diciembre de 1939) el último poema de su período de los años treinta. Por ello, "La leche vinagre..." debe ser leído en nuestro concepto como una poética, una declaración de principios, la formulación de los postulados poéticos de nuestro autor en 1939.

El poema se encuentra organizado en base a tres grandes unidades significativas: el cuerpo humano, la ciudad y la presencia de un nutrido bestiario. La primera unidad significativa,integrada por los tres primeros versos,destaca sobre todo por la descripción que se hace de "la leche vinagre" que se va extendiendo por todo el cuerpo: por los "bordes de los ojos", por la "nariz y los orificios auriculares". Se incide, una vez más, en el aspecto sensorial:

LA leche vinagre se extiende mansamente en los borde
de los ojos
Se desborda sin prisa de la nariz y los orificios
auriculares
El cuerpo entero tiembla de frutas almibaradas

El segundo elemento de significación hace su aparición a partir del verso 9 y ss.; esta vez no será la "leche vinagre" quien se extienda sino la "niebla de gelatina congelada" que se va apoderando de la ciudad:

La niebla de gelatina se apodera del espacio
La ciudad entera está formada únicamente de columnas
de mármol de diferentes colores
Lentamente sigue su camino

La "ciudad" descrita es muy peculiar pues "está formada únicamente de columnas de mármol de diferentes colores" y puede sugerir a alguna ciudad de la antigüedad greco-latina.

El texto adquiere una configuración abigarrada. Hacen su aparición dos nuevos elementos: el "mar" y el "viento" que "llora la *indescriptible fauna polar*":

El mar se oculta a veces en la más gruesa
El viento también a veces llora la indescriptible fauna

polar
Que intenta vanamente escalar los bordes lisos de las columnas
Que giran con el movimiento del corazón y que además
adelantan
Al paso cortado y suave del camello

El poema se convierte, entonces, en un bestiario donde confluyen camellos, osos, aves, renos:

Un oso pende de un capitel y se convulsiona prisionero
en la extraña trampa
Un ave hunde varias veces el pico en el mármol hasta
sacarle sangre
En tropel los renos corren por la llanura helada
desaparecen y vuelven

Los dos versos finales permiten 'dar sentido' a toda la descripción, esto es, al poema: "Un hongo y un pedazo de oreja o simplemente la oreja completa / Sólo quedan para servir de puntos de referencia". Pero, en realidad, estos "puntos de referencia" sirven para 'desorientar' aún más al sufrido lector, bastante desorientado ya por las descripciones anteriores.

CONCLUSIONES

"La leche vinagre..." propugna a) una poética de la desorientación y el asombro en el lector por la prédica de sus versos.

b) Busca crear una nueva realidad donde se dé paso a la aparición de "lo maravilloso" ("La ciudad entera está formada únicamente por columnas de mármol de diferentes colores"), de lo "diferente" ("Las púas de gramófono se elevan en la línea justa de la perpendicular"), donde los elementos carentes de vida se animicen, cobren vida ("Un ave hunde varias veces el pico en el mármol hasta sacarle sangre"), y los seres puedan desaparecer o aparecer ("En tropel los renos corren por la llanura helada desaparecen y vuelven"). Por ello el surrealismo pudo ser llamado también "realismo mágico", la realidad transformada y cambiada para

generar un mundo donde las realidades creadas existen sólo en virtud de la palabra.

c) Los dos versos finales señalan la relevancia de las asociaciones disímiles. Todo se encuentra supeditado al azar, la casualidad, lo no premeditado y consciente. No existe ninguna relación entre un "hongo" y un "pedazo de oreja" o "la oreja completa". ¿Qué más da uno que otro? Lo mismo podría tratarse de un 'tulipán', una 'piedra' o un 'jaguar'.

UNA RELECTURA

Estableciendo a modo de hipótesis una semejanza morfológica entre el "hongo" y la "oreja" por su forma ovalada se puede conjeturar que el texto propone dirigir la intención interpretativa hacia el 'acto de escucha' más que al 'acto de habla', es decir, más hacia la comprensión, entendimiento, reflexión o decodificación que hacia el decir, el hablar o la producción sonora.

El texto ofrece, en efecto, varias imágenes que comportan la presencia de la audición: "La leche vinagre... se desborda... de los orificios auriculares"; "El cuerpo... tiembla de frutas almibaradas... y de dientes pequeñitos... rechinando alguna canción"; "Las púas de gramófono se elevan en la línea justa de la perpendicular" (= 'dejan de sonar'); "El viento... llora la indescriptible fauna polar"; "En tropel los renos corren por la llanura helada".

¿Propone el texto escuchar lo distinto, 'ver' a través del oído? ¿Propone, como hemos conjeturado anteriormente, dirigir la atención no hacia el acto de habla sino hacia el acto de escucha, hacia el silencio y la contemplación oyente, más que hacia la producción o codificación sonora? ¿Es el presente poema un anuncio del obstinado silencio en el que se sumió el poeta por más de tres décadas a partir de 1939?

EL EROTISMO EXPLÍCITO

Si de juicios de valor se trata, los cinco poemas iniciales del libro **Cuál es la risa** constituyen a nuestro criterio, junto a las dos primeras series, de la mejor poesía que escribió el poeta en la década de los años 30. Son textos breves, de un delicado lirismo, donde coexisten la pasión y erotismo con las más sutiles expresiones del espíritu, la sorpresa de la imagen surrealista con el tópico clásico del amor.

"CUÁL ES LA RISA..."

Texto liminar organizado con base en tres repeticiones anafóricas de dos versos cada una más una conclusión. Las anáforas corresponden a una pregunta que inquiere por el desconocimiento de algo:

Cuál es la risa leve cubierta de espuma
Que anuncia el amor
Cuál la túnica desvanecida que oculta
Los lentos puñales ciegos del amor
Cuál el momento en el cual aparece indudable
Benévolo golpe de sangre sobre la arboleda
Y los trozos de un cuerpo en estado de putrefacción
Aún se hacen visibles sobre la muralla de mármol

La primera pregunta inquiere por el estado de alegría inherente al amor. La segunda, por la 'presencia de lo invisible' que oculta al 'amor que tortura y mata'. La tercera pregunta por el 'tiempo' en el que confluyen 'pasión' y 'ternura'.

La entrega del amor hasta su propia muerte se hallan patentizados en los dos versos conclusivos del poema que muestran el 'cuerpo del amor' en "estado de putrefacción" "sobre la muralla de mármol", produciendo el efecto de 'sorpresa' y 'asco' por tal hecho.

"La belleza para los surrealistas se encontraba en aquello que tuviera fuerza explosiva. 'La belleza será convulsiva, o no será',

decía Breton. Y como primera referencia de la belleza surrealista citaba a Lautréamont en **Los cantos de Maldoror:** 'Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección'" (3).

En el presente poema pueden observarse el choque violento de imágenes que aprecia el surrealismo. P. e.: "risa leve cubierta de espuma"; "lentos puñales ciegos del amor"; "Benévolo golpe de sangre sobre la arboleda". Los dos versos finales que son, a este respecto, muy ilustrativos: "Y los trozos de un cuerpo en estado de putrefacción / Aún se hacen visibles sobre la muralla de mármol".

"UN HOMBRE SE INCLINA..."

En el presente texto resalta el elemento discursivo. Se trata de una descripción donde priman la sensualidad, los sentidos del tacto y gusto. La referencia a "hombre" y "cuerpo desnudo de una mujer" configura el contexto de 'erotismo' y 'sensualidad' en el que se desarrolla el poema:

Un hombre se inclina sobre el cuerpo desnudo de una mujer
Y lentamente extiende con la lengua sobre él
Un líquido rosado

Tal acción no sólo provoca que el "cuerpo" asuma cierta coloración sino que se 'excite': "El cuerpo queda todo húmedo brillante y encendido". El contacto y acrecentamiento del deseo quedan patentizados en la acción de 'morder con los dientes':

Luego con los dientes hace aquí y allá
El signo del amor
Pequeños puntos blancos que adornan la piel oscura

La sensualidad queda reflejada no sólo en la acción de "lamer", sino que la misma mujer se entrega al deleite del "oler": "La mujer cierra los ojos dilata las narices" donde el "cerrar los

ojos" supone un abandonarse al placer de lo sentidos, especialmente a los del tacto y del olfato. La acción de hacer el "signo del amor" ("pequeños puntos blancos") supone la actitud reiterada de inclinarse en repetidas oportunidades y dejar un simple punto en la piel repartida a lo largo del cuerpo.

El verso final, sorprendentemente, no concluye con una frase violenta o agresiva de confluencia de elementos contrarios. El verso contrasta la aparente contención de las emociones de la mujer que observa el hombre, con la manifestación de la vivencia más profunda expresada a través del simple acto del "suspiro": "A veces a pesar suyo un suspiro entreabre sus labios".

El modo de concluir el poema recuerda el terceto final de un soneto de Dante (4):

e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore
que va dicendo a l'anima: sospira

"Un hombre se inclina..." constituye un 'poema de la sensualidad'. Sensualidad que expresada en forma extremadamente delicada desborda el erotismo.

EROS Y TIEMPO

El 'título' del tercer poema de la serie, "Una representación hermosa...", está indicado en el verso final del mismo: "Reloj de amor". El poema trata de representar, en su primera parte (vv. 1-9), de modo icónico, tanto a través del ritmo de los versos como de las predicaciones, la idea de 'reiteración' y 'reiteración isométrica':

Una representación hermosa del amor
Debería volver siempre sobre sí misma
Una y otra vez y otra vez
Y así indefinidamente

La iteración se encuentra reflejada en la utilización de las formas adjetivas "mismos", "mismo" y "mismas":

Deberían repetirse exactamente
Los mismos gestos
Los mismos movimientos
El mismo ruido de besos
Las mismas ondulaciones

El núcleo del poema incide en el hecho que, en realidad, esta representación del amor, que vuelve de manera reiterada sobre sí misma, no es más que una representación del 'acto amoroso'. Se trata en realidad de "coitos sucesivos".

La segunda parte del poema (vv. 10-18) predica la proyección cinematográfica de esos actos de manera "Sumamente acelerada", de modo que:

Pudiera servir de instrumento regulador
De la marcha del tiempo

El poema incide, pues, en la conjunción AMOR/TIEMPO. El acto del amor (cuya ejecución implica la penetración continua y reiterada del órgano del varón en la vagina de la mujer) sirve de instrumento regulador del tiempo. En otras palabras: Así como el tiempo a través de su representación por antonomasia, el reloj, reitera el movimiento pendular de manera indefinida, de igual modo el amor "Debería volver sobre sí mism(o) / Una y otra vez y otra vez / Y así indefinidamente".

En oposición a la presencia del tiempo que en los poemas de los dos primeros libros de EAW se dirige hacia la muerte, en "Una representación hermosa..." el tiempo establece una relación de conjunción con el amor. Cada segundo equivale a la repetición de la palabra AMOR, y así sucesivamente: AMOR, AMOR, AMOR...

"SE MECE SUAVEMENTE..."

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
Y encima de la corona un ojo de piedra verde
Que mira fijamente

Texto breve de seis versos que describe la aparición de una mujer en la copa de un árbol. El poema destaca los siguientes aspectos:

a) Su ubicación: la "copa del ciprés"
b) La posición de peligro que ha asumido: No sólo está sobre la copa del ciprés, sino que además "Se mece suavemente al viento".
c) Su aparición imprevista: "Ha brotado"
d) Su apariencia externa: es casi un ser fantasmagórico, sobrenatural, pero con apariencia humana. Se connota también un elemento de sensualidad: "blanca y desnuda".
e) Su carácter de ser que se encuentra en una posición elevada (no sólo espacial sino socialmente hablando): "Con una pequeña corona de oro sobre la cabeza".
f) O' Hara destaca en el poema la presencia del "ciprés": "Tengamos en cuenta que el ciprés es un árbol de camposanto, y así la corona podría ser del reino de los difuntos" (5). En este caso el poema sería un ejemplo más de la tendencia del poeta a asociar EROS con TANATHOS.
g) El elemento de maravilla y sorpresa del verso final: "Y encima de la corona un ojo de piedra / Que mira fijamente".

El verso final cumple la función de generar el elemento de sorpresa no esperado por el lector. Si la isotopía del discurso estaba centrada en la "mujer" y en sus atributos humanos y 'reales', la prédica del último verso animiza un elemento 'no animado' como es el "ojo de piedra verde" que podría constituir una

metáfora de 'esmeralda', ya que nos encontramos en una isotopía vinculada a 'realeza' (= "corona de oro"): "Y encima de la corona un ojo de piedra verde". En esta circunstancia el verso final a través del subordinante "que" cambia el foco discursivo predicando la animación de la piedra; se trata de un ser vivo: "mira fijamente".

"POEMA"

Texto de muy breve extensión donde resalta el carácter discursivo-comparativo del mismo. Lo sorprendente del poema se encuentra en los términos de la comparación: "Tal vez nada / pueda compararse / a hacer el amor / en un lecho / de salsa de tomate, / si no [sic] es hacerlo en uno / de trozos menudos / de carne de res / recién sacrificada."

Al igual que en "Un hombre se inclina..." el poema destaca el aspecto de la sensorialidad. Se trata de un "lecho" pastoso, de una cierta acidez que, con el movimiento de los cuerpos, permite la expansión de la 'salsa' y el embadurnamiento de los cuerpos.

Por su parte, la comparación recalca la existencia de otro "lecho" que destaca las siguientes cualidades: a) el carácter 'muelle' de los cuerpos sobre los "trozos menudos" de la carne de res. b) El carácter sanguinolento de los mismos que, al igual que la salsa de tomate, embadurna los cuerpos.

El presente texto es original por la designación del lugar donde se lleva a cabo el acto amoroso. No se trata del lugar tópico, del 'locus amoenus', no es un lecho de rosas, no es el río, no son las arenas de la playa. Es un lugar vinculado a elementos comestibles, por tanto, no ligados directamente a una relación amorosa. Connotan, sí, la máxima naturalidad y primariedad de las emociones. La salsa de tomate puede sugerir la lubricidad del cuerpo (similar a la lubricidad entre pene y vagina), mientras los "trozos menudos de carne de res recién sacrificada", el cuerpo (y el deseo) en su estado más primario.

Es evidente que el propósito de la presente descripción consistía en crear un gesto de sorpresa y cierta 'repugnancia' en el lector ante este tipo de predicación. Pero, al igual que los anteriores, el texto se incribe dentro de la poética surrealista que destaca este tipo de imágenes: contrastantes, desconcertantes, agresivas.

CONCLUSIONES

Los cinco poemas iniciales de **Cuál es la risa** presentan un lirismo peculiar, ligado tanto a elementos sensuales, como a la alusión a elementos vinculados al mundo de lo real. Son poemas breves dotados cada uno de una gran organicidad tanto gramatical como significativa. A pesar de haber sido escritos poco después de **Las ínsulas extrañas** y **Abolición de la muerte** existe una gran diferencia de forma y contenido. En los presentes textos habla una sola voz poética (a diferencia del primer libro donde se relieva el uso de la fragmentación del YO poético); son poemas breves en extensión (a diferencia de los amplios poemas de los dos primeros libros); son poemas de una clara formulación gramatical y significativa (en oposición a las 'veladuras' del significado de los poemas del 33 y 35); finalmente, son expresión de un "erotismo claro, directo y explícito", en oposición al erotismo simbólico de los dos primeros libros que se halla asociado a la naturaleza y el cosmos.

EROS Y TANATHOS

UN POEMA 'CUBISTA'

"Mundo mágico" es un texto que puede ser adscrito a la estética cubista, estética basada -en el caso de la pintura: Braque, Picasso- en la fragmentariedad de la composición. La imagen

aparece dividida en pequeños fragmentos, como un espejo caído a tierra y que una mano hubiera intentado reconstruir con las partes el modelo inicial. Ciertamente en la caída muchos fragmentos se han perdido o dispersado, de modo que concierne al espectador la tarea de **reconstruir** la imagen 'original'.

Una experiencia similar ocurre con el presente poema. "Mundo mágico" está organizado en enunciados carentes (en apariencia) de coherencia entre sí. La disposición textual de los versos los sitúa (como en todo el período vanguardista de su autor) unos a continuación de otros, sin ningún tipo de separación estrófica. Diversos enunciadores, distintos referentes, cambios en el tiempo verbal. Una estética coincidente con los poemas "Solía mirar el carrillón...","La mañana alza el río...", "Hojas secas para tapar..." de la primera serie del autor.

En el presente texto se presentan dos isotopías significativas básicas: a) El anuncio de que toda vida está condenada a desaparecer. b) La presencia del amor que se expresa a través del contenido de una carta.

LA LECTURA DEL POEMA

Nuestra lectura considera los enunciados del poema, de acuerdo con nuestra concepción de 'poema cubista', dividido en distintas instancias significativas. Cada una de estas instancias o fragmentos predica un segmento del 'argumento' del poema. El 'argumento', como ya lo hemos dicho, está transitado por dos líneas de significación: la del amor (la vida) y la de la muerte. Existe, sin embargo, un tema adicional en el poema: el de las 'transformaciones'. El texto presenta varias modificaciones o cambios en relación con los contenidos predicados. Así, existe una ambivalencia en las referencias al TÚ: se oscila entre el amor y el odio. La "carta" porta estos dos contenidos.

En este mismo sentido el "lápiz", que también es calificado positiva y negativamente, cumple el papel de constituirse en el elemento que sufre la mayor modificación en el poema: se transforma

en el "ser amado". Notemos lo siguiente: el "lápiz" permite escribir la "carta". La carta expresaba contenidos amorosos positivos. Aspiraba a lograr la unión entre TÚ y YO. Como esa posibilidad no se cumple, al YO sólo le queda el camino de la fabulación. Los deseos frustrados en la realidad sólo son posibles en la imaginación y el sueño. En nuestro caso se trata de la imaginación: La transformación del "lápiz" en ELLA, el ser amado, y su posterior unión y felicidad ("la desposé y tuvimos muchos hijos") supone la realización de un deseo.

Los versos finales del poema retoman el tema inicial del anuncio de la muerte, añadiéndose, en el verso final a través de un acto deceptivo, la actitud de despecho del enunciador por haber sido rechazado en su pretensión amorosa.

LOS COLORES

Rojo y blanco son los colores que figuran en el poema en relación, fundamentalmente, con los ojos. El negro sólo aparece asociado a la muerte: "Tengo que darles una noticia negra y definitiva / Todos ustedes se están muriendo". El rojo es el color asociado al deseo:

Escribo siempre y no olvidaré tus ojos rojos
Tus ojos inmóviles tus ojos rojos
Es todo lo que puedo prometer
Cuando fui a verte tenía un lápiz y escribí sobre tu puerta
Esta es la casa de las mujeres que se están muriendo
Las mujeres de ojos inmóviles las muchachas de ojos rojos

En la secuencia citada hay que decir, además, que los ojos "inmóviles" corresponden a los ojos que 'no sienten', que 'no reaccionan' ante el amor. Los ojos constituyen el órgano de las emociones; sirven también para ver y observar lo que ocurre en torno de uno.

El color blanco, por el contrario, es el color neutro. Es, por ejemplo, el color del lápiz: "Mi lápiz enano mi querido lápiz de

ojos blancos". Cuando ocurre el proceso de transformación del "lápiz" en ELLA, se sigue conservando la misma coloración. En este caso el color blanco podría connotar ya no 'neutralidad' sino 'pureza':

Luego besé sus ojos blancos y él se convirtió en ella
Y la desposé por sus ojos blancos y...

Cuando el YO expresa descontento y cólera entonces la coloración no tiene sentido. Como en el caso de una persona que ha perdido el control de sí misma lanza admoniciones contra todo el mundo:

Los muertos la muerte de ojos blancos las muchachas de ojos rojos
.....
.....
Cada uno tiene un periódico para leer
(...)
Sólo que ellos no saben leer
No tienen ojos ni rojos ni inmóviles ni blancos

Presentaremos a continuación los datos textuales que sirven de base a nuestra lectura del poema:

a) El YO expresa su amor (y deseo) por poseer al TÚ. El deseo es indisociable del amor:

Yo escribía
Dije amorcitos
...
Pero dije amorcitos
Estoy escribiendo una carta
...
Escribo siempre y no olvidaré tus ojos rojos
Es todo lo que puedo prometer

b) La presencia de la muerte es una realidad que atañe a todos los que tienen vida. No hay excepciones:

Tengo que darles una noticia negra y definitiva
Todos ustedes se están muriendo
Los muertos la muerte de ojos blancos las muchachas de
ojos rojos

c) La "carta".- El YO utiliza la imagen de la escritura y la carta como medio de transmisión de contenidos. Juega alternadamente con la idea de la 'felicidad' expresada en la 'carta inicial de amor' y con la idea de la amenaza, expresada en el contenido de la segunda carta. Veamos cómo se produce la **transformación** o **cambio** de estos dos contenidos:

Yo escribía
Dije amorcitos
Digo que escribía una carta
Una carta una carta infame
Pero dije amorcitos
Estoy escribiendo una carta
Otra será escrita mañana
Mañana estarán ustedes muertos

Amor, odio, afecto y amenaza, todo se yuxtapone en la transmisión de los contenidos.

d) Otro elemento del poema es el "lápiz" que permite la realización del acto de escritura. Es un elemento coadyuvante del YO: "Mi lápiz era enano y escribía lo que yo quería".

Al igual que lo sucedido con la carta que cambia su contenido de 'positivo' en 'deceptivo', de igual manera el "lápiz" también sufre una modificación en su apreciación por parte del YO poético:

Mi lápiz enano mi querido lápiz de ojos blancos
Pero una vez lo llamé el peor lápiz que nunca tuve

e) El presente poema puede ser entenido como un "poema de amor" debido a que, a pesar de la disjunción YO/TÚ expresado de modo global en el poema, el YO fabula esa ficticia unión. Y es que el DESEO se encuentra ligado a la IMAGINACIÓN. La imaginación permite

la realización de los deseos imposibles. En este sentido, a través de un proceso de 'transformación'o 'cambio' el elemento coadyuvante del YO, el "lápiz", se convierte en ELLA, el ser amado. De este modo es posible la realización del deseo. Asistimos a la secuencia final de un Märchen o cuento de hadas, donde el 'héroe' se ha casado con la 'princesa':

Luego besé sus ojos blancos y él [mi lápiz] se transformó en ella
Y la desposé por sus ojos blancos y tuvimos muchos hijos

f) Sin embargo la 'realidad' es otra. Los versos finales del poema demuestran que el acto de escritura (= el amor) no es vigente. Cada hombre tiene una historia distinta (= "Cada uno tiene un periódico para leer"). El hecho que la gente no sepa leer, lo mismo que la ausencia de coloración en los ojos anuncia el contenido deceptivo final del texto. La ausencia del amor implica la relevancia de la muerte:

Cada uno tiene un periódico para leer
Sólo que ellos no saben leer
No tienen ojos ni rojos ni inmóviles ni blancos
Siempre estoy escribiendo y digo que todos ustedes se
     están muriendo

g) Los dos primeros versos siguientes demuestran que la "carta" no ha servido de nada. ELLA no la ha leído o, sencillamente, la ha rechazado. ELLA es (y ha sido) el elemento 'generador' de toda la 'historia' contada: es el "desasosiego". La no posesión de los "ojos rojos" ni "inmóviles" indica la ausencia del amor. Si ELLA 'no posee nada', no 'vale nada', entonces todo ha de concluir en la muerte. Y si todo ha de concluir en la muerte, no tiene sentido el querer:

Pero ella es el desasosiego y no tiene ojos rojos
Ojos rojos ojos inmóviles
Bah no la quiero

"Mundo mágico" es título que incide en el aspecto 'maravilloso' del contenido textual y ofrece 'connotación positiva'. Constituye el 'universo de las transformaciones', de los cambios, de las modificaciones. Incide en el aspecto -repitiendo el título- de la magia, de lo que está más allá de la realidad. En este primer poema del joven poeta de 19 años los contenidos están formulados de un modo ostentoso y declarativo. En este sentido el poema "Solía mirar el carrillón..." o "No es válida esta sombra" del primer libro de poemas de 1933 implican una mayor maduración en el tratamiento del tema del amor y la muerte. Pero será "Te he seguido..." el que ofrecerá de un modo absolutamente profundo e interior la conjunción Eros/Tanathos.

El título no ayuda a la decodificación del mismo. Más que un elemento "desambiguador", constituye un elemento desorientador. Podría decirse -como texto literario- que el presente poema constituye una ficción, una fabulación. Y en este sentido puede entenderse como un "Mundo mágico" o 'maravilloso'.

"BALANZA EXACTA"

El texto puede ser segmentado en una secuencia de unidades significativas que se corresponden a las oraciones del texto. El poema va desarrollando una secuencia de escenas a base de dicotomías. Se trata de la presentación de escenas que sorprenden por lo maravilloso de su predicación.

1.- "Balanza exacta" constituye un texto cuyo contenido predica acerca de dos eventos ligados a la existencia del hombre: La realidad de la VIDA y la realidad de la MUERTE. El poema se constituye en la "balanza" que intenta sopesar los dos principios básicos de la existencia.

2.- El texto destaca la formulación de predicaciones paralelísticas que (connotativamente) inciden en la idea expresada en el título.

Así, desde la primera unidad significativa se predica la existencia de una "luna doble de almacén" que divide el 'escenario' en dos mitades y que identificamos con realidades vinculadas a la vida y a la muerte. Las tres primeras unidades están formuladas desde 'uno de los extremos de la luna', mientras que desde la cuarta unidad se predica la existencia de otras realidades: "Al otro extremo de la luna...".

3.- Hay que resaltar en la secuencia inicial la predicación ligada a la isotopía del "caminar": "Un mar parecido a una luna doble de almacén se ha interpuesto en el camino", de modo semejante al poema "Amor eterno" donde se lee: "Da miedo, a veces, encontrarse con que el camino cae a pico...". En ambos casos se incide en un alto en el camino que puede ser asociado al discurrir de la vida. El "mar", por su parte, como en el caso de los poemas "Te he seguido..." y "He dejado descansar...", connota a la "muerte". "Balanza exacta", pues, presenta desde sus líneas iniciales la confrontación de la VIDA (del "camino") a la que se le interpone la MUERTE (la "mar").

En este sentido y como decíamos anteriormente, la "luna doble de almacén" cumple la función de separar ambos mundos. Por un lado se sitúan los acontecimientos ligados a la VIDA: el "rostro de la mujer" "sonríe o llora", "se lleva un dedo a los labios... o cierra los ojos para dejar pasar hermosos sueños" (= el erotismo). Por otro lado se predica de la existencia de una "barca" (que por navegar sobre un 'río' es imagen del 'tiempo' que se dirige hacia la 'muerte'): "Al otro extremo de la luna una barca atraviesa lentamente el horizonte a la velocidad reducida de una hormiga proyectada a la distancia".

4.- En la "barca" se sitúa, por un lado, una "guillotina" y, a los dos extremos, "dos carneros que balan desesperadamente". Si reparamos en esta imagen, podremos notar que constituye la representación de una "balanza". Como eje figura la "guillotina" y, en cada 'plato' (que vendrían a ser los dos extremos de la "barca"), los dos carneros. Pero lo más interesante es constatar

que los carneros representan al "amor" (que es, a su vez, representación de la 'vida') y a la "vida que llega a su término" (esto es, la 'muerte'). VIDA y MUERTE sopesados en una "balanza".

5.- Cuando los "carneros" van a ser sacrificados, "detrás de la guillotina, un resplandor súbito ilumina la escena, el mar infinito". En esta unidad el "mar" no es más que una imagen de lo 'inconmensurable', de lo que está 'más allá de la vida'. El "resplandor súbito" podría sugerir 'el punto de encuentro simbólico' entre la VIDA y la MUERTE.

6.- La "mujer" que surge "de debajo la barca" puede ser entendida como un ser perteneciente a ambos mundos: el de la vida y el de la muerte. Es un ser suprarreal, majestuoso, de carácter indomable ("se ha abierto camino jalando de sus cabellos como de un potro indomable") que tiene el cuerpo dividido en dos partes: una mitad cubierto de "escamas tornasoleadas", y la otra mitad de "estrellas de mar". Hay, además, "sobre cada uno de los senos un inmenso rubí del tamaño de una cabeza de paloma". Todas, formulaciones duales.

¿Qué puede simbolizar la mujer a través de cuyos ojos es posible observar acontecimientos vinculados al amor y el sexo? Conjeturamos que la mujer -que no es más que una sirena- ofrece en su propia constitución física la presencia del elemento marino (esto es, de la "muerte"), y de la tierra (esto es, de la "vida"). Es símbolo de la presencia del AMOR y del EROTISMO que da sentido a la existencia. Ella ha surgido de debajo de la barca como la diosa que participa de ambas realidades, como el gozne que une a la VIDA y a la MUERTE, pero, al mismo tiempo, como el ser que ofrece la posibilidad de acceder al erotismo. De allí su presencia radiante, esplendorosa, iluminativa y sensual.

7.- Las figuras de la "niña" y del "anciano" también son connotativas de la 'vida incipiente' y la 'vida que llega a su término'.

Conviene en esta unidad significativa destacar el paisaje que

observa cada uno de estos personajes al asomarse a los ojos de la "hermosa mujer". Así, cuando "es una niña de diez años quien se acerca" "descubrirá una pradera verde en la cual inmensos surtidores rojos brotan por todas partes, y la niña bajará los ojos como si la hubieran violado", donde los "surtidores rojos" ofrecen una connotación 'erótica' tanto por su forma (elevada y alargada), como por el color (símbolo de 'deseo' y 'pasión'). De ahí entonces la actitud de la niña.

Por el contrario, si es un "anciano" el que se asoma, descubrirá "un río enroscándose alrededor de un pino gigante y estrangulándolo lenta y gozosamente", donde la imagen puede tener también una connotación erótica, tanto por el "pino" (de connotación fálica) como por el "río" que estrangula al "pino" "lenta y gozosamente", que podría aludir al placer solitario.

Puede hacerse otra lectura de esta última imagen. La presencia del 'río' (como en el caso del poema "He dejado descansar...") puede ser una imagen de la corriente de agua que se dirige hacia la mar ("que es el morir"). El estrangulamiento del "pino" (árbol representativo de la vida) sugeriría el abrazo entre VIDA y MUERTE, y parece bastante lógico, pues se trata de la visión de un anciano, de una persona que se aproxima a la muerte. EROS y THANATOS en un abrazo que los hermana.

8.- La secuencia final presenta a "dos personas que se asoman al mismo tiempo a los ojos: en uno tiene lugar un asesinato, en otro suben al tálamo nupcial un hombre y una mujer."

Se trata de una escena en la que, al igual que la secuencia anterior, confluyen TANATHOS y EROS. De manera semejante a los "carneros" que representaban "la imagen del amor y de la muerte que llega a su término" en la presente -y última unidad- concluye el poema también con esta mutua presencia que simboliza la confluencia de VIDA y MUERTE. El principio es a la vez el fin. Nacer y morir son puntos de partida o llegada semejantes.

9.- El poeta es consciente que su labor de creador es semejante al

del director de escena de una obra de teatro. Una de las unidades del texto predica: "Cuando la oscuridad es completa, siempre queda la barca visible, iluminada por la luz rosa de un reflector de teatro".

Como señalamos en líneas anteriores, el texto está concebido a través de una descripción de escenas pero hay que señalar de que no se trata de un texto narrativo. Las imágenes se yuxtaponen unas a otras y, de esta manera, progresa la descripción.

10.- "Balanza exacta" es una composición que trata de establecer el equilibrio o dominio entre la VIDA y la MUERTE. Este equilibrio es muy precario. Como en el poema "Te he seguido..." vida y muerte constituyen las dos caras de una misma moneda; son el haz y el envés de la existencia. El "camino" visto en la primera unidad significativa puede ser adscrito al derrotero de la vida. Allí, "Nel mezzo del cammin di nostra vita" confluyen VIDA y MUERTE. (6)

LA TEMATICA SURREALISTA: LOS DOS "POEMAS SOCIALES"

Tal como indicamos en páginas anteriores, los 'poemas' séptimo ("El sueño") y noveno ("Detrás del telón") de **Cuál es la risa** presentan un contenido muy peculiar, pues son textos despojados de todo lirismo y predican, por el contrario, contenidos absolutamente 'objetivos', con una retórica concebida más en términos 'propagandísticos' que 'poéticos'. En ellos la organización textual, la predicación de las unidades textuales, no están centradas sobre sí mismas. Intentan convencer al lector, en el primer texto, de la importancia y significado del sueño dentro de la vida diaria y, en el segundo caso, confrontan la visión del mundo de una sociedad burguesa con otra que subyace más allá de las apariencias de lo visible u observable.

"EL SUEÑO"

"El sueño" es el único texto de los nueve que integran la serie **Cuál es la risa** que está organizado en párrafos. Son un total de tres que se disponen sobre la superficie de una sola página. Cada párrafo centra su predicación en un aspecto de la realidad onírica. Tomando en consideración la disposición textual proporcionada por el texto mismo nuestra lectura considera cada una de estas unidades como unidades significativas.

El texto está concebido en términos de contraposiciones. Por un lado se encuentran "los pobres profesores, los mezquinos críticos realistas", "los bellacos, los explotadores, los que aprovechan la miseria de los más, y la maldita clerigalla, y el abominable espíritu religioso, y los fantasmas cristianos, y los mitos del capital, y la familia burguesa, y la patria infamante." Todas estas entidades han generado "la conformidad, la resignación, la medianía". Han pretendido hacer del sueño "un nuevo paraíso inalcanzable, un espejismo".

De otro lado está el autor que se sitúa en un grupo no identificable de personas que reivindica el sueño y que nosotros podemos conjeturalmente adjudicarles el apelativo de 'escritores de vanguardia' (= "trataron de hacernos creer [a nosotros]": "Los gérmenes poéticos del sueño resultaron ser (...) los gérmenes nocivos y actuantes, los útiles reactivos para corroer la infame realidad. El sueño no es un refugio sino un arma."

Después de la oposición o confrontación dialéctica de planteamientos (tesis y antítesis), viene la conclusión o síntesis: El "sueño" es la "libertad", es la "poesía", es : "La libertad del hombre, es decir, el sueño acuñado en la realidad, la poesía hablando por la boca de todos y realizándose, concreta y palpable, en los actos de todos."

CONCLUSIONES

Texto de sencilla formulación, de organización trifronte, que

enfrenta dos posiciones ligada, una, al descrédito del sueño y, otra, a su reivindicación. La síntesis final plantea la inserción del sueño dentro de la realidad. No existe oposición entre sueño y realidad, se trata del "sueño acuñado en la realidad". Y si se trata de sueño, se trata de "libertad" y de "poesía" que actúan en la vida de "todos". (7)

"DETRÁS DEL TELON"

Constituye ya un tópico aludir a la vida como una actuación en la que todos somos personajes y representamos un papel o rol. Calderón y su **Gran teatro del mundo**, Balzac y su **Comedia humana**, Proust y **A la recherche du temps perdu**, son algunos de los dramaturgos y escritores que han tratado de representar la vorágine del mundo de la realidad en sus textos. La teoría literaria plantea que, en general, los escritores intentan crear un analogon de la realidad en sus textos. Los lectores recreamos en nuestra mente a través de la lectura la realidad descrita.

El texto de Westphalen se centra en un hecho muy simple: ¿Qué es lo que se esconde realmente detrás de los 'hechos de la vida' (= "Detrás del telón")? Desde una óptica surrealista o freudiana el texto plantea la reivindicación de los actos fallidos, del azar, de la casualidad, los deseos frustrados, de la sexualidad y el erotismo como manifestaciones que nos permiten conocer de una manera cabal la realidad del hombre.

"Detrás del telón" confronta los dos aspectos de la representación: el de la actuación, esto es, el mundo de lo oficial, de lo permitido y observable, y el de 'fuera de la escena', esto es, el mundo de los deseos frustrados, de los actos fallidos, del sueño, de las represiones sexuales. Se trata entonces de un texto de organización dual o paralelística que, al igual que en "El sueño" confronta dos realidades ligadas una, al mundo de lo "oficial", y otra, al mundo de lo "subterráneo", de lo "no observable o visible".

Pero el texto no se limita a un proceso de confrontación. Fiel a los postulados surrealistas, el autor intenta establecer el punto de confluencia entre ambas realidades (la "suprarrealidad") no en un "topos uranus", sino en la misma "realidad" (la "corriente subterránea que estalla en la superficie", dirá el autor). Se trata de descubrir el "mundo maravilloso" que subyace más allá de las apariencias del mundo "visible".

En las líneas siguientes se sistematizarán los postulados presentes en el texto.

1.- En la vida moderna se pretende -casi por medio de "postulados matemáticos"- determinar la "decencia" de una persona. El criterio es servirse de enunciados de "orden" o de "valor", es decir, "abstracciones morales": lo bueno y lo malo, lo que se debe hacer y lo que no se debe hacer, lo permitido y lo no permitido etc.

2.- Se pretende desterrar "todo lo que late con un pulso de vida" (Subrayado nuestro), esto es, las manifestaciones del erotismo. Un ejemplo de ello sería el acto que hace "una anciana hurgándose cuidadosamente los órganos sexuales" (Y que, sin embargo, por su formación moral, si alguien la descubriese y preguntase "qué haces?" posiblemente sufriera un ataque).

Otro ejemplo sería el acto que realiza un niño "aspirando con sus delgadas narices y vibrando con minúsculas convulsiones, el goce solitario y lleno de fantasmas" y que, al ser descubierto por su padre éste exclama lleno de espanto por aquella falta contra la moral: "Aquello no puede ser, aquello no debe ser" (Subrayado del autor).

3.- En la "vida actual" se ocultan cuidadosamente todas estas "derrotas morales" (la de la anciana, la del niño), pero "aquellas imágenes interdictas toman su revancha clamorosa en el mundo de los sueños". Efectivamente, al perderse la censura del SUPER-YO, el subconsciente aflora en el sueño mostrándonos como actores de los mayores 'atentados' contra la moral.

Muchos actos en apariencia 'naturales' de la vida real no son más que expresiones de algunas de esas "faltas" que se cometen contra los "principios" que nos ha inculcado la sociedad. Por ejemplo, dice Westphalen: un funcionario sube unas escaleras orondo y repantigado y, sin embargo, "después de [un] estrépito aparece abajo, quejumbroso, pidiendo perdón" [por algún hecho que sabe que cometió contra sus principios morales].

4.- Estos hechos pueden acaecer en cualquier momento del día o de la noche. Puede tratarse de actos maravillosos, "como cuando en una esquina bajo la lluvia, en un suburbio solitario, un hombre ve bajar de un tranvía que acaba de detenerse, una mujer increíblemente bella y que le sonríe ajustándose la liga muy alto en la pierna de inaudita seducción".

Estos hechos configuran la presencia de 'lo maravilloso' dentro del "mundo de la realidad".

5.- ¿Hay realmente una división entre la vida gris y ordinaria de todos los días y la vida "fantástica"? No existe una verdadera separación porque la vida maravillosa existe dentro de lo cotidiano. La diferencia radica en el hecho de que algún suceso perteneciente al azar o la casualidad transforme un mundo en otro o, como dice Westphalen, "todo simplemente porque por azar unos ojos encontraron los nuestros".

La siguiente cita explica a cabalidad la presencia de lo maravilloso en la vida ordinaria:

"Habría más bien que hablar de la corriente subterránea que estalla en la superficie (la conjunción de lo subjetivo con lo objetivo), o que referirse a la leyenda de lo ya visto, de lo reconocido".

6.- Los causantes de la amputación del mundo moderno, de la vida actual son, en palabras de Westphalen, "la familia, la escuela, la religión, la sociedad", esto es, las llamadas 'instituciones sociales', aquellas que cumplen la función de ser los modelos que

permiten a los niños incorporarse al seno de la sociedad en la que han nacido. El autor acusa a estas instituciones de "cerrar las puertas a aquellos deseos que ni aún pueden nombrarse". Ellas son las causantes de la existencia de una doble moral en la sociedad.

Para los niños no hay "acciones malas y acciones buenas", todos los hechos son naturales. Así, por ejemplo, "un niño se entretiene en un delicioso problema: junta a sus hermanos por parejas, él se casará con su hermana, y su otra hermana con su otra hermana, porque no hay otro hombre entre sus hermanos, aunque este detalle, naturalmente, no tiene gran importancia". Concluye el autor: "porque por qué no se han de casar dos hermanas?" Ello implica que la moral es aprendida y condicionada.

7.- El autor contrapone la moral sexual oficial a las "perversiones sexuales". Existe, según el autor, "una hermosa contradicción lógica" en las "perversiones sexuales" (que se opone a las "leyes de la naturaleza" que enseñan a los niños en las escuelas). Así, de igual modo, "como ejemplo gráfico de la superación dialéctica de la contradicción lógica" propone el autor sustituir la imagen del "Corazón de Jesús" por una reproducción fotográfica del número "69" (esto es, un símbolo erótico).

8.- La parte final del texto cuestiona las razones que dan las personas como explicativas de los actos que realizan [¿Qué hay "detrás del telón"?]. ¿Son esas verdaderas razones? se pregunta el autor. Por ejemplo, "quién sabe de la fuerza que impulsa los pasos de un hombre?", "alguien lealmente cree en las 'razones' que se quieren dar como determinantes de un suicidio de cualquiera, si la madre pega al hijo <u>exclusivamente</u> (subrayado del autor) con el objeto de corregirlo"?

Finalmente el autor relata un descubrimiento personal: siempre se había sentido atraído por los chillidos de las cantantes de ópera y un día descubrió que en realidad se trataba "de la reproducción vocal perfecta de las sensaciones dolorosamente gozosas que se experimentan durante el acto sexual."

CONCLUSIONES

1.- El texto "Detrás del telón" constituye en nuestro criterio, un texto despojado de toda poeticidad y lirismo.

2.- Debe ser considerado más que poema como "Manifiesto" o "Proclama" ligado a los postulados del Movimiento surrealista.

3.- La agresión, el ataque a las instituciones sociales, especialmente a la familia, la escuela y la religión, a la moral y a las 'buenas costumbres' constituye el "leit motiv" de las predicaciones.

4.- Más que el YO poético o voz poética, en el presente texto habla la persona Emilio Adolfo Westphalen. Por ello, nos hemos referido a la voz narrativa del texto como "el autor" o "Westphalen".

NOTAS

(1) Cf. por ejemplo "Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible". **Debate** Nº 45. Lima, julio-agosto de 1987, pp. 44-46.

(2) "... aprovecharé mi experiencia de hoy para comprobar -en la grabación de los poemas- la veracidad de una convicción que siento arraigarse en mí: la creencia de que sólo la encarnación del poema en una voz le da existencia y sentido" (Subrayado nuestro). [Ibid. p. 46].

(3) Citado en **Bretón y el surrealismo**, catálogo de la exposición realizada en Madrid en el Centro de Arte Reina Sofía entre octubre y diciembre de 1991.

(4) Incluido en ALONSO, Dámaso: **Poesía española. Ensayo de método y límites estilísticos.** Madrid, Gredos, 1971, p. 42.

(5) En "EAW: A merced de la noche", p. 28.

(6) El presente poema ha sido analizado por Alberto Escobar [**El imaginario nacional.** Lima, IEP. 1989, pp. 69-76]. A continuación, transcribimos algunos de sus comentarios y principales conclusiones:

a.- El poema está inscrito en la tradición que remonta a Mallarmé y los surrealistas.

b.- El lector está frente a un escenario y paso a paso se va a describir no sólo la escena, sino los cambios semánticos en el léxico necesario para tomar en cuenta que se está frente a una pieza que se define por el estatuto de la especialización.

c.- La localización espacial es el nivel adecuado para definir su estatuto. De modo que existe una representación del acá en el espacio tópico y otra representación espacial conformada por el

ahí, que corresponde a la referencia fingida, espacio ectópico o espacio retórico por preterición en la poesía lírica.

d.- El texto se segmenta en pareados del siguiente tipo:

1a) Un mar parecido a una luna doble de almacén se ha interpuesto en el camino.

1b) Un puño levanta la hermosa joya: un corazón pequeño lleno de tauajes y con algunas gotas de sangre todavía en algunos sitios.

e.- La lectura discurre por los pareados que consiguen hacernos admitir que estamos mirando en la "escena" ambos niveles de localización espacial, alternativamente; es decir, que si 1a se refiere al acá (esp. tópico) en 1b habrá que referirse al ahí (esp. ectópico).

f.- Escobar reconoce la representación dual del contenido poemático y cita la doble visión que corresponde a los "ojos" de la "hermosa sirena". Asimismo relaciona la unidad significativa donde figuran los dos carneros instalados en una barca y que "parecen la imagen del amor y de la vida que llega a su término" con la visión -en la escena final- donde en un ojo "tiene lugar un asesinato, [y] en otro suben al tálamo nupcial un hombre y una mujer".

Estamos de acuerdo con casi todas las afirmaciones de Escobar, excepto con una. En la segmentación establecida 1a, 1b, nos preguntamos, ¿por qué habría que leerse una en relación a un acá y otra en relación con un ahí? ¿Cuál es la base textual que da pie para tal lectura? En nuestro concepto ambas son imágenes (o escenas) que ocurren en un ahí o allí, como quiera llamarse.

Por otro lado, nuestro modelo de segmentación del texto difiere del suyo. Nuestro esquema ha destacado hasta un total de 16 'unidades significativas' en oposición a las 10 establecidas por el crítico peruano.

El análisis de Escobar (basado en el modelo semiótico) se limita a describir la estructura del texto y sólo proporciona algunos indicios para la lectura interpretativa del poema.

(7) Considerando que la actividad onírica en la poesía de Westphalen se halla asociada al erotismo, el presente texto puede leerse, en una segunda lectura, como una defensa cerrada de los fueros de la sexualidad.

SECCIÓN SEGUNDA

ASPECTO FORMAL

CAPÍTULO I

LA ESCRITURA POÉTICA EN BELLEZA DE UNA ESPADA CLAVADA EN LA LENGUA (1930-1939)

BELLEZA DE UNA ESPADA CLAVADA EN LA LENGUA
(1930 - 1939)

En abril de 1980 para sorpresa de muchos y beneplácito de todos la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica, en su colección Tierra Firme, publicó **Otra imagen deleznable...** poemas de Emilio Adolfo Westphalen que reunía, después de 45 y 47 años, respectivamente, sus dos únicos libros publicados en Lima en los lejanos 1933 y 1935: **Las ínsulas extrañas** y **Abolición de la muerte.** La edición mexicana incluía una tercera sección que bajo el emblemático título **Belleza de una espada clavada en la lengua** reunía poemas sueltos publicados en distintas revistas del medio limeño y del extranjero entre 1930 y 1978. La voz de la crítica no se hizo esperar:

"La sección final del presente libro reúne ese exiguo material disperso bajo un título que parece ser una alusión a esa casi total afonía poética: "Belleza de una espada clavada en la lengua". Belleza del silencio: silencio de la belleza. Los poemas que extrae de esa aridez son como gotas celosamente guardadas del torrente poético que inundaba **Abolición**. No sorprende que entre ellos, especialmente los más recientes, la obsesión dominante sea la de la inutilidad de la poesía, al mismo tiempo que la de su inevitabilidad.(...)"(1)

"Gran parte de lo que hemos dicho no rige para 'Belleza de una espada clavada en la lengua'. En algunos de ellos la claridad de sus contenidos, en algunos casos explícitamente relacionados con el abandono de la literatura ("Poema inútil"), muestra abiertamente la actitud del poeta. Otras veces ("Preámbulo a Revilla") el hermetismo se expresa en frases inconexas, como imágenes sueltas,

sin estar animadas por ese particular ritmo de continuidad que tenían en **Las ínsulas extrañas** o **Abolición de la muerte.** Siendo valiosos individualmente, los poemas de 'Belleza de una espada clavada en la lengua' proceden de diversas etapas creadoras de Westphalen y no ofrecen demasiadas relaciones entre sí." (2)

"... procédase a revisar atentamente la serie **Belleza de una espada clavada en la lengua**, cuyo admirable título parece aludir a la voz ('lengua') despedazada hasta enmudecer ('una espada' que fulmina sus movimientos), destacando que no hay acaso esplendor estético ('belleza') mayor que el de la palabra en proceso de silencio, que el de la poesía desencantada sobre sí misma". (3)

Quien después de haber leído los dos libros iniciales accede a la lectura de la tercera serie no puede menos que experimentar sorpresa ante el nuevo lenguaje que tiene en sus manos. Alejado totalmente de las formulaciones experimentales de **Ínsulas** y del diálogo poético con el ser amado de **Abolición de la muerte**, el tercer libro no es orgánico en el mismo sentido de los dos primeros libros. Se trata de una recopilación de poemas escritos en un lapso de 48 años. Cuando se le hizo notar al poeta la diferencia de estilo respecto de los dos primeros libros respondió de que se trataba de "dos vías que se complementan":

P. "(...) los poemas de "Las ínsulas extrañas" y "Abolición de la muerte" tienden a ser de largo flujo, mientras que los recogidos en "Belleza de una espada clavada en la lengua" muestran una tendencia a la brevedad. ¿Responde esto a una transformación de su poética?

R. No creo, porque los más breves de esos poemas los escribí en 1935, más o menos en la época de los dos primeros libros. Son dos vías que se complementan." (4)

Como hizo notar Ricardo González Vigil (5), consideramos necesario establecer en primer lugar una separación metodológica entre los textos. Por un lado, los poemas correspondientes a los años treinta y, por otro lado, los poemas publicados en los setenta. Esta línea de separación se debe a que los primeros están marcados -con la sola excepción de "Mundo mágico" que se adhiere a la poética 'cubista' o 'vanguardista'- por la presencia de la poética

surrealista. Los poemas del Catálogo de mayo de 1935 y "La leche vinagre..." (así como los poemas de **Cuál es la risa**) están transidos por esta escritura. Por su parte los poemas de los años setenta constituyen los preliminares del "segundo Westphalen" "el nacido en Lisboa a principios de los 80 - aparentemente tan otro del primero, (...) y más profundamente tan él mismo, en la medida en que ambos poseen por igual la virtud de sorprendernos" (6).

Queda, pues, establecida la línea divisoria entre los poemas escritos en los años treinta y los publicados en los años setenta en el libro **Belleza de una espada clavada en la lengua**. Dentro de los poemas de los años treinta es necesario todavía establecer diferencias. En efecto, el primer poema de la serie, "Mundo mágico", presenta un conjunto de características formales y de contenido que lo individualizan ya que tanto por su tema cuanto por su técnica de escritura pertenece a la época "vanguardista" de nuestro autor. Su inclusión en la presente sección **Poética surrealista** obedece única y exclusivamente a su presencia en el libro **Belleza de una espada clavada en la lengua**. Entre incluirlo por su estilo en la lectura de los dos primeros libros o, por su publicación, en el tercer libro dentro del cual fue incorporado, elegimos la segunda opción. Cada vez que aludamos a este poema debe tenerse presente que no se trata de un poema "surrealista" sino "vanguardista", o "cubista", si queremos ser más precisos.

CÉSAR MORO Y EL SURREALISMO

¿A qué se debió el cambio de poética en **Belleza...** y **Cuál es la risa**? Indudablemente a la presencia de César Moro. El poeta surrealista había llegado al Perú "a principios de diciembre de 1933" procedente de París (7). Westphalen dice que conoció a Moro a fines de 1934 cuando ya los poemas de **Abolición de la muerte** se encontraban listos para la imprenta. El papel de Moro en el libro se limitó a sugerir el cambio de "dos o tres palabras" y a la inclusión de un dibujo suyo en la edición que vio la luz en febrero de 1935:

"En 1934 cuando conocí a César Moro, recién llegado de Europa junto con Juan Luis Velásquez y otros peruanos largo tiempo ausentes, tenía lista para la imprenta la serie **Abolición de la muerte**. Por indicación de Moro cambié dos o tres palabras del texto. El libro apareció con un dibujo de Moro y una cita de Breton escogida en uno de los libros de poemas suyos que por primera vez conocía". (8)

La larga amistad entre Westphalen y Moro -que se mantuvo hasta la muerte de este último en enero de 1956- ha continuado hasta nuestros días bajo la forma de difusión de su obra y pensamiento en numerosos artículos dedicados a reseñar la figura del compañero y amigo de generación (9).

EL PERÍODO 'SURREALISTA' DE WESTPHALEN

Daniel Lafort ha señalado que el período que media entre 1934 y 1938 (y que nosotros extenderemos hasta 1939 por la razón que señalamos posteriormente) constituye el de mayor predominio y vigencia de los postulados surrealistas en la vida y obra de EAW. Este período es el que corresponde a la presencia de César Moro en el Perú desde su llegada de París en diciembre de 1933 (a donde había viajado en septiembre de 1925 frecuentando pocos años después al grupo surrealista de Breton) y su partida a México en marzo de 1938. Dice Lefort:

"Avec César Moro, Westphalen participe aux activités qui, sous la conduite fébrile de son ami, marquent la présence du surréalisme au Pérou de 1934 à 1938.

Ce type de manifestation marque combien Emilio Adolfo Westphalen se comporte comme un 'vrai' surréaliste: sa contribution poétique au catalogue de la première exposition surréaliste au Pérou (1935), sa participation active au **Boletín del comité Amigo de los Defensores de la República Española** (3 numéros en octobre et décembre 1936 et juillet 1937), sa participation a la polémique contre le chilien Vicente Huidobro (avec le tract **Huidobro o el Obispo embotellado** / Huidobro ou l'évêque mis en bouteille) et son rôle dans le lancement de la revue **El uso de la palabra** (L'usage de la parole) en décembre 1939, ses essais de poésie sociale et ses courtes piéces érotiques rétrouvées récemment par André Coyné montrent clairement une **filiation** peut-être aussi forte qu'une **affiliation.**" (10)

El primer libro, **Las ínsulas extrañas** (escrito entre 1931 y 1932), es de clara factura vanguardista; es, tal vez, mucho más 'vanguardista' que el segundo libro. En efecto, **Abolición de la muerte** no incide tanto en aspectos experimentales cuanto en la formulación de un 'mundo pleno de belleza y armonía'; incluso la organización textual de tres de sus poemas (VI, VII, VIII) podría ser denominada 'clásica'.

Pero, como bien indica Lefort, los poemas que figuraron en el catálogo de la **Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor y María Valencia**, realizado en la Sala Alcedo, de la ciudad de Lima, en mayo de 1935, acusan la clara influencia del movimiento surrealista. Lo mismo hay que decir de los poemas "sociales" y "eróticos" publicados por André Coyné en 1989 en Barcelona.

También el texto "La leche vinagre..." (publicado en **El uso de la palabra**, Lima, diciembre de 1939) es de clara factura 'surrealista'. Por ello, a pesar de que Moro viajó a México en marzo de 1938, la presencia del surrealismo en la obra poética westphaliana no se limita a este año sino que perdura hasta fines del año 39.

LA PRIMERA EXPOSICIÓN SURREALISTA EN AMÉRICA LATINA (11)

En mayo de 1935, en la sala Alcedo de la ciudad de Lima, tuvo lugar durante el mes de mayo una exposición de pinturas y esculturas. Respecto de lo que ha venido en llamarse "Primera exposición surrealista latinoamericana" dice Westphalen:

"La pintora chilena María Valencia trajo en 1935 algunos cuadros suyos más varias piezas de escultura y dibujos de cuatro compatriotas. Se pudo así organizar en la Academia Alcedo -en mayo- la que aparece como "Primera exposición surrealista latinoamericana" (...). En realidad el título de acuerdo al catálogo de 16 páginas con ilustraciones era: 'Exposición de las obras de Jaime Dvor - César Moro - Waldo Parraguez - Gabriela Rivadeneira - Carlos Sotomayor - María Valencia'. Más exacto sin

embargo hubiera sido poner: 'Exposición de pinturas dibujos y collages de C.M. y de algunas obras de cinco artistas chilenos'. De las 52 piezas mencionadas en el catálogo 38 eran de Moro". (p. 70)

Para indicar el espíritu de la exposición veamos las palabras preliminares del Catálogo escritas por Moro:

"Se abren, se cierran las exposiciones; se abren, se cierran las ventanas que renuevan el aire. En el Perú, donde todo se cierra, donde todo adquiere, más y más, un color de iglesia al crepúsculo, color particularmente horripilante, tenemos nosotros la simple temeridad de querer cerrar definitivamente las posibilidades de éxito a todo joven que desee pintar; esperamos desacreditar de tal forma la pintura en América, que ni uno solo de esos bravos e intrépidos pintores pueda ya enfrentarse a la tela, sin sentir la urgencia de mandar todo al Diablo y de hacerse reemplazar por un aspirador mecánico." (p. 71)

Una de las frases incluidas en el catálogo pertenecía a Picabia: "El arte es un producto farmacéutico para imbéciles". También se incluían citas de "Sus elevadas potencias el Conde de Lautréamont y el Marqués de Sade. De los antecesores prerrománticos son citados Gérard de Nerval - Petrus Borel y Edward Young". (p. 71).

Esta es, en breve síntesis, una muestra del contexto en el que figuraron los poemas de Westphalen. Su lista completa es la siguiente:

- "Una mañana..."
- "Vuelven las hormigas..."
- "La voz es una corza..."
- "El grito..."
- "Irreconciliablemente..."
- "El amor ha cambiado..."
- "César Moro"

Excepto el primero de los poemas nombrados, el resto fue incluido por Westphalen en 1980 en la edición mexicana.

"MUNDO MÁGICO"

Publicado originalmente en lengua inglesa en la Revista **Front** Nº 1 (Den Haag, Holanda), en diciembre de 1930, cuando el joven poeta contaba con 19 años, es el único 'rescatado' por su autor de entre todos los poemas escritos con anterioridad a **Las ínsulas extrañas**. Con "Mundo mágico" da comienzo la obra poética reconocida por Westphalen. A partir de la recopilación mexicana de 1980 que incluye poemas publicados entre 1930 y 1978, la edición limeña de 1986 anuncia: **Poemas 1930-1986**, lo mismo que la edición madrileña de 1991: **Poemas 1930-1988.**

Tal como lo hemos señalado líneas arriba, "Mundo mágico" plantea una situación particular en el conjunto de la serie **Belleza de una espada...** debido a que estilísticamente presenta un conjunto de rasgos que lo constituyen en un caso singular. a) Fue escrito en lengua inglesa y publicado con anterioridad al primer libro, **Las ínsulas extrañas** en diciembre de 1930. b) La técnica de escritura corresponde al 'cubismo poético', técnica que privilegia la fragmentariedad de los enunciados: distintos enunciadores, distintos referentes. Por ello estilísticamente debe ser enmarcado en la lectura de las dos primeras series.

Sólo por motivos de información bibliográfica transcribimos a continuación el texto de la primera edición de 1930:

"Magic world" (12)

I have a black and definitive notice to give
you are all becoming dead
the deads the death of the white eyes the girl of
the red eyes
becoming young the girls the mothers and little great
all darling
I was writing
I said darling
I say I was writing a letter
a letter an infamous letter
but I said darling
I'm writing a letter
another is to be written tomorrow
tomorrow you are dead

the intact letter the infamous letter es also dead
I'm always writting and shall forget not your red eyes
your stagnant eyes your red eyes
this is all I can promise
when I went to see you I had a pencil and wrote
at your door
this is the house of the women that are becoming
dead
the women of the stagnat eyes the girls of the read
eyes
my pencil was a dwarft one and wrote what I wanted
my dwarft pencil my darling pencil of the white eyes
but once I named him the worst pencil I never had
he did nor hear what I said he did not know
he had only white eyes
I kissed him after in his white eyes and he became she
and I married her becouse of her white eyes and
we had many children
my children of [or] her children
they have every one a newspaper to read
the newspaper of the death that are dead
only they can not read
they have no eyes nor red eyes nor stagnat eyes
nor white eyes
I'm always writing and say you are all becoming dead
but she is anguish and has not red eyes
red eyes stagnant eyes
oh I don't like her

Anteriormente a la versión castellana del poema realizada por el propio poeta, y que se incluyó en la edición de 1980, se realizaron las siguientes traducciones:

a) Mirko Lauer: En **Vuelta a la otra margen** (Selección de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo). Casa de la Cultura del Perú. Lima, 1970. También se publicó esta misma versión en **Surrealistas y otros peruanos insulares**. Barcelona, Colección Ocnos, 1971. En ambos casos se dispone del texto inglés frente al texto castellano.

b) Ricardo Silva-Santisteban. Su versión se publicó en el suplemento literario del diario **Ojo**. Lima, miércoles 9 de marzo de 1977, p. 14. Posteriormente se reprodujo en **Caretas** Nº 514. Lima, 3 de mayo de 1977, p. 71. (13)

"LA LECHE VINAGRE..."

En diciembre de 1939, en el único número de la revista **El uso de la palabra** co-dirigida por Moro y Westphalen, se publicó "Poema", último texto de EAW correspondiente a su período poético de los años treinta. En la edición del FCE de México, en 1980, el texto se incluyó bajo el título "La leche vinagre..." denominación que corresponde al primer sintagma del primer verso de acuerdo a la tendencia establecida por el autor en la edición.

Tal como lo hemos afirmado, "La leche vinagre..." -citamos la edición de 1991 de Alianza- es importante porque fue el único texto publicado por su autor después de los poemas aparecidos en el Catálogo del 35. En este sentido no es sólo un texto poético, sino una poética ligada, ciertamente, a los lineamientos proporcionados por el surrealismo de ir en contra del 'buen gusto', de las frases tópicas, creando por el contrario, un ambiente lleno de sorpresa y magia.

EL TÍTULO

"Belleza del silencio que corta la palabra", es la lectura que del título de la tercera serie hace Américo Ferrari (14). Por su parte dice Guillermo Niño de Guzmán: "El volumen titulado **Otra imagen deleznable...** recogía también los poemas dispersos y no publicados en libro, a los cuales Westphalen agrupó bajo un hermoso título que expresa perfectamente la vocación del silencio asumida por el poeta: **Belleza de una espada clavada en la lengua**" (15).

Todos los críticos coinciden en afirmar que el título destaca el relieve del silencio sobre la palabra además de su belleza. Pero hay un tercer elemento que debemos considerar, y es la imagen del dolor. El título incide entonces en la valoración de la belleza del silencio y del dolor .

EL EPÍGRAFE

Perteneciente al poeta simbolista francés Arthur Rimbaud, el epígrafe dice:

> "... Peut-être les gouffres d'azur, des puits de feu. C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables."

cuya traducción aproximada es: "... quizá los abismos de azul, los pozos de fuego. Es, quizá, en esos niveles donde se encuentran las lunas y cometas, los mares y fábulas."

El epígrafe destaca el lugar donde se encuentra la creación, la imaginación: "les gouffres d'azur, des puits de feu", esto es, allí donde existe la contradicción y el conflicto. Si no hay belleza convulsiva, no hay belleza. El título mismo del libro es un buen ejemplo de expresión de la belleza nacida de la confluencia de entidades opositivas.

NUMEROLOGÍA SIMBÓLICA

Que los poemas que integran el libro **Las ínsulas extrañas** sean nueve, no llama la atención a ningún lector. Que el número de poemas del segundo libro, **Abolición de la muerte**, sea el mismo sí puede despertar alguna sospecha. Pero que los poemas vanguardistas-surrealistas que integran el tercer libro sean también nueve convierte la sospecha en una constante que en nuestra lectura tiene una clara connotación significativa (16).

Belleza de una espada clavada en la lengua reúne, como hemos afirmado, los poemas sueltos publicados en revistas entre 1930 y 1939 (reiteramos una vez más que en el presente capítulo sólo consideramos los poemas de los años treinta). Estos poemas han sido rescatados por su autor por ser -suponemos- los más importantes, los dignos de figurar como tales. Fueron dejados de lado otros poemas cuyos títulos hemos consignado en la Introducción de este

estudio. Dice el propio EAW: "Aunque los primeros intentos no los considero sino mediocres, la acogida fue inmediata y cordial. (...) Esos poemas dispersos nunca han sido coleccionados y tampoco lo merecían..." (17).

Ahora bien, el autor tuvo evidentemente que elegir. Y elegir supone discriminar consciente y racionalmente. Por tanto, creemos que no constituye un azar el hecho de que se hayan elegido nueve poemas de entre las dos docenas de poemas sueltos publicados en Revistas y Catálogos entre los años 1929 y 1939.

Podría suponerse, de otro lado, que en el presente libro **Belleza...** se incluyen <u>todos</u> los poemas que se publicaron en el Catálogo de la exposición de mayo del 35, pero ello no es así: no se incluyó "Una mañana...".

En nuestro concepto la edición mexicana de 1980 suponía la finalización de un período (el de los años treinta), así como el reinicio de una nueva etapa productiva (tan esplendente o esplendorosa a lo largo de los años 80 y hasta nuestros días).

De modo que, cuando en 1989, editado por Andrè Coyné, en Barcelona, apareció **Cuál es la risa**, Westphalen expresó su desaprobación con la edición. Y es que -conjeturamos- el poeta consideraba ya cerrada su etapa creadora de los años 30. **Belleza...** significaba la finalización, la cerrazón de un período de su vida:

"Terminaron así para mí los años treinta e igualmente mis actividades relacionadas directamente con el ejercicio continuo de la poesía. Durante largos años no escribí un solo poema. Sólo esporádicamente me ha venido luego uno que otro." (18).

Hemos realizado las observaciones anteriores para indicar a continuación lo que conjeturamos constituye un propósito de construcción arquitectónica presente en los tres libros señalados de los años treinta. Podemos observar entonces de que se trata de:

- Tres libros.
- Cada libro está conformado por nueve poemas.

Tal como ha sido comentado en los capítulos pertinentes, el primer libro, **Las ínsulas extrañas**, está organizado por tríadas: Poemas I, V y IX; II, III y IV; VI, VII y VIII. (3 y 3 y 3).

El segundo libro, **Abolición de la muerte**, está dividido en dos secciones. La primera, integrada por los poemas I, II, III, IV, V y IX. La segunda, por los poemas VI, VII y VIII. Pero, aparte de ello, nuestra lectura ha destacado, por otro lado, tres poemas en el libro: I, V y IX. De modo que quedan dos grupos de tres poemas: II, III y IV, por un lado, y VI, VII y VIII, por otro.

Aunque no creemos que en el tercer libro, **Belleza de una espada clavada en la lengua**, exista una organización específica interna queremos señalar que tiene tres poemas de largo desarrollo: "Mundo mágico", "César Moro y "La leche vinagre...". Los seis poemas restantes son en realidad textos de corta extensión (Alguno de ellos, v. gr., sólo posee un solo verso).

Podemos pues observar un propósito de construcción arquitectónica en la obra poética westphaliana de los años treinta que, como hemos señalado en otro lugar (Cf. Primera parte, Sección segunda, Cap. II), la emparenta, por la estructuración, con el mayor monumento literario de la Edad Media, la **Comedia** de Dante Alighieri. No es caso aislado el de Westphalen. Entre los poetas españoles de este siglo destaca la obra de Jorge Guillén cuyo libro **Cántico** también presenta una organización arquitectónica global que gira alrededor del número cinco.

De lo indicado puede colegirse la confluencia en nuestro autor tanto de elementos irracionales (la conformación del poema) cuanto de elementos racionales e incluso matemáticos (la construcción del poemario y conjunto de poemarios). Una vez más, podemos observar la confluencia entre búsqueda de la perfección o perfectividad (la construcción arquitectónica de los libros) y la imperfección de los resultados (el poema).

NOTAS

(1) José Miguel Oviedo: "Otra imagen deleznable". Artículo publicado en **Oiga**. Lima, ¿1981?.

(2) Alonso Cueto en ""Westphalen: El laberinto del silencio". **Hueso húmero** Nº 7. Lima, octubre-diciembre de 1980, p. 129.

(3) Ricardo González Vigil: "Westphalen: Una espada en la poesía". En Suplemento dominical de **El Comercio**. Lima, 15 de marzo de 1981, p. 18.

(4) Entrevista de Federico de Cárdenas y Peter Elmore. **El Observador**. Edición dominical. Lima, 25 de abril de 1982, p. XVII.

(5) "Esta serie consta de dos partes claramente diferenciables. La primera con nueve textos fechados entre 1930 y 1939. (...) El 'Preámbulo a Revilla' funciona como una transición a la segunda parte: 7 poemas que brotan de la 'noche oscura' de cuatro décadas de silencio creador".
[En "Westphalen: Una espada en la poesía". En el Suplemento dominical de **El Comercio**. Lima, 15 de marzo de 1981, p. 18].

(6) André Coyné en el Prólogo a **Cuál es la risa**. Barcelona, Ed. Auqui, 1989. p. 3.

(7) "Moro [que se había embarcado en el Callao el 30 de agosto de 1925] permaneció en Francia de septiembre de 1925 a octubre de 1933. En esta última fecha salió para Londres, donde estuvo cinco o seis semanas, a espera de que zarpara, rumbo para el Callao, el buque de la Armada peruana que le había de devolver a su tierra. (...) Fue, sin duda, a principios de diciembre de 1933 que Moro volvió a pisar el suelo patrio".
[Nota (2) del Postfacio de André Coyné a: MORO, César: **Ces poèmes...** Madrid, Libros Maina, 1987, p. 81].

(8) EAW: "Poetas en la Lima de los años treinta". Incluido en **Otra imagen deleznable....** México, FCE, 1980,, p. 117.

(9) Los artículos de EAW dedicados exclusiva o parcialmente a reseñar algún aspecto de la personalidad y/o las actividades desarrolladas por César Moro son los siguientes:

- "Nota sobre César Moro". En **Revista peruana de cultura**, Nº 4. Lima, enero de 1965.

- "Pinturas y dibujos de César Moro". En **Amaru**, Nº 9. Lima, marzo de 1969.

- "Poetas en la Lima de los años treinta". Incluido en **Dos soledades.** Nota preliminar de Julio Ortega. Lima, INC, 1974, pp. 43-45. Reproducido con algunas modificaciones como Apéndice a la obra poética en **Otra imagen deleznable...** México, FCE, 1980, pp. 117-118.

- "Las lenguas y la poesía". **Debate**, Nº 28. Lima, septiembre de 1984, pp. 24-27.

- "En 1922: César Moro..." **Debate**, Nº 32. Lima, mayo de 1985, pp. 56-59.

- "La primera exposición surrealista en América Latina". **Debate** Nº 33. Lima, julio de 1985, pp. 68-72.

- "Para una semblanza de César Moro". **Debate**, Nº 57. Lima, septiembre-octubre de 1989, pp. 54-58.

- "Sobre César Moro", texto leído en la Mesa Redonda sobre la Exposición de pinturas y dibujos de C.M. en la Galería Metropolitana, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

- "Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas". **Culturas**, suplemento de **Diario 16**. Madrid, 27 de abril de 1991.

- "Digresión sobre surrealismo y sobre César Moro entre los surrealistas". En **Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina**. (Actas del Coloquio internacional organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Embajada de Francia y la Alianza Francesa. Lima, 3-4-5 de julio de 1990). Institut FranÇais d'Etudes Andines-Pontificia Universidad Católica. Lima, 1992, pp. [203]-216.

(10) Daniel Lefort: "E.A.Westphalen, surréaliste à l'approche de l'aube". En **Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina**. Pontificia Universidad Católica del Perú/Institut FranÇais d'Études Andines. Lima, 1992, p. 134.

(11) Los datos de este acápite están tomados básicamente del artículo de EAW "La primera exposición surrealista en América Latina" publicado en **Debate** Nº 33. Lima, julio de 1985, pp. 68-72.

(12) Incluido en Alberto Escobar: **El imaginario nacional. Moro - Westphalen - Arguedas. Una formación literaria**. Lima, IEP, 1989, pp. 61-62.

(13) Alberto Escobar ha dedicado un estudio especial a la confrontación de las tres traslaciones castellanas. En **El imaginario nacional. Moro - Westphalen - Arguedas. Una formación literaria**. Lima, IEP, 1989, pp. [60]-68.

(14) En "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen". Incluido en **Los sonidos del silencio**. Lima, Mosca Azul, 1990, p. 82.

(15) En **El Comercio**. Lima, domingo 4 de diciembre de 1983, p. 2.

(16) Aunque en relación con un tema distinto al aquí tratado (tres

Directores ciegos de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires - Groussac, Mármol y él mismo-) dice Borges: "Aquí aparece el número tres que cierra las cosas. Dos es una mera coincidencia; tres, una confirmación. Una confirmación de orden ternario, una confirmación divina o teológica".
[En "La ceguera". **Siete Noches**. México, FCE, 1992, p. 147].

(17) En "Poetas en la Lima de los años treinta". Op. Cit. p. 117.

(18) IBID. pp. 119-120.

CAPÍTULO II

CUÁL ES LA RISA

CUÁL ES LA RISA

Cuando llegó a las manos de André Coyné -crítico francés que radicó por muchos años en el Perú, amigo cercano de César Moro, y autor de un importante estudio sobre César Vallejo (1)- el ejemplar **Dos soledades** (Lima, INC, 1974) que incluía dos conferencias, una de EAW y otra de Julio Ramón Ribeyro, pudo leer en el texto de Westphalen las siguientes líneas:

"Los poemas míos que aparecieron en el catálogo [de la Exposición ya comentada de mayo del 35] fueron casi los últimos que publiqué y casi también que escribí. Debo mencionar que había intentado, un poco antes, unos ensayos de lo que se llamaba poesía social. No tenían desde luego nada que ver con la poesía. Eran más bien discursos, relativamente elocuentes, acerca de cuestiones ya decididas programáticamente. (...) De esa época data también un grupo de cortos poemas eróticos. Un par intentó publicar en vano Coyné, años después, en una revista española de poesía. Los originales se han perdido." (2)

Dice Coyné en el prólogo a **Cuál es la risa** (3):

"... cuando conocí Poetas en la Lima de los años treinta (...) rememoré ese intento mío que Westphalen señalaba, sin que nada entonces me llevara a dudar de que, en verdad, todo fuese hecho definitivamente consumado.

Hasta que, el año pasado [se refiere a 1987], (...) al recuperar viejos papeles y ponerme si cabe, a ordenarlos, abrí una carpeta doblemente obsoleta, que inesperadamente me ofreció los originales de **L'oeil obèse** - e, intercalada entre sus hojas, la serie perdida de Westphalen: algo más que los 'cortos poemas eróticos' a que aludía la charla de 1974; en realidad todo un conjunto..." (pp. 2-3).

Cuál es la risa se publicó en Barcelona gracias a Vladimir Herrera y Montse Badell en marzo de 1989 con un tiraje de 250

ejemplares. Como hemos indicado, las palabras preliminares son de André Coyné. La información que figura en la página final [sin numerar] del libro dice:

"Vladimir Herrera ha compuesto y
tirado a mano para editorial auqui
250 ejemplares de cuál es la risa
de e. a. westphalen.
Para esta edición se han usado tipos
nicolás cochin de cuerpo 12, sobre
papel registro ahuesado.
Los trabajos se cumplieron en los
talleres del lunarejo en Barcelona
el 21 de marzo de 1989".

En conversación privada mantenida con EAW en el verano limeño de 1994 a una pregunta nuestra sobre el particular manifestó que entregó a Coyné [posiblemente en los primeros meses de 1949] sólo un corto número de poemas (en "Poetas en la Lima de los años treinta dice "un par"). El resto los 'heredó' Coyné de César Moro (como albacea literario suyo) a quien EAW había entregado los demás poemas.

Si, como afirma Westphalen, los "poemas sociales" debieron ser escritos antes de mayo de 1935, aproximadamente, y el número 3 de **Raíz** (VIDE INFRA) se publicó en el invierno de 1948-1949, precisamente cuando acababa de llegar Coyné a Lima ["Yo llegué al Perú en las últimas semanas de 1948. Mi amistad con Westphalen fue inmediata, traduciéndose en mi presencia en el nº 6 de **Las Moradas**, a cuyo comité de redacción seguidamente ingresé..." (Prólogo, p. 1)] Westphalen no pudo entregar diez años después de escritos estos poemas a Coyné para su publicación pues era consciente de la valía de los textos ("No tenían desde luego nada que ver con la poesía. Eran más bien discursos, relativamente elocuentes, acerca de cuestiones ya decididas programáticamente"). Westphalen debió entregar sólo los dos poemas de tema erótico. Con lo cual se refuerza la idea de que Coyné 'heredó' el resto de los textos de Moro.

EDICIÓN SIN PERMISO DE AUTOR

En 1982, en el contexto de una entrevista, Westphalen expresó su desacuerdo con una posible edición de sus poemas "sociales" y "eróticos" (4):

En algún momento de su texto "Poetas en la Lima de los años 30" usted recuerda que escribió poesía social que no se conserva. ¿Si la tuviera la publicaría?

No. Además salió en revistas que no tengo o que, creo, nadie ha conservado.

¿Tuvo usted ese 'afán de redención' que provoca su admiración reticente por Vallejo?

Sí, toda poesía social tiene ese afán. Pero fueron muy pocos poemas, no escribí más de media docena.

¿Y sus poemas eróticos? ¿Los ha conservado? ¿Los editaría?

No, porque esos poemas se los llevó la policía cuando me tomaron preso, ¡a no ser que se conserven en algún oscuro archivo policial!".

Tanto en la entrevista transcrita (que es de siete años antes de **Cuál es la risa**) como en conversaciones privadas luego de la edición barcelonesa, Westphalen ha manifestado su disconformidad con la publicación de tales poemas.

Como afirmábamos en otro lugar, el poeta consideraba ya finalizado su periodo vanguardista. Precisamente la publicación en el año 80 de **Belleza de una espada clavada en la lengua** recopilaba todo el material que -no habiendo aparecido en forma de libro- consideró su autor digno de tal consideración.

Pero, dejando de lado las motivaciones personales del poeta, desde el punto de vista académico hemos de plantearnos la siguiente cuestión: La presente edición fue realizada sin el consentimiento de su autor, ¿debe considerarse como una edición 'válida'? y, en general, ¿qué decir de la edición de obras hechas sin el consentimiento expreso de sus creadores?

Hay que diferenciar, en primer lugar, entre el procedimiento seguido para la publicación y la publicación en sí misma. En este sentido, el procedimiento muchas veces ha sido incorrecto, al no contarse con el permiso expreso de su autor. La Historia de la Literatura nos ofrece numerosos testimonios de este tipo de publicaciones. Por ejemplo, en el Siglo de Oro, **La vida del buscón** de Quevedo se editó sin su conocimiento. Si Max Brod hubiera seguido las indicaciones de Kafka hoy en día no contaríamos con textos que han sido decisivos en el desarrollo de la narrativa contemporánea. Y por poner ejemplos de autores peruanos, ¿qué decir de la publicación de las distintas series de César Moro realizadas tras su muerte? El orden en el que se publicaron los textos de **Poemas Humanos**, ¿correspondía al deseo de César Vallejo? Es un hecho conocido la tenaz negativa de Martín Adán a la publicación de fragmentos de **Aloysius Acker.** Y podrían citarse multitud de ejemplos más.

La teoría literaria contemporánea -en mayor o menor medida- relieva al texto sobre el autor. Es el texto el que, una vez publicado o difundido por cualquier medio manual o electrónico, con el consentimiento expreso de su autor o no, adquiere autonomía propia, 'vida propia', e ingresa en el llamado circuito literario.

La obra es un bien que está sujeto a los vaivenes de la oferta y demanda en la que editoriales, críticos de diarios y revistas, profesores universitarios, escritores y hombres de cultura en general (el llamado metatexto) se constituyen en dictaminadores de la excelencia o minusvaloración de la publicación.

En este sentido, habiendo recibido la obra poética de EAW un reconocimiento generalizado en nuestros días por parte de lectores y críticos, la aparición de unos 'nuevos poemas' pertenecientes al período vanguardista-surrealista de su autor ha generado el reconocimiento de los críticos que se ha traducido de inmediato en estudios sobre el mismo (5), así como ha permitido mostrar dos vertientes nuevas de su poética: Una vertiente erótica explícita y otra, de defensor y difusor de los postulados surrealistas.

Por ello el presente libro -independientemente del

procedimiento seguido para su publicación- se incorpora a la obra de EAW ubicándose, según Coyné, "entre **Belleza de una espada clavada en la lengua** (...) y **Arriba bajo el cielo**, colección inagural del segundo Westphalen" (6). En nuestra investigación, el presente libro se sitúa inmediatamente después de los poemas de **Belleza...** (1930-1939) constituyéndose en el último libro de la producción poética de EAW en su período vanguardista-surrealista, y antes de los poemas de **Belleza...** publicados entre 1972 y 1978 que, a nuestro criterio, constituyen los prolegómenos al segundo Westphalen, cuyo libro inagural es, ciertamente, **Arriba bajo el cielo** (1982).

POEMAS RECHAZADOS (LA REVISTA RAÍZ)

Dice EAW en el ya varias veces citado "Poetas en la Lima de los años treinta" que "Un par [del grupo de poemas eróticos] trató en vano de publicar Coyné, años después [1949], en una revista española de poesía."

Comenta Coyné en el prólogo a **Cuál es la risa**: "La única 'revista española de poesía' con la cual tenía alguna relación era **Raíz**, órgano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, que dirigía J. Guerrero Zamora, a quien conociera en agosto del 48 en Segovia, en el ámbito del primer Curso para Extranjeros organizado en la España de posguerra. En su nº 3 - invierno 1948-1949- había salido uno de mis poemas (7), pero en breve dejó de publicarse y, según parece, no ha quedado huella de ella ni en las hemerotecas ni entre los bibliógrafos." (Pág. 2)

No sabemos si Coyné se refiere con la ausencia de "huella" a todos los números de la revista o sólo al número 3. Por nuestra parte, hemos situado la colección completa de **Raíz** (seis números) en la Biblioteca Nacional de Madrid. En la Biblioteca de la Facultad de Filología de la actual Universidad Complutense de Madrid (antigua U. Central) falta precisamente el Nº 3.

Los seis números se publicaron en las fechas siguientes:

Nº 1: mayo de 1948
Nº 2: junio de 1948
Nº 3: invierno 1948-1949
Nº 4: Semana Santa de 1949
Nº 5: junio de 1949
Nº 6: noviembre de 1949

El número 1 en su primera página trae un texto que podríamos denominar como "Declaración de Principios". En él se lee: "Sentíamos la falta de una publicación universitaria que uniese la juventud valiosa, consciente, sensata y audaz, que atacase la frivolidad y aletargamiento extendidos en otra juventud, que diese vida y luz a lo válido y sepultura a lo podrido, que enlazara nuestro signo de existencia al de otros países".

En el acápite "INVOCACION" se lee: "Primordialmente invocamos a aquellos universitarios que sientan el álito poético en la sangre, que forjen fantasías, realidades nuevas, que buceen tras las primeras causas, que vean lo inmarchito de los documentos, que vivan la historia, que deseen educar nuevos hombres, que estudien o creen colores y formas, que sueñen con las configuraciones o actitudes de la tierra"

Los colaboradores del primer número son: V. Aleixandre, J. Romo Arregui, A. Sastre, E. Azcoaga, J. Guerrero Zamora, J. Hierro, A. Paso, M. Fraile, F. Kafka, R. Morales, F.T. Comes, J. López Gorge, R. Brooke, M. Jacob.

Raíz constituye una revista de jóvenes marcados por la idealidad, por el deseo de dejar entrar un poco de luz en el ambiente cultural de la época, siempre bajo la mirada atenta de los inquisidores del Caudillo empeñados en cuidar -podemos conjeturar- la 'pureza de la fe y de las costumbres' de los principios del régimen. Para indicar la "oficialidad" o "semi-oficialidad" de la publicación transcribimos a continuación la siguiente nota aparecida en el mismo primer número:

"De esta publicación se han tirado cinco ejemplares (...) con destino a las siguientes personas:

Nº 0.- Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional.
Nº 1.- Excmo. Sr. Director General de Enseñanza Universitaria.
Nº 2.- Ilmo. Sr. Decano de la Facultad de Filosofía y Letras.
Nº 3.- Director de esta publicación: Juan Guerrero Zamora.
Nº 4.- Secretario: Alfonso Sastre."

Al repasar los contenidos de la revista uno no puede menos que sorprenderse de la ingenuidad de EAW -que entendemos por desconocimiento- al pensar que en una revista de esta naturaleza pudiera publicarse su "par de poemas eróticos". Los poemas no estaban dentro del contexto de la revista ni del tiempo histórico por el que pasaba España.

Como ejemplo de poema 'amoroso' publicado podemos citar el del director, Juan Guerrero Zamora, aparecido en el número 6 que bajo el título "Tiempo de la carne purificada" predica una sensualidad desprovista de todo erotismo y, como el título mismo sugiere, se inscribe más bien dentro de un contexto religioso.

Fanny Rubio tiene una opinión más favorable sobre la revista:

"Polémica, viva, seria, con conocimiento de causa, **Raíz** no adopta posiciones adolescentes, como tantas revistillas universitarias. Por los autores de centro y de afuera se observa una claridad de criterio selectivo -sin sectarismo de ninguna clase- poco común en las publicaciones de su momento, que acogían indiscriminadamente en sus páginas autores divergentes y aun contradictorios dando a sus números un eclecticismo empobrecedor" (8).

Como dato final, queremos señalar que en el número 5, junio de 1949, en la sección titulada "REVISTAS [RECIBIDAS]" se reseña la siguiente información:

"LAS MORADAS. (Núms. 5 y 6, Vol. II, julio y octubre, 1948, Lima, Perú.)"

Y en el número 6 (y último), de noviembre de 1949, en la misma sección:

"LAS MORADAS. (Vol. III, núm. 7-8, enero-julio 1949, Lima, Perú.)"

Las Moradas, segunda de las revistas dirigidas por EAW en Lima y publicada entre 1947 y 1949 con un total de 8 números, constituye uno de los mayores acontecimientos culturales de la época no sólo en el ámbito peruano, sino hispanoamericano (9). Posiblemente el "intento" de Coyné permitió establecer la vinculación entre el Director de **Las Moradas** y el Director de **Raíz**, vinculación que, según parece, no pasó más allá de las dos alusiones en la revista madrileña de la revista limeña.

FECHACION DE LOS POEMAS

Si se concluyó la impresión de **Abolición de la muerte** el 7 de febrero de 1935 y la Exposición de pinturas se llevó a cabo en mayo del mismo año, podemos conjeturar que los poemas "sociales" ["El sueño" y "Detrás del telón"] se escribieron entre los meses de marzo y abril (o un poco antes, puesto que cuando conoció EAW a César Moro, a fines de 1934, ya **Abolición de la muerte** estaba concluido).

La fecha de escritura de los poemas "eróticos" es un poco más difícil de establecer. Sin embargo, hay que tomar en consideración que el último poema de los años treinta se publicó en diciembre de 1939. También debe tomarse en cuenta las siguientes palabras de Westphalen: "Terminaron así para mí los años treinta e igualmente mis actividades relacionadas directamente con el ejercicio continuo de la poesía" (10). La fecha de escritura debe situarse, entonces entre el segundo semestre de 1935 y diciembre de 1939. En la conferencia de 1974 Westphalen sólo dice "De esa época data también...", donde "esa época" puede corresponder, en nuestro concepto, al año 1935 y siguientes. En la aludida conversación

privada con Westphalen éste señaló los años 1937 o 1938 como probables.

LA DISPOSICIÓN DE LOS POEMAS

Cuál es la risa consta de dos secciones, sin ninguna denominación particular cada una. En la primera figuran ocho textos:

- "Cuál es la risa..." (p. 4)
- "Un hombre se inclina..." (p. 5)
- "Una representación hermosa..." (p. 6)
- "Se mece suavemente..." (p. 7)
- "Poema" (p. 8)
- "Amor eterno" (p. 9)
- "El sueño" (p. 10)
- "Balanza exacta" (pp. 11-13)

La segunda sección tiene sólo un texto en prosa de amplia extensión:

- "Detrás del telón" (pp. 14-19)

La lectura del libro pone en evidencia que no todos los poemas mantienen un mismo tipo de escritura poética, en otras palabras, un mismo estilo. Los primeros cinco poemas de la primera sección mantienen semejanza estilística y corresponden, en nuestro concepto, a los textos que su autor denomina "poemas eróticos". Excepto el quinto poema, el resto no posee título por lo que cito por el primer sintagma del primer verso (como ha hecho Westphalen en sus dos libros iniciales):

- "Cuál es la risa..."
- "Un hombre se inclina..."
- "Una representación hermosa..."

- "Se mece suavemente..."
- "Poema"

Los poemas sexto ("Amor eterno") y octavo ("Balanza exacta") presentan como característica principal el estar escritos en prosa poética. Constituyen otra unidad.

Finalmente, los 'poemas' séptimo ("El sueño") y noveno ("Detrás del telón") presentan un contenido muy peculiar, pues son textos despojados de todo lirismo y son, por el contrario, absolutamente 'objetivos'. Constituyen el tercer grupo de poemas del libro.

En resumen, consideramos en el libro **Cuál es la risa** tres grupos diferenciados:

a) Los cinco poemas 'eróticos'.
b) Los dos 'poemas en prosa'.
c) Los dos 'manifiestos poéticos'.

LOS POEMAS "ERÓTICOS"

En oposición a los poemas de las dos primeras series donde el erotismo se manifestaba de un modo velado, en los presentes poemas el erotismo se presenta a través de referencias 'directas' a la fisicidad corporal y, específicamente, al acto amoroso. Formalmente se trata de poemas en verso, sin título -con excepción del quinto- y con letra mayúscula al inicio de cada verso. Estos son los poemas que podrían calificarse "de una belleza insobornable, con luz y sombra resplandescientes".

DOS POEMAS EN PROSA

Los poemas "Amor eterno" y "Balanza exacta" (VI y VIII, respectivamente) presentan algunas particularidades textuales que

las diferencian de los cinco poemas iniciales y de los poemas VII ("El sueño") y IX ("Detrás del telón").

Hay que decir en primer lugar que efectivamente se trata de poemas en prosa. No oponemos ninguna reserva al reconocimiento de los presentes textos como "poemas", no sólo porque (empleando el criterio funcional de la definición del texto literario) figuren en un libro presentado como "de poemas" (y no en otro sobre "moral" o "disposiciones municipales sobre el peso en los establecimientos comerciales", por ejemplo), sino porque los contenidos predicados no guardan una 'estrecha fidelidad' con la 'realidad' y, por el contrario, la 'trasgreden' y 'modifican'.

En segundo lugar, ortográfica y gramaticalmente los textos suscriben todas las leyes que sobre estos órdenes prescribe la R.A.E. El poeta no experimenta en estos aspectos.

A diferencia de los poemas de la primera sección, éstos no son de carácter erótico. A pesar que el título podría sugerirlo, "Amor eterno" no constituye un poema de amor. "Balanza exacta", por su parte, sopesa valores ligados a la vida y la muerte.

OBSERVACIÓN

En la conferencia de 1974 Westphalen aludió a unos "poemas eróticos" y, por otro lado, a "unos ensayos de lo que se llamaba poesía social". Pero los poemas de la presente sección no pueden ser adscritos a ninguno de estos dos grupos de poemas. Estilística, formal y conceptualmente difieren de los otros dos grupos. Constituyen una sección independiente a la que denominamos simplemente poemas en prosa.

LOS POEMAS "SOCIALES"

Como ya hemos adelantado los 'poemas' séptimo ("El sueño") y noveno ("Detrás del telón") presentan un contenido muy peculiar,

pues son textos despojados de todo lirismo y predican, por el contrario, contenidos absolutamente 'objetivos', con una retórica concebida más en términos 'propagandísticos' o 'reivindicativos' que 'poéticos'.

Bajo la presencia del surrealismo el poeta ataca directamente a las instituciones sociales como la familia, la patria, el capital, los principios religiosos y aboga por la exaltación de la sexualidad. Tanto "El sueño" como "Detrás del telón" deben ser considerarlos en nuestra opinión no como 'poemas', sino como textos que en la Historia de la Literatura se conocen bajo la denominación de Manifiestos Poéticos.

El adjetivo "social" no connota en Westphalen reivindicación de las clases proletarias oprimidas. La poesía "comprometida" de Westphalen -para emplear un término ligado a la polémica 'Poesía pura/Poesía social' de la época- busca socavar las bases de la sociedad cuyas instituciones se encuentran caducas pues coactan los valores ligados a la libre expresión del espíritu. Se trata de una sociedad hipócrita y corrupta. Si se ataca el sistema moral, entonces hay que criticar a los protagonistas de ese sistema, esto es, la clase burguesa.

En este mismo sentido habría que entender el poema liminar de **La tortuga ecuestre** de César Moro, "Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas", donde se plantea una crítica al sistema ideológico burgués imperante. La verdadera liberación del hombre se origina a partir de la reivindicación del sueño, la locura, los actos fallidos, el subconsciente, la mentalidad de las culturas ancestrales, entre otras realidades reivindicadas por el surrealismo.

TEXTOS POÉTICOS-TEXTOS NO POÉTICOS

"El sueño" y "Detrás del telón" plantean un serio problema a la teoría literaria toda vez que presentan una configuración textual muy particular. Hasta este momento hemos venido refiriéndonos a ellos únicamente como "poemas sociales" utilizando

una denominación empleada por su autor. Pero ahora debemos responder a las siguientes preguntas ¿Hasta qué punto deben ser considerados los presentes textos como "poemas"? ¿No deberían considerarse, mejor, como textos "para-poemáticos"? Trataremos de dar una respuesta tomando en consideración algunos criterios teóricos en torno a la definición "texto poético" (11).

Si utilizamos un criterio funcional y decimos que se encuentran presentados dentro de un libro que se entiende como "de poesía" se puede responder diciendo que el hecho de que estén insertos en un libro con tal calificación no les adjudica esa categoría porque -utilizando un criterio estructural- el mensaje no está centrado sobre sí mismo.

En los presentes textos más que la función poética predomina la función referencial y apelativa. Al igual que lo ocurre en los textos publicitarios, en los dos textos aludidos el mensaje está recubierto de un lenguaje seudo-poético, pues lo que intentan es persuadir al lector de la verdad de su mensaje más allá de centrar la predicación en ellos mismos. No es que en algunos textos poéticos o literarios en general no exista la intención de mover al lector a efectuar una modificación de su visión del mundo (p. e. **Don Quijote** de Cervantes estaba centrado en la crítica a las novelas de caballería; **Uncle Tom's Cabin**, de Harriet Beecher Stowe, intentaba convencer a los ciudadanos norteamericanos de las condiciones en las que vivían los esclavos negros, y así se pueden presentar muchos ejemplos). Pero, en todos estos casos,es la propia organización textual, la creación "de un mundo propio", quienes consiguen tal efecto secundario, y no al revés.

También en un texto publicitario podemos observar un hecho semejante. En el eslogan de unas zapatillas que se llamen "Tigre" podría figurar el siguiente texto: "Agarra con garra", donde el significante (aliteración y rima), asociado al aspecto significativo -al igual que en el eslogan político analizado por Jakobson ("I like Ike")- actúa de manera efectiva (función conativa) sobre los potenciales compradores (o electores). Pero el empleo de recursos poéticos no les adjudica la categoría 'texto

literario' o 'poético'.

En "El sueño" y "Detrás del telón" la organización textual, la predicación de las unidades textuales, repetimos, no están centradas sobre sí mismas. Intentan convencer al lector, en el primer texto, de la importancia del sueño dentro de la vida diaria y, en el segundo caso, confrontan la visión del mundo de una sociedad burguesa con otra que subyace más allá de las apariencias de lo visible u observable. Textualmente se inscriben en nuestro concepto en la categoría que la Historia de la Literatura contemporánea denomina "Proclamas" o "Manifiestos".

POESÍA SOCIAL E INDIGENISMO

La llamada "poesía social" de Westphalen no comporta contenidos ligados a las 'reivindicaciones' del proletariado. Nada más alejado de su poética (lo mismo que la de Moro) de toda alusión reivindicativa ligada a las 'clases obreras o campesinas'. Véanse en relación a ello el siguiente comentario en "Poetas en la Lima de los años treinta":

"... se me acusó al menos de dos crímenes mayúsculos: el primero ser poeta, el segundo ser comunista; aunque respecto al primero, si alguna vez lo fui, ya había abandonado toda veleidad de pretenderlo; y lo segundo sólo podía entenderse en la acepción de una disconformidad total con el régimen establecido, pero también de un desconocimiento completo de los medios concretos para volcar la situación" (pp. 103-104)(subrayado nuestro).

En este sentido hay que considerar la "admiración reticente" suya por la poesía de César Vallejo. Y también, creo, su actitud para con la obra de José Carlos Mariátegui (12). Lo que más llama la atención de Westphalen en Mariátegui no es su labor realizada en aras de la fundación del Partido Socialista, la formación de la Confederación General de Trabajadores del Perú, o la divulgación del pensamiento marxista, sino "su formación limeña y europea", así como la irradiación cultural de **Amauta** en el contexto peruano e internacional (Westphalen destaca en Mariátegui los aspectos que

les son comunes).

También habría que considerar en este aspecto su relación con el novelista indigenista José María Arguedas y la larga amistad que los unió, pero Westphalen no conoce al indio (como muchos limeños y costeños). Más que el indio concreto o el Indigenismo le interesa -lo mismo que a Moro- el pasado precolombino del Perú ligado al ambiente maravilloso o mágico reivindicado por el surrealismo (Westphalen dictó un curso de Arte prehispánico en la Universidad limeña de San Marcos).

En toda su obra poética existe una sola composición en el libro **Ha vuelto la Diosa Ambarina** (la que se inicia con "Una jovencita recién...") en la que describe a una muchacha del ande que cuando habla el español trata de que no se le noten rezagos de su lengua de origen, el quechua. Pero, aparte de señalar este hecho, el poeta resalta el aspecto de sus cabellos que le dan pie a remitirse a Renoir quien hubiera realizado un "hermoso dibujo" de ellos (13).

En resumen: Los poemas "sociales" de Westphalen están ligados a la difusión de los valores propugnados por el surrealismo: el sueño y el subconsciente, el azar, la presencia de lo maravilloso en la vida diaria. De otro lado, atacan a la sociedad burguesa y a sus fundamentos principales: la mentalidad racionalista y la religión cristiana por la coacción de los libres valores del espíritu, en especial de la sexualidad.

NOTAS

(1) **César Vallejo**. Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, 315 pp.

(2) "Poetas en la Lima de los años treinta". Incluido en **Otra imagen deleznable...** México, FCE, 1980, p. 118.

(3) **Cuál es la risa**. Prólogo de André Coyné. Barcelona, Ediciones Auqui, 1989. 19 pp. numeradas.

(4) Edición dominical del diario **El Observador**. Lima, 25 de abril de 1982, p. XVII.

(5) Por ejemplo, Alberto Escobar en **El imaginario nacional**. (Lima, IEP, 1989). Véanse las pp. [69]-76 dedicadas a la lectura de "Balanza exacta".

También Edgar O'Hara cita los poemas de **Cuál es la risa** en "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche". **Plural** Nº 224, Revista cultural de **Excelsior**, México, mayo 1992, pp. 20-31.

(6) Prólogo a **Cuál es la risa**, p. 3.

(7) "Ecrit quand je dépouillai l'écorce blanche...".

Al final de la transcripción del poema figura la siguiente información sobre el autor: "André Coyné nació en 1927 en Bioule (Tarn et Garonne). Cursando la carrera de letras en la Universidad de París, ha venido a especializarse en el estudio del español. Recientemente estuvo en Segovia en un curso para extranjeros y ahora se halla en Lima, donde prepara un estudio sobre César Vallejo. No ha publicado nada hasta ahora, por lo que tenemos el gran placer de presentarlo". p. 8

(8) En **Revistas poéticas españolas, 1939-1975**. Madrid, ediciones Turner, 1976, p. 94. [Sobre **Raíz** véanse las pp. 89-94].

(9) Sobre **Las Moradas** véase especialmente en artículo de Luis

Loayza "Regreso a 'Las Moradas'". En **El sol de Lima**. Lima, Mosca azul, 1974, pp. 211-216.

(10) "Poetas en la Lima de los años treinta". Pp. 118-119.

(11) Véase, por ejemplo: Jenaro Talens, Juan M. Company y Vicente Hernández Esteve: "Lenguaje literario y producción de sentido". En José María Díez Borque (Coord.): **Métodos de estudio de la obra literaria**. Madrid, Taurus, 1985, pp. 523-551. También Susana Reisz: **Teoría de la Literatura: Una propuesta**. Lima, Universidad Católica, 1986.

(12) Téngase en cuenta también que Westphalen fue muy reacio a publicar en **Amauta** a pesar de las múltiples insistencias de Mariátegui en ese sentido. Sólo publicó el poema "Itinerario en carne de caracol" en el Nº 24 (junio de 1929). [Cf. Estuardo Núñez: "Martín Adán y Emilio Adolfo Westphalen en el ambiente de 'Amauta'". **Runa** Nº 3. Lima, junio de 1977, pp. 18-19].

(13) Incluido en **Bajo zarpas de la quimera**. Madrid, Alianza Tres, 1991, p. 235.

TERCERA PARTE

EL "SEGUNDO" WESTPHALEN

(1972-1992)

SECCIÓN PRIMERA

ASPECTO TEMÁTICO

CAPÍTULO I

LA VIDA INTERIOR

EL EROTISMO

Al igual que en su primera época, el erotismo juega un papel esencial en la poética del "segundo" Westphalen. En un poeta que descree de planteamientos metafísicos, sólo la carnalidad y el erotismo confieren sentido y trascendencia a la materia. Se trata del amor entendido como un rito, como la manifestación de uno de los móviles centrales de la existencia humana. El más allá existe en la vida diaria; la dimensión espacial o cósmica existe en la materia.

Se trata del amor llevado hasta sus últimas consecuencias. El amor lindante con la muerte, conjugado con el dolor. La felicidad no implica exclusivamente la presencia del placer, sino su presencia conjunta con el dolor.

El tema amoroso figura desde los poemas sueltos de los años setenta como "Libre" o "Nerval y el amor". En "Libre" el poeta desarrolla el tema del amor a través de uno de sus símbolos más constantes, el "ave". El hombre que existe en el tiempo y el espacio vive libre en el amor pero, al mismo tiempo, prisionero de sus redes:

Enclaustrado
El preso dichoso,
Oruga indistinta
De su manto impalpable,
Se sumerge en el tiempo,
Se ovilla en el espacio,
Libre como el ave
Presa en su canto,

Y, como en otros poemas suyos, el amor se dirige necesariamente hacia la muerte:

Grito que violenta la vida
Y la conduce, fulmíneo, a la muerte (1)

En "Nerval y el amor" el poeta peruano alude al poeta francés, autor de **Aurelia**, "gurú de todos nosotros en asuntos del misterio y de la maravilla y de quien se encuentran en el catálogo [de la exposición surrealista de mayo de 1935] fragmentos de su incomparable **Heb_domeros**", dice en una ocasión el propio Westphalen (2). El acceso a la felicidad -representada en la mirada de la diosa-niña Venus- supone la copresencia de la muerte y del dolor. Negar la felicidad implica su propio gozo:

Nadie más sino
Nerval capta la diáfana
Mirada que concede
La vida como una muerte
Gozosa porque negada

En la primera serie editada en los años ochenta, **Arriba bajo el cielo**, uno de sus poemas destaca la penetración del pico de un vencejo en el pecho como expresión conjunta de amor y dolor. Nótese de otro lado la alusión a la "sulamita", personaje de **El Cantar de los Cantares** [Cf., por ejemplo, 7:1 y 8:7] como manifestación de un amor entregado hasta sus últimas consecuencias:

EL pico del vencejo
Penetra en el pecho
Cual mirada de sulamita
Hincándose dulce en la sangre
De escogido amante

En "Vocación de mártir" el poeta juega con un doble nivel de significación. Por un lado, la alusión religiosa que el título evoca; de otro, el aspecto sensual y erótico que deviene del hecho de mencionar al fuego de la mirada de ciertas "mulatas":

ASPIRAR a convertirse en esa hojarasca que arde en las
pupilas doradas de ciertas mulatas.

POEMAS A JULIANA

Un conjunto de poemas en la obra poética contemporánea de EAW tiene como protagonista a un personaje femenino que adopta un nombre propio, "Juliana" (en oposición al TÚ anónimo de los poemas de su primera etapa).

En el poema "Barca de sueño" puede observarse en el título las siguientes connotaciones. De un lado, "barca" alude no sólo al objeto flotante, sino que implica el balanceo de su navegar (que, a su vez, se relaciona con el balanceo en el acto sexual). Por otro lado el complemento "de sueño" implica 'deseo', 'ansia de posesión'. El onirismo en Westphalen, como sabemos, está muy a menudo vinculado al aspecto erótico. La última proposición indica que la "barca" y "Juliana" son lo mismo:

VAMOS en barca con Juliana. La barca es pequeña- Juliana más grande. Sus piernas se mueven en el agua. La barca pasa por encima y por debajo del agua. Juliana ríe. Se tapa la vulva con la mano. Son lo mismo la barca y Juliana.

En "Homenaje" los cuatro elementos: AIRE, AGUA, CIELO, TIERRA, hacen referencia al estado de primariedad del erotismo, desde el de menor materialidad, el aire, hasta el de mayor concreción, la tierra. Nótese la alusión al "sueño":

AIRE alisa muslos de Juliana mecida en hamaca - AGUA destapa culito prieto de Juliana en alberca - FUEGO lame entrañas intactas de Juliana abierta. TIERRA revuelve mar y cielo sin rozar vello de Juliana soñada despierta.

En "Estampa" la reiteración del apelativo se constituye en un estribillo que evoca el carácter coral de las composiciones populares peruanas. La referencia al picar del picaflor tiene efectos significativos en el sentido de aludir al libar del néctar de las flores (imagen del goce erótico):

QUÉ tomaba el picaflor
De tu sexo - Juliana
Polen y rica miel - Juliana
Ambrosía deleitosa - Juliana
Ay - Juliana.

La palabra shushuma en el poema "Concordancia" puede sugerir la presencia de lo mágico por la caracterización fonética de la voz vinculada con alguno de los lenguajes propios de la amazonía peruana. La "concordancia" radica, obviamente, en la presión de los cinco dedos sobre el pene:

CON cinco anillos de presión amorosa
Ajusta Juliana el pene a su shushuma

EROTISMO Y SENTIDO TRASCENDENTE

Uno de los poemas emblemáticos de Westphalen en su "segunda" época es "Sentencia de vida". El erotismo en este caso se manifiesta de un modo simbólico aludiendo, conjeturamos, al placer solitario. Nótese la referencia al "traslado del cuerpo y la sombra a región plácida" y también la alusión al "grito del ave solitaria". El orgasmo resultante implica, de un lado, un "olvido" de lo existente, al mismo tiempo que comporta hacer abstracción de la muerte:

EXPUESTO por quinta o milésima vez a recurso corrosivo de mirada lampo, trasladando cuerpo y sombra a región plácida donde ríos pequeños y grandes se juntan sin reconocerse y el grito de un ave sola se expande en música y silencio astrales. Sí - puesto por quinta o milésima vez en olvido de la vida - en descuido de la muerte.

EL MOVIMIENTO PENDULAR

El elemento motivador para la elaboración de un poema erótico puede ser cualquiera. En el siguiente texto, por ejemplo, se trata

del simple caminar ondulante de una muchacha:

"Péndulo"

TEMBLOR lento y tiempo armonioso en la ondulación
rítmica - al caminar - de nalgas de muchacha agraciada y
esbelta. Vaivén amoroso que retiene el habla.

Algo que es necesario destacar en los poemas de tema erótico es la alusión al 'movimiento rítmico y reiterativo' (En el ejemplo acabado de ver, el "vaivén amoroso"; en "Homenaje", el 'mecerse en la hamaca'). En estos casos, como hemos ya afirmado, puede establecerse una vinculación con el movimiento acompasado del acto amoroso.

LENGUAJE INFANTIL

La imitación del lenguaje infantil a través del uso de diminutivos constituye la nota formal dominante en "Quiénes". El pequeño espacio para dos personas implica la mayor juntura de los cuerpos y la consiguiente aparición del deseo y erotismo:

ME voy a meter contigo
En un cuartito
O en un espejito
Donde no haya sitio para uno
Y menos para dos
Y se esté muy apretaditos.

Aunque no se encuentre ligado al erotismo, en el siguiente poema, "Soliloquio en coro", la alternancia de las distintas personas verbales y la reiteración de la misma frase hace que el poema devenga en un simple juego que imita el lenguaje infantil, pero cuyo efecto significativo es altamente poético, precisamente por el hecho de presentar un contenido distinto y novedoso:

VOY a cantar
Una canción verde
Vas a cantar
Una canción verde
Vamos a cantar
Una canción verde
Ahora - todos juntos
Una canción verde.

POEMAS DE LA LENGUA Y LA SALIVA

En los poemas de **Ha vuelto la Diosa Ambarina** (1988) se retoma el tema amoroso. Esta vez la sensualidad y el erotismo están presentes a través del sentido del gusto:

DESEABA gustar la sal de tu cuerpo lozano - para deleitarse luego en el sabor de tu saliva (bálsamo almizclado y benéfico).

Ocurre la misma referencia en otro poema de la misma serie; la unión de las dos lenguas implica la proclamación de la presencia del amor:

PONER juntas las dos lenguas - manera única idónea aceptable para alabar el Amor - para proclamar: yo amo al Amor y el Amor me ama.

En otro poema la presencia de unos labios implica no solamente la posibilidad de que sean besados, sino también mordidos: Erotismo y dolor como en tantos otros textos. El dolor es una forma de placer. De otro lado, es necesario hacer referencia al "rito" de este acto, lo que confirma, una vez más, el aspecto ceremonial que asume la vivencia amorosa en la poesía westphaliana:

SÚBITO e irresistible deseo de morder labios jugosos coralinos húmedos - de hincar pausadamente (pero fuertemente - pero implacablemente) los dientes en boca entreabierta. Sentir ahogarse

en la propia garganta el grito de sorpresa - de dolor - de goce - de quien comparte tal acción propiciatoria y desconsagrante. Rito alucinado - pero instante más vívido que cualquier imagen deshojada del olvido.

En el poema que se inicia con "Un grupo de seis u ocho muchachitas..." el poeta comenta las actitudes "escabrosas" de algunas niñas que, de manera ingenua, adoptan posiciones o realizan actos (como dar besos) que a cualquier adulto, en otra circunstancia, le significaría una actitud provocativa. Se trata de un acto extrañísimo que a cualquier persona sorprendería por ser un hecho ocurrido en plena luz del día:

(...) Se diría que en ciertas chiquillas las manifestaciones de fingida entrega son espontáneas y atrevidas - que inventaron por sí solas las artes primigenias del encanto la seducción y la perfidia. Al confundido viandante le corren culebrillas por el ánima - la sangre se le agolpa en el pecho. Extrañísima impresión la suya - caído en pozo sombrío - girante vertiginoso alocado - en plena luz del día.

LA SENSUALIDAD

En Westphalen el erotismo desborda sensualidad. Solamente el tocar con la mano un pie (parte del cuerpo de connotación erótica menor que otras más características) "induce a la lujuria". No importa que se trate de una muchacha desconocida o de una beldad famosa. El poeta destaca sobre todo la "delicada piel":

TUVE una vez en la mano pie ancho pequeño (no excedía el contorno de mi palma) sucio perfecto de doncella complaciente - y fue alarmante sentirlo gravitar como compacto trozo de basalto. Turbaba más - no obstante - la delicada piel especialmente permeable a la caricia.
Enervante conjunción de calidades opuestas - armónicas y excitantes. El pie de una ninfa o bacante u otra encarnación mítica (antigua o moderna - la Garbo por ejemplo) de nuestras imaginaciones concupiscentes - ¿tendría semejante peso específico e induciría tanto como éste a la lujuria?

EL RELATO ÉPICO

Un asunto trivial, sin importancia: caminan tres muchachas por una calle y una de ellas bebe agua del grifo de un jardín, da pie al poeta a describir la escena en términos épicos. La muchacha es una "Hija del Fuego". El poeta no ha de participar a sus lectores de la "aventura terrestre" de la "diosa":

(No se describen ni comentan voz y mirada de deidad en pos de sórdida o magnánima aventura terrestre - del incógnito bien asegurada.)

La poesía de Westphalen tiende siempre a la trascendencia, aunque ello -como bien sabemos- no tenga ninguna connotación religiosa. Se trata, más específicamente, de un materialismo trascendente; el orgasmo implica la presencia de una "música y silencio astrales", y una muchacha, en el poema último comentado, es una "Hija del Fuego".

EXACERBACIÓN DEL EROTISMO

En la última serie de 1992, **Falsos rituales y otras patrañas**, el erotismo aflora de un modo intenso y directo. Anota Edgar O'Hara: "El exacerbado erotismo de los poemas de Westphalen de los últimos diez años (que recuerda la vuelta de Thomas Hardy a la vena lírica) merece un lugar de privilegio en las fuentes de su arrebato expresivo" (3). La descripción es concisa. El poeta se limita a las palabras indispensables que permiten sugerir lo que sería sólo fruto de un deseo. Así en "DESCUBRIÓ casualmente..." se describe el acto que realiza una "muchachita" -en edad núbil- que con las manos "sigue los contornos de dos protuberancias particularmente sensibles de su cuerpo". El deseo del YO lírico -de poner la mano derecha sobre la de ella y la izquierda sobre el otro seno- queda sólo en intención. Una vez más el poeta hace referencia, de un modo

indirecto, a la cópula a través de la alusión a "amoldarse al compás ansiado", así como a las "cuatro manos para un doble y diverso contentamiento":

DESCUBRIÓ casualmente a la muchachita - sentada en una silla - acariciándose los senos sobre traje raído. Pensó insertarse en el juego - poner sus manos - la derecha sobre la de ella - la izquierda sobre el otro seno - en forma de amoldarse al compás ansiado por la pequeña (cuatro manos para un doble y diverso contentamiento).
Mas era impertinencia sacarla de su ensimismamiento - absorta como estaba en seguir los contornos de dos protuberancias particularmente sensible de su cuerpo.

En los poemas eróticos de Westphalen, como ya ha sido indicado, el poeta se refiere constantemente al hecho del balanceo de los cuerpos, al movimiento pendular. El escenario en el siguiente caso es majestuoso: "El mar del poniente", que confiere trascendencia a la escena amorosa:

FRENTE al mar del poniente - el cuerpo en pie del amante tapaba casi por completo el de su compañera - reclinado sobre reducido parapeto. Eran visibles - con todo - brazos desnudos al redor de cuello ajeno y - abajo - extremos deleitables de las piernas - meciéndose lenta - pendularmente.

EL AMOR COMO RITUAL

En la serie **Falsos rituales y otras patrañas** tal vez el poema emblemático por excelencia y que sugiere el título a la serie, es el que se inicia con "¿FUE en la ocasión desvergüenza...".
En este poema hay que considerar el doble nivel significativo que desarrolla. Por un lado, el nivel erótico: se trata de la descripción de una muchacha recostada sobre la playa que, por descuido, ha dejado ver sus partes íntimas. Ese hecho, por sí simple, asume en un segundo nivel de significación una dimensión litúrgica o ritual. Al igual que en muchos poemas suyos el erotismo

es transferido a una dimensión religiosa. Así, la muchacha es elevada al rango de "sacerdotisa de Venus". Sus piernas que se recogen en triángulo configuran "una especie de tabernáculo"; se trata de un "Arca de Alianza" donde el Sancta Sanctorum es la "beata hendidura" a la cual hay que "venerar" y "recitar píamente las jaculatorias". Erotismo y ritualidad conjugados en una sola unidad:

¿FUE en la ocasión desvergüenza u obligación ritual de sacerdotisa de Venus?
Estaba recostada en la concurrida playa de mar - y sus piernas - recogidas en triángulo - configuraban una especie de tabernáculo. La pose permitía - tendido de bruces ante Arca de Alianza improvisada - venerar la beata hendidura y recitarle - acompañado por bufidos de la resaca en celo - píamente las jaculatorias.

EL SUEÑO

Habíamos afirmado en la primera parte de este trabajo que el sueño, el estado de entresueño (de vigilia y sueño) y el estado onírico, en general, en la poesía de Westphalen se encuentra estrechamente ligado a la sexualidad y erotismo (4).

Ahora bien, un poema visto con anterioridad, "Barca de sueño", constituye el prototipo de este tipo de alusión. El personaje erótico, "Juliana", navega en una barca y "Sus piernas se mecen en el agua". El movimiento de las piernas, el pasar la barca "por encima y por debajo del agua" constituyen alusiones al acto sexual. El agua es en este caso símbolo de primariedad al discurrir por los cuerpos en medio de la pasión y el deseo.

La "Barca de sueño" se opone a la "Barca del tiempo" (que se dirigía hacia la mar) vista en las dos primeras series de los años treinta. Pero, en el último poema de la serie de 1992, la "barca" se halla estacionada sugiriendo la existencia del presente de la inmovilidad y el gozo (Cf. el Capítulo siguiente):

ALIVIO y deleite
Cuando se ha atracado
La Barca del Tiempo
Y nada sucede

En "Sobresalto y deslumbramiento" la irrupción de una beldad en medio del tráfago del movimiento de la calle es llamada por el poeta "vecino tanto como aquel adivinado en actos o entresueños de amor".

En el poema "Cartomancia" los "sueños" pueden ser indicativos de erotismo (en este caso, los placeres del erotismo permiten "orientarse o extraviarse"), aunque también puede asumir un significado genérico de 'anhelos y deseos':

BARAJABA unos cuantos sueños cuando le tocaba orientarse o extraviarse en la vigilia.

La fuerza del "sueño" (= del 'erotismo', lo 'desconocido', el 'peligro') es tal que no hay fuerza humana capaz de impedir el ingreso a aquel lugar o espacio deslumbrante. Ingresar al "sueño" es adentrarse en las más hondas profundidades marinas que, en este caso, pueden ser también prefiguración del subconsciente:

¿QUIÉN rescata y salva - en qué orilla - al náufrago de las turbulencias - las trituraciones - las absorciones en el vacío - y de los encantamientos - los arrobos - las fulguraciones de las - siempre amenazantes y por tanto siempre atrayentes - resacas oníricas?

En la última serie, **Falsos rituales y otras patrañas**, uno de sus poemas más hermosos, "CON aire sigiloso...", sitúa la descripción en el terreno de los sueños (del deseo erótico). Una amiga del YO poético (o narrativo) ha soñado con ser "violoncello en las manos de diestro ejecutante". Los distintos instrumentos nombrados (vihuela, viola da gamba y, finalmente, viola d'amore) connotan el deseo de posesión erótica, donde el logro de las

"mutuas resonancias y satisfacciones" sugieren el acto amoroso, al mismo tiempo que los instrumentos son representativos, por su morfología, del talle de una mujer:

CON aire sigiloso - mal celado el bochorno - me reveló mi amiga que en sueños había sido violoncello en manos de diestro ejecutante.
Pequeña o grande confusión la de tu sueño - anoté. La vihuela se adapta mejor a tu talle y garbo - rasgueada y punteada con brío.
O podría preferirse la viola da gamba - cómoda pues destinada a apretarse entre las piernas para hacerla vibrar.
Mi predilecta - empero - es la viola d'amore: doble hilera de cuerdas a fin de obtener mutuas resonancias y satisfacciones.

"Desideratum" es el poema de los deseos. La voz poética -que resuena como un susurro- expresa el anhelo de gozar de la compañía de las 'diosas del deseo y del amor'. Se trata de que en el azar, en algún tiempo próximo, no muy lejano, en cualquier lugar ("a bala de cañón perdida") se lleve a cabo ese encuentro "adorable". Nótese, por otra parte, la contraposición entre el mundo de los "sueños" y el de la "vigilia":

CIERTAS visitantes gentiles de nuestros sueños - o de cualquier día gris y sórdido de nuestra vigilia - serían adorables si no nos dieran cita - al igual que espectaculares cometas errabundos - para dentro de varios siglos o al cabo de un milenio.
Saciarían - en cambio - nuestro anhelo - dándonos prueba de caridad y cariño - si nos uncieran - a bala de cañón perdida y nos depositaran - con ellas - plácidos - en el harem de todas las huríes.

LA NOCHE

La presencia de la "noche" en la poesía de Westphalen se encuentra ligada a lo 'irracional'; se vincula ciertamente con el onirismo, pero también con el 'misterio' y lo 'desconocido'. En "De incógnito", el arribo de las sombras que invaden a la ciudad puede leerse como prefiguración de las fuerzas de lo irracional que se van adueñando de la "ciudad", de lo consciente y racional (Cf. en

el Cap. siguiente la lectura del poema "El mar en la ciudad" de temática semejante):

SE tropieza uno al voltear la esquina con imponente arboladura de navío penetrando pesada lentamente en ruidosas calles congestionadas hemipléjicas. El poniente tiñe de púrpura telas restallantes sobre cubierta desierta. Guiña los ojos la gente distraída y no advierte cómo la Noche enjoyada y maligna se está adueñando de la ciudad para siempre.

El conocimiento de la "noche" implica su compenetración e identificación. En la poesía de Westphalen la entrega supone el abandono del sujeto hasta las últimas consecuencias, trátese de lo que se trate:

Mira el rostro blanco y el cuerpo negro de la Noche hasta que dejes de percibir la diferencia entre albura y negrura.
Pues sólo conocerás a la Noche si te pierdes y desapareces en la Noche - si te vuelves Noche.

INVITACIÓN E INGRESO AL PELIGRO

Otro de los temas presentes en la poética del segundo Westphalen es la invitación a la experiencia arriesgada, aunque en ella se vea comprometida la vida. Decía Moro en Carta a Xavier Villaurrutia: "¿Cómo no seguir en los sitios de peligro donde no caben salvación ni regreso?" (5). Tal es, también, la filosofía de Westphalen: La vida vivida en el riesgo continuo, no en el conformismo (Cf. el poema "Amor eterno" de **Cuál es la risa**).

"Fruto prohibido" es ejemplo de la invitación a vivir la experiencia del riesgo, lo atractivo y mortal conjugados:

REFULGÍA durazno negro retinto en medio de cesta de frutas vulgarmente carnosas y coloreadas. Los visos de su pelusa hacían chasquear de placer la lengua en anticipo. ¿Qué impedimento para hincar el diente en tan suculento como mortal regalo?

La entrega de la vida hasta sus últimas consecuencias no permite, las más de las veces, obtener absolutamente nada. Sin embargo, allí reside el sentido de lo vivido:

QUEMADA la vida hasta el meollo - ni una sola imagen indeleble rescatada.

En el poema que se inicia con "JUZGABA envidiable..." el deseo se encuentra en lograr "la sensación de 'cero de vida'", esto es, llegar al punto en el que la vida confluye con la muerte. Pero lo más interesante es que se trata de lograrlo "antes del hecho mismo". Deseo de morir, de experimentar la presencia de la muerte, pero sin morir:

JUZGABA envidiable lograr la sensación de "cero de vida" (la muerte clínica de los científicos) pero previa al hecho mismo - antes de ser ahorcado por mano propia o ajena - es decir - por uno y el mismo.

En "Tajo y revelación" -otra de las más hermosas composiciones de Westphalen- la entrega a la deidad supone la entrega de la vida. Su pérdida simbólica supone el acceso a la mayor revelación posible:

TUVISTE lástima de mi descarriada y arrastrada existencia.
Comedida, en un instante - con tu filudo alfanje - me volaste la cabeza.
No se vertió sangre gota alguna - mas me traspasó súbita aura de gloria.
Admirables arma y piedad las tuyas.

En "A salvo de riesgos" el tema de la existencia del peligro es tratado de modo irónico. La toma de providencias en el riesgo y peligro no revela más que senilidad; es una burla, una simple pantomima:

SEREMOS saltimbanchi seniles - andando titubeantes en el alambre - apenas a treinta centímetros del suelo - bien provisto de cojines atenuantes.

LA INTERIORIDAD

El lugar por excelencia del conocimiento es la propia interioridad. Sumergirse en los laberintos de la conciencia y de la inconciencia no es sólo el mejor modo de conocerse, sino de ingresar al terreno de lo desconocido. El silencio, la oscuridad completa, la ausencia de luz, sumen al sujeto en el terreno de lo desconocido. Se retorna al momento del origen de la vida (o al de la muerte). Es, al mismo tiempo, el terreno de la ausencia y de la totalidad, el del goce y la plenitud:

"Dudoso pasaje al éxtasis"

En cualquier edificio elevado una interrupción de la corriente suspende el elevador en tiniebla completa. Su único ocupante clama ayuda en vano. Exhausto siente reabsorberse todo a su alrededor. Se dilata el espacio o se contrae - es igual- arrastrando consigo al tiempo. Es el fin y es el principio. Sospecha entonces el neófito que si levantara la losa de compacta noche que le agobia entraría de lleno en otro vacío - el atiborrado y luminoso que depara todo goce y conocimiento.

La presencia de lo "inmóvil" supone la actitud propicia para la mirada interior. La contemplación del propio "abismo" supone una fuerza atractiva irresistible:

ATRAÍDO leve - inexorablemente - por abismo y tiniebla - abiertos uno y otra maternalmente en el vértigo de lo inmóvil.

La constatación de que en la memoria sólo existen algunos recuerdos y que la conciencia ha olvidado otros sucesos pasados constituye la prueba de que existe una zona vaga y oscura por

develar en lo interior de uno:

ES cuando no le queda a uno sino memorias y olvidos - que se toma conciencia de murmurante precipicio insondable.

Westphalen muy a menudo adopta una doble actitud ante sus temas predilectos. Al mismo tiempo que desarrolla en algunos poemas un tema con 'seriedad' y 'altura', en otros se burla de los mismos. En "Ejercicio ocultable" el poeta hace mofa de la observación de su propia interioridad:

CONTEMPLACIÓN inane y absorta de nuestro pequeño o mediano abismo portátil.

INMOVILIDAD/MOVILIDAD

Nótese cómo en el acápite precedente destaca sobre todo la inmovilidad. Inmovilidad ante el vacío, lo nebuloso y oscuro. Pero de otro lado, habría que confrontar esta ausencia de movimiento con el movimiento acompasado y pendular del acto amoroso. Se trata de dos tipos de actitud, constrastantes pero complementarias.

EL DIÁLOGO INTERIOR (EL NIÑO Y EL RÍO)

Una de las series más extrañas en el conjunto de la creación poética de Westphalen constituye **El niño y el río**, conjunto de doce escenas incluidas como sección segunda dentro de la serie **Amago de poema - de lampo - de nada** (1984). A través de asociaciones entre el agua que discurre a lo largo de la tierra y el ser de unos pocos años que refleja la visión inocente del mundo, Westphalen ha desarrollado un grupo de composiciones que, en nuestro concepto, no representan más que diferentes facetas de la propia personalidad

constitutiva de cada hombre (en primer lugar, del poeta). El epígrafe de Guillaume Apollinaire, "Quel monstre singuler êtes-vous / Qui ne me propose pas d'énigme" ("Qué monstruo singular es usted / Cuando no me propone enigmas") no hace más que aludir a la propuesta de un enigma por resolver. ¿Tal vez el enigma que somos cada uno de nosotros? ¿Tal vez el intento de decodificación de los distintos aspectos que ofrecen los rostros?

Cada una de las composiciones sobresale por la predicación de la asociación de lo incompatible. En la primera de ellas, "Piel de luz", el "niño" zurce con "hebras de sol" "gota a gota" una túnica para el "río". La relación entre los dos actantes de la serie es, a pesar de la alusión 'desencarnada' de la predicación, de conjunción:

CON aguja de cristal de roca y hebras de sol zurce el niño gota a gota amplia túnica temblorosa y sangrienta de río desollado vivo.

En el siguiente texto, el "río" es una entidad viva que tiene también "sangre" y sentimientos; además de las características 'masculinas', ofrece actitudes 'maternales':

"Idilio"

VARIAS gotas gordas se habían aglomerado a la vera del Río
para chuparle la sangre. El Niño las espanta con una palma grande.
Agradecido el Río entre sus brazos encuna al Niño.

"Se acabó" es un poema donde la voz poética afirma la idea de que el tiempo es en cierta medida circular, en el sentido de que el río, cuyas aguas van a dar a la mar, implica un nuevo recomenzar. El Niño invita al río que descanse de su largo discurrir (Cf. con la "Barca del Tiempo" del poema final de **Falsos rituales y otras patrañas**):

ÁNDALE Río ándale - das vuelta tras vuelta de este mundo al otro - súbete a esta barca - repósate un poco.

"Capricho", nombre que alude a una composición pictórica, relaciona el movimiento del "cometa" de un niño con el que también puede realizar el Río estirándose no en sentido horizontal, cual corresponde a su naturaleza, sino hacia lo alto:

COMETA variopinta surca el aire y canta. Por qué el Río no ha de tremolar a su vez - cacatúa estirada hasta lo irreconocible.

La relación entre el Niño y el Río es de conjunción. La muestra más palpable de este hecho se encuentra en el acto de beber el Niño el Río todo. El título de la composición, "Guerra de amor ganada", sugiere la 'entrega' de uno a otro:

EL Niño se ha bebido el Río todo - ahora se está gordo e hinchado durmiendo beatífico junto al barranco seco.

Cada uno de los dos actantes de la serie tiene su propia visión del mundo. Por ello es que, de acuerdo a su tamaño, existen "dos ventanas". ¿Dónde será mayor -se pregunta la voz poética- "la turbulencia y la algazara", el conflicto y el gozo?:

"Cuadro"

UNA ventana chica y una ventana grande - asomados el Niño y el Río. (Por adivinar dónde sea mayor la turbulencia y la algazara).

"La cara en el sello" predica la confluencia de lo incompatible. Así como el amor es entrega hasta la muerte, el incendio del agua supone un acto de pasión llevado a cabo hasta sus últimas consecuencias. La danza del Niño sobre el Río es síntoma de gozo y felicidad:

AGUA en llamas - agua en llamas - El Niño aplaude y se ríe - ha incendiado el Río - larga serpiente de fuego - una pura maravilla - feliz el Niño danza encima.

Las relaciones entre los 'personajes' de los poemas de Westphalen no son "exclusivamente felices". El estado de plenitud supone siempre la presencia de un elemento opositivo (el conflicto). La relación entre Niño y Río no podía ser de otra manera; así lo vemos en "Afrenta":

El Niño detiene el Río con las manos - encabritado alza éste la testa con la cabellera toda más el cuello y el busto. El Niño se irrita - le muerde la nuca.

En el siguiente poema, el acto de pescar por parte del "Niño" y la actitud del "Río" de coger el anzuelo podría ser entendido como el deseo del primero de apartar al Río de sus juegos. La actitud de éste, por el contrario, sugiere que no ha de dejarse apartar de las actividades del Niño, además de presentarse como una entidad dotada con mayor fuerza:

"Lotería"

El Niño echa el anzuelo mas lo coge el propio Río - pez de escamas de plata demasiado pesado para levantarlo en vilo.

Tal como lo indicamos al inicio del presente acápite, "Río" y "Niño" no son más que aspectos de una misma personalidad y pueden entenderse como prefiguraciones del propio poeta: El "Río", con su movimiento y furia, y el "Niño", con su inocencia y pura alegría.

Ahora bien, en el siguiente poema el "Río" puede ser entendido como una entidad humana de sexo masculino. Al igual que en Romance de Lorca, "Preciosa y el aire", anda persiguiendo doncellas. Pero si en la primera parte existe esta visión, en la segunda, el Río ha

adoptado una actitud quieta, identificado con la pequeñez y quietud del Niño. Hasta este momento todas las composiciones estaban descritas en tercera persona pero en la presente, "Al escondite", las acciones se describen desde la primera persona plural. Existe una identificación entre el YO lírico y el Niño:

NO veo al Río - está oculto tras mi sombra o la niebla - ronda por pueblos lejanos o se extravía persiguiendo doncellas por el campo. Es mañoso y nos engaña. Lo buscamos fuera y en cambio se ha hecho un ovillo y está recluido todo entero - quietecito - en el hueco delicioso de tu oído.

"Hermafrodita" es una composición que predica el develamiento de la doble sexualidad del "Río". Aunque ya en "Idilio" se había hecho alusión al carácter 'maternal' asumido por éste, en el presente poema el "Río" ofrece características físicas correspondientes a ambos sexos (¿Tal vez una alusión a la presencia de 'masculinidad' y 'femeneidad' en cada hombre y mujer?):

"Hermafrodita"

NO se atreve el Niño a creerlo cierto - despreocupado el Río se ha dormido dejando sin velo su par de grandes sexos desiguales. (Quién le ha de besar - quién le ha de acariciar.) Aturdido prefiere cubrirse el rostro el Niño.

La última de las composiciones, "Salido de madre", representa la súplica del YO del poeta a su otro YO para que regrese a sus propios fueros, para que no se "desmadre" y vuelva a su cauce. A lo largo de los poemas de la serie ha podido verse cómo el Río ha connotado tanto el movimiento como la fuerza, en contraposición a la inocencia y ludricidad del Niño. El conjunto de elementos nombrados en el presente poema caracterizan un ambiente que muestran al Río que "ha perdido compostura y camino". Por ello las preguntas-súplica del poema afirman la falta de dirección y abandono de los cauces del Río, su eterno inconformismo:

¿ES cierto que ya no sabes
A dónde vas ni qué quieres?
Te zampas moscas racimos
Culebras de piel de rosa
Rimeros de miel silvestre.
Cascas lo que encuentras
Y nada te repleta
Requintas apedreas desgarras
Has perdido compostura y camino
Río - me dueles en los ojos y el vientre.

Como en otros poemas de los años ochenta y noventa, el poeta alude a la "madre" como el ser que proporciona el "orden", el 'correcto comportamiento':

¿Qué te haría la madre
Que así deliras y destruyes
Mi pueblo mi casa
Te llevas el borrico pardo
La palmera sin sombra
El cementerio completo?
¿Eres río sin madre
O mar recién parido
Estirándote lo más que te dé
Tu hambre y tu codicia?
Río - vuelve a ser río
No te quiero tan grande.

El poema constituye a través de sus preguntas una afirmación del ser del "Río"; manifestación de eterno inconformismo, de ruptura de reglas, de cuestionamiento, de expectativa ante lo inesperado. Por ello es que hemos sostenido la lectura del poema -y de la serie- como manifestaciones de la interioridad del poeta. A pesar de las alusiones a la madre, de las súplicas del YO, el Río nunca va a dejar de manifestar su inconformismo, pues en ello radica su individualidad y ser. La presencia opositiva conjunta del Niño y del Río va a mantenerse por siempre hasta la propia muerte e, incluso, más allá de la muerte.

CONCLUSIONES

Todo acto de escritura constituye un acto de confidencia de un escritor a sus lectores, al mismo tiempo que constituye un acto de significación (6). El conjunto de poemas de la serie **El niño y el río** no es -en nuestro concepto- más que una manifestación de la interioridad y conciencia del poeta. Westphalen ha creado dos personajes que dicen de sus propios amores, fobias, desvelos, traumas, complejos, tendencias. Pero fundamentalmente expresan dos grandes actitudes: a) Delicadeza, gracia, pureza e inocencia (representados en la figura del Niño) y, b) Voracidad, movimiento, movilidad, destrución, capacidad de transformación, propiedades camaleónicas (presentes en la figura del Río).

El niño y el río constituye un diálogo del poeta consigo mismo, con dos de sus múltiples YO: la pureza e inocencia con la turbulencia y conflicto. Las cualidades adjudicadas al Río exceden las que habitualmente podría hacerse a un torrente de agua. Por ello el Río debe ser leído como uno de los aspectos de la personalidad del propio poeta.

NOTAS

(1) A. Escobar ha efectuado uno de los análisis más completos de este poema desde la perspectiva semiótica. [En: "Una lectura de Libre". **El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria**. Lima, IEP, 1989, pp. [77]-83].

(2) "La Primera exposición surrealista en América Latina". **Debate**, Lima, julio de 1985, p. 72.

(3) En "Sueños sin respaldo seguro" (Prólogo posible). **La casa de cartón**. Revista de cultura. Lima, otoño de 1994, II época, Nº 3, p. 15.

(4) Precisamente el artículo de Edgar O'Hara "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche" [**Plural** Nº 224, Revista cultural de **Excelsior**, México, mayo 1992, pp. 20-31] vincula el tema del sueño y el onirismo con el erotismo en el proceso de creación poética.

(5) MORO, César: "Carta a Xavier Villaurrutia". **Los anteojos de azufre**. Lima, 1958.

(6) "En ninguna parte escribir equivale a levantar un espejo delante de las cosas o reflejarlas pasivamente. Pintar es siempre un acontecimiento. '¿Qué pasa ahí? tela, papel o muro, se trata de una escena donde sucede algo' -y este algo es precisamente la escritura en acto. El pintar deja ver el lápiz, el papel y el grano del papel en el que se deslizan. Un rasgo ha sido trazado, puesto o arrojado, en la tela; e incluso si le precedió un proyecto, esa eclosión se produce al encuentro del azar: el signo ha llegado". FranÇois WAHL. (Roland BARTHES. Le texte et l'image. Pavillon des Arts. 7 mai-3 Aout 1986. D'un escriture, l'aoutre, pp. 10-18).

[CITADO por Alberto Escobar en **El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria**. Lima, IEP, 1989, p.

[10]].

CAPÍTULO II

DESTIERRO DE LO METAFÍSICO, PREVALENCIA DEL PRESENTE

EL TIEMPO

El tiempo que era en el joven Westphalen una obsesión ha dejado de serlo en el adulto. Para el joven Westphalen el tiempo se dirigía sin cesar hacia la muerte, la única manera de evitar esa incesante carrera era el refugio en el erotismo que creaba la ilusión de la detención del tiempo produciendo el efecto de un presente continuo; las aguas del río dejaban de discurrir y los cuerpos flotaban. De ahí el título de la segunda serie, **Abolición de la muerte:** el amor como la fuerza que derrota a la muerte.

En la poesía de los ochenta y noventa, el tiempo que se dirige de modo irremediable hacia la muerte ha dejado de ser materia poética. El poeta ha desarrollado de un modo más amplio un tema al que en su obra de los años treinta se aludía indirectamente: la muerte no es ningún final, sino un renacimiento. Si la muerte representa sólo una fase distinta de vida, entonces no hay por qué preocuparse por el arribo de la muerte, ya que constituye sólo una instancia de vida distinta a la de todos los días. De lo que se trata ahora no es tanto de detener al tiempo, cuanto de vivir cada instante del presente a plenitud, sin pensar en la muerte. Cuando ella llegue encontrará al poeta viviendo la vida gozosamente.

Por ello, las alusiones al río son en este período de orden más bien conceptista como en el siguiente poema, "Tántalo":

EL río sediento
Huyendo del agua

En "Cántiga de ciego" el agua del manantial es prefiguración de lo interior (lo irracional, lo subconsciente). Allí todo es "más claro" pero, para ello, hay que entregarse totalmente:

DENTRO el manantial
La luz es más clara.
Lo repite el agua
Tragándose el alma.

En la obra del segundo Westphalen el tiempo ya no discurre. La mar, imagen de la finitud y del comienzo, recibe al tiempo y lo recrea, por ello el tiempo se encuentra como inmovilizado. Muchas de las composiciones de esta época están transidas de una sensación de inmovilidad donde el espacio y el tiempo están detenidos. El poeta quisiera librarse de ese espacio e ingresar a otro lugar, como por ejemplo en "Fractura":

EMPUJAR un poco mañosamente en el punto justo hasta abrir el espacio - palanquear luego con constancia para obtener una apertura mayor suficiente para liberarse y abandonar el espacio.

El juego con el absurdo, la mera especulación teórica con valores que no tienen contenido alguno es otro de los temas del poeta que se derivan de la contemplación del vacío y la inmovilidad:

UN vacío más otro vacío suman dos vacíos. (¿Más grande o más chico? ¿Es factible dar dimensiones al vacío - por definición sin límites y sin cualquier otra cosa?)

En "Cartel al dorso de la esfinge", una de las composiciones más representativas de la última época del poeta, el mar no es sólo imagen de lo inconmensurable, de la bondad y la furia, sino también, síntesis del tiempo que se recrea sin cesar. De ahí la súplica del poeta y donde "nunca" y "siempre" tienen efectos

significativos similares; el tiempo es siempre el mismo:

CUÁLES palabras vivas para trasmitir el peso muerto del mar sobre ojos y ánima - el silencio y el rumor entremezclados con que muele y remuele y recrea el tiempo - la tranquilidad angustiosa con que cubre su mundo y amenaza devorar el resto - ¡Oh! mar nuestro de paz y violencia - síntesis de toda vida y toda muerte - tráganos para nunca y para siempre.

En la serie **Falsos rituales y otras patrañas** de 1992, el poeta retoma una imagen de los años treinta. Se trata de la "Barca del Tiempo". Pero si entonces se dirigía a través del río hacia la mar, en este caso, se halla detenida. Es el presente de la inmovilidad y el gozo:

ALIVIO y deleite
Cuando se ha atracado
La Barca del Tiempo
Y nada sucede.

En el poema final de **Máximas y mínimas de sapiencia pedestre**, "Final de pieza", el tiempo de la acción es indiferente; lo mismo puede ser "ahora o hace un siglo". La vida concluye en la muerte, pero la muerte da lugar al nacimiento de una nueva vida y así sucesivamente. Lo que importa es la vivencia del presente (que se anuncia como suceso próximo inmediato), el disfrute del momento ("infierno o paraíso") que se presenta bajo la forma de ingreso al descanso, al sueño (Cf. Cap. I):

CAER, con peso o sin peso, en lecho mullido o sofá Mme. Récamier, ahora o hace un siglo, las piernas estiradas con la conciencia del periplo terminado, bien dispuestos al disfrute inminente de un infierno o paraíso cualquiera.

En el siguiente poema, el poeta contrasta la inmovilidad en la que se sume un colibrí en pleno vuelo con el movimiento devastador

de los temblores de tierra. Este hecho extraordinario de la vida cotidiana lleva, sin embargo, un título que lo vincula con lo trascendente y sobrenatural. No se trata sólo de un título irónico, de una burla de lo religioso-metafísico, sino también de la constante alusión del poeta a lo trascendente:

"Señor de los temblores"

PENSABA en la ausencia de imaginería poética de representaciones del temblor de tierra cuando se instaló un buen rato ante él- suspendido en el aire nítido del jardín - un picaflor vibrante e inmóvil - desconcertante réplica y antítesis del poderoso impedido que estremece mar y tierra al tratar de desperezarse en recóndido aposento.

DESTIERRO DE LO METAFÍSICO, PREVALENCIA DEL PRESENTE

En Westphalen existe un absoluto abandono y descreimiento de los temas metafísicos. Su irreligiosidad -como hemos afirmado en varias oportunidades- hay que entender como una total descreencia en una vida más allá de la muerte tal como lo predica el dogma cristiano.

Para Westphalen la muerte no es sólo el final sino, a la vez, un inicio. De algún modo la materia se renueva. Nada desaparece, todo se transforma. Así como en la vida diaria se viven situaciones distintas, la muerte significa solamente un cambio en la forma de la vida. Por ello la belleza opera más allá de la muerte ("Se habrá notado el nimbo que circunda ciertos rostros femeninos..."). Por ello, también, la experiencia vivida en un lugar donde no existe ni tiempo ni espacio supone ser el fin y el principio al mismo tiempo.

En estos poemas hay que destacar, además, su carácter genérico, la ausencia de referencias a tiempos y lugares. Se trata de reflexiones teóricas alejadas de toda temporalización y espacialización. Si existe alguna alusión a un objeto o acto concreto, ello constituye sólo el punto de partida para la reflexión genérica sobre alguno de los temas que son materia de

interés del poeta.

En "Parábola" el poeta alude a la imposibilidad de la creencia en ningún destino de tipo metafísico. El poema se liga al ahora, al presente y a la realidad concreta. Cuando en una gigantesca caldera se calientan o cuecen "relentes históricos, premoniciones atrasadas, los acaecidos imposibles, todo lo situable antes del ser y después de él", "... se engañaría uno si pretendiera establecer el equilibrio más precario entre despeñadero de cataratas líricas y refugio en la más desolada certeza existencial y metafísica."

Lo único que cabe esperar de aquella caldera es que al explotar "ofrezca el mirífico espectáculo de una nube espesa e inagotable de transparentes libélulas zumbonas".

"Bajo tierra" es un poemilla que privilegia la presencia de lo concreto (la tierra, el lugar) y el tiempo (el instante):

TAN incrustados en el instante que ni siquiera se nota si respira.

"Hojas secas" señala lo infructuoso que resulta dar una dimensión eterna a todo lo que por naturaleza es caduco, esto es, a la materia. Es posible que en este poema exista una velada crítica a la trascendencia del cuerpo y el alma en el pensamiento cristiano:

ESFUERZO titánico, en consecuencia vagamente grotesco, por ampliar y superar lo caduco y perecedero nombrándolo reflejos, granos o partículas de eternidad.

El momento del mediodía remarca una estabilidad sin tiempo. Por ello sirve de analogía con el título del siguiente poema "Balanza del bien y del mal". Se trata de un presente que persiste en el aquí y ahora:

¿CON cuál llave encerrar, la de oro o la de herrumbre, este mediodía en panne que persiste en remarcar los ocres de un tiempo inmóvil y un mismo sitio?

En un poema ya comentado en el capítulo anterior, "SÚBITO e irresistible deseo...", se plantea el deseo de morder unos labios "jugosos coralinos húmedos". Esta acción es un "Rito alucinado - pero instante más vívido que cualquier imagen deshojada del olvido" Persiste siempre la preferencia por lo presente en oposición a todo hecho del pasado.

EL AZAR

El azar juega un papel importante en la poética westphaliana y es una consecuencia del tema de la valoración del presente. Si el poeta sólo cree en la realidad concreta, la belleza y el misterio deben buscarse en ese tiempo. El poeta debe estar siempre al acecho de la belleza que ronda por todo lado (1). Lo no esperado, la sorpresa, proporcionan uno de los mayores placeres de la vida:

COLMARSE con lo no esperado - espejismos de
buenaventura y celajes al alcance de la mano.

RECUERDO Y OLVIDO

El recuerdo y el olvido han dejado de ser, en la poética del segundo Westphalen, categorías que permiten al YO remontarse hasta el ser amado. La reflexión del pasado implica fundamentalmente la conciencia de la presencia del presente, lo inamovible y profundo del mundo de la interioridad:

ES cuando casi no le queda a uno sino memorias y olvidos - que se toma conciencia de murmurante precipicio insondable.

La reflexión sobre la memoria es de orden especulativo, totalmente distante de cualquier referencia al ser amado. La memoria supone cambiar, eliminar, anular, modificar los recuerdos, pero siempre desde el momento presente:

LOS sentidos captan - la memoria retiene (lección elemental). Dados el exceso y lo descomunal ofrecidos (insistentes e inagotables por añadidura) no queda sino seleccionar y adaptar - transfigurando (por necesidad) apartando reduciendo disolviendo. ¿Será el recuerdo - en consecuencia - mera acumulación de olvidos transferencias y deslices?

LA MUERTE (LA VIDA)

La muerte no representa en la poética westphaliana la realidad negra, caótica, oscura etc. con la que normalmente se suele asociar. Está concebida en términos de plenitud y totalidad. Se trata de un lugar oscuro, sí, pero de una "tiniebla amorosa". No hay luz ni color pero existe vida, una nueva vida.

La muerte cierra y abre el ciclo de la vida, de la cadena de la existencia formada de vida y muerte. No se trata de una reencarnación. Es, en cierto modo, un proceso de regeneración, de renacimiento, pues el lugar de la muerte (el mar) es semejante al lugar de donde procede la vida antes del nacimiento (el seno materno). El ingreso a la oscuridad y las tinieblas (la ausencia del color y la luz) significa volver a lo primero y primigenio, el origen de la vida, o lo que es lo mismo, llegar al mundo de la muerte. Origen y final constituyen una misma esencia. Nacer y morir representan el mismo inicio en el que se enlaza la cadena de la existencia:

CERRADOS los párpados y cubiertos los ojos con la mano se adentra uno en espesa tiniebla inagotable - sin interferencia de color o luz - tiniebla amorosa - palpitante de vida.
Tal se imagina uno el paisaje primero del que emergió al nacer - igual asimismo al que nos aguarda - vencidas las pruebas - completado el ciclo.

En la poesía de los años ochenta el "paraíso perdido" ya no se halla, como en el primer Westphalen, en un lugar no definible del tiempo pasado donde reside el ser amado. Ahora se encuentra en el lugar previo al nacimiento; el lugar donde confluyen el no ser con el ser; exactamente igual al lugar del final de la vida. Se trata de la cadencia tibia donde reposa el feto en el seno de su madre (2):

INMINENCIA de paraíso extraviado - quizá remembranza
de la cadencia tibia en la que se bañaba el feto.

El poeta se encuentra atraído por la 'muerte', que es, al mismo tiempo, el lugar de la regeneración. Aquí no hay 'luz' ni 'movimiento'. Es el seno materno, el punto de encuentro entre la 'vida' y la 'muerte':

ATRAÍDO leve - inexorablemente - por abismo y tiniebla - abiertos uno y otra maternalmente en el vértigo de lo inmóvil.

Tal como se sostenía en sus libros de los años treinta, el acto de nacer constituye el inicio del proceso que conduce hacia la muerte. Pero la 'vida verdadera' se encuentra en el momento previo al nacimiento (o en el momento posterior a la muerte), por ello es que 'uno muere por primera vez al nacer'. Aunque el poeta relieva la presencia del presente, no puede ser ajeno a la certeza de la existencia de un final. Hay una vida más allá de la muerte, a pesar de que el poeta sea un escéptico de su existencia:

UNO muere varias veces en la vida (es la experiencia común) - la primera al nacer - las otras - tarde o temprano.

Por lo demás - con ansias y sin ilusiones - entonemos el Cántico de Amor y Gloria **ad vitam aeternam** - aunque se presienta dudoso ese **siempre** - a lo más un término para subrayar lo inconocible y lo invivible (en esta vida o en otra - concluiremos por ahora).
[Subrayados del autor]

La muerte está descrita en términos de inamovilidad y silencio. Es la realidad donde no cabe movimiento:

(...) Recobradas tersura juvenil y esplendente hermosura - cerrados los ojos - definitivamente inmóvil - ausente - el ser amado ostentaba el nimbo más nítido triste y apaciguante que haya nunca contemplado.
("Se habrá notado el nimbo...")

En "Tumba grande" la imagen de la detención del tren en medio de la noche es representativa de la llegada al término de la vida. La corrosión de la vida por la muerte ha terminado. Se hacen presentes entonces el silencio, la oscuridad y la inmovilidad:

EL tren se ha detenido en el silencio opaco y sin ecos de la noche anónima. Es la llegada a término - no se reanudarán ya más agitación ni bullicio ni carcoma.

La presencia de un gran cataclismo (posiblemente la 'muerte' o el 'final de los tiempos') donde convergen y desaparecen las realidades opositivas existentes en la vida es el tema del poema siguiente. Sólo entonces vida y muerte, gozo y dolor han de dejar de verse como entidades opositivas y hacerse uno bajo la prevalencia del amor:

TRAS los desmoronados muros que sostuvieron el cielo se ha dilatado el poderoso Sol y abarcado el firmamento todo. Bajo tal plenitud solar han cesado regímenes celestes y terrenales. Desvanecidos orígenes y postrimerías - el goce es uno con el dolor. Cerrando los ojos se ve lo mismo: una mirada fulmínea de amor en la gloria de la culminación y el acabamiento.

"EN el Gran Teatro del Mundo..." es poema que alude a la existencia humana como una representación. [Cf. la obra de igual título de Calderón de la Barca y **La Comedia Humana** de Balzac]. El

final de la actuación es señal de que se ha ingresado en la zona neblinosa de la muerte; la "asfixia y ceguera" paralizan a todos los "actores". El poeta certifica la inexistencia de trascendencia alguna. Los cuerpos al morir sencillamente se pudren y desaparecen. Un ave "de mal agüero" se comerá los últimos restos. La visión de la vida y del destino del mundo es, más bien, negativa:

EN el Gran Teatro del Mundo se ha dado fin a la enésima representación del Gran Teatro del Mundo.
Una tibia y terrosa niebla se ha apropiado esta vez de todos los rincones de todos los humores de todos los horizontes. Asfixia y ceguera paralizan a actores y espectadores que son todos espectadores y actores. Alguien acude al alarma - que no funciona. Otro tira de un telón desaparecido. El Gran Teatro del Mundo ha dejado de ser Mundo de ser Teatro de ser Grande.
Visible resta apenas diminuto boliche oscuro - que cuervo u otra ave de mal agüero - se zampará por equívoco.

El mismo tema de la muerte (en este caso del suicidio) está tratado de modo irónico en el siguiente poema donde se destaca la "destreza y testarudez" del suicida:

DESTREZA y testarudez de la persona que se dispara cinco tiros seguidos - a la misma altura del corazón - en menos de cinco segundos.

LA VIDA Y LA MUERTE

A través de la alusión a una representación escultórica etrusca de un hombre y una mujer jóvenes que hacen ademán de levantar una copa se pregunta el poeta si, en realidad, se trata de un brindis por la "vida ya vivida" o por la "vida incipiente", esto es, la 'muerte' (pues, como hemos indicado, la muerte es el inicio de una nueva vida). Nada tiene en la existencia terrena duración eterna. La materia (el hombre) tiene un final. Pero ésta adquiere una nueva dimensión después de la muerte: se transforma, renace a

una nueva vida:

CUÁNTA tranquila llama viva en los rostros de esa mujer
y ese hombre jóvenes recostados sobre el sarcófago en la
tumba etrusca. Tanta reposada serenidad y apenas esbo-
sada elegancia en el gesto de levantar la copa para el
brindis - ¿por la vida vivida - por la ensoñada o -acaso
(tímida hipótesis) - por la vida incipiente - la aurora
cercana?

Uno de los poemas más bellos que conjuga la presencia de la vida y la muerte, del bien y del mal, es el que se inicia con "Era el río detenido". Se encuentra organizado en cinco dísticos, cada uno de los cuales asocia dos elementos que son opositivos. En el primero de ellos, se alude al momento del "abrazo" -conjeturamos- de la unión de la vida y la muerte. En el segundo, a la unión del bien y del mal. En el tercero, el "ave" que escapa de su vuelo sugiere la presencia del 'amor' (como símbolo de libertad) y de los lazos que tiende el amor (de las 'cadenas' que le atan a uno). El cuarto dístico alude a la "mar" que se hace presente en cada mirada, donde tal vez se aluda a la inconmensurabilidad del elemento acuático en oposición a la individualidad o finitud de los rostros. Finalmente en el quinto dístico se hace referencia a la presencia de la muerte olvidándose de ser muerte por su incrustación en la vida. Los versos predican cada una de las oposiciones descritas en el preciso momento de su confluencia:

ERA el río detenido
Atrapado en el abrazo
Era la fuerza conjugada
Del bien y del mal
Era el ave escapando
A la trampa de su vuelo
Era la mar trasvasada
En cada mirada
Era el delirio de la muerte
Olvidándose en la vida

EL PRINCIPIO Y EL FINAL

Todos los hechos en la vida han tenido un principio. Como el poeta descree de la existencia de un Dios que ha dado origen al mundo, adjudica tal cometido a "Chamanes", seres con poderes sobrenaturales ligados al mundo de la magia en las culturas primitivas. Valiéndose de una argumentación de tipo estructural, el poeta señala que la existencia conjunta de 'maravillas' y 'fealdades' permite destacar a unas de otras:

LLAMAMOS Gran Chamán o Poderosos Chamanes a quienes nos pusieron en un escenario sacado del Caos o la Nada o de ellos mismos - y que nos rodearon de Maravillas y Bellezas. Sin descuidar - para resaltar sin duda éstas - el Horror el Hastío y la Inmundicia.

De igual manera ante la pregunta ¿por qué existe la riqueza y la pobreza? ¿Por qué algunos son felices y otros infelices? se responde el poeta refiriendo a la presencia de la magia o de la sabiduría. No alude a la existencia de "Chamanes"; se trata sencillamente del azar, que, por el hecho mismo de ser un acto de suerte, está realizado con la 'máxima justicia':

POR magia o sabiduría - arcana o burlona - se crearon mundos de esplendor o de miseria. Fueron enseguida entremezclados conforme a la ley de las improbabilidades. Repartición semejante de bienes y entuertos no ofende en modo alguno la justicia más estricta y exigente.

Los elementos que conforman la existencia al ser materiales tienden siempre a su finitud; nada es eterno:

SONIDO lúgubre - golpe mortífero de daga - al saltar la cuerda en el concierto. ¿Qué hacer ante el incómodo incidente? ¿Poner remedio a la descompostura o punto final a lo que será (de todo modo) trunco en cualquier circunstancia?

EL SILENCIO

En el "segundo" Westphalen el "silencio" no se vincula con la presencia o ausencia del ser amado, sino que forma parte del conjunto de realidades que la visión poética intenta modificar a través de imágenes que van en contra de lo fáctico y posible de la vida diaria. La inmovilidad, la reflexión y el silencio son aspectos destacables en esta poesía. Ciertamente el poeta lucha contra el silencio, pues todo acto de escritura supone una profanación del mismo. Pero las alusiones a éste, repetimos, se circunscriben más en el terreno de lo especulativo, de lo teórico, alejado de toda conexión 'amorosa'. Debemos señalar, sin embargo, que -aunque no se afirma textualmente- el silencio se vincula con la ausencia de la presencia del ser, de la vida. La constante alusión a la presencia conjunta del "silencio" con el "tiempo" y "espacio" es manifestación de una actitud que expresa un sentimiento de desasosiego e impotencia por lograr la expresión de la 'vida' en el silencio (que es manifestación de la 'muerte').

En "Anhelo", por ejemplo, la voz poética anuncia su deseo de "incendiar" el silencio, de dotarle de unos breves resquicios de 'vida':

SI alguien prendiera fuego al silencio - lo hiciera crepitar en múltiples pequeñísimos inaudibles silencios - lo desbaratara en tierna agonía inacabable.

En "Deshacer y rehacer" el silencio es prefiguración de la presencia de la 'muerte'. La acción de "golpear, pulverizar" el silencio podría ser entendida como la actitud de dotar de vida a una realidad inanimada. La "multiplicación" final es, en este sentido, expresiva del sentimiento del 'no logro del deseo', de 'derrota':

VA a agarrar el martillo para golpear el silencio - para pulverizar el silencio - para multiplicar el silencio.

"La ecuación de Einstein" está construido en base a contraposiciones. En este poema el sentimiento de impotencia ante el estruendo del sonido del silencio está expresado en la 'ausencia de oyentes':

CUANDO se desploma la alta torre de silencio nadie escucha el estruendo sin ecos instantáneamente suprimido.

El deseo expresado en el poema siguiente implica la absorción del espacio y tiempo por medio del "silencio". En el nivel connotativo, esta acción puede sugerir la absorción de la 'vida' por la 'muerte':

ANSIAR que los silencios incorporen y devoren el espacio - que se ahogue el tiempo en un charco de silencios.

En la poética del "segundo" Westphalen el "silencio" comporta la presencia de una entidad ligada a las dimensiones temporal y espacial. Se constituye en una realidad ante la cual el poeta se encuentra indenme; quisiera luchar, hacer partícipe de su naturaleza al tiempo y al espacio, pero todo el intento se resuelve en simple deseo frustrado, en derrota. El silencio es manifestación de una realidad terrible y dolorosa. El poeta ya no utiliza imágenes como el título de su tercer libro para hacer referencia al silencio (**Belleza de una espada clavada en la lengua**). La alusión al dolor y a la muerte se ha hecho mucho más sutil (Este sentido del 'silencio' habría que tener presente en la lectura de uno de los poemas de la "segunda" época más comentados por la crítica, "Poema inútil". Cf. el Cap. III de esta Tercera Parte).

IRRELIGIOSIDAD

Hemos señalado en líneas anteriores el distanciamiento de Westphalen de todo vínculo con la religión; su descreimiento no sólo en la existencia de un Dios hacedor del universo, sino también en la posibilidad de una vida más allá de la muerte, en el sentido cristiano de un Cielo o de un Infierno. Toda la obra poética de Westphalen desde los años treinta está marcada de esta característica (3). Bajo el influjo del surrealismo los poemas "El sueño" y "Detrás del telón" [de **Cuál es la risa**] señalan de una manera explícita un ataque frontal contra las instituciones sociales, en especial contra los principios religiosos por su coacción a los libres valores del espíritu, especialmente los ligados a la sexualidad.

En los poemas de los años ochenta el tratamiento irónico o burlesco de los temas religiosos deviene como consecuencia de su convencimiento de la sola existencia de la realidad tangible y concreta, de su certidumbre (y aún ello con ciertas reservas) en el aquí y ahora.

Así, en "Leyenda negra" se conjuga un elemento ligado a la creencia de las personas con fe ("se le tomó por santo"), con el hecho simple y concreto de la realidad ("ya en avanzado estado de putrefacción"):

SE cuenta que una vez se le tomó por santo ya en
estado avanzado de putrefacción.

"Aviso demorado" es otro ejemplo de la burla de Westphalen por todo lo que suponga alusión a tiempos futuros. El anuncio de lo escatológico (lo relativo a los últimos tiempos) se constituye en motivo de burla de quien, repetimos, descree de los sucesos anunciados para el futuro. Probablemente se aluda a los misioneros de las distintas congregaciones religiosas que predican por "estribaciones andinas o transalpinas":

SE advierte a los coleccionistas que conviene orientarse hacia la época tardía en que abundan Apocalipsis de bolsillo en buen estado. Los malvenden mercachifles incautos rondando mercados soleados en estribaciones andinas y transalpinas o arribando de improviso a quintas periféricas tras los montes más abruptos del planeta. Pequeños aunque eficaces los Apocalipsis son todos distintos por más que intercambiables. ¡Apresurarse - precios de ganga!

Más que la creencia en el Cielo o en Infierno, al final de los tiempos, el poeta cree en la fuerza y eficacia del "Sol". Por encima de todo se encuentra la "plenitud solar". Al desaparecer el Cielo y el Infierno desaparecen el origen con el final, así como son también uno el goce con el dolor, en medio del amor:

TRAS los desmoronados muros que sostuvieron el cielo se ha dilatado el poderoso Sol y abarcado el firmamento todo. Bajo tal plenitud solar han cesado regímenes celestes y terrenales. Desvanecidos orígenes y postrimerías - el goce es uno con el dolor. Cerrando los ojos se ve lo mismo: una mirada fulmínea de amor en la gloria de la culminación y el acabamiento.

Sólo existe lo "efímero"; todas las cosas tienden a su acabamiento. Ningún ser ni objeto hecho por el hombre tiene mayor durabilidad que lo que la materia en la que está hecha le puede otorgar. El Poema, sin embargo, proporciona a lo "efímero" una consistencia que le permite durar más allá de lo que la materia le puede conferir, pues -conjeturamos- no sólo está hecha de palabras (hechos materiales) sino de contenidos emocionales. Por ello toda alusión a futuras "resurrecciones" y a las famosas trompetas a las que refiere la tradición cristiana se hallan totalmente devaluadas:

"YO soy lo efímero - díjose - me cubriré con el poema para ocultarlo."
Invernó así por siglos y no lo despertaron ni las indiscretas trompetas convocando a desacreditadas resurrecciones.

Por estas mismas razones, y tal como lo hemos enunciado anteriormente, el poeta descree de todo lo que suponga alusión a

realidades perennes:

ESFUERZO titánico, en consecuencia vagamente grotesco, por ampliar y superar lo caduco y perecedero nombrándolo reflejos, granos o partículas de eternidad.

EL MAR

El mar es uno de los elementos fundamentales en la poética westphaliana desde sus primeros libros. Es el mar de la inconmensurabilidad, la furia y la pasión, el mar de la quietud y lo bonancible, de la templanza de los nervios y la soledad.

En la poesía de Westphalen el mar constituye origen y final. Es el origen de la vida pero, al mismo tiempo, receptáculo de las aguas de todos los ríos, de todas las vidas.

El poema "El mar en la ciudad" (1977) confronta la presencia del mar, que invade y arrastra todo lo que encuentra a su paso, con la urbe (llena de callejas y plazuchas) connotando, en nuestro concepto, dos elementos psicológicos esenciales constitutivos de una persona: La irracionalidad (del mar) y la racionalidad (de la ciudad).

La "ciudad" como símbolo de los hombres, de su organización social, pero fundamentalmente, como símbolo del propio poeta. El "mar", como el eterno enigma, como la presencia de la verdadera vida, de lo 'reconstitutivo'. "Mar" y "ciudad" en contraposición, pero también como complementariedades, como en tantos otros poemas. Es el mar que inunda todo, con maternal caricia, o como devastación y que se entrega sin duda alguna:

¿ES éste el mar que se arrastra por los campos
Que rodea los muros y las torres,
Que levanta manos como olas
Para avistar de lejos su presa o su diosa?

¿Es éste el mar que tímida, amorosamente
Se pierde por callejas y plazuchas,
que invade jardines y lame pies
Y labios de estatuas rotas, caídas?

Es el mar que, en su inundación, arrastra todo lo que encuentra a su paso pero, a pesar de su furia y desasosiego, se comporta como un ser delicado, pues sólo lleva consigo pequeños seres, formas diminutas de vida:

No se oye otro rumor que el borboteo
Del agua deslizándose por sótanos
Y alcantarillas, llevando levemente
En peso hojas, pétalos, insectos.

Nadie sabe qué busca el mar en la ciudad, allí donde la vida humana se halla trasmudada en términos de silencio y soledad. El Yo poético se pregunta por la misión que ha venido a cumplir el elemento marino dentro de la urbe:

¿Qué busca el mar en la ciudad desierta,
Abandonada aun por gatos y perros,
Acalladas todas sus fuentes,
Mudos los tenues campanarios?

Y es que, como en tantos otros poemas, el "mar" constituye el elemento 'regenerativo', es una imagen de 'regeneración'. El mar arrastra todo lo muerto y putrefacto de la vida diaria, de la vida consciente y racional; por ello es el verdadero emisario de la vida:

La ronda inagotable prosigue,
El mar enarca el lomo y repite
Su canción, emisario de vida
Devorando todo lo muerto y putrefacto.

El mar, fuente y origen de la vida y lugar a donde se dirige

la vida, esto es, la muerte, realiza siempre el trabajo de regenerar el mundo, lo existente, de ofrecer una nueva visión en la interioridad del propio poeta. En este sentido, el mar es origen y final, germinación y finitud, regeneración de lo muerto en lo vivo, imagen de lo siempre inconmensurable y cambiante, símbolo de la "rosa viva", de la vida y la belleza "dura", 'dolorosa':

El mar, el tieno mar, el mar de los orígenes,
Recomienza el trabajo viejo:
Limpiar los estragos del mundo,
Cubrirlo todo con una rosa dura y viva. (4)

Hay que esperar hasta **Porciones de sueño para mitigar avernos** (1986) para volver a encontrar alusiones directas al tema marino, de modo particular. En el siguiente poema, puede observarse cómo es imagen de lo primigenio; el sol, la playa, el rumor de la vida que principia:

EN las playas cálidas
Rumorosas de sol
Frente al mar recién nacido.

En el siguiente caso, el poeta confronta la relación entre la realidad y la palabra que designa la realidad. Esta (la teoría de la referencia), que constituyó uno de los temas de la especulación teórica de algunos de los filósofos del lenguaje (Frege, Wittgenstein, Quine), en Westphalen sólo supone una conclusión muy simple: la realidad está siempre por encima de las palabras, o si se quiere: la experiencia que un sujeto tiene de la realidad es siempre superior a las alusiones lingüísticas a tal experiencia. Dicho de otro modo: las palabras son entidades imperfectas e insuficientes para la comunicación de las emociones más primarias (5). Veamos el texto del poema en cuestión:

¿QUÉ es más grande - el mar o la palabra con que lo nombramos?

Decimos el mar y surgen diversos mares - los vistos experimentados gozados sufridos - e igualmente los apenas barruntados (acaso los más exaltantes) - pequeños o descomunales - plácidos o destrozándose a sí mismos en iras irreprimibles.

Vemos en cambio el mar - y es el de siempre - irreconocible y desconcertante - una fantasmagoría de la realidad -pero igual al que por primera vez se interpuso en nuestro camino.

[Hay que destacar en numerosas composiciones westphalianas la interposición "en el camino" del mar o de otra realidad. (Cf. "Balanza exacta", "Amor eterno", entre otros poemas].

La presencia del conflicto, del contraste entre lo inamovible y la vastedad de las furias marinas se sugiere en el poema siguiente:

HACER como el mar - estrellarse jubiloso contra tu imagen de estatua inamovible.

Aunque no se nombra directamente al mar en el poema siguiente, el poeta alude a la presencia de la confluencia de elementos que generan conflicto, especialmente asociando elementos inmateriales con materiales:

CONCEBIR pensamientos de piedra - que se echen al agua y formen ondas - que se arrojen al vidrio y lo destrocen.

El mar es imagen que refleja la doble faz de la diosa "Demelebé" y que ofrece la doble connotación de furia y de bondad. Ante la descreencia de una vida más allá de la muerte en el sentido cristiano de Cielo o Infierno, el mar es la imagen más concreta de la existencia de un Cielo o Infierno, aquí en la tierra:

TE identificabas en otro tiempo con el mar. No se sabe si todavía guardas esa piel deslumbrante. Mas percibo de repente que hay un reverso a mi mar de furia y rencor: una mar quieta - bonancible - amorosa - que despeja la visión y me hace venerarte con la mirada. Mar o reflejo de Cielo e Infierno pegado sobre la Tierra. (¡Salve Demelebé!).

LA MÚSICA

Al igual que el mar, la música es expresión de las vivencias más profundas y pasionales en el poeta. Brota ardientemente en los momentos de "incendio" y "fuego":

CUANDO brama el incendio brotan músicas por doquier. Del fuego viene y en él acaba toda música.
Las columnas del sonido concluyen en llamas - borbotean en el sonido las músicas.
Un magma ardiente danza y se arrebata.
Descuartícenme sobre parrilla en ascuas de la música - entiérrenme bajo rescoldos de música.
Retiemple aire y ánimo la ígnea la terrífica la invadiente música.

EL VUELO DEL VENCEJO

La serie titulada **Arriba bajo el cielo** (Lisboa, 1982) está conformada por un grupo de seis poemas que, al decir de Roberto Paoli, constituyen un comentario poético a un dibujo abstracto de la esposa del Poeta incluido en la primera edición (6).

En 1983 O'Hara vinculaba a los vencejos con las palabras sobre una página en blanco: "... la palabra 'vuelo' no me parece casual. Ni el pájaro: vencejo. Ni las aliteraraciones: vuelo, invisibles, parvadas, avernales. Son formas curiosas de una preocupación implícita. Así como Pablo Neruda no podía dejar de escribir, Westphalen no podía violar el silencio. En todo caso le cuesta. Los vencejos en el cielo de Roma pueden ser también las palabras en la tierra de la página en blanco. Toda relación establecida (con

ellas) genera un peligroso desafío (...)" (7). Pero en 1992 establece una relación directa entre el vencejo y la poesía:

"Metáfora del poema y/o de la poesía [el vencejo], ocupa su tiempo en actividades peligrosas: 'El pico del vencejo / Penetra en el pecho /Cual mirada de sulamita / Hincándose dulce en la sangre / De escogido amante.'" (8)

En **Arriba bajo el cielo**, cronológicamente la primera serie del "segundo Westphalen", confluyen dos de las tendencias más características del poeta a lo largo de su obra. Por un lado, la tendencia a la elevación, donde los vencejos cumplen la función de connotar con su vuelo el carácter espiritual de su poética. Y, de otro lado, la consistencia y materialidad que lo liga intrínsecamente a la tierra. La presencia en la tierra del vencejo es manifestación del gozo y del amor, pero en conjunción con el dolor. Toda entrega en Westphalen deviene siempre dolorosa. En nuestro concepto, la serie constituye una reflexión de la presencia de la muerte representada en las aves que surcan los cielos de Roma.

El ambiente romano en el que se despliegan las escenas permite mostrar la más amplia y desplegada imaginación, como en el siguiente poema:

ROMA entera cuelga
Oronda repantigada
Del pico del vencejo
(Me imagino los hilos tenues
Casi invisibles
Que unen el pico con cada
Uno de los puntos de la urbe)

La poética presente en estas composiciones no difiere de la del resto de su obra: agresividad. Al igual que la penetración dolorosa de la "espada en la lengua", en este caso el grito del ave es más desgarrante que "la hoja asesina de su vuelo":

CHILLIDO desgarrante
Del vencejo
Más dañino
Que la hoja asesina
De su vuelo

La significación de los vencejos como 'enviados de la muerte' no puede ser más clara en el siguiente poema:

UN aire invadido
De una parvada de vencejos
Es lo más cercano inimaginable
De un ataque sorpresivo
De las hordas avernales

La conjunción entre amor y dolor se hace presente en la siguiente composición donde el vencejo hunde el pico en el pecho de un amante escogido. El amor es entrega hasta la muerte. La alusión a la sulamita vincula el poema a la tradición bíblica:

EL pico del vencejo
penetra en el pecho
Cual mirada de sulamita
Hincándose dulce en la sangre
De escogido amante

En la repetición monótona de "EL vencejo toca el piano..." la aparente ludricidad repetitiva genera un sentimiento de pavor y misterio. Las acciones realizadas por el vencejo no corresponden a un ave, sino que pueden ser adjudicadas a un ser humano. Cada una de las actividades señaladas (tocar el piano, comer, estornudar, atizarse el bigote) devienen finalmente en un acto deceptivo (eliminación de las alas, del acto de levantar vuelo) que pueden aludir a la presencia de la muerte:

EL vencejo toca el piano
Con el pico y con la pata
El vencejo se come el piano
Con el pico y con la pata
El vencejo estornuda
Con el pico y con la pata
El vencejo se atiza el bigote
Con el pico y con la pata
El vencejo se quita las alas
Sin el pico y sin la pata

De ahí que la última composición de la serie haga referencia a uno de los seres más extraños y misteriosos de la historia del arte contemporáneo en occidente: Giorgio de Chirico (el "fantasma disfrazado de fantasma" de **Máximas y mínimas de sapiencia pedestre**). Su prefiguración en un búho que vuela "bajo sobre Piazza di Spagna" puede indicar la presencia cercana del ave como prefiguración de la muerte siempre presente, siempre amenazante. Se trata del ave que participa de los misterios de la noche, pero no sólo como ausencia de luz, sino como presencia de la muerte. El escenario de una de las plazas más características de Roma le confiere, aparte de belleza arquitectónica, un marco de solemnidad:

ANIDAN dos vencejos en las órbitas
De la calavera de Giorgio de Chirico
Especie rara de búho planeando bajo
sobre Piazza di Spagna

NOTAS

(1) En el artículo "Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible" dice Westphalen: "El poeta digno de ser llamado así es el que está siempre al atisbo del misterio (porque el misterio es cotodiano) - dedicado a acechar y a rastrear la huraña corriente poética". [**Debate** Nº 45. Lima, julio-agosto de 1987, p. 45]

La hermosa entrevista epistolar de Nedda G. de Anhalt a EAW lleva precisamente por título "Emilio Adolfo Westphalen: El atisbo del misterio". [**Sábado**, suplemento de **unomásuno**. México, 17 de noviembre de 1990, pp. 1-3].

(2) En cierta medida el poeta ha trasladado el lugar de la felicidad de la amada a la madre.

(3) "Me aparté así a los catorce años de toda práctica religiosa, sin ninguna ostentación, pero sin hacer tampoco concesión alguna." [En "Poetas en la Lima de los años treinta". Op. Cit., pp. 107-108].

(4) En relación al cuarteto final del poema dice Camilo Fernández:

"El mar sugiere la vuelta a los orígenes. Recomenzar explicita regenerar el viejo trabajo, darle nueva vida. El mar es aquí un símbolo de lo maternal. Bachelard afirma que: 'De los cuatro elementos, sólo el agua puede acunar. En el elemento acunador. Es un rasgo más de su carácter femenino: acuna como una madre' [CITA DEL AUTOR: Bachelard, Gastón, **El agua y los sueños**, p. 199]. 'Cubrir' quiere decir proteger con un sentimiento de ternura personificado en la imagen de la rosa. El mar es, pues, el espacio del nacimiento del sujeto y de la renovación del cosmos".

[En "La poesía de Emilio Adolfo Westphalen". **La casa de cartón.** Nº 3. II Epoca. Lima, otoño de 1994, p. 7].

(5) Al finalizar el artículo "Para una semblanza de César Moro"

[**Debate** Nº 57. Lima, septiembre de 1989, p. 58], luego de haber participado de algunos rasgos de la personalidad del poeta surrealista peruano, dice Westphalen: "Mucho me temo que - habiendo dejado tanto por decir - les quede una impresión de semblanza en que ciertos rasgos han sido destacados y otros sumidos en la sombra. Conjeturo que así ha de suceder con todo intento por asir lo vivo con instrumentos tan rudimentarios como son nuestras palabras."

(6) PAOLI, Roberto. "Westphalen o la desconfianza en la palabra". En **Estudios sobre literatura peruana contemporánea**. Universitá degli Studi di Firenze, 1985, p. 102.

(7) En "Arriba bajo el cielo", "Máximas y mínimas de sapiencia pedestre" [Reseñas]. **Debate**, Nº 20. Lima, junio de 1983, p. 65.

(8) En: "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche". **Plural** Nº 224, Revista cultural de **Excelsior**. México, mayo de 1992, p. 25.

CAPÍTULO III

LA CREACIÓN POÉTICA

EL POETA Y EL POEMA

El papel del poeta como simple "médium" o transcriptor entre una fuerza externa (o interna) a uno y la realidad poemática, ha sido recalcado en varias ocasiones por Westphalen:

"Le cabe al poeta ponerse en estado de disponibilidad absoluta a fin de servir de intermediario a esa corriente poética -surgida no se sabe de qué honduras íntimas y que lo arrastra a uno sin misericordia. (...) Es por ello evidente para mí que el acto de creación no se realiza en un trance o en un éxtasis y menos puede ser el resultado de cálculos y reflexiones. Exige más bien que el pretendido poeta (la 'supuesta persona del poema' -según los justos términos utilizados al respecto por Emily Dickinson) reniegue de su yo - ceda a la corriente poética y se deje llevar -en imprevisible carrera- por esas aguas pertinaces y vivas que al cavar su propio lecho dan forma y vida al poema" (1).

En "Ídolo", la aglutinación de las palabras ante las cuales "no queda sino someterse", podría hacer alusión al momento de la escritura poética. Ante el dictado de la 'musa' el poeta no puede resistirse, sino sólo obedecer de la manera más dócil posible:

SE arremolinaron de repente las palabras para formar un bloque compacto e indisoluble al cual no quedaba sino someterse.

En "Error de cálculo", uno de los poemas más hermosos de **Máximas y mínimas de sapiencia pedestre** (1984), la asociación entre el "mar" y el "poema" permite adjudicar a éste las cualidades del

primero: inconmensurabilidad, tranquilidad y turbulencia. Pero, al mismo tiempo, la carga significativa contenida en el poema lo desborda. A este respecto, en las 'Palabras preliminares' a la tercera recopilación de sus poemas, figuran los siguientes conceptos de Westphalen que hacen referencia a la plurisignificatividad de los textos: "Se sabe que un poema es un objeto hecho de palabras y dotado de determinada carga afectiva (de intensidad variable). Dada la diversa constitución de las personas - es dudoso que las reacciones sean similares o aproximadas" (2). Veamos el texto en cuestión:

El mar se ha deslizado en el poema como en su cueva y refugio natural sin tener en cuenta las diferencias de proporciones. Cuando cedan las costuras bajo el peso, ¿a dónde irá a desaguar todo el azulverde acumulado?

En "Poema ersatz" el texto poemático significa la "metamorfosis de una voz subterránea", la transformación de un acto o sentimiento nacido de la más íntima profundidad del poeta. La voz de la inspiración se encuentra vinculada al factor onírico (llega "de debajo del sueño"). La confección del poema, la constatación de su presencia física, es comparable a un "simulacro de apoteosis" (3):

METAMORFOSIS de voz subterránea, llegada de debajo del sueño, en temblor o terremoto de ramilletes multicolores, lo más cercano quizás de un simulacro de apoteosis.

No todo acto de escritura supone un acto de revelación y asombro. Si se intenta forzar la creación poética, someterse a los principios de una poética dada con antelación, etc., los resultados pueden ser negativos como lo predicado en el siguiente texto:

"Derrota"

ESCRITOS necios de caminante extraviado e indeciso por desierto o

manglar u otra comarca de dentro o de fuera sobre la cual no cae ni por acaso sombra o artificio de revelación ninguna.

La oposición entre la belleza de la juventud y la desolación de la senectud es el motivo del poema "Canívales". El "joven poeta" se halla dispuesto a cualquier cometido, por imposible que sea. El viejo, por su parte, desilusionado de la vida, sólo puede expresar contenidos deceptivos:

AMABA comer piedras joven poeta iluminado. Mejor cagar piedras opina mansamente viejo pichicuma ebrio.

El referente en el siguiente texto puede ser entendido como el 'poeta'. Le cabe al 'poeta' la misión de impedir que el "peso muerto del sueño" (que ha sido el factor desencadenante de la creación poética), una vez concluido el acto creativo (y, por tanto, convertido en realidad inútil), traiga abajo el 'poema'. El 'poema' es comparado con una "nave cósmica" que viene del 'espacio sideral'; es una entidad "incierta entre más lleno y más hueco"; una "realidad ligera" hecha de palabras:

PONE el hombro para que el peso muerto del sueño no agriete y traiga abajo abultada y divagante nave cósmica -incierta entre más lleno y más hueco- realidad ligera y tierna por irremendable.

En relación al texto que cierra **Belleza de una espada clavada en la lengua**, "Epílogo", Westphalen -en el curso de una entrevista- interpretó su propio texto considerando que los poemas (y las obras de arte, en general) invitan a realizar un 'alto en el camino del hombre' que le permiten reflexionar sobre sí mismo:

P. Otro tema que parece constante en su poesía es el tema del tiempo; de hecho el poema que cierra "Otra imagen deleznable" es el titulado "Epílogo", que dice "Para abrir por fin rendijas / en la pared del tiempo". ¿Para usted eso sería la poesía?

R. Pensaba, no sólo a propósito de la poesía sino de cualquier obra de arte, que cada obra es como una pausa, como un descanso en el sendero. En este precipitarse de la vida, las obras de arte siguen siendo un momento en que aparentemente se inmoviliza todo y hay una como reflexión del hombre sobre sí mismo" (4).

Tal como se ha visto en otros casos, en el sentido de que Westphalen trata un mismo tema con 'seriedad' e 'ironía', en el presente texto, "Prurito de pueta", se realiza una referencia burlesca a quien, en el oficio de poeta, se debate entre elegir un término u otro. El cambio vocálico de /o/ por /u/ es la manifestación más patente de la burla. El ejercicio poético debe lindar con el riesgo, sin ningún "cojín atenuante" [Cf. el poema "SEREMOS saltinbanchi seniles...]:

¿QUÉ te suena mejor "flecha desnuda" o "flecha vestida"? - ¡Pamplinas! - Admirable es sólo la flecha clavada - en el ojo por supuesto.

En el poema a "Demelebé" se aprecia la entrega total y sin reticencia alguna a la diosa. Las palabras aluden y representan a la diosa pero son infinitamente menores a Ella. Las palabras son intrumentos imperfectos, falibles, que jamás aprehenderán a quien, por definición, es superior a lo existente:

¿CÓMO será escribir un poema para Demelebé? ¿Acaso una guirnalda tupida de palabras para que aparezca - de pronto - sobre la página - sirena completa y colgante? Ella misma y ella sola - más grande que todas las palabras - con voz piel cabellera mirada. Dentro o fuera - ¿dónde estás si te veo por doquier? De la red o guirnalda te escapas para invadirlo todo - fuera y dentro - mar que deglute red barca e iluso que quiso pescar la inhallable perla.

(El derrotado poeta - perenne en tu gloria - te exalta - súbdito orgulloso que le permitieras tu presencia).

El tema de un poema ya comentado con anterioridad, "YO soy lo

efímero...", está constituido por la persistencia del poema. Su encarnación en un texto, en una voz -en oposición a la fugacidad y momentaneidad de las palabras- le confiere una aparente persistencia temporal. En cada lectura, no importa la época en que sea realizada, renacen los poemas. En la segunda parte del texto hay una burla de la creencia en la resurrección cristiana:

"YO soy lo efímero -díjose - me cubriré con el poema para ocultarlo."
Invernó así por siglos y no lo despertaron ni las indiscretas trompetas convocando a desacreditadas resurrecciones.

No es el poeta quien elige las palabras; son las palabras las que le escogen. El poeta es un simple "médium" que está sujeto por entero a los dictados de la "Musa". Con todo, el hecho de que una persona se vea muchas veces 'forzada' a realizar determinados actos no debe confundirse con 'el dictado de la Musa'. La poesía pertenece al orden de la creación; el 'Destino' es de otro rango:

LAS palabras lo escogen a uno para sus zarabandas (o sus autos de fe).
En la Poesía - es sabido - el "médium" está sujeto enteramente a los dictados o caprichos de la Palabra. Aun en la vida corriente - quién no se ha sentido arrastrado a donde él mismo no hubiera osado o no había previsto? Nos extralimitaríamos empero si confundiéramos Poesía con Hado - el Verbo entreoído (a veces encarnado) con semejanzas del destino.

"¿MISERIA o riqueza de poetas?..." constituye una reflexión sobre el poeta y la poesía. La adjudicación del rótulo "miseria" o "riqueza" aplicado a los poetas está en relación con el logro del 'poema'. Si bien el autor ha hecho referencia al simple papel de "intermediario" que les cabe cumplir al poeta, en el presente texto reconoce la importancia de su presencia, pues sin ellos sería imposible la consecución del poema. Éste está definido como "pulposa aunque insulsa simulación de sortilegios", esto es, representaciones de la realidad, de 'enigmas', hechas con palabras.

Los 'poemas' tienen un aspecto positivo: ofrecen una cierta carnalidad o materialidad pero, al mismo tiempo, son hechos "insulsos", realidades deleznables:

¿MISERIA o riqueza de poetas? - pues calculen ustedes que no son capaces ellos sino (en el mejor de los casos) pulposa aunque insulsa simulación de sortilegios.

La Poesía es una entidad prácticamente inmaterial pues se sustenta sólo en virtud de la palabra. Sin embargo, es una entidad que puede dejar su impronta en la misma 'nada':

AL revés del vestido invisible del rey de la historieta - la Poesía es la tela visible - (o más bien audible) desprovista de consistencia alguna (rayo que marca y subraya el vacío).

Las palabras del poema crean un mundo que difiere absolutamente de la realidad. En Poesía (y en los otros géneros literarios) se puede lograr que el sol no surja con el alba y que la luna se pierda en el vacío. Por ello las palabras son para los poetas, en el fondo, un "Artificio para sobrevivir" en la vida:

-- IMPEDIR la salida del sol - atrancar bien las innumerables puertas y ventanas de la noche - no dejar resquicio alguno por donde se cuele el sol - anular todo vestigio que otrora surcara el firmamento la cuadriga de Apolo.
-- Quien tal expresó - ¿pretende ponernos antifaz negro desprovisto de aberturas? - ¿olvida la insoslayable alternancia de luz y tiniebla - el horario recurrente - los eclipses puntuales a la cita?
-- Desde luego - replica. Pero ¿a qué sirve el lenguaje si no insinúa (invoca) lo imposible?
Vean: el sol cayó en la trampa (ficticia) que le armaron las palabras. No hay sol - no hay luz - tampoco noche se necesita.
-- (Cierra los puños - aprieta los párpados).

"Poema inútil" constituye uno de los textos del "segundo" Westphalen más comentados por la crítica. Para Roberto Paoli en

este poema "está al rojo vivo su poética, su poética de la palabra y del silencio, y también su autorretrato moral, su desidia metafísica". Dice también Paoli: "Ya la palabra, en esta última etapa no se contrapone al silencio, sino que es su mejor aliada. Explicita lo que el silencio guardaba implícito. Y lo explicita con los modos que son propios de lo verbal cuando la verbalidad no es más que un sucedáneo del silencio. El silencio entra en lo verbal, en todo lo que lo verbal niega de su esencia sensorial, en toda operación de autorreducción y autonegación de la palabra" (5).

Para Javier Sologuren "Poema inútil" es la "clave más explícitamente implacable del dilatado e impregnante silencio del poeta. En todo caso es la poética de la precariedad de la palabra, de su inminente fracaso frente a la realidad que la reclama. Con ello, Westphalen testimonia su participación en un sentimiento y un malestar muy arraigados en la conciencia crítica de nuestros días: la pérdida de fe en la palabra".

Añade Sologuren: "El reproche se produce circunstancialmente. El poema convoca, por medio de graves y lúcidas imágenes, la cohorte de las miserias del lenguaje cuando éste pretende ir más allá de las exigencias prácticas. Pues es entonces un lenguaje siempre alusivo a una verdad siempre elusiva. Pero como sucede con algunas negaciones verbales del valor del verbo, éstas resultan a la postre vigorosas afirmaciones de su propio inexpugnable dominio. En términos estrictos: toda subversión contra la palabra implica la vigencia del poder de la palabra. Unicamente el silencio marca la eficacia plena de tal subversión" (6).

Veamos el texto del poema. Las palabras no son más que representaciones o máscaras que no lograr representar en su verdad íntima o profunda las distintas vivencias del hombre:

EMPEÑO manco este esforzarse en juntar palabras
Que no se parecen ni a la cascada ni al remanso,
Que menos trasmiten el ajetreo del vivir.

Tal vez consiguen una máscara informe,
Sonriente complacida a todo hálito de dolor,
Inerte al desgarramiento de la pasión.

(...)

Nada dicen tampoco de la danza de amor y odio,
Alborotada, aplacada, extinta,
Ni del sueño que se ahoga, arrastrado
Por marejadas de sospecha y olvido.

El poeta descree de las palabras. El poema no es más que una copia "falsa", un simple "espejo de feria" que refleja imperfectamente al original, por ello es merecedor del desprecio:

Qué será el poema sino un espejo de feria,
Un espejismo lunar, luna cáscara desmenuzable,
la torre falsa más triste y despreciable.

"Inútil y fatal -afirma Paoli-, el poema, o sea la palabra, se dice negándose, tiene derecho a pronunciar su propia muerte, a acotar el sentido del silencio. La palabra es una mera didascalía del silencio" (7):

Se consume en el fuego de su impaciencia
Para dejar vestigios de silencio como única nostalgia,
Y un rubor de inexistente no exento de culpa.

Hay expresado en el cuarteto final, sin embargo, un deseo que ansia para el poema la "animación de la vida". En este caso la entidad dadora de vida es el "sol"; "incorrupto e insaciable". En nuestro concepto, el verso "Si al menos el sol / Pudiera animarlo a la vida" alude al deseo de que el poema pueda expresar la vivencia que tuvo antes de su puesta por escrito en la interioridad del poeta. Allí, antes de su explicitación, la vivencia o experiencia refulge llena de vida. Pero, de otro lado, los versos hacen referencia también al propio poeta. El "poema" en su estado primigenio ("tras un rostro humano") existe de la manera más pura y primaria. Allí, en la interioridad del poeta, es una entidad llena de la más plena vida, pero se encuentra "oculto". Toca al

poeta estar "al atisbo del misterio" que subyace en su propia interioridad. Por ello debe tener los "ojos", por un lado, "abiertos" y, por otro, "ciegos". Ciegos para el mundo, abiertos para experiencia interna. Recuérdese a este respecto los versos del poema "Peregrín, cazador de figuras", de J. M. Eguren: "En el mirador de la fantasía / Al brillar tembloroso de armonía /En la noche que llamas consume /... / ... / Peregrín, cazador de figuras, / con ojos de diamante, / mira desde las ciegas alturas.":

Si al menos el sol, incorrupto e insaciable,
Pudiera animarlo a la vida,
Como cuando se oculta tras un rostro humano,
Los ojos abiertos y ciegos para siempre.

"(Paréntesis..." es un texto que explicita algunos de los conceptos claves de Westphalen relativos al poema. Constituye un conjunto de reflexiones teóricas acerca de la actividad poética:

a) No se puede "poseer" un poema. A lo mucho, el libro donde se encuentra, pero no el poema mismo.

b) Los poemas con el tiempo "enferman y envejecen". Pierden "vivacidad irradiación hechizo". Esto está de acuerdo con lo que dice Westphalen en otro lugar: Algunos poemas leídos después de algunos años no nos dicen lo mismo que nos dijeron en época anterior (8).

c) La "música" sería la forma artística que se reharía cada vez que es ejecutada de nuevo.

d) Hay poemas al gusto de cada lector. Múltiples formas de poemas.

e) Los poemas se "gastan" con las lecturas que se hace de los mismos: Hay "POEMAS descomponibles y expuestos al desgaste por el uso".

f) La poesía, en concepto de Westphalen, debería ser rehecha "a cada instante", esto es, cada lectura debería proporcionar contenidos y experiencias distintas. Aquí habría que hacer referencia a una declaración autobiográfica del propio Westphalen. Su falta de memoria le permite que cada lectura de un texto sea siempre 'distinta':

Nunca he logrado retener en la memoria un solo poema completo mío o ajeno. (...) Reconozco que esta deficiencia mía tiene su ventaja; para mí cada relectura del poema equivale casi a su descubrimiento; tengo al menos la sorpresa y el goce, no de una corroboración del recuerdo, sino de la presencia efectiva de elementos del poema estructurándose en un orden variable, en ocasiones completamente inédito" (9).

g) Sin embargo, al igual que en "Poema inútil", Westphalen ve los poemas como "HERMOSAS ruinas perecederas desde siempre".

LOS POEMAS Y SU LECTURA EN VOZ ALTA

En el texto que se inicia con "CUANDO se canta o se grita..." el poeta reflexiona sobre la diferencia que existe entre enseñar el rostro y decir unas palabras. Se puede engañar a quienes nos rodean a través de nuestra apariencia, pero la voz refleja siempre el estado de ánimo más íntimo y profundo de nuestra psiqué:

(...)
La máscara incierta y confusa tras la cual nos atrincheramos y creemos controlar - no acierta en verdad a engañar sino a quien no la siente puesta (aunque ingenuidad o tontería lo haga a veces empeñarse en "hermosearla" - en hacerla aceptable).
El instinto la fuerza la raigambre humanas están presentes en la voz y no en la mueca o gesto de faz límpida o estragada.
(...)

Hay que volver a decir que Westphalen ha señalado su convicción de que sólo la lectura en voz alta confiere concreción

y realidad al poema. Pero, por la misma condición del lenguaje, se trata de una durabilidad de sólo algunos segundos. En junio de 1994, al decir las palabras preliminares a un Encuentro de Poetas Hispanoamericanos en la ciudad de Lima, afirmaba:

"He aludido antes a la lectura de poemas por sus autores. Este requisito será muy valioso para el goce y la apreciación de las distintas obras propuestas. Recordemos que el poema no adquiere 'materialidad' y vida sino durante muy breves momentos en que se encarna en una voz.
(...)
Vuelvo a la importancia de escuchar poesía leída por sus autores. estoy seguro que nos deparará múltiples y variadas sorpresas. Por lo pronto - la ventaja de deducir - por la entonación y las inflexiones de la voz - intenciones y revelaciones íntimas y la probabilidad de propuestas con doble o triple sentido subyacentes en el poema. En un texto impreso se hubiera requerido una clave específica - tal la empleada en la partitura musical para advertir cambios de tono o ritmo. Estas lecturas nos darán una anticipación de lo que podemos esperar cuando se generalice la emisión de discos y casetes de poesía grabada" (10).

LAS INSPIRADORAS

DEMELEBÉ

En el artículo "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche" (11) Edgar O'Hara reflexiona sobre las fuerzas que se constituyen en las inspiradoras del poeta (las "Intercesoras"). No se trata de musas buenas y amables, exclusivamente. La 'musa', en la poesía de Westphalen, está marcada por una conjugación de amor y odio, cuando no de indiferencia. Una de ellas tiene una particular relevancia. Se trata de Demelebé a quien el poeta ha dedicado tres poemas. En opinión de O'Hara este nombre se asocia con "me-de-be-le / débemele" Y se pregunta "¿a quién esconde la partícula pronominal **le**: ¿a la poesía, a lo poético?" (p. 25). En opinión nuestra, el nombre "Demelebé" tiene resonancias demoníacas y se vincula con la tradición satánica que se remonta a Románticos

y Parnasianos. Pienso particularmente en Baudelaire y sus **Fleurs du mal**. Cabe otra conjetura. Según Jesús Benítez, Director de la presente tesis, "Demelebé" podría esconder las letras iniciales del nombre de alguna 'inspiradora': **D.M.L.B.**

Son tres los poemas dedicados a "Demelebé". En el primero de ellos se destaca la mirada de la diosa: el odio es una cualidad de la belleza:

CUANDO Demelebé miraba
Con sus temibles ojos -
Toda la belleza del mundo
Irradiante en su rostro...

Pero "Demelebé" no es más que la diosa de la inspiración. "Ella sola es más grande que todas las palabras". El poeta no es más el "iluso que quiso pescar la inhallable perla". El sólo hecho de estar en contacto con la diosa supone para el poeta la mayor de las glorias:

(El derrotado poeta - perenne en tu gloria - te exalta -
súbdito orgulloso que le permitieras tu presencia).

En el poema que se inicia con "Te identificabas en otro tiempo con el mar..." el poeta conjuga nuevamente la presencia de dos mares: una de furia y rencor, y otra quieta y amorosa. La diosa Demelebé es la figura emblemática que representa la inconmensurabilidad del mar:

TE identificabas en otro tiempo con el mar. No se sabe
si todavía guardas esa piel deslumbrante. Mas percibo de
repente que hay un reverso a mi mar de furia y rencor:
una mar quieta - bonancible - amorosa - que despeja la
visión y me hace venerarte con la mirada. Mar o reflejo
de Cielo e Infierno pegado sobre la Tierra. (¡Salve
Demelebé!).

OTRAS DIOSAS

En "Destino en blanco", poema liminar de **Máximas y mínimas de sapiencia pedestre**, la diosa ("Hada Madrina"), que está calificada de modo irónico a través de una acumulación de adjetivos, no le señala al niño recién nacido un futuro, sino que le ofrece "un libro en blanco". Este hecho -que se opone a la tradición que asocia al nacimiento de un niño a un destino- trae consigo el más grande "desconcierto" en el universo:

FUELE ofrecido un libro en blanco al nacer al infante gótico o neorománico por Hada Madrina renga retuerta gaga bajo alas de algodón hidrófilo someramente chamuscadas. El desconcierto fue tan grande que aun se oye el eco en las retumbantes bóvedas que protegen el sueño o catalepsia de todas las eternidades habidas y por haber.

En el poema que se inicia con "DESACOSTUMBRADO a días faustos..." el poeta se sorprende de que la "diosa" pueda ofrecerle una mirada amorosa y juvenil. Es algo extraordinario en quien sólo percibe actitudes de negación y odio:

DESACOSTUMBRADO a días faustos trata en vano de escapar a la buenaventura - a esta moza hada que le sonríe con toda la frescura y euforia de la juventud y el amor.

Una de las composiciones más importantes del libro publicado en 1988 por Westphalen, **Ha vuelto la Diosa Ambarina** es, precisamente, la dedicada al personaje de José María Eguren, "La Diosa Ambarina". En este poema los oxímoros revelan la presencia dual de la diosa: amor y odio conjugados. Destacan en la descripción los ojos, que recuerdan a Demelebé [CUANDO Demelebé miraba / Con sus temibles ojos -/ Toda la belleza del mundo / Irradiante en su rostro..."]. La Diosa Ambarina es la encarnación viva de la Belleza y a ella rinde fervoroso tributo el poeta:

HOY día he visto a la Diosa Ambarina - la misma tez de
ámbar - sus ojos de llamarada y tiniebla - encarnación
de la única y perennal belleza.
Su espléndida Iracundia me abrasó el alma - su Belleza
funesta se cebó en mi sangre - sus desproporcionados
Rencor y Odio me fueron de gloria.
No soy - no seré sino sonámbulo atónito ante la Belleza
tremebunda de la Diosa Ambarina.
Nada existe - nada puede existir sino la Diosa Ambarina
y su Belleza de Medusa arrebatadora y mortífera.

En "Nerval y el amor" la diosa Venus se presenta no sólo como la representación del amor, sino que su sola presencia es "irresistible". No se trata de una diosa generosa; se caracteriza por pasearse por su santuario "con desprecio". Está ella muy por encima de los simples mortales.

Javier Sologuren relaciona muy acertadamente a la "Venus niña" con "Mirto", uno de los personajes nervalianos: "... una de las principales tentativas del soñador de **Las Quimeras** fue, según lo dice Albert Béguin, 'la necesidad de vencer la amenaza de la muerte por la conquista mística de la luz final'. El poeta de **Abolición de la muerte** ha salido en pos (por una de esas afinidades tan profundas como secretas) de esa protagonista y de su motivo y situación. Descubre la naturaleza mística del 'reconocimiento' nervaliano para quien la diáfana mirada (la luz final) de la diosa le concede la vida bajo la especie de una muerte (que es transfiguración, metamorfosis), que es gozo supremo en tanto se la niega. Sólo a condición de instancia pasajera -de crisálida- la muerte lleva a la vida. La Venus niña, la diosa incipiente, que pone el pie con el imperio de lo irresistible es Mirto, la invocada en el célebre soneto:

Y yo sé por qué allá el volcán se ha reabierto...
es que lo tocaste con tus ágiles pies.
(Nerval, Mirto)" (12)

Veamos el poema de Westphalen:

¿QUE mármol pisa
Venus niña
Poniendo el pie
Con el imperio
De lo irresistible?

(...)

Recorre el templo
La diosa incipiente
Con el desprecio
De quien solo reconoce
Santuario propio.

Nadie más sino
Nerval capta la diáfana
Mirada que concede
La vida como una muerte
Gozosa porque negada

LA BELLEZA

Junto al erotismo, la belleza es otro de los valores resaltados en la poética westphaliana. Así como en "Detrás del telón" la visión de la realidad cambiaba de ordinario en extraordinario "y todo simplemente porque por azar unos ojos encontraron los nuestros", de igual modo, en el poema siguiente, "Sobresalto y deslumbramiento", la irrupción de una beldad en medio del tumulto es semejante a encontrar una perla en el desierto. La belleza sobresale por sí misma:

INVEROSÍMIL rostro radiante - vecino tanto como aquel adivinado en actos o entresueños de amor - surge de pronto del torbellino y agolpamiento de sangre por calles y plazas - más bello que cresta de ola absorbiendo todo espacio al redor. (Nada - lo sabes - sólo mil años de castigo sin perdón a quien pierda semejante joya en la vorágine).

La "belleza" en Westphalen no se presenta de una manera dócil, receptiva, benevolente. La belleza, como el amor, como la

existencia misma, se ofrece siempre de un modo agresivo. Las deidades de la belleza miran "con hostilidad - convertida fácilmente en ira":

HABÍA supuesto que los ojos de la Belleza miraban indifentes (con frecuencia) - tolerantes (a ratos). Engaño enorme el mío. Descubro de pronto que me consideran sobre todo con hostilidad - convertida fácilmente en ira.
Es la negación aniquilante - el rechazo total de mi pasmado gesto adorante - de mi sumisa postración ante las sublimes (próximas o lejanas) deidades de la Belleza.

La belleza se hace presente en el azar, en la casualidad. Ocurre como un deslumbramiento. Así en el poema que se inicia con "UN grupo de seis u ocho muchachitas..." las miradas de dos jovencitas a un incauto transeúnte hacen que éste reconozca, en ese simple hecho que le ocurre por azar, la presencia de la Belleza (13):

"Entrevé espejismo conturbante de infierno delicioso que
junta - al simple reconocimiento de la Belleza espacida
al azar - la impresión de calas en su pasado..."

En el poema que cierra el libro **Ha vuelto la Diosa Ambarina** el poeta opone la "Belleza" a la "Santidad". Aquélla sobresale por propio brillo:

SE habrá notado el nimbo que circunda ciertos rostros femeninos - el marco de luz que rodea la Belleza. Más que la Santidad - la Belleza posee luz propia. (...)

Como hemos afirmado enteriormente, la belleza es un valor que surge en un momento ordinario del día. Es obligación del poeta estar "al atisbo del misterio", pues los hechos maravillosos pueden ocurrir en cualquier día y a cada paso (14).

NOTAS

(1) "Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible". **Debate** Nº 45. Lima, julio-agosto de 1987, pp. 44-45.

(2) "Advertencia del autor". En: **Bajo zarpas de la quimera**. Madrid, Alianza Tres, 1991, p. 16.

(3) La edición de 1991 repite después de la última palabra del poema, "apoteosis", la partícula "sis", pero se trata -si se efectúa una comparación con la edición limeña de 1986- de una errata.

(4) "Una trayectoria poética". Entrevista de Federico de Cárdenas y Peter Elmore. **El Observador**, Edición Dominical. Lima, 25 de abril de 1982, p. XVII.

(5) Roberto Paoli. "Westphalen o la desconfianza en la palabra". En **Estudios sobre literatura peruana contemporánea**. Universitá degli Studi di Firenze, 1985, pp. 102-103.

(6) En: "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". **Boletín de la Academia peruana de la Lengua**. Nº 14. Lima, 1979, p. 34.

(7) Roberto Paoli. Op. Cit. p. 103.

(8) "A las lecturas de mi mocedad he vuelto con poca frecuencia. Cuando lo hice las reacciones admirativas fueron más apagadas - el desconcierto y el asombro a duras penas habían sobrevivido. Los poemas se gastan con el uso y ello ocurre hasta con los que más nos excitaron en su momento." [En "Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible". **Debate** Nº 45. Lima, julio-agosto de 1987, p. 44].

(9) En "Poetas en la Lima de los años treinta". Op. Cit. pp. 101-102.

(10) En "¿Para qué poetas en tiempos de miseria?". En "Artes y Letras", suplemento de **El Mundo**. Lima, semana del 19 al 25 de junio de 1994, Sección D, p. 1.

(11) En **Plural** Nº 224, Revista cultural de **Excelsior**. México, mayo 1992, pp. 20-31.

(12) En: "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". **Boletín de la Academia Peruana de la Lengua**. Nº 14. Lima, 1979, pp. 33-34.

(13) Recuérdese cómo en "Detrás del telón" (**Cuál es la risa**) la belleza también surgía en medio del azar: "... y todo simplemente porque por azar unos ojos encontraron los nuestros." (p. 17)

(14) "El poeta digno de ser llamado así es el que está siempre al atisbo del misterio (porque el misterio es cotidiano) -dedicado a acechar y a rastrear la huraña corriente poética". [En "Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible". **Debate** Nº 45. Lima, julio-agosto de 1987, p. 45].

SECCIÓN SEGUNDA

LA ESCRITURA POÉTICA

CAPÍTULO I

LAS EDICIONES WESTPHALIANAS

EL SILENCIO DE WESTPHALEN

Publicado en diciembre de 1939 en la revista **El uso de la palabra**, "La leche vinagre se extiende..." marcó el final de una práctica asidua de la escritura poética iniciada a finales de los años veinte, a la vez que el comienzo de un silencio poético que duró treinta y dos años. El propio autor hizo el siguiente comentario en 1974:

"(...) Terminaron para mí los años treinta e igualmente mis actividades relacionadas directamente con el ejercicio continuo de la poesía. Durante largos años no escribí un solo poema. Sólo esporádicamente me ha venido luego uno que otro" (1).

Se inició, repetimos, el silencio y la especulación en torno al silencio del poeta. En un interesante artículo aparecido en 1977 escribía Carlos Germán Belli (2):

"... a partir de esas dos publicaciones [**Las ínsulas extrañas** y **Abolición de la muerte**], el autor se sumió en un impenetrable silencio, que, según sepamos, no ha sido alterado hasta el día de hoy. (...) Westphalen escogió deliberadamente el ostracismo literario. Otros espíritus contemporáneos y afines optaron por el suicidio o la misteriosa desaparición, que fueron elegante y largamente planeados en algunos casos. En el fondo, son más o menos semejantes las causas objetivas (ésas que provienen del mundo exterior) que han impulsado en estos tiempos al suicidio, la fuga y la abstención. La diferencia radica en que los dos primeros casos es un acto único, como el punto final de un escrito; en cambio, la voluntaria exclusión representa una cadena de sistemáticas abstenciones, minuto a minuto, a lo largo de toda una existencia. ¿Qué puede haber ocurrido para que un notable escritor, súbitamente, haya guardado tan desconcertante silencio? Más allá

del habitual problema de la autocrítica implacable y disuasiva, quizá la repugnancia de pertenecer al rebaño de los Pouhetes-Hommes-de-Lettres, el rechazo al exhibicionismo o profesionalismo intelectuales, en fin, el natural temor de ser embalsamado en vida en el sarcófago de los manuales literarios."

A partir de la publicación de las distintas series en 1982 no habría que preguntarse tanto por el silencio en el se sumió el poeta durante más de treinta años, cuanto por el nuevo acto de escritura. Westphalen mismo dice que lo extraordinario no es que alguien deje de escribir, sino el hecho de que alguien lo intente. En un artículo de 1992 (3), O'Hara se hacía las siguientes preguntas: "¿Por qué intentaba leer el silencio voluntario del poeta? ¿Por qué me obsesionaba que no escribiera, si para Westphalen lo asombroso es, precisamente lo contrario?" (p. 21). "Había que replantear entonces no la causa del silencio (o la abstención de escribir o revelar lo escrito) sino la del acto de escribir. O, más precisamente, de publicar". (p. 20)

Para O'Hara el nuevo acto de escrito en Westphalen se vincula con el elemento onírico: "La vuelta de Westphalen a la poesía como acto compartido tiene que ver, me parece, con un sentimiento de carnalidad que va de la persona a la palabra, y de ésta retornará siempre a su origen: el sueño" (p. 21). Y efectúa una interesante vinculación entre el regreso físico de Westphalen al Perú en 1984 (luego de su largo periplo entre 1971 y 1983 por Italia, México y Portugal) con su retorno a la actividad poética (cuyas dos primeras series datan de 1982).

En este año, en el contexto de una entrevista, Westphalen hacía los siguientes comentarios genéricos en relación a su silencio (4):

P. Usted señala que la razón fundamental de su silencio poético se debe a su presunta falta de facilidad para la poesía, pero nos parece que en sus poemas hay una cierta seducción por el silencio...

R. El silencio es más fácil; en él uno cae como en un precipicio, existe siempre su atracción. Soy muy propenso al vértigo y por eso trato de evitar siempre las alturas; por eso hay que alejarse lo más posible de la poesía: por razones de seguridad propia.

En la "Advertencia del Autor" de la edición madrileña de 1991 Westphalen decía que su regreso a la actividad poética se había debido a "circunstancias fortuitas", aunque sin mayor especificación:

"La ordenación de los poemas sigue - en general - el orden cronológico. Se encontrará al final del volumen información acerca de la publicación primera de las distintas series incluidas.
Allí se hace patente el (para ciertos comentaristas) insólito intervalo de más de treinta años entre los poemas de juventud y los recientes. Rechazo - por supuesto - las especulaciones a propósito de un 'accidente' no extraordinario y más bien anecdótico. Para mí no hubo sino una reanudación necesaria - favorecida por circunstancias fortuitas. Levantóse una compuerta y quedó restablecida la corriente - agotada o embalsada. No se puede esperar - desde luego - que uno escriba a los sesenta o setenta años de edad como lo hizo a los veinte y tantos.
Por otra parte - hay que reconocer que el lenguaje y los temas utilizados en poesía han cambiado considerablemente desde la insurgencia de las llamadas 'vanguardias'(...)". (5)

Es muy difícil y netamente especulativo tratar de determinar las razones que para su fuero interno ha argüido una persona y determinado su alejamiento de la escritura poética. Como lo he afirmado en otro lugar, soy de la opinión de que la poética presente en **Ínsulas** y **Abolición** se vio radicalmente modificada a partir de 1935 con el conocimiento estrecho de la poética surrealista, derivada de la amistad de Westphalen con César Moro. Los poemas de este período que fueron incluidos en **Belleza de una espada clavada en la lengua**, y los que se han hecho públicos a partir de 1989 en **Cuál es la risa**, revelan una escritura que, habiendo llegado a su mayor exacerbación o desarrollo, se dirigía necesariamente hacia el silencio.

1939 es un año referencial que indica no sólo el agotamiento

de una poética que había estado vigente en el mundo occidental precisamente a partir de la Primera Gran Guerra y en la que el poeta (sea en su fase vanguardista o surrealista) se había inscrito, sino que es año del inicio de la Segunda Gran Guerra (que había estado precedida por la conflagración española). César Moro había marchado a México a principios de 1938. La situación política y social había cambiado no sólo en Perú, sino en el mundo. Había que esperar a que las aguas turbulentas volviesen, no al lugar de antes -al que nunca volverían- pero sí a que aparecieran nuevos nortes (propios o ajenos).

No es cierto que Westphalen no hubiese intentado publicar en su período de silencio poético (1940-1971), pues a fines de 1948, o principios de 1949, había entregado "un par" de poemas de tema "erótico" a André Coyné para su posible publicación en una revista universitaria española de poesía (6). Aunque la publicación no se llevó a cabo ha quedado demostrado el intento de hacerlo en un período en el que la crítica considera que el poeta se inscribió en un persistente silencio. Hay que señalar, ciertamente, que estos poemas habían sido escritos entre 1935 y 1938.

El nuevo acto de escritura no tiene una explicación única. Puede deberse a un producto del capricho o de la casualidad, como a menudo arguye el propio Westphalen. Lo que se inició bajo la forma de una exigencia por parte de un pintor en 1972 (Cf. INFRA "Prolegómenos al 'segundo' Westphalen") fue, poco a poco, adquiriendo mayores visos de constancia y profundidad; y así nos encontramos con los textos publicados entre 1977 y 1978 en las revistas **Creación y Crítica** de Lima, **Vuelta** y **Diálogos** de México.

Finalmente, y como muy bien relaciona O'Hara, el establecimiento en el Perú en 1984 coincide con la vuelta plena de Westphalen al mundo de la escritura poética y la publicación en Lisboa de sus tres primeros cuadernos, de lo que Coyné ha venido en llamar el "segundo Westphalen" (7).

¿Cuál es la <u>verdadera</u> razón del silencio de Westphalen y de su retorno a la escritura poética? Nunca lo sabremos. Todo ha de quedar en el terreno especulativo. En nuestro concepto -y en

palabras del poeta- el acto de escritura poética no se debe a uno mismo, sino a la fuerza que le impele a uno a escribir. Le cabe al poeta ponerse en disposición absoluta y ser un simple médium, un simple intermediario de fuerzas que le son exteriores a él.

Pueden conjeturarse otras razones. Westphalen ha sido extremadamente cauto en cuanto a su intimidad, su vida familiar. Casado hacia 1943, su esposa había ya fallecido a principios de 1980. Tal vez con los hijos fuera de casa, viviendo nuevamente la vida de solitario, el poeta se sintió nuevamente con las manos libres para entregar todo su amor a las 'diosas ocultas del sueño y de la noche'. La oferta del FCE de México de reeditar su obra poética debió haber sido un buen aliciente para reiniciar la empresa. En su casa barranquina pudo contemplar el fruto de sus largos recorridos (tanto por el mundo de la realidad como por el de los sueños). Su honda sabiduría -no reconocida por él, más bien desechada- comenzó a manar desde las más hondas profundidades de sí mismo. Un poema tras otro, en la penumbra, en el entresueño, en el atardecer. Su visión del mar desde los altos de su casa, junto a los acantilados, le hicieron recordar sus años de juventud y el amor brotó como herida negra y honda.

La inmovilidad, el silencio, la reflexión son fuentes que guían la escritura. Y pienso que las horas de sosiego vividas en la tranquilidad le dieron las luces y pautas necesarias para emprender el nuevo trayecto poético que no ha concluido todavía.

LOS PROLEGÓMENOS

(Belleza una espada clavada en la lengua, 1972-1978)

Como ya fue comentado en la segunda parte de este trabajo, en marzo de 1980 la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica reunió en **Otra imagen deleznable...** los dos famosos cuadernos de los años treinta (**Las ínsulas extrañas** y **Abolición de la muerte**),

más una tercera sección donde se reunieron 9 poemas publicados en distintas revistas pertenecientes a los años treinta, y ocho poemas correspondientes a los años setenta a los que el poeta dio como título **Belleza de una espada clavada en la lengua.**

Considerando un criterio estilístico y cronológico, -por razones meramente metodológicas- los poemas correspondientes a los años treinta fueron analizados dentro de la segunda parte de esta investigación dentro del período que hemos denominado "surrealista" en la actividad poética de nuestro autor. Los ocho poemas restantes forman parte de lo que denominamos prolegómenos al "segundo" Westphalen. Textos que indican el primer acercamiento a lo que, desde 1982, volvió a convertirse en una relación continua con las diosas del sueño y de la noche. Veamos en lo que sigue, con mayor detalle, las circunstancias en las que aparecieron estos textos.

El primero de los textos correspondientes a su "segunda" época es "Preámbulo a Revilla", que figuró en el Catálogo de la exposición del pintor peruano Carlos Revilla en la Galerie Veranneman de Bruselas en 1972.

En el curso de una entrevista el poeta peruano aludió a las circunstancias de este acto de escritura (8).

P. Y hablando de condiciones necesarias, usted escribió en 1972 un poema dedicado a Carlos Revilla. ¿Cómo le sucedió aquello?

R. Fue la insistencia de Revilla, que quería que escribiera sobre su pintura. Y salió un poema sin proponérmelo. (...)

P. Entonces sus amigos pintores lo están "obligando" a escribir poesía. Y ésta está obligada a salir...

R. No sé. Pero aquí tengo algo que escribió Rilke al respecto. Se trata de una de sus cartas, hablando sobre las distintas maneras de ser poeta. Dice: "Casi todos los poetas insisten demasiado y así logran dejar la huella apasionada de sus dedos sobre la arcilla, testimoniando, por decirlo así, su poder. Pero se da muestras de un poder mucho mayor si se escribe, llegado el momento, como si uno fuera nadie". Ese sería mi ideal, que no se supiera quién ha escrito lo que he escrito... Un ideal, como todo ideal, inalcanzable...

El poema dedicado a Carlos Revilla se encuentra todavía transido del aire 'surrealista' de los años treinta. Escrito sin separaciones estróficas, de modo continuo, las imágenes rezuman contenidos deceptivos: espeluznantes, descarnados, negativos:

"Preámbulo a Revilla"

LA contradanza macabra se inmoviliza un instante
La realidad misma se ha rasgado los velos
Muestra una inmensa herida viva sin sutura
Vano embate de la sangre inocente
Las membranas invisibles no ceden
Remota o cercana imploración contra natura
Destemplada fiereza de terremoto detenido
Fuga fallida en el laberinto de la luz
Rueda atascada en el grito
Réplica oculta del sueño repelido
Encarnación definitiva en la vorágine y el
descuartizamiento
En lo voraz cotidiano
Por siempre tiernamente implacable

Los tres poemas siguientes publicados en la revista **Creación & Crítica** Nº 20 (Lima, agosto de 1977) que le tributaba un homenaje son muy distintos. "Nerval y el amor", "Libre" y "Poema inútil" son poemas donde existe un mayor propósito comunicativo. Alejado del lenguaje vanguardista, empleando formas poéticas con estrofas -de las que no había hecho uso en su poesía de los años treinta- estos poemas corresponden a declaraciones poéticas en torno al gran poeta romántico francés, un himno al amor y una crítica del poema.

En el número correspondiente a noviembre-diciembre de ese mismo año apareció en **Diálogos** Nº 78, de México, "El mar en la ciudad", poema de seis estrofas organizado en cuartetos.

Al año siguiente, en el mes de marzo, se publicó en **Vuelta** Nº 16 de México el poema "Términos de comparación", texto organizado en once estrofas de dos versos cada una, excepto la séptima estrofa (de tres versos) y la octava (de cuatro). El poema gira en torno a un conjunto de preguntas que inquieren por diversas situaciones de la vida. (9)

Los dos últimos poemas de **Belleza de una espada clavada en la**

lengua, "Riqueza" y "Epílogo", se hicieron públicos por vez primera.

Una vez publicada la edición mexicana -concluidos los "prolegómenos" a su segunda época- Westphalen se encontraba con las manos libres para dar comienzo a una nueva etapa poética en su vida que pronto vio la luz en Lisboa. Nos encontramos ya, de forma plena, con el "segundo" Westphalen.

LAS EDICIONES LISBOETAS de 1982 y 1984

En 1982 veían la luz en Lisboa las dos primeras series del "nuevo" Westphalen.

Arriba bajo el cielo, es una pequeña plaqueta de apenas ocho páginas. La edición -para suscriptores- de tan sólo de 130 ejemplares "está formada por seis fulgurantes fragmentos y está dedicada a su difunta esposa Judith. (...) se trata de un comentario poético a un dibujo abstracto de su esposa reproducido [en serigrafía] en la hoja central de ese cartoncito de ocho páginas que forma la plaquette. En el poema aparecen recuerdos de Roma donde el poeta vivió años felices junto a su esposa." (10)

Máximas y mínimas de sapiencia pedestre escuchadas al desgaire sin certificación de autenticidad es el título del segundo cuaderno editado en Lisboa en 1982. Al igual que el primero, se trata de una edición de autor, sin numeración de páginas, en una edición compuesta a mano de 170 ejemplares numerados y fuera de comercio. También lleva un grabado de la esposa del poeta. La edición se hizo, al igual que el primer cuaderno, siguiendo la dirección gráfica de Paulo da Costa Domingos. Consta de doce fragmentos en prosa. En él podemos encontrar, de lleno, al nuevo Westphalen, a través de una prosa atenta, minuciosa y ofreciendo contenidos siempre novedosos y sorprendentes.

En este sentido, el primer epígrafe de Baudelaire recalca en que el hecho poético es indiferente al verso o a la prosa. Lo

importante es ser siempre poeta. En el segundo caso la cita de Baudelaire corresponde a uno de sus "avisos" llenos de sorna donde la "genialidad" o la "imbecilidad" son manifestaciones iguales de un mismo espíritu. Locos y poetas tienen un mismo destino:

"Sois toujours poète, même en prose".

[Sé siempre poeta, incluso en prosa]

"Maintenant, j'ai toujours le vertige,
et aujourd'hui, 23 janvier 1862, j'ai
subi un singulier avertissement, j'ai
senti passer sur moi le vent de l'aile
de l'imbecilité".

[Yo siempre tengo vértigo y hoy, 23 de enero de 1862, he sentido una advertencia singular, yo sentí pasar sobre mí el viento del ala de la imbecilidad"].

También en Lisboa, en 1984, dos años después después de las dos series comentadas anteriormente, vio la luz **Nueva serie (de escritos de Emilio Adolfo Westphalen con un dibujo de César Moro).** En la recopilación limeña de 1986 pasó a denominarse, simplemente, **Nueva serie** y, en la edición española de 1991, **Amago de poema - de lampo - de nada.** En la "Noticia sobre publicación primera en libro" de la recopilación limeña se indica que se tiraron "170 ejemplares numerados y fuera de comercio", pero en la recopilación madrileña se indica que la edición constó de "230 ejemplares". La dirección gráfica de la edición fue, al igual que las dos dos primeras series del año 82, de Paulo da Costa Domingos.

Amago de poema - de lampo - de nada ha dejado de ser una simple plaqueta y es ya, con derecho propio, un libro. Se encuentra dividido en tres secciones tituladas, respectivamente, "Nueva serie" (21 poemas), "El niño y el río" (12 poemas) y "Remanentes de naufragio" (15 poemas).

El epígrafe de la primera sección, de la poeta peruana Blanca Varela, alude a la ya clásica atracción que sobre el poeta ejerce

el peligro: "Meciéndote en el andamio que cruje".

Desde el texto inicial, "Supermán" (que intenta constituir una agresión al lector y un atentado contra su propia poética, al igual que "La voz es una corza..." de **Belleza de una espada...**), el poeta va desgranando los temas que le son caros: el erotismo, la muerte, la prevalencia del momento presente, la invitación a vivir siempre en el riesgo, la reflexión sonre la poesía.

La segunda sección del libro, "El niño y el río", está dedicada al novelista indigenista peruano José María Arguedas, gran amigo de EAW. El epígrafe de Guillaume Apollinaire, "Quel monstre singuler êtes-vous / Qui ne me propose pas d'énigme" [Qué monstruo singular es usted / Cuando no me propone enigmas] constituye, en nuestro concepto, un aviso, una advertencia sobre los contenidos de la sección donde se establece una relación entre los dos actantes de la serie: el niño y el río.

La tercera sección, "Remanentes de naufragio" alude con su título al sentimiento de frustración y desánimo -también característicos en el poeta- en relación a la actividad poética. La navegación por el 'mar tormentoso de los sueños' sólo permite rescatar "pecios de una actividad incruenta", fragmentos deleznables de palabras, en síntesis, el "poema".

Los epígrafes de esta sección aluden al carácter evanescente de las palabras, a su frágil constitución momentánea:

En conduisant trois mots le long
d'une pensée un vieillard s'égara...

[Llevando tres palabras a lo largo
de un pensamiento un anciano se perdió...]

JEAN TARDIEU

Car dans un vrai poème les mots
portent leurs choses.

[Ya que en un verdadero poema las palabras
llevan en sí mismas las cosas.]

RENE DAUMAL

... and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

[... y le da a la aireada nada
Una morada momentánea y un nombre.]

SHAKESPEARE

LA EDICIÓN LIMEÑA DE 1986

En 1986, en Lima, la editorial Rikchay Perú publicó la segunda recopilación de la obra poética de EAW que, además de las tres series incluidas en la edición del FCE de 1980 y de las tres colecciones publicadas en Lisboa, incorporaba una nueva sección. **Porciones de sueño para mitigar avernos** es el nombre de la serie inédita, que alude -conjeturamos- a la existencia de los poemas (= "sueños") como las realidades que permiten calmar -fallidamente, por supuesto- los demonios interiores que rondan sin dar tregua al poeta. Uno de los textos es, a este respecto, sumamente revelador:

¿QUIÉN rescata y salva - en qué orilla - al náufrago de la turbulencia - las trituraciones - las absorciones en el vacío - y de los encantamientos - los arrobos - las fulguraciones de las - siempre amenazantes y por tanto siempre atrayentes - resacas oníricas?

La dedicatoria del libro es genérica y, por tanto, ambigua. Dice así: "a quien se deleitaba en los cristalinos murmullos de la nueva fuente".

Los epígrafes, pertenecientes a poetas admirados por Westphalen, inciden en la alusión al significado y presencia de la "última etapa de la vida", esto es, la muerte:

Sé ser tan caudalosas sus corrientes,
que infiernos, cielos riegan, y a las gentes,
aunque es de noche.

SAN JUAN DE LA CRUZ

... et ma grande amie a pris place à mes cotés
sur sa cavale blanche caparaÇonnée d'argent.
Ella m'a dit: "Courage frère! car c'est la
dernière étape".

[... y mi gran amiga se colocó a mi lado
sobre su yegua blanca cubierta de plata.
Ella me dijo: "¡Adelante, hermano! es la
última etapa].

GERARD DE NERVAL

Wir kommen in dem engen Kahn
Geschwind am Himmelsufer an.

[Nosotros venimos en una estrecha Barca
Rápidamente hacia las Riberas del Cielo].

NOVALIS

El ideal de la vida es inseparable del de la
muerte. Debemos amar la vida para no temer
la muerte, que es un pórtico de renovación; es
decir, de nueva vida.

JOSE M. EGUREN

Porciones de sueño para mitigar avernos constituye una reflexión en torno al tema de la muerte. En este sentido el epígrafe de Eguren es ilustrativo sobre el pensamiento del poeta: La muerte constituye sólo una etapa más en el camino de la existencia. Por ello es que no hay que temerla, sino más bien amarla.

LA EDICIÓN MEXICANA DE 1988

En la ciudad de Tijuana, México, en 1988, se publicó **Ha vuelto la Diosa Ambarina**, poemas en prosa de EAW con cinco monotipias de Judith Westphalen. La edición tiene la particularidad de ser un cuaderno autógrafo. La edición, como las anteriores series, fue parca: sólo 100 ejemplares.

Tal como comentamos en el Capítulo III de la sección temática, el título de la serie (y el epígrafe) hace referencia al personaje de uno de los poetas por quien EAW siente la más grande admiración y respeto: José María Eguren. En la composición de Eguren la "Diosa ambarina" es un personaje misterioso. Se trata de la diosa de la Tarde y sus feligreses son los "vampiros blancos". Es la diosa del misterio a la que sus adeptos se dirigen en una lengua extraña. La tonalidad de la composición no es de la luz clara y meridiana, sino que posee un matiz lindante con el véspero. La oscuridad, las sombras, el misterio son sus notas más dominantes:

"Diosa ambarina"

A la sombra de los estucos
llegan viejos y zancos,
en sus mamelucos
los vampiros blancos.
Por el templo de las marañas
bajan las longas pestañas;
buscan la hornacina
de la diosa ambarina;
y con signos rojos,
la miran con sus tristes ojos.
Los ensueños de noche hermosa
dan al olvido,
ante la Tarde diosa
a dormitar empiezan,
y en su idioma desconocido
le rezan.

[De **Simbólicas**, 1911]

El segundo epígrafe del libro, de César Moro, figura en página

aparte y constituye no sólo una poética sino una declaración de principios. El precio de vivir una vida llena de maravillas y misterios supone la entrega total hasta las últimas consecuencias:

Il faudrait avoir mille vies par jour et les immoler journellement. On donne tout pour ne rien avoir. Toujours à recommencer. C'est le prix de la vie merveilleuse. Mensonge de la raison, de l'expérience. Une vie n'explique rien. Tout est si loin, vient de si loin et s'en va si loin. L'apparence qui s'éloigne me tue.

[Habría que tener mil vidas al día e inmolarlas todos los días. Damos todo para no tener nada. Volver a empezar siempre. Ese es el precio de la vida maravillosa. Mentira de la razón, de la experiencia. Una vida no explica nada. Todo está tan lejos, viene de tan lejos y se va tan lejos. La apariencia que se aleja me mata].

LA PENÚLTIMA SERIE DE POEMAS DE WESTPHALEN (1992)

Después de la edición madrileña de Alianza en 1991 donde se reunieron todos los libros anteriormente publicados con su nombre -excepto **Cuál es la risa** que no contó con su aprobación- la revista bogotana **Gradiva** dio a la luz en 1992 la -hasta el momento- última serie de poemas de Emilio Adolfo Westphalen. **Falsos rituales y otras patrañas** es el hermoso título que agrupa un total de nueve poemas en prosa.

El erotismo es la nota dominante en esta última serie y donde el poeta ha llegado a la expresión más sublime de su arte. Nos impresionan, sobre todo, dos composiciones: "Tajo y revelación" y el poema, sin título, que parece dar nombre a la serie y que principia con: "¿FUE en la ocasión desvergüenza...".

Falsos rituales y otras patrañas puede ser ya un libro testamentario. Las palabras se han reducido a su más mínima expresión, casi epigramática. La puntuación ha adquirido la más cercana vinculación con la secuencia hablada. Y la "Barca del Tiempo" -último poema- a pesar de la plenitud y el gozo que

sugiere, parece haberse detenido en los umbrales de la muerte hacia donde se dirige, sin temor, en medio del silencio.

En nuestros días, el poeta, enfermo en Lima, sólo espera el momento de la partida de la barca hacia la mar.

NOTAS

(1) En "Poetas en la Lima de los años treinta". Incluido en **Otra imagen deleznable...** México, FCE, 1980, pp. 118-119.

(2) En "Westphalen, el abstencionista". Incluido en **Creación & Crítica**. Lima, agosto de 1977, p. 14.

(3) "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche". En **Plural** Nº 224, Revista cultural de **Excelsior**. México, mayo 1992, pp. 20-31.

(4) DE CARDENAS, Federico y ELMORE, Peter. "Una trayectoria poética". **El Observador**, Edición Dominical. Lima, 25 de abril de 1982, pp. XVII.

(5) "Advertencia del autor". **Bajo zarpas de la quimera**. Madrid, Alianza Tres, 1991, p. 15.

(6) "De esa época data también un grupo de cortos poemas eróticos. Un par trató en vano de publicar Coyné, años después, en una revista universitaria de poesía." [En "Poetas en la Lima de los años treinta". Op. Cit. p. 118].

(7) "el nacido en Lisboa a principios de los 80 - aparentemente tan otro del primero (...) y más profundamente tan él mismo, en la medida en que ambos poseen por igual la virtud de sorprendernos..." [En el Prólogo de André Coyné a **Cuál es la risa**. Barcelona, Ed. Auqui, marzo de 1989, p. 3].

(8) O'HARA, Edgar. "Westphalen: al ritmo del silencio". **Testimonio** Nº 7. Lima, 2 de abril de 1982, p. 54.

(9) El crítico peruano Alberto Escobar ha dedicado una amplia e interesante lectura de este poema. Su comentarios en torno a "El mar en la ciudad" y "Poema inútil" son, por el contrario, genéricos. [En "Poética e ideología en unos poemas de E.A.

Westphalen". **El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria.** Lima, IEP, 1989, pp. [84]-93].

(10) PAOLI, Roberto. "Westphalen o la desconfianza en la palabra". En **Estudios sobre literatura peruana contemporánea.** Universitá degli Studi di Firenze, 1985, p. 102.

CAPÍTULO II

ALGUNAS CONSIDERACIONES FORMALES

Y DE CONTENIDO

LA NUEVA ESCRITURA POÉTICA

No hace falta más que observar la disposición gráfica de los poemas de **Las ínsulas extrañas, Abolición de la muerte, Belleza de una espada... , Cuál es la risa** y compararla con los libros de los años ochenta y noventa para observar algunas diferencias formales en los textos. De un modo genérico podemos señalar tres características en los textos de la segunda época de Westphalen: a) Predominan los poemas en prosa. b) Son de breve extensión. c) A partir de **Amago de poema - de lampo - de nada** (1984) aparece una nueva puntuación.

POEMAS EN PROSA

Uno de los dos epígrafes de Baudelaire en **Máximas y mínimas de sapiencia pedestre** (1982) recalca en la necesidad de que la poesía no debe ser ajena al ámbito de la prosa. Un verdadero poeta lo es siempre en una u otra forma: "Sois toujours poète, même en prose" ["Sé siempre poeta, incluso en prosa"].

En gran parte de los poemas de su época contemporánea, Westphalen incide en la observación y descripción de hechos de la vida diaria (o de su propia experiencia) a partir de los cuales elabora sus poemas. La prosa permite expresar con más amplitud, en períodos más amplios, el carácter discursivo de la descripción y reflexión.

Veamos, a modo de ejemplo, el siguiente texto donde el poeta describe un conjunto de accidentes fortuitos ocurridos a una persona. No puede ser mera casualidad, arguye el poeta, sino consecuencia de la 'buena o malaventura' gitana:

"Befa"

DÍA aciago el de hoy día - en el curso de la tarde cinco personas diversas de edad sexo talla piel condición talante le pisaron de improviso el pie. Todas parecieron tropezar obstáculo sólo reparable después del incidente. Es corto cinco veces para calificar de fatídico el ultraje. Cabría mejor juzgarlo incompetente maldición gitana. (Esmirriado hasta en desdichas).

Aunque ya desde sus primeras composiciones se encuentran antecedentes de este tipo de escritura (1) [también en **Cuál es la risa**], la mayor difusión de las dos famosas series de 1933 y 1935 había hecho pensar, a más de un lector, en Westphalen como autor de poemas en verso. La nueva etapa poética de los 80 muestra a una persona dedicada a escribir y difundir sus pensamientos a través de nuevos cauces tendentes a lo discursivo. Por supuesto que existen -para confirmar la regla- excepciones a la presente observación. V. gr. la serie **Arriba bajo el cielo**, que es un conjunto de seis breves poemas en verso. También el poema final de la sección **El río y el niño**, "Salido de madre", así como algunos breves textos de **Remanentes de naufragio**, entre otros varios ejemplos.

BREVEDAD

Aunque tampoco se puede generalizar esta característica, en los poemas de la "segunda" época hay una tendencia a la brevedad. Algunos de ellos no superan una línea de amplitud. V. gr., "Contra unas sonatas y otras":

ALEGORÍAS de otoño - arcadas de estómago

"Ídolo", "Vocación de mártir", "Bajo tierra", "Hojas secas", entre otras, son composiciones que no superan las tres líneas.

Sin embargo, como en el caso anterior, existen varios contraejemplos, entre los que destacan "UN grupo de seis u ocho muchachitas...", "EXCELSO y exaltante...", "CUANDO se canta...", "(Paréntesis", entre otros.

NUEVA PUNTUACIÓN

Tal vez la novedad mayor, en cuanto a aspecto formal se refiere, sea la nueva puntuación que comenzó a utilizar el poeta especialmente desde el libro **Amago de poema - de lampo - de nada** (1984) .

Ha sido, una vez más, Edgar O'Hara el que ha dedicado algunas reflexiones a este aspecto de la poesía de nuestro autor en un artículo que estaba destinado a servir de introducción a una edición fallida de los artículos de EAW escritos entre fines de la década de los 70 y principios de los noventa (2):

"¿De dónde le viene esa puntuación? Digamos sin dilaciones que la justificación para el autor sería más natural que apegada al artificio del verbo. A mí, como lector, me causa la impresión de buceo en el pozo de los vocablos, a fin de pescar las frases necesarias para preservar el sentido y la entonación oracionales. Desde ese punto de vista, el logro de **esta** prosa westphaliana (distinta -ligera pero significativamente- a la suya anterior) es proponer el encuentro en vivo de claridad expresiva y ascetismo en el uso de los signos. [NOTA DE O'HARA: Ver al respecto los ensayos y textos que Westphalen publicó en **Las Moradas** y en **Amaru**. Son "clásicos" en cuanto a la puntuación, si es que usamos el adjetivo para calificar la pulcritud gramatical de los mismos y dejamos de lado, por supuesto, su valor añadido y más definitorio: el artístico]". (pp. 15 y 20).

La nueva puntuación de Westphalen hace uso solamente de dos signos: guiones y puntos, que corresponden -grosso modo- a las pausas breves y largas que realiza un hablante en el acto de habla.

El lector de los poemas debe guiarse además de los dos signos aludidos, obviamente, por el sentido de los textos. Dice O'Hara:

"... dichos recursos estilísticos -guiones y puntos por todo servicio- aplicados a la prosa de la reflexión o de la memoria, aumenta sin duda la intensidad poética de la misma al tiempo que gana en hondura la expresión. [CITA DE O'HARA: La mayoría de las publicaciones que han lidiado con los ensayos de Westphalen (sin consultarle, me explico) han tendido por lo general a 'normalizar' la puntuación, sin parar mientes en que se trata no de una rebeldía o un capricho (menos un 'descuido') sino de la conciencia del escritor]. (pp. 15 y 20).

Veamos, a modo de ejemplo, un texto correspondiente a la última colección de poemas dadas a conocer en 1992:

FRENTE al mar del poniente - el cuerpo del amante tapaba casi por completo el de su compañera - reclinado sobre reducido parapeto. Eran visibles - con todo - brazos desnudos al redor de cuello ajeno y - abajo - extremos deleitables de las piernas - meciéndose lenta - pendularmente.

En el poema trascrito los guiones funcionan a manera de pausas naturales de la voz que se corresponden, en la primera oración, con tres enunciados completos de sentido. En la segunda parte del poema los guiones funcionan a modo de especificativos de la descripción de los miembros y de las acciones de los cuerpos.

La nueva puntuación puede entenderse como una nueva forma de ascetismo textual pero, al mismo tiempo, de profundización de los aspectos rítmico-entonativo-expresivo de los textos.

ESTRUCTURA TEXTUAL

Se habrá observado que el poema transcrito se encuentra organizado en dos grandes secuencias. Una, que podríamos denominar 'premisa' (que incide en aquello que 'oculta' "el cuerpo del

amante") y la segunda, que podríamos denominar 'conclusión' (que describe aquello que es visible o sugerido). Muchos de los textos de esta época están organizados de esta manera.

Por ejemplo, en "Péndulo", la premisa consiste en la descripción del acto de caminar de una muchacha vista desde sus espaldas. La conclusión corresponde a la reflexión del poeta sobre ese acto:

PREMISA: TEMBLOR lento y tiempo armonioso en la ondulación rítmica - al caminar - de nalgas de muchacha agraciada y esbelta.
CONCLUSIÓN: Vaivén amoroso que retiene el habla.

"Canívales" está organizado en base a una contraposición. La organización del texto es siempre dual:

A) AMABA comer piedras joven poeta iluminado.
B) Mejor cagar piedras opina mansamente viejo pichicuma ebrio.

En "SÚBITO e irresistible deseo..." el poeta desarrolla una amplia descripción de la acción que supone morder los labios de otra persona. Las dos líneas finales destacan, a través de un contraste, la descripción primera:

PREMISA: SUBITO e irresistible deseo de morder labios jugosos coralinos húmedos - de hincar pausadamente (pero fuertemente - pero implacablemente) los dientes en boca entreabierta. Sentir ahogarse en la propia garganta el grito de sorpresa - de dolor - de goce de quien comparte tal acción propiciatoria y desconsagrante.

CONCLUSIÓN: Rito alucinado - pero instante más vívido que cualquier imagen deshojada del olvido.

Ciertamente no todos los poemas tienen la estructura descrita, pero sí es la predominante.

BREVE TIRAJE

Otro de los aspectos que es conveniente resaltar es el tiraje de las ediciones de nuestro autor. Desde los libros de los años treinta, el número de ejemplares impresos de sus distintas series -sin contar las recopilaciones- ha sido extremadamente exiguo:

Las ínsulas extrañas : 150 ejemplares.
Abolición de la muerte: 150.
Arriba bajo el cielo : 130.
Máximas y mínimas... : 170.
Amago de poema... : 230.
Ha vuelto la Diosa... : 100.

Este hecho sitúa al objeto poético (el libro) dentro del terreno de lo privado y personal. A pesar de que la edición de un libro corresponde a un acto público, lo reducido del tiraje ubica la poesía de Westphalen en el terreno de lo individual (3).

Tal vez habría que hacer referencia aquí a las líneas con las que Octavio Paz da inicio a su artículo dedicado a Westphalen (4):

"EN ALGUNA ocasión comparé a la poesía moderna con una sociedad secreta. En el siglo de las multitudes, los partidos y los conglomerados, los poetas forman una comunidad de solitarios; en el siglo de la publicidad, la televisión y los bestsellers, la poesía es una ceremonia en el subsuelo de la sociedad. Rito clandestino, la poesía es también una conspiración, una actividad contra la corriente que exalta todo aquello que la sociedad moderna reprueba y condena (...)" (p. 163).

Poesía de lo personal y del silencio podría denominarse a la obra de EAW. El carácter privado destacado adquiere nuevos visos cuando observamos que la edición de 1988 (Tijuana, México) corresponde a una edición **autógrafa**. Por encima de los tipos de imprenta nos encontramos esta vez con la caligrafía del propio poeta. Ya no se trata solamente de los contenidos emocionales

transmitidos, de la nueva puntuación, del breve tiraje, sino que, esta vez, son los rasgos escriturales -en cuanto forma, en cuanto materia- del propio poeta. La edición corresponde a una entrega absolutamente **personal**.

LA CULTURA EUROPEA

La poética westphaliana está transida por elementos que reflejan su formación cultural no sólo occidental sino europea, en particular. Si bien su poesía tiende a la indeterminacional del tiempo y del espacio, existen numerosas citas que delatan la preferencia del poeta por citar no sólo a sus admirados San Juan de la Cruz, Nerval, Breton, Novalis, Rimbaud, Baudelaire, entre otros, sino a topónimos o palabras en lengua original. En el siguiente poema, por ejemplo, la reflexión sobre la vida y la muerte se origina a partir de la contemplación de una estatua etrusca donde dos jóvenes levantan los brazos en ademán de brindar una copa:

CUÁNTA tranquila llama viva en los rostros de esa mujer
y ese hombre jóvenes recostados sobre el sarcófago en la
tumba etrusca. Tanta reposada serenidad y apenas esbo-
sada elegancia en el gesto de levantar la copa para el
brindis - ¿por la vida vivida - por la ensoñada o -acaso
(tímida hipótesis) - por la vida incipiente - la aurora
cercana?

A pesar de que Westphalen admira el pasado prehispánico, a pesar también de su amistad con el novelista indigenista peruano José María Arguedas, no existe en su obra poética, sin embargo, una identificación con la cultura andina. Si bien no podemos decir que le resulta extraña, sí podemos señalar que no toma de ella la fuente de su inspiración. Como lo hemos indicado en otro lugar, en toda su obra poética solamente una de sus composiciones alude a la presencia de una muchacha del Ande que, cuando habla español, cuida que no se noten en su pronunciación "rezagos" de su lengua materna

quechua. Pero, la alusión al lenguaje de la muchacha es sólo una excusa, pues lo que destaca el poeta es la cabellera que lleva y que hubiera dado pie a que el pintor impresionista Renoir hubiera hecho un dibujo de ella:

UNA jovencita recién venida - tal la apariencia - directamente de lejana serranía - sin escala en villorio aldea o pueblo grande o pequeño - sorprendía por el cuidado extremo que tomaba en no mostrar en su español rezago o tonalidad - aún tenues - que traslucieran su quechua materno.
No tenía empacho (por el contrario) en quemar ritualmente a vista de todos la vedija enredada en el peine luego de acicalar su desbordante vigorosa y luenga cabellera.
(Hermoso dibujo nos hubiera dado Renoir de su enhiesto cuerpecillo - más que núbil aunque con teticas minúsculas - ocultado en parte por la espesa la abundante catarata de pelo negro exhuberante.)

Otro de los indicadores de la presencia de la cultura europea en la obra de Westphalen se encuentra en el uso de extranjerismos; su preferencia por la palabra original en la lengua de procedencia a pesar de que existen, en algunos casos, equivalentes en castellano: Por ejemplo, it. saltimbanchi > esp. saltimbanqui. It. violoncello > esp. chelo o violonchelo. En otros casos se trata de términos musicales específicos: viola da gamba, viola d'amore. O vinculados a la toponimia: Piazza di Spagna.

Otros ejemplos se refieren a términos vinculados a la tradición mitológica greco-romana como "la cuadriga de Apolo", "sacerdotisa de Venus" etc.

Tener el pie de una muchacha en la palma de la mano lleva al poeta a la comparación mitológica o moderna: "El pie de una ninfa o bacante u otra encarnación mítica (antigua o moderna - la Garbo por ejemplo)...". La muchacha que va tomar agua de un grifo es una "nereida u ondina". Apresurar el paso para verla mejor es una "punible acción sacrílega".

El caráter ritual, religioso-laico que caracteriza a la obra de Westphalen se hace presente en la alusión constantemente a la utilización de una serie de términos vinculados con el ritual

católico (por supuesto, sin ninguna connotación religiosa). Por ejemplo en "UNO muere varias veces..." se lee:

"... entonemos el Cántico de Amor y Gloria ad vitam aeternam...."

La muchacha que en la playa ha recogido sus piernas en forma de triángulo es una "sacerdotisa de Venus". Y el espacio configurado por sus piernas, un "tabernáculo" o "Arca de Alianza" donde se encuentra la "beata hendidura" a la que hay que recitar "píamente las jaculatorias".

Estos pocos ejemplos dan una idea de la importancia del arte y cultura occidentales, y del ritual católico, dentro de la obra poética de nuestro autor. No hay que olvidar que tres de los abuelos de Westphalen eran inmigrantes europeos en el Perú; así mismo hay que señalar que realizó sus estudios escolares en el Deustche Schule de Lima. Finalmente habría que indicar su conocimiento de las lenguas francesa e inglesa, además de la alemana (5), y los períodos de residencia en Estados Unidos y Europa (fue Agregado Cultural de la Embajada del Perú en Italia y Portugal).

PRESENCIA DE LA CULTURA PERUANA

A pesar de que en nuestro anterior acápite señalábamos la preferencia de Westphalen por las alusiones vinculadas con la cultura occidental y europea pueden encontrarse en su obra poética, sin embargo, numerosos términos o composiciones que corresponden no sólo al léxico, sino también a formas estróficas y estilísticas vinculadas con la cultura peruana. Por ejemplo, "viejo pichicuma" ("Canívales"), expresión denigratoria que ofrece la acepción 'inservible, deleznable'. Un caso muy interesante de conjunción de un término italiano con otro peruano constituye la interjección "¡Repucha la Madona!" ("Supermán").

"Estampa" es una composición basada en un motivo popular

peruano, donde la reiteración del nombre "Juliana", a modo de contrapunto, confiere al poema un aire popular característico:

QUÉ tomaba el picaflor
De tu sexo - Juliana
Polen y rica miel - Juliana
Ambrosía deleitosa - Juliana
Ay - Juliana.

En "Concordancia" la utilización del término selvático "shushuma" proporciona al poema un aire de exotismo, o de conjuro mágico:

Con cinco anillos de presión amorosa
Ajusta Juliana el pene a su shushuma.

Westphalen ha destacado en diferentes artículos su vinculación con Lima. Y, tal como lo señalamos en el acápite anterior, su estrecha relación con la cultura occidental y europea en particular (6).

BREVE COMENTARIO FINAL

Es Emilio Adolfo Westphalen uno de los casos más singulares en la cultura no sólo peruana, sino hispanoamericana. En nuestros días su obra poética se yergue como una de las más sólidamente construidas y donde puede constatarse la persistencia de una misma línea de desarrollo de pensamiento a lo largo de más de sesenta años (con las modificaciones que, obviamente, otorga el paso del tiempo), con visitas de paso, ausencias y estancias continuas por el complejo y azaroso mundo de la poesía. Si a ello se suma su ejemplo de vida, su moral de poeta, tendremos la figura de un hombre paradigmático. Un extraño ser (por único), a cuya obra ejemplar todavía podemos dirigir el pensamiento para descansar, tomar fuerzas, orientarnos y reemprender el camino que cada uno

está llamado a cumplir en el decurso de la vida.

NOTAS

(1) Véase, por ejemplo, "Agujas de nube". En **Bolívar** Nº 13. Madrid, noviembre de 1930.

(2) "Sueños sin respaldo seguro" (Prólogo posible). **La casa de cartón.** Revista de cultura. Lima, otoño de 1994, II época, Nº 3, pp. 14-21.

(3) Aludiendo a la lectura en voz alta para un numeroso público el poeta hacía el siguiente comentario: "Los poemas de fecha cercana no se prestan para auditorios como éste - sólo serían escuchables en intimidad estricta - con voz nada trémula - indiferente". [En "¿Para qué poetas en tiempos de miseria?" Palabras inagurales del "Encuentro con la Poesía Hispanoamericana". Simposio organizado por la Universidad de Lima en junio de 1994. En "Artes y Letras", suplemento de **El Mundo**. Lima, semana del 19 al 25 de junio de 1994, Sección D, p. 1].

(4) "Emilio Adolfo Westphalen: Iluminación y subversión" En: **In/Mediaciones**. Barcelona, Seix Barral, 1979, pp. 163-168.

(5) Convendría, a este respecto, hacer referencia a su artículo "Las lenguas y la poesía" [**Debate**, Nº 28. Lima, septiembre de 1984, pp. 24-27] donde discierne sobre la constitución de las diversas lenguas y sobre la traducción.

(6) "Hasta muy entrado en años mi experiencia ha sido exclusivamente la de un habitante de la capital". [En "Poetas en la Lima de los años treinta". **Otra imagen deleznable...** México, FCE, 1980, p. 103].

Recordemos que éstas son también las características destacadas por EAW en la formación de José Carlos Mariátegui: "Mariátegui y **Amauta** irradiaron desde Lima; igualmente muchos otros indigenismos que prosperaron en los años treinta y entre cuyos representantes estuvieron varios escritores oriundos de la costa,

como López Albújar, Castro Pozo y el mismo Mariátegui (por otra parte, de formación limeña y europea)". [IBID. p. 105].

CONCLUSIONES

PRIMERA PARTE
POÉTICA VANGUARDISTA
(1930-1935)

1.- "Mundo mágico", **Las ínsulas extrañas** y **Abolición de la muerte** de Emilio Adolfo Westphalen se inscriben dentro de la tradición poética vigente entre los años 20 y 30 de nuestro siglo y que recibió el nombre de **Vanguardismo** o **Vanguardia.**

Vanguardismo es una denominación genérica y comprende a distintos movimientos y escuelas, diversas formas de ver el mundo y la poesía. Futurismo, Dadaísmo, Creacionismo, Expresionismo, Surrealismo coinciden en ser manifestaciones de una "nueva sensibilidad" y en su crítica a la poesía 'tradicional' cuyas últimas manifestaciones, a inicios del siglo XX, eran el Simbolismo en Francia y el Modernismo en el mundo hispánico. La apología del "espíritu nuevo" y la "libertad estética" constituye otra de las características que aproxima a las distintas escuelas y movimientos.

Las Vanguardias establecieron un ataque frontal no sólo en el panorama poético sino en el ideológico. Cuestionaron a la sociedad occidental por su aburguesamiento. En este sentido la teoría psicoanalítica de Freud y de la relatividad de Einstein sirve a algunos movimientos como base para cuestionar el 'realismo' y los 'valores absolutos' del hombre. El sueño, el inconsciente, la locura, los actos fallidos, el azar, el amor, el erotismo, son algunos de los principios rectores propugnados para lograr una nueva visión del mundo.

2.- La piedra de toque de la nueva poesía es la <u>imagen,</u> la creación del conflicto, la alteración de las leyes gramaticales, entre otras. Se trató de multiplicar los sentidos y las posibilidades de lectura de los textos. El poeta hace uso de numerosos recursos formales, entre los que destacan, la fragmentación del YO, desuso de signos de puntuación, encabezamiento de versos con letra mayúscula, diferentes niveles de subordinación de los elementos oracionales, ausencia de 'historia' o 'anécdota' en los textos,

entre otros. Estos recursos tienden a producir en el lector el efecto de la multiplicación o indeterminación de los sentidos. La dificultad en la lectura de estos poemas radica por ello, en primer lugar, en su organización formal.

3.- Los poemas de **Las ínsulas extrañas** son 'oscuros' para el lector no iniciado debido no sólo a los aspectos antes indicados, sino también a los contenidos predicados. El poeta hace uso de una amplia simbología donde son tres los temas recurrentes: el tiempo, la muerte y el amor.

4.- Es el tiempo una dimensión en la que vive el hombre al que ha ingresado desde el momento mismo de su nacimiento y que le conduce, de un modo inevitable, hacia la muerte:

Andando el tiempo
Los pies crecen y maduran
Andando el tiempo
los hombres se miran en los espejos
Y no se ven

La única manera de vencer a la muerte (y, por ende, al tiempo) es el amor. Así como la ausencia del ser amado implica la conciencia de la existencia dolorosa del tiempo, su presencia significa detener no sólo al tiempo (impedir su avance), sino también hacer abstracción de su existencia y vencer de esa manera a la muerte.

5.- La muerte es una realidad siempre presente en la poesía de EAW, ronda a la vida y espera en algún momento "estrecharla" o "cogerla de los dientes". La imagen que la representa es la "mar", que asume una doble significación. Por un lado, significa el punto de finalización del tiempo y de la vida pero, por otro lado, por su propio carácter, es principio de regeneración. En este sentido, la muerte no es sólo un final sino también principio de regeneración en el cosmos. De ahí que no aparezca en los poemas de Westphalen

como una entidad tétrica o pavorosa, sino como una realidad cotidiana que forma parte de la vida misma. La vida está corroída continuamente por la presencia de la muerte:

SOLÍA mirar el carrillón que llega con toda ave
Así estaba más muerta
("Solía mirar el carrillón...")

En este mismo sentido, el poema "Hojas secas para tapar..." afirma de modo continuo la presencia de la muerte que corroe las entrañas de la vida a cada instante. Por ello "Tal vez nunca se ha dado más el otoño a la angustia del hombre". Mírese por donde se mire, todo conduce a la muerte:

Medita en el destino de una línea para arriba
O para abajo
Siempre concluye en paralela a la muerte de los cisnes
Esto no tiene explicación

El amor es entrega hasta la muerte. Pero se muere para nacer de nuevo. En este sentido la muerte no es un final, sino un renacimiento, una regeneración. Morir es una forma de nacer, así como nacer es una forma de morir:

Aunque estás muerta
Oyes
El amor nunca llega sino ahora
Las manos gobiernan las estaciones
La primavera es la boca el seno la muerta el ave
Porque se cierra y nace
Nace flor boca seno ave

La unión de la vida y la muerte (el río que desemboca sus aguas en la mar) constituye una unión erótica, aunque de naturaleza trascendente pues une las dos realidades constitutivas de la existencia: el ser y el no-ser. La captura del ser amado que huye

siempre sólo será posible en el "abrazo" de la vida y la muerte:

Y así te sigo
(...)
Porque en mí la misma fe has de encontrar
Que hace a la noche seguir sin descanso al día
Ya que alguna vez le ha de coger y no le dejará de los
dientes
Ya que alguna vez le ha de estrechar
Como la muerte estrecha a la vida
("Te he seguido...")

Otro símbolo que representa al TÚ en esta poesía es la "vid" (la 'vida'). En el poema "Te he seguido..." parece que ya va a caer sobre los hombros del YO, pero no cae, siendo arrastrada "cual un junco por la corriente". La "vid" es el objeto deseado y sólo se detendrá en la "mar"; allí se producirá el gran abrazo final.

Una de las imágenes representativas del encuentro entre la vida y la muerte es el <u>silencio,</u> pues en la muerte "no hay respuesta:

Y me he callado como si las palabras no me fueran a
llenar la vida
Y no me quedara más que ofrecerte
Me he callado porque el silencio pone más cerca los
labios
Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en los
umbrales
Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin
reservas
("Te he seguido...")

6.- La felicidad y la presencia del amor se expresa en estos poemas con la imagen de la detención del tiempo. En este sentido, las aguas del río han dejado de discurrir, los cuerpos "flotan", los "ríos" no "hieren". Se ha instaurado el <u>presente</u> de la felicidad:

Día que nunca te mueves cielo que por nosotros caminas
Ríos que no sabéis herir y barcas que se agolpan en
nuestras entrañas
Las bocas flotan como los signos del zodíaco
Las flores se entrecruzan como flores sobre las aguas

Las frentes siguen las corrientes y los ojos nada separan
("Por la pradera diminuta...")

Ya no se dirá
Y mañana
Porque es ahora
Una sonrisa para decirlo otra vez
Ahora traído por las nubes
Ahora traído por los gorjeos
Ahora a lomo de las auras
Ahora cabrilleando en las polvaderas
Ahora con olor de desierto
Ahora con latido de floresta
Ahora en tictaques de relojes que no dicen sino
Ahora
("Llueve por tanto...")

7.- Llegar hasta el ser amado supone haber cruzado el "río" hasta la otra orilla, haber 'vuelto' a la "otra margen". La consecución de la felicidad implica haber vencido al tiempo y a la muerte y reconstituido la unidad primigenia existente entre el hombre y el universo. Es este uno de los temas presentes en muchas poéticas (no sólo en la de EAW) y al que hemos denominado Mito de la "Edad Dorada" o del "Paraíso Perdido".

8.- El amor es la fuerza que no sólo permite derrotar al tiempo sino también a la muerte. Pero el amor está concebido siempre en conjunción con el dolor:

Te he seguido...
Para que una nueva aurora encienda nuestros labios
Y ya nada pueda negarse
Y ya todo sea un mundo pequeño rodando las
escalinatas
Y ya todo sea una flor doblándose sobre la sangre
("Te he seguido...")

Los insectos conocen bien en cuál boca es más dulce el dolor
Si se va y los ojos llegan primero
Tal vez haya entonces que negar y perderse
Bajo una sombra o una niña
Bajo la llama la gota de sangre el ave
("Solía mirar el carrillón...")

9.- La poesía de Westphalen tiende siempre a superar las categorías humanas y a remontarse a lo trascendente. El amor que es entrega hasta la muerte renace en el cosmos:

... la rosa del amor que se deshoja siempre
Como una flor en revuelta y que no quiere morir
Es decir acongojándose de pétalos hasta cubrir el
universo

El erotismo en su poesía, que parte de la fisicidad humana, se proyecta en sentido trascendente:

Sus pisadas tanto medían el suelo como el cielo

La amada se encuentra siempre transferida a términos suprahumanos. Es un ser sobrenatural, 'celestial':

SIRGADORA de las nubes arrastradas de tus cabellos
En el silencio alzado de dos mares paralelos
("Sirgadora de las nubes...")

Bajaste de brisa en brisa como una ola asciende los días
Y al fin eras el quedado manantial rodando las flores
("Viniste a posarte...")

ENTRE surtidores empinados para alcanzar la estrella
Chorreaba tu risa la música rebosante de los cielos
("Entre surtidores empinados...")

En esta poesía el erotismo está expresado a través de prefiguraciones, imágenes, símbolos y, en general, términos vinculados a los animales, el mundo vegetal o marino, en una palabra, a la naturaleza:

Cruzando el Mediterráneo los delfines se empinaban
Incrustadas las tortugas en los aires
("Amarrado a su sombra...")

Cuando tus manos alcanzaron mis manos
Cerróse el horizonte para abrirse dos cielos
Y emergió junto al delfín la ostra alada
("Marismas llenas de corales...")

Más sombra me daban sus pestañas
Que una arboleda bajo el triple peso
De hojas vientos y cielos
("Amarrado a su sombra...")

POR la pradera diminuta de una voz flotando en los aires
Con el peso liviano de los planetas lucidos por las flores
Entre las enseñas de los días desarraigados y a la deriva
Sobre una sucesión de mares labrados a maravilla
Con el canto de las aves como cauce y lecho de las barcas
Y la cola del pavorreal como nimbo de las cosas más pequeñas
("Por la pradera diminuta...")

10.- La poesía de Westphalen es manifestación de un misticismo y una religiosidad secular. Ante del descrédito de la religión la poesía asume la función de ser el medio a través del cual el poeta entra en contacto con la 'divinidad'. La poesía se constituye en una religión en la que el poeta oficia como 'sacerdote' (de ahí el carácter litúrgico de varias composiciones, especialmente en 1a etapa contemporánea de EAW). El acto amoroso se inscribe como núcleo de un rito religioso cuyas resonancias son cósmicas pues permiten el hermanamiento del hombre con el universo:

Tú como la laguna y yo como el ojo
Que uno y otro se compenetran
Tal el árbol y la brisa tal el sueño y el mundo
De la noche cogiendo la profundidad y del día la
extensión
A qué cuevas huyendo contra tanto resplandor
Día que nunca te mueves cielo que por nosotros caminas
Ríos que no sabéis herir y barcas que se agolpan en
nuestras entrañas
("Por la pradera diminuta...")

El poema "Un árbol se eleva hasta..." constituye a nuestro

criterio uno de los más claros ejemplos de espiritualidad simbólica, de misticismo simbólico. En este texto las imágenes del árbol, el cielo, el fuego y el agua se constituyen en símbolos que expresan las distintas etapas de un proceso de abandono de la materialidad y adquisición de los valores del espíritu que permiten al poeta su integración con lo Absoluto. Los versos finales aluden a un lugar "más allá del cielo de la música de la lluvia" donde ocurren sucesos extraordinarios:

Crecen las ramas
Más allá
Crecen las damas
Las gotas ya saben caminar
Golpean
Ya saben hablar
Las gotas

La desaparición de la sintaxis, yuxtaposición de las palabras, las asociaciones sonoras, son manifestación de un estado de clímax, plenitud, inefabilidad de las palabras, para expresar la emoción de situarse en el mundo, tal vez, de "la otra margen":

El alma agua hablar agua caminar gotas damas ramas
agua
Otra música alba de agua canta música agua de alba

Aquí también el agua es símbolo de muerte, pero de la muerte por amor, de la plenitud, por ello no es un final sino un renacimiento, una regeneración en el elemento primigenio, en la totalidad del cosmos, una integración con lo Absoluto:

Ya no cabe el alma en el árbol en el agua
Ya no cabe el agua en el alma en el cielo en el canto en el
agua
Otra alma
Y nada de alma
Hojas gotas ramas alma
Agua agua agua agua
Matado por el agua

11.- Nada más difícil el equiparar la poética westphaliana con la poesía mística del Siglo de Oro. Westphalen es un no creyente; su poética está desprovista de toda connotación religiosa. San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, por el contrario, escribieron dentro de la más pura ortodoxia católica. Hay, sin embargo, coincidencias. En la poesía de San Juan el alma, despojada de toda traba humana, busca el encuentro con el Amado. Su poesía es un canto de amor en el que se ha efectuado un proceso de desnudez espiritual, de despojamiento de las trabas corporales para llegar a la unión con Dios. En la poesía de Fray Luis el poeta ansía continuamente la "vida del cielo" (es un "descielado"), librarse de las ataduras que lo ligan a la vida terrestre. En Westphalen existe también una tendencia a lo trascendente. Su búsqueda de lo Absoluto (el TÚ, la "Rosa grande") implica un proceso de desnudamiento corporal y espiritual, pero dentro de un contexto exclusivamente amoroso: "He abandonado mi cuerpo / Como un guante para dejar la mano libre / Si hay que estrechar la gozosa pulpa de una estrella / No me oyes venir más leve que las hojas / Porque me he librado de todas las ramas". Hay otra diferencia importante. En Westphalen el camino para llegar a lo Absoluto es el erotismo que es entendido como un ritual. En San Juan el erotismo es pedagogía, imagen humana que permite expresar la íntima unión existente entre el alma y Dios. En la poética sanjuaniana la "amada" y el "Amado" son símbolos. De allí que los poemas de la "Noche oscura", "Llama de amor viva" y el "Cántico espiritual" admitan una doble lectura: como poemas eróticos y como expresión del encuentro del alma con su Creador. En la poética westphaliana no hay trascendencia religiosa, se trata única y exclusivamente de poemas de amor; sin embargo, por su tendencia a lo trascendente y espiritual nos hemos referido, en varias oportunidades, a un misticismo laico.

El ejemplo de moral artística señalada en la vida de Westphalen y Moro podría verse como consecuencia de una poética entendida como una búsqueda de perfección espiritual.

12.- La tendencia del poeta en algunos poemas a la referencia

genérica nos lleva a hablar de un abstraccionismo simbólico en su poesía cuya manifestación más patente es "La mañana alza el río..." (aunque también podría ser aplicado a "Un árbol se eleva hasta..."). A pesar de su referencia a elementos corporales o del mundo natural, las palabras aluden, gracias a la presencia de los artículos, a categorías abstractas donde las yuxtaposiciones generan diversos efectos significativos. Solamente la carga emotiva contenida en las palabras pueden salvar el poema de la incomprensión. Los versos finales manifiestan de este modo el tema del poema, la presencia y la ausencia del amor:

Fuego fuego fuego fuego
En el cielo cielo fuego cielo
Cómo rueda el silencio
Por sobre el cielo el fuego el amor el silencio
Qué suplicio baña la frente el silencio
Detrás de la ausencia mirabas sin fuego
Es ausencia noche
Pero los ojos el fuego
Caricia estío los ojos la boca
El fuego nace en los ojos
El fuego nace en los ojos en cielo el fuego
El fuego el amor el silencio

13.- El ser amado en esta poesía al ser entendido como trascendencia y perfección no reside en el mundo cotidiano de lo visible y tangible, sino en otro espacio y otro tiempo:

No me dices en cuál cielo tienes tu morada
En cuál olvido tu cabeza humana
En cuál amor mi amor de varios siglos
("Una cabeza humana viene...")

Se trata de un lugar no definible que se encuentra en el pasado ("la otra margen") al cual el poeta trata de remontarse por medio de la memoria. La presencia relevante de ésta en su poesía (señalada por Paoli) se expresa a través del uso del tiempo pasado, en especial del imperfecto de indicativo, que otorga a algunos pasajes de sus composiciones un tono evocativo, elegíaco,

nostágico:

Había tantos nidos de dulzura y silencio entre nuestras bocas
Entre nuestras manos tanto afán de arraigarse en una

Entre surtidores empinados para alcanzar la estrella
Chorreaba tu risa la música rebosante de los cielos

Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo
Gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas

En medio de frases inconclusas, cambios continuos de predicación de los versos que manifiestan un estado de incertidumbre, duda y temor en el camino andado por el enunciador, el amor se constituye en el elemento integrador, sobre todo desde la perspectiva de la nostalgia.

La "noche" ("Pero estás en la gloria de la eterna noche") es una imagen que significa la presencia perfecta del TÚ que "niega" a su presencia imperfecta obtenida a través del recuerdo:

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 descansar...")

A pesar de que la "noche" -que puede asumir también una connotación erótica- atrae y deslumbra al YO,

Toda la noche eran unos puntos inmensos
O eran ojos o eran noches sin estrellas que me sorbían
Apagaban las madrugadas
Me deslumbra tanta noche
("No es válida esta sombra")

nunca podrá poseer al ser amado, sino sólo a su recuerdo ya que es éste una entidad ideal. El poeta sólo podrá reflejar imperfectamente al ser amado:

Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia
Para nada más que decir aquí empieza otra historia
Para nada más que ser fiel a su onda a su eco
("Marismas llenas de corales...")

El TÚ (la "Rosa grande") nunca ha de caer, pese a los ruegos que se le dirijan, pues significa lo perfecto, lo absoluto:

Rosa grande ya es hora de detenerte
El estío suena como un deshielo por los corazones
Y las alboradas tiemblan como los árboles al despertarse
Las salidas están guardadas
Rosa grande ¿no has de caer?
("He dejado descansar...")

14.- El deseo constituye el elemento que conduce al YO poético hacia el ser amado. Uno de sus símbolos más constantes es la "sombra" que se encuentra también asociada al recuerdo:

Diría que perdí tu huella si a cualquier parte
No me alcanzara o en el mar o en el cielo tu sombra
("Marismas llenas de corales...")

Otra de las imágenes que simboliza el deseo es el "sueño" y, en general, la actividad onírica. De todos los temas desarrollados por Westphalen es éste, tal vez, uno de los más importantes, pues se halla directamente vinculado con el erotismo. Para el poeta ingresar al sueño supone acceder al terreno donde bulle y aflora a plenitud la sexualidad:

El preciso momento
La imagen de las aves sus picos de sueño bárbaro
El otoño no tiene secretos
La noche se aísla de los árboles
Las alas cubren el sueño
Los ocultos picos
("Hojas secas para tapar...")

Yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos
("Una cabeza humana viene...")

Las ostras prendidas de las paredes de tu sueño
("Sirgadora de las nubes...")

Todo el poema "Amarrado a su sombra..." constituye un himno al deseo erótico. En él la "bella" se encuentra dormida mientras el YO (prefigurado en la presencia de los "ríos") se limita a contemplarla (con deseo) en medio de un ambiente medioeval:

Los ríos no se atrevían
A tocar el borde de las ciudades
De lejos las cantaban y en voz baja
Para no quebrar la calma de las murallas
O turbar en el recinto
La más clara voz de los trovadores
Allí aparecía la bella dormida cubierta de soles
Sus ardientes pisadas tanto medían el suelo como el cielo

Cuando se forma la "alta rosa", la entidad ideal, y la voz poética se da cuenta que en realidad sólo posee su copia imperfecta, la "rosa" (sin adjetivo alguno), ello es insuficiente para generar, de inmediato, su deseo y ansia de absoluto:

Cuando la ternura más clara enhebrándose en silencio
Ajustando pequeños siglos a tu gracia sonriente de plata
Formaba de pétalos cristalinos la alta rosa
Con agua recogida de orvallos y relentes el invencible
esplendor
Aunque no bastaba la rosa para cubrir el sueño

15.- La poesía de **Las ínsulas extrañas** y de **Abolición de la muerte** tiene como actantes a un YO que se constituye en el organizador del discurso y a un TÚ, el ser amado, que es entendido como una entidad femenina. Se trata, por tanto, de poemas dialógicos. Al dirigirse al TÚ el enunciador poemático va configurándola al mismo tiempo que se caracteriza a sí mismo.

16.- El ser amado está representado en muchas oportunidades como una "niña" y se encuentra, en términos generales, alejado de toda connotación erótica. Delicadeza, transparencia, fragilidad, aparente infantilismo, ludricidad, inocencia, son algunas de las características que se desprenden de esta poética. Por el contrario, la "muchacha" es el término empleado por el poeta para designar erotismo.

17.- Junto a la caracterización del TÚ como una entidad frágil y delicada o la de un ser radiante, existe otra, asociada a la presencia oscura de la Medusa mitológica:

A mí [me toca] arrastrame por campanillas de serpiente
Las que hacen juego
Con tu cabellera de ahora
Algo parecida a la noche pero
Más oscura
Como se parecía la de ayer en algo al día
Aunque más clara y con más soles para alumbrarme

La "musa" asumirá en los libros posteriores diversas configuraciones, una de ellas, correspondiente a la de un ser de oscuridad y pavor. Véase por ejemplo la imagen de "Demelebé" en **Porciones de sueño para mitigar avernos** (1986):

CUANDO Demelebé miraba
Con sus temibles ojos -
Toda la belleza del mundo
Irradiante en su rostro...

o de la "Diosa Ambarina" (1988):

HOY día he visto a la Diosa Ambarina - la misma tez de ámbar - sus ojos de llamarada y tiniebla - encarnación de la única y perennal Belleza.
Su espléndida Iracundia me abrasó el alma - su Belleza funesta se cebó en mi sangre - sus desproporcionados

Rencor y Odio me fueron de gloria.
No soy - no seré sino sonámbulo atónito ante la Belleza
tremebunda de la Diosa Ambarina.
Nada existe - nada puede existir sino la Diosa Ambarina
y su Belleza de Medusa arrebatadora y mortífera.

16.- En la caracterización del TÚ destacan sobre todo manos, ojos, labios, esto es, realidades sensoriales, en consonancia con una poética que relieva el empleo de imágenes sensibles:

Cuando tus manos alcanzaron mis manos
Cerróse un horizonte para abrirse dos cielos
("Marismas llenas de corales...")

He abandonado mi cuerpo
Como un guante para dejar la mano libre
Si hay que estrechar la gozosa pulpa de una estrella
("He dejado descansar...")

Las imágenes en la poesía de Westphalen son plásticas y visibles:

Te he seguido...
Para que una nueva aurora encienda nuestros labios
Y ya nada pueda negarse
("Te he seguido...")

Se veía en tus ojos mejor el mundo
Más grande y más pesado de lirios
("Sirgadora de las nubes...")

No has visto abrirse una madrugada
Sobre nieves como una frente
Alumbrando al sol y a las estrellas
("Sirgadora de las nubes...")

18.- El silencio asume distintas significaciones según la perspectiva con la que se enfoque. a) Considerando el acto de escritura, cada poeta opera bajo la dicotomía 'palabra/silencio'.

Todo acto de escritura una vez iniciado se dirige necesariamente hacia su suspensión. b) La técnica de la fragmentación presente en estos poemas, inconclusión de las predicaciones, suspensiones de la frase, pueden ser indicativos de una vivencia que oscila continuamente entre estados de incertidumbre, duda, inseguridad, desconocimiento. El silencio es el lugar hacia donde tiende a huir el poeta. c) Mucho más específicamente, la alusión al silencio se encuentra ligada a dos realidades: la ausencia y presencia del ser amado. La ausencia se manifiesta como dolor, añoranza o melancolía cuando el YO trata de remontarse al TÚ:

Mi mano se alza más bajo
Coge la última estrella de tu paso y tu silencio
Nada igualaba tu presencia con un silencio olvidado en
     tu cabellera
Si hablabas nacía otro silencio
Si callabas el cielo contestaba
     ("Una cabeza humana viene...")

En otros casos, la presencia del silencio se liga a la presencia de la muerte (que es otra forma de ausencia):

Hojas secas
Plumas muertas
La sangre cubre los árboles
El silencio se pinta una extraña figura
     ("Hojas secas para tapar...")

Pero el silencio es también indicativo de plenitud y felicidad, sobre todo cuando se hace presente el ser amado:

Por decir...
... si tu corazón era...
(...)
... el estruendo callado del surtidor
O la voz baja de la dicha negándose y afirmándose
En cada sístole y diástole de permanencia y negación
Viniste a posarte sobre mi copa

SIRGADORA de las nubes arrastradas de tus cabellos
En el silencio alzado de dos mares paralelos

Cuando ocurre la detención del tiempo en el AHORA de la felicidad, las "ciudades" y los "campos" expresan la plenitud del encuentro entre TÚ y YO, y el "silencio" es multiplicado:

Ahora
Sí ahora
Emperifolladas las ciudades con todas sus ventanas
y corbatas de lazo
Adornados los campos con varios fraques de más
Silenciados los montes con varios silencios de más

19.- En la poesía de vanguardia de EAW existen numerosas formulaciones dicotómicas de acuerdo a una poética que destaca el empleo de 'contraposiciones' o 'situaciones conflictivas'. Así, el objeto amoroso de los poemas, la "niña", que se presenta como un ser asexuado tiene su contraparte en la "muchacha", como personaje sexuado. La "niña" es, a la vez, la pequeña que juega pero, también, que infunde pavor. El amor está concebido como expresión de la mayor delicadeza, pero también como entrega hasta la muerte. La felicidad no existe sin la presencia del dolor. El poema es a la vez una unidad y, al mismo tiempo, una fragmentariedad porque cada verso constituye una unidad de sentido continuamente reformulándose por su asociación con otros versos. El tiempo se presenta en su concepción tradicional como una entidad que avanza sin detenerse, pero a la vez, como una realidad que está recomenzando o que desaparece en sus propios inicios. El amor es entrega hasta la muerte, pero también se concibe "como una flor en revuelta / y que no quiere morir". La muerte se opone a la vida pero es, al mismo tiempo, su complemento. La palabra y el silencio son también realidades complementarias.

20.- **Las ínsulas extrañas** es libro que rezuma juvenil agresividad. Después de más de sesenta años de publicados, sus 9 poemas

continúan aún sorprendiendo y generando desconcierto en el lector. De ahí que le sean perfectamente aplicables, mutatis mutandis, algunas de las líneas con las que San Juan de la Cruz comenta el verso "las ínsulas estrañas" en su libro **El Cántico Espiritual:**

"Las ínsulas estrañas están ceñidas con la mar y allende de los mares, muy apartadas y agenas de la comunicación de los hombres; y assí en ellas se crían y nacen cosas muy differentes de las de por acá, de muy estrañas maneras y virtudes nunca vistas de los hombres, que hazen grande nobedad y admiración á quien las vee. Y assí, por las grandes y admirables novedades y noticias estrañas, alexadas del conocimiento commún, que el alma vee en Dios, le llama ínsulas estrañas".

21.- **Abolición de la muerte** es libro que denota un salto cualitativo en relación a la primera serie. El ritmo se ha hecho más homogéneo, lo mismo que los versos. Si en **Ínsulas** predominaban las imágenes de la "noche" y la oscuridad, en **Abolición** fulguran las imágenes radiantes y de claridad. Se trata de poemas de felicidad y plenitud. El poeta canta al "paraíso" o el recuerdo del "paraíso" perdido. De ahí la dedicatoria a "Ida Beatriz", en la primera edición, como símbolo de la guía en el Paraíso. **Abolición de la muerte** es libro que exalta el amor y la vida.

SEGUNDA PARTE
POÉTICA SURREALISTA
(1935-1939)

1.- El período 'surrealista' en la poesía de EAW debe su inicio a un hecho extratextual muy concreto: el arribo a Lima procedente de Francia, en diciembre de 1933, del pintor y poeta peruano César Moro y su posterior amistad, a fines de 1934, con Westphalen.

Los poemas escritos bajo la influencia de César Moro y el

surrealismo se sitúan entre los años 1935 y 1939 y comprenden: a) Los publicados en el Catálogo de la Exposición surrealista limeña de mayo de 1935. b) Los poemas "sociales" y "eróticos" aludidos en la charla de EAW en el INC de Lima en 1974 (incluidos en **Cuál es la risa**), y c) "La leche vinagre...", publicado en la revista **El uso de la palabra** en diciembre de 1939.

Debe tenerse presente que los poemas del Catálogo y "La leche vinagre..." recién fueron publicados en forma de libro en 1980, como parte integrante de la tercera sección de la primera recopilación que de su obra poética realizó Westphalen en **Otra imagen deleznable...** (México, FCE, 1980). Por su parte, los poemas "sociales" y "eróticos" (escritos entre 1935 y 1938) fueron recién hechos públicos en 1989, causando verdadera sorpresa en el ambiente literario pues se creían perdidos.

2.- **Belleza de una espada clavada en la lengua** está integrado por un total de diecisiete poemas aparecidos originalmente en revistas y catálogos entre 1930 y 1978. Además de los poemas nombrados anteriormente, "Mundo mágico" (1930), y ocho poemas pertenecientes al período 1972-1978. No está formado, por tanto, de una manera orgánica del mismo modo que **Las ínsulas extrañas** y **Abolición de la muerte.**

3.- Tomando en consideración un criterio cronológico y estilístico es posible efectuar una subdivisión en **Belleza de una espada...** ubicando, de un lado, los poemas de la década de los años treinta (1930-1939) y, de otro, los escritos y publicados entre 1972 y 1978. El estudio de la segunda parte de este trabajo ha estado dedicado exclusivamente a los nueve poemas de los años treinta: "Mundo mágico", "César Moro", "Vuelven las hormigas...", "La voz es una corza...","El grito...", "Ciudad escondida...", "Irreconciliablemente...", "El amor ha cambiado..." y "La leche vinagre...".

4.- Sin considerar **Cuál es la risa**, consideramos que existe un

propósito de construcción arquitectónica en relación a los tres primeros libros que gira en torno a los números nueve y tres.

Las ínsulas extrañas está organizado, en nuestra opinión, por tríadas: Poemas I, V y IX; II, III y IV; VI, VII y VIII. **Abolición de la muerte**, por su parte, puede ser dividido en dos secciones. La primera, integrada por los poemas I, II, III, IV, V y IX. La segunda, por los poemas VI, VII y VIII. Pero, aparte de ello, nuestra lectura destaca tres poemas centrales: I, V y IX.

Aunque no pensamos que en el tercer libro, **Belleza de una espada clavada en la lengua** (1930-1939), exista una organización específica interna señalamos que tiene tres poemas de largo desarrollo: "Mundo mágico", "César Moro" y "La leche vinagre...". Los seis poemas restantes son textos de corta extensión.

5.- "Mundo mágico" (1930) da inicio a la obra poética reconocida por su autor y puede ser individualizado del conjunto de los poemas de los años treinta en virtud de su configuración escritural, ya que presenta como característica formal la 'fragmentación del YO poético' que le inscribe dentro de la órbita del 'cubismo poético'. Su presencia en la segunda parte de nuestra investigación se ha debido exclusivamente a su inclusión en el libro **Belleza de una espada....** Debe tenerse presente, empero, que, estilísticamente, pertenece al período vanguardista de Westphalen. Tratándose la presente de una tesis en Filología Hispánica se ha preferido la versión en lengua castellana realizada por el propio poeta.

6.- "La leche vinagre...", último de los poemas vanguardista-surrealistas de Westphalen, fue publicado en la revista **El uso de la palabra** cuyo único número salió en Lima en diciembre de 1939. Tanto por la forma como por el contenido se adscribe a la poética surrealista.

7.- Algo que caracteriza a los poemas de **Belleza de una espada...** (con la única excepción de "Mundo mágico") es la <u>discursividad</u> o <u>narratividad</u> de los mismos.

A diferencia de los poemas de **Las ínsulas extrañas** donde la mayoría de los poemas aparecen como seccionados o fragmentados por la dispersión del YO poético, o de los poemas de **Abolición de la muerte**, donde cada verso constituye una unidad completa de sentido, en los poemas de **Belleza...**, a pesar de expresarse contenidos de carácter vinculado al surrealismo (imágenes que unen realidades disímiles, ilogicidad de los enunciados, entre otras características), existe una unidad discursiva en los textos. Los versos se suceden linealmente debido no sólo a la disposición gráfica en la escritura o a la prospección temporal (que impide que dos unidades ocupen el mismo lugar en la cadena hablada), sino a que las unidades oracionales o trans-oracionales establecen una correspondencia significativa unas con otras.

8.- Tanto en el poema "César Moro" como en "La leche vinagre..." existe un procedimiento gramatical que contribuye a oscurecer el sentido del texto: la subordinación. Un elemento subordinado puede generar una predicación que, a su vez, genera otro elemento subordinado, produciéndose de esta manera una dificultad intelectiva por parte del lector que intenta establecer los diferentes niveles de dependencia para asignar las significaciones pertinentes. Si a la dificultad de orden formal se añaden los aspectos de contenido, los dos poemas citados se constituyen en los de mayor dificultad intelectiva en el conjunto de la obra poética westphaliana.

9.- En el presente libro, al igual que en los dos primeros, el poeta prefiere el empleo de la imagen poética que incide en la confluencia de elementos opuestos y donde destaca el elemento vinculado a lo extraño, insólito, maravilloso:

"... un acuario instalado en lo alto de una montaña
Rebalsando a veces y arrojando a veces como una
catapulta
Cadáveres rosados o negros o verdes de niños a los ocho

extremos
Cadáveres pintados según las cebras o los leopardos
Y que al caer se abren tan hermosamente como una caja
de basura"
("César Moro")

"La niebla de gelatina congelada se apodera del espacio
la ciudad entera está formada únicamente de columnas
de mármol de diferentes colores"
("La leche vinagre...")

10.- En oposición a una sola alusión a la actividad poética en los dos primeros libros, cinco poemas de **Belleza...** (publicados originalmente en el Catálogo de la exposición surrealista de mayo de 1935) ofrecen contenidos vinculados al decir poético: "Vuelven las hormigas...", "La voz es una corza...","El grito...", "Ciudad escondida...", "Irreconciliablemente...".

11.- En estos textos el acto de habla (de escritura poética) está transido de un sentimiento de dificultad, de dolor, que queda muy bien sugerido en el título de la serie publicada en 1980. **Belleza de una espada clavada en la lengua** no sólo alude a la presencia del silencio, sino del dolor. Hay belleza en el silencio, pero el propio silencio es producto de un acto doloroso.

12.- Es nutrida la presencia de animales en el tercer libro llegando a configurar un pequeño bestiario. Así, en el poema "César Moro" figuran hipopótamos, elefantes, medusas, cebras, leopardos, alacranes y serpientes. Por su parte "La leche vinagre..." cuenta con una fauna conformada por camellos, osos, aves y renos. En el resto de poemas del libro desfilan hormigas, peces, aves, corzas, chanchos (= cerdos). En el cuarto libro, **Cuál es la risa**, sólo figuran en el poema "Balanza exacta" carneros, arañas, palomas y, si queremos considerar dentro de este rubro, una sirena.

13.- **Belleza de una espada clavada en la lengua** ofrece la particularidad de presentar los títulos de los poemas del período vanguardista de modo semejante al de los dos primeros libros, esto es, empleando el primer sintagma del primer verso de cada poema (con la única excepción de "Mundo mágico"); por su parte los poemas de los años 70 tienen título propio. El cuarto libro, **Cuál es la risa**, presenta sus cuatro poemas iniciales sin denominación específica y los cinco restantes con título propio.

14.- Libro desigual en sus textos constituye **Cuál es la risa**, único de los escritos mas no publicado por Westphalen. En él se han reunido textos con diferente escritura. Hemos diferenciado tres grupos de poemas:

a) Los cinco poemas iniciales escritos en verso: "Cuál es la risa...", "Un hombre se inclina...", "Una representación hermosa...", "Se mece suavemente..." y "Poema", textos dotados de una gran fuerza poética, lirismo y belleza. Estos son, con toda probabilidad, los llamados por su autor, "poemas eróticos".

b) "Amor eterno" y "Balanza exacta", que configuran una poética ligada a los postulados del movimiento surrealista. Se trata de dos <u>poemas en prosa</u> y con tal denominación han sido designados en el presente trabajo.

c) Finalmente, "El sueño" y "Detrás del telón", que creemos que no se les puede adjudicar el rótulo de "poemas". Textos que, ni siquiera por el hecho de figurar dentro de un libro que se entiende como "de poesía" pueden ser considerados como tales, sino dentro de la categoría que en el ámbito de la Historia de la Literatura se designa con el nombre de <u>Manifiestos</u> o <u>Declaración de principios.</u> No está definitivamente probado, aunque es muy probable, que éstos sean los textos a los que el poeta en la Conferencia "Poetas en la Lima de los años treinta" llamó "poemas sociales".

15.- En los "poemas eróticos" predomina la imagen de tipo <u>sensorial, sensual.</u> En oposición al "erotismo velado" de las composiciones de los dos primeros libros, en éstos aflora la imagen

directa, explícita, alusiva al acto amoroso: "Un hombre se inclina sobre el cuerpo desnudo de una mujer / Y lentamente extiende con la lengua sobre él / Un líquido rosado". "Tal vez nada/ pueda compararse/ a hacer el amor/ en un lecho/ de salsa de tomate,/ si no es hacerlo en uno/ de trozos menudos/ de carne de res/ recién sacrificada."

16.- Los poemas "Mundo mágico" y "Balanza exacta" tienen como tema la confluencia EROS/TANATHOS. Si bien difieren estilísticamente, ambos predican la existencia de estas dos realidades no en términos opositivos, sino como puntos de vista de la existencia que se complementan uno a otro. El valor de la
vida depende del de la muerte y viceversa.

17.- "Amor eterno", si bien parece aludir al tema tópico, no predica la confluencia afectiva 'dulce, profunda y por siempre' de la relación entre dos actantes. Expresa una poética y un modo de ser: el "amor" concebido como la vida vivida en riesgo continuo y que depara las más plenas satisfacciones.

18.- Los "poemas sociales" son declaraciones poéticas, no poesía. La prédica textual confronta, por un lado, a las instituciones que han configurado el modus vivendi de la sociedad moderna (familia burguesa, escuela, religión, el sistema económico, la patria, la sociedad misma, y que son culpables de la doble moral existente en su seno, de la amputación de los verdaderos valores ligados al subconsciente), con un grupo de personas que pueden ser entendidos como los 'escritores de Vanguardia' que reivindican todo lo despreciado por las entidades anteriormente señaladas: la libertad, la poesía, el sueño, la sexualidad, el erotismo, los actos fallidos, los deseos frustrados, el azar, la casualidad, entre otros.

19.- Si "Detrás del telón" establece, por un lado, una oposición entre dos cosmovisiones, por otro -al igual que en "El sueño"-

trata de establecer el punto de confluencia entre ambas realidades. Todo consiste en observar el mundo diario con una mentalidad abierta, natural, desprovista de prejuicios, como la de un niño que desconoce que el juego de casarse con su hermana sea un hecho reprensible por la moral. Se trata de ubicar aquel lugar donde lo objetivo y subjetivo, vigilia y sueño, conciencia e inconsciencia, racionalidad e irracionalidad, dejan de percibirse como elementos opositivos y se intersectan. Se trata de lograr, como decía Moro, "las bodas químicas de la realidad y el sueño".

20.- **Cuál es la risa** constituye de modo relevante el libro surrealista de Westphalen. Su autor ha negado en numerosas oportunidades su adscripción al Movimiento, aunque sin negar la influencia sufrida. Ello se ha debido -pensamos- a que, efectivamente, el surrealismo jugó un papel muy lateral en su obra primera y más difundida: **Ínsulas** y **Abolición**. Westphalen recogió en **Belleza...** los poemas 'surrealistas' de los años treinta que estimó dignos de ser rescatados, pero éste, comparado con las dos primeras series, constituye un libro menor. La publicación en 1989 de **Cuál es la risa** y, especialmente sus poemas eróticos y sociales, han mostrado que entre 1935 y 1939, al menos, su obra poética estuvo fuertemente marcada por el Movimiento.

21.- Son cuatro los libros que integran la poética westphaliana de los años treinta: **Las ínsulas extrañas (1933)**, **Abolición de la muerte (1935)**, **Belleza de una espada clavada en la lengua (1930-1939)** y **Cuál es la risa (1935-¿1938?)**. La poética vanguardista presente en sus dos primeros libros, así como la poética surrealista en los dos restantes, constituyen dos vías complementarias del único camino por el que discurrió la poética de EAW en los años treinta.

TERCERA PARTE
EL "SEGUNDO" WESTPHALEN
(1972-1992)

1.- Después de 32 años de publicado el último poema correspondiente a su segundo período poético de los años treinta, Westphalen volvió a los fueros de la poesía con un pequeño texto aparecido en el Catálogo de la Exposición de Carlos Revilla en la Galería Verannemen de Bruselas, en 1972. Cinco años después en la revista limeña **Creación & Crítica** hizo públicos tres poemas más ("Nerval y el mar", "El mar en la ciudad" y "Poema inútil"). En diciembre de ese mismo año la revista mexicana **Diálogos** publicó "El mar en la ciudad"; al año siguiente, era **Vuelta**, también de México, la que hizo lo propio con un nuevo poema, "Términos de comparación". Lo que en nuestro concepto constituyen los **prolegómenos** al "nuevo" Westphalen vería su culminación con la espléndida edición de 1980 del FCE, bajo el título **Otra imagen deleznable...** donde, en la tercera sección, **Belleza de una espada clavada en la lengua**, se reunieron los poemas anteriormente nombrados más dos, que veían la luz por vez primera: "Riqueza" y "Epílogo". En la tercera parte de la presente investigación se han estudiado únicamente los poemas correspondientes a los años setenta de este libro.

2.- 1982 es el año de aparición del "nuevo" o "segundo" Westphalen con la publicación en Lisboa de los cuadernos **Arriba bajo el cielo** y **Máximas y mínimas de sapiencia pedestre.** Dos años más tarde, en la misma ciudad portuguesa, vio la luz **Nueva serie (de escritos de Emilio Adolfo Westphalen con un dibujo de César Moro)** que a partir de la recopilación madrileña de 1991 pasó a titularse **Amago de poema - de lampo - de nada.** La siguiente colección apareció en Lima en 1986 como sección final de la segunda recopilación que de sus poemas hizo EAW **-Belleza de una espada clavada en la lengua (Poemas 1930-1986)-. Porciones de sueño para mitigar avernos** es el nombre de la nueva serie. Dos años más tarde, en Tijuana (México), veía la luz el cuaderno autógrafo **Ha vuelto la Diosa Ambarina.** Después de

la tercera recopilación de sus poemas realizada por Alianza Editorial en Madrid en 1991 **-Bajo zarpas de la quimera (Poemas 1930-1988)**- el poeta publicó lo que hasta el presente constituye su última producción: **Falsos rituales y otras patrañas**, aparecida en la revista colombiana **Gradiva** en 1992.

3.- Desde el punto de vista formal, los poemas correspondientes a la "segunda época" se distinguen de la primera en que predominan los poemas en prosa. Esta característica confiere a las composiciones un carácter más discursivo -en oposición, por ejemplo, a los de **Ínsulas** y **Abolición** que huían, precisamente, de toda discursividad-.

También, en oposición a los poemas de las dos primeras series que no empleban signos de puntuación, y de los poemas integrantes de **Cuál es la risa** (que los empleaban de un modo constante), una nueva puntuación se ha hecho presente en esta época, especialmente a partir de la colección de 1984. El poeta ha reducido drásticamente su uso a los guiones y el punto. Un ascetismo expresivo tan grande no ha impedido que los poemas ganen en hondura rítmica, entonacional y emotiva. El discurso poético se vincula mucho más estrechamente con las variaciones rítmicas y tonales del acto de habla.

4.- Ha sido señalada como característica de este poeta su desidia metafísica, su total descreimiento en verdades eternas, en una vida más allá de la muerte, en el sentido cristiano. Para el poeta toda forma de vida es una forma que trasciende. Su creencia está centrada no en tiempos futuros o escatológicos, sino en lo fáctico y concreto, en el aquí y ahora. En su obra contemporánea varios poemas reflejan una ironía o burla por todo lo que se promete como eterno o escatológico ("YO soy lo efímero...", "Aviso demorado", "Leyenda negra"). En oposición a sus poemas de los años treinta, que situaban al ser amado en un tiempo no precisable del pasado, en su obra contemporánea no hay alusiones al pretérito o, si las hay, es para adoptar distancias respecto de él.

En un encuentro de poetas llevado a cabo en Lima en el mes de junio de 1994 sugería que habría que vivir de espaldas a la muerte (el futuro), haciendo abstracción de su existencia. Aludiendo a los múltiples crímenes del mundo moderno citaba a una frase de Hölderlin que se preguntaba: "¿para qué poetas en tiempos de miseria?" Y continuaba: "¿No habrá esperanza? Tal vez la reacción más sana sea la actitud de las víctimas del Terror durante la Revolución Francesa. Mientras esperaban turno para ser conducidas a la guillotina - se despreocupaban de la amenaza como si no las atañera en absoluto. Hacían en lo posible su vida ordinaria - escribir cartas o versos - enamorarse u odiarse - no mirar atrás ni adelante - vivir día a día en la plenitud del presente."

Esa parece haber sido su filosofía de vida: Vivir siempre cada momento de la vida sin pensar en lo que ha de venir después. Su confianza en el hombre, su moral a toda prueba, lo alejan de cualquier de abuso de la libertad.

5.- La "mar" continúa como imagen de la muerte y finalización del tiempo pero, también, como lugar de regeneración de la vida y recreación del tiempo. En esta etapa de su poesía las predicaciones en torno a este tema se han hecho más explícitas. El poeta confiere al mar (o al espacio vinculado a las sombras y quietud) una significación ligada a una nueva maternidad; ha trasladado el lugar de la felicidad, el "paraíso perdido", de la amada a la madre:

INMINENCIA de paraíso extraviado - quizá remembranza
de la cadencia tibia en que se bañaba el feto.

La tiniebla y la cadencia en las que se encuentra inmerso el niño en el vientre de su madre, es semejante a la oscuridad y al silencio que existe en la muerte. En este sentido, la oscuridad, las tinieblas (la mar, la muerte, que son imágenes de ambas instancias), se constituyen en el elemento receptor y dador de la vida:

CERRADOS los párpados y cubiertos los ojos con la mano se adentra uno en espesa tiniebla inagotable - sin interferencia de color o luz - tiniebla amorosa - palpitante de vida.
Tal se imagina uno el paisaje primero del que emergió al nacer - igual asimismo al que nos aguarda - vencidas las pruebas - completado el ciclo.

Al constituir la muerte solamente un estado en el que el tiempo se recrea y ocurre un tránsito a una nueva vida, la lucha contra ella ha dejado de ser importante, pues se trata de un proceso en cierta medida circular. Al finalizar el libro **Amago de poema - de lampo - de nada** el poeta escribe simbólicamente:

E l f i n d e l p r i n c i p i o

En el origen está el término o viceversa

La muerte es, pues, solamente tránsito a una nueva vida, como indica uno de los epígrafes de Eguren a **Porciones de sueño para mitigar avernos**. El tiempo ha de recomenzar en la muerte y, con él, una vida renovada.

El poema "El mar en la ciudad" puede ser leído no como representativo de la presencia de la muerte, sino como de lo 'regenerativo' dentro de la vida diaria:

El mar, el tierno mar de los orígenes,
Recomienza el trabajo viejo:
Limpiar los estragos del mundo,
Cubrirlo todo con una rosa dura y viva.

6.- Al igual que en su primera época, el erotismo juega un papel esencial en la nueva poética. En un poeta que descree totalmente de planteamientos metafísicos, sólo la carnalidad y el deseo confieren sentido y trascendencia a la materia. Se trata del amor entendido como un rito, como la manifestación de uno de los móviles centrales

de la existencia humana. El más allá existe en la vida diaria; la dimensión espacial o cósmica existe en la materia. El acto amoroso es el camino para llegar a tal estado.

7.- La actitud vital de Westphalen ofrece una doble faceta, en apariencia contradictoria, pues, de un lado se liga a una vida ascética: La felicidad no es plena si no va acompañada de dolor; sólo su copresencia produce el verdadero gozo. (Cf. "SUBITO e irresistible deseo...", "EL pico del vencejo"). Por otra parte, el poeta ofrece en sus escritos la imagen de un hedonista, una persona que vive y goza hondamente la vida. El excerbado erotismo de sus últimos poemas (**Falsos rituales y otras patrañas**), así lo prueba.

En esta serie, de las nueve composiciones que la integran cinco son hermosos poemas eróticos. De ellos, el texto emblemático por excelencia y que sugiere el título a la serie, tal vez sea "¿FUE en la ocasión desvergüenza...", que vuelve a ser representativo del aspecto religioso-ritual que el erotismo asume en su poesía.

8.- La referencia al acto amoroso en los poemas implica siempre un movimiento reiterativo, pendular, rítmico, etc. Así, "la ondulación rítmica" del caminar ondulante de una muchacha constituye un "vaivén amoroso"; las extremidades inferiores de los amantes en "FRENTE al mar del poniente..." se mecen "lenta -pendularmente"; el instrumento de cuerdas que simula ser la amiga del YO poético en el texto "CON aire sigiloso..." es la viola d'amore: "doble hilera de cuerdas a fin de obtener mutuas resonancias y satisfacciones"; el observador que descubre a la "muchachita" tocándose los senos imagina poner sus manos sobre las de ella "en forma de amoldarse al compás ansiado por la pequeña"; el movimiento de las piernas de "Juliana" en "Barca de sueño" es también rítmico, etc.

9.- Al igual que en la primera época, el sueño, el estado de entresueño (de vigilia y sueño) y el onirismo en general se

encuentran estrechamente ligados a la sexualidad y erotismo. Uno de los poemas más característicos a este respecto es "Barca de sueño". Otros son: "Homenaje", "Cartomancia", "Desideratum", "Con aire sigiloso".

10.- La "noche" en este período se encuentra ligada a la presencia de lo irracional. Se vincula ciertamente con el onirismo, pero también con el misterio y lo desconocido. En "De incógnito", el arribo de las sombras que invaden a la ciudad (el atardecer) podría entenderse como prefiguración de las fuerzas de lo irracional que se van adueñando de la "ciudad" (de lo consciente y racional).

11.- Otro de los temas presentes en la poética del segundo Westphalen es la invitación a la experiencia arriegada, aunque en ella se vea comprometida la vida. La filosofía del poeta puede resumirse en la frase: La vida debe ser vivida en el riesgo continuo, no en el conformismo. "Fruto prohibido" es un ejemplo de esta concepción: lo atractivo y mortal conjugados.

La entrega de la vida hasta sus últimas consecuencias no permite, las más de las veces, obtener absolutamente nada. Sin embargo, allí reside el sentido de lo vivido, como en el poema "QUEMADA la vida...".

12.- Westphalen muy a menudo adopta dos actitudes ante sus temas constantes. Por un lado, los trata con 'elevación' y 'respeto', y, por otro, con sorna y burla. Así, en "A salvo de riesgos", el tema de la vida en peligro constante está descrito de un modo irónico.

13.- El lugar por excelencia del conocimiento es la propia interioridad. Sumergirse en los laberintos de la conciencia y de la inconsciencia no es sólo el mejor modo de conocerse, sino de ingresar al terreno de lo desconocido. En "Dudoso pasaje al éxtasis" el silencio, la oscuridad completa, la ausencia de luz, sumen al sujeto en el terreno de lo desconocido. Se retorna al momento del origen de la vida (o al de la muerte). Es, al mismo

tiempo, el terreno de la ausencia y de la totalidad, el del goce y la plenitud.

La presencia de lo "inmóvil" supone la actitud propicia para la mirada interior. La contemplación del propio abismo supone una fuerza atractiva irresistible. El abismo y la tiniebla pueden vincularse también con la mar (y la muerte) que asume, en la poesía de Westphalen de esta época, como ha sido señalado, una connotación vinculada con lo maternal:

ATRAÍDO leve - inexorablemente - por abismo y tiniebla - abiertos uno y otra maternalmente en el vértigo de lo inmóvil.

14.- Hay que reconocer en la poesía de Westphalen dos tipos de alusiones constantes. De un lado, inmovilidad ante el vacío, lo nebuloso y oscuro. De otro, el movimiento acompasado y pendular del acto amoroso. Se trata de dos actitudes, constrastantes pero complementarias.

15.- El conjunto de poemas de la serie **El niño y el río** representa, en nuestro concepto, una manifestación de la interioridad y conciencia del poeta. Westphalen ha creado dos personajes que dicen de sus propios amores, fobias y desvelos. Pero expresan, fundamentalmente, dos puntos de vista: a) La delicadeza, gracia, pureza e inocencia (representados en la imagen del "Niño") y, b) la voracidad, capacidad destructora, movilidad, capacidad de transformación, propiedades camaleónicas (presentes en la imagen del "Río"). **El niño y el río** constituye un diálogo del poeta consigo mismo, con dos de sus múltiples YO: la pureza e inocencia con la turbulencia y conflicto.

16.- El poeta, según Westphalen, es sólo un simple "médium", un personaje fortuito, un simple transcriptor de los dictados de la "diosa". De ahí su oposición a toda sobrevaloración del poeta:

"Le cabe al poeta ponerse en estado de disponibilidad absoluta a fin de servir de intermediario a esa corriente poética -surgida no se sabe de qué honduras íntimas y que lo arrastra a uno sin misericordia. (...) Es por ello evidente para mí que el acto de creación no se realiza en un trance o en un éxtasis y menos puede ser el resultado de cálculos y reflexiones. Exige más bien que el pretendido poeta (la 'supuesta persona del poema' -según los justos términos utilizados al respecto por Emily Dickinson) reniegue de su yo - ceda a la corriente poética y se deje llevar -en imprevisible carrera- por esas aguas pertinaces y vivas que al cavar su propio lecho dan forma y vida al poema".

En este sentido, "Ídolo", podría leerse como la aglutinación de las palabras en el momento de la inspiración, ante las cuales el poeta no tiene más remedio que "someterse".

En "Error de cálculo" la asociación entre el "mar" y el "poema" permite adjudicar a éste las cualidades del primero: inconmensurabilidad, tranquilidad y turbulencia. La carga significativa (acuosa) contenida en el poema lo desborda.

No toda escritura supone un acto de revelación y asombro. Si se intenta forzar la creación poética, someterse a los principios de una poética dada con antelación, los resultados pueden ser negativos como lo predicado en "Derrota".

17.- Las palabras del poema crean un mundo que difiere absolutamente de la realidad. En Poesía (o en otros géneros literarios) se puede lograr que el tiempo se detenga o que avance en sentido retrospectivo (recuérdese la técnica compositiva en "Viaje a la semilla" de A. Carpentier), que el sol no surja con el alba y que la luna se pierda en el vacío. Por ello las palabras (los poemas) son para los poetas, tal como predica uno de los textos de Westphalen, un "Artificio para sobrevivir" en la vida.

18.- "Poema inútil" constituye la expresión más palpable de la actitud desalentada de Westphalen ante la precariedad del lenguaje. Las palabras no son más que máscaras o "espejos de feria" que no logran asir, en su 'verdad más íntima', las distintas vivencias del

hombre [En otro poema se pregunta el poeta: "¿QUÉ es más grande - el mar o la palabra con que lo nombramos?", concluyendo que la realidad es siempre superior a las palabras que la designan]. El poema no puede contener la realidad en su más íntima naturaleza, la profundidad de la vivencia experimentada por el sujeto en su interioridad previo al acto de escritura. Sin embargo, en "Poema inútil", el poeta ofrece un texto que, a pesar de presentarse como 'deleznable', en sí mismo es una muestra de su victoria contra el silencio y la precariedad de la palabra. Se trata, empero, de un triunfo fallido; el poeta parece disculparse por haberse atrevido a profanar el santuario sagrado del silencio con el acto de la escritura. Pero, como dice Javier Sologuren, "En términos estrictos: toda subversión contra la palabra implica la vigencia del poder de la palabra". El poema está presente y, por tanto, su victoria, por más que el poeta intente negarla.

"(Paréntesis..." constituye uno de los textos centrales donde el poeta explicita -de un modo argumental, por lo demás- algunos de los conceptos centrales de su poética: No se puede 'poseer' un poema; a lo sumo, el libro donde se encuentra. El poema es una entidad que cambia, porque el gusto de los lectores no es el mismo en todas las latitudes. Aún un mismo lector puede variar su apreciación de un texto en dos épocas distintas de su vida. El poeta aboga por una poesía que se rehaga en cada lectura (como la música). Sin embargo, al igual que en "Poema inútil", el poeta contempla al poema como "HERMOSAS ruinas perecederas desde siempre".

19.- Entre las "diosas inspiradoras" destaca "Demelebé" a quien el poeta ha dedicado tres poemas. La figura de la diosa conjuga tanto el amor como el odio. El poeta es un súbdito temeroso de una diosa tremebunda y fatal:

CUANDO Demelebé miraba
Con sus temibles ojos -
Toda la belleza del mundo
Irradiante en su rostro...

Demelebé es la diosa de la inspiración. "Ella sola es más grande que todas las palabras". El poeta no es más el "iluso que quiso pescar la inhallable perla". El hecho de estar en contacto con la diosa supone para el poeta la mayor de las glorias.

En el texto que se inicia con "Te identificabas en otro tiempo con el mar..." el poeta conjuga nuevamente la presencia de dos mares: una, de furia y rencor, y otra, quieta y amorosa. La diosa Demelebé es la figura emblemática que representa la inconmensurabilidad del mar:

TE identificabas en otro tiempo con el mar. No se sabe
si todavía guardas esa piel deslumbrante. Mas percibo de
repente que hay un reverso a mi mar de furia y rencor:
una mar quieta - bonancible - amorosa - que despeja la
visión y me hace venerarte con la mirada. Mar o reflejo
de Cielo e Infierno pegado sobre la Tierra. (¡Salve
Demelebé!).

20.- Una de las composiciones más importantes del libro publicado en 1988 por Westphalen, es la dedicada al personaje de José María Eguren "La Diosa Ambarina". Aquí, los oxímoros revelan la presencia dual de la diosa: amor y odio están conjugados. Destacan en la descripción los ojos que recuerdan a Demelebé. La Diosa Ambarina es encarnación viva de la Belleza:

HOY día he visto a la Diosa Ambarina - la misma tez de
ámbar - sus ojos de llamarada y tiniebla - encarnación
de la única y perennal belleza.
Su espléndida Iracundia me abrasó el alma - su Belleza
funesta se cebó en mi sangre - sus desproporcionados
Rencor y Odio me fueron de gloria.
No soy - no seré sino sonámbulo atónito ante la Belleza
tremebunda de la Diosa Ambarina.
Nada existe - nada puede existir sino la Diosa Ambarina
y su Belleza de Medusa arrebatadora y mortífera.

21.- Junto al erotismo, la belleza es otro de los valores

resaltados en la poética westphaliana. Ella surge en un momento inesperado de la vida. Así como en "Detrás del telón" la visión de la realidad cambiaba de ordinario en extraordinario, "y todo simplemente porque por azar unos ojos encontraron los nuestros", de igual modo, en "Sobresalto y deslumbramiento", la irrupción de una beldad en medio del tumulto es semejante a encontrar una perla en el desierto. La belleza sobresale por sí misma:

INVEROSÍMIL rostro radiante - vecino tanto como aquel adivinado en actos o entresueños de amor - surge de pronto del torbellino y agolpamiento de sangre por calles y plazas - más bello que cresta de ola absorbiendo todo espacio al redor. (Nada - lo sabes - sólo mil años de castigo sin perdón a quien pierda semejante joya en la vorágine).

La "belleza" se encuentra aquí en la tierra, sólo hay que salir a buscarla. No debe pensarse que se encuentra sólo en los grandes acontecimientos. Todos los hechos de la vida tienen igual jerarquía. Si bien es cierto que el poeta tiene una especial preferencia por el arte de occidente, la belleza puede encontrarse en cualquier persona o hecho, por más humilde que sea (Cf. "Señor de los temblores", "DESCUBRIÓ casualmente...").

Hay que señalar que al igual que el amor y la existencia misma, la "belleza" en Westphalen no se presenta de una manera dócil, receptiva, benevolente, sino que se ofrece siempre de un modo 'conflictivo'. Las deidades de la belleza miran "con hostilidad -convertida fácilmente en ira" (Cf. "HABÍA supuesto que los ojos...").

23.- La obra de Westphalen es de gran factura moral porque responde a una actitud auténtica sostenida a lo largo de toda una vida dedicada a la cultura y el arte. Su poesía no son sólo palabras: es experiencia hecha palabra, es vivencia hecho lenguaje. De ahí su autenticidad e irrepetibilidad.

24.- Westphalen pertenece a un grupo de escritores peruanos desarraigados del lugar que les vio nacer y autores de una obra ejemplar. Eguren, Moro, Martín Adán, Eielson, son algunos de los poetas notables más conocidos, cada uno con sus propias vivencias y motivaciones. Eguren: envuelto en su mundo interior, con una imaginería ligada al misterio. Adán: con su dolor metafísico y la locura interior que le llevó a vivir la mayor parte de su vida apartado de los suyos. Moro: expatriado no sólo de su lugar de origen, sino haciendo uso de una lengua distinta a la suya (el francés) y creando un lenguaje lúdico, abigarrado, barroco. Eielson: alejado desde joven de su patria, artesano de la palabra, brillante, esencial...

Westphalen se sintió -son sus propias palabras- ajeno a los prejuicios de las clases dominantes del Perú. Descendiente de familias de inmigrantes europeos recientes no se ha reconocido nunca como "poeta". A pesar de que su nombre se liga a dos de las revistas más prestigiosas del ambiente cultural peruano, ha procurado situarse siempre en un segundo plano. Alejado por temperamento de los corrillos literarios, casi se puede decir que ha sido poeta 'a pesar suyo'.

El ejemplo de vida del -en su concepto- más grande poeta peruano, Eguren, y el de su gran amigo, Moro, se refleja también en su vida actual de orgullosa pobreza.

La poesía de Emilio Adolfo Westphalen, desarrollada a lo largo de más de sesenta años (1930-1992), es expresión medular no sólo del momento inicial de la tradición poética peruana contemporánea (cuyas manifestaciones más relevantes son Eguren y Vallejo), sino también en alta manifestación de la hora actual de las letras. Hay que sumar a ello, su límpida trayectoria vital que lo constituyen en un ejemplo de moral intelectual y baluarte contra todo tipo de protagonismo personal y la falta de coherencia entre escritura y acción tan en boga en nuestro tiempo.

Extraño el caso de Westphalen. Hombre comprometido no sólo con los fueros de la poesía, sino también con los de la cultura. Predestinado desde su infancia a ser un hombre 'sin profesión' y

que ha deparado al hombre contemporáneo una de las obras poéticas más hondas y auténticas. Tal vez Westphalen sea uno de los últimos seres "perdidos" en el mundo que les ha tocado vivir; uno de esos hombres paradigmáticos hacia cuya obra se dirige la mirada cuando hay que buscar por dónde orientarse en la vida.

BIBLIOGRAFÍA

I.- OBRA POETICA WESTPHALIANA

a) LIBROS

1.- **Las ínsulas extrañas.** Lima, Compañía de impresiones y publicidad, 1933, 34 pp. sin numerar.

2.- **Abolición de la muerte.** Lima, Ediciones Perú actual, 1935, 32 pp. sin numerar. Con un dibujo de César Moro.

3.- **Otra imagen deleznable...** (Poemas 1930-1978). Incluye como sección inédita **Belleza de una espada clavada en la lengua.** México, FCE, 1980, 127 pp.

4.- **Cuál es la risa.** Prólogo de André Coyné. Barcelona, 1989, 19 pp. numeradas.

5.- **Arriba bajo el cielo.** Con un dibujo de Judith Westphalen. Lisboa, 1982.

6.- **Máximas y mínimas de sapiencia pedestre.** Con un grabado de Judith Westphalen. Lisboa, 1982.

7.- **Nueva serie (de escritos).** Con un dibujo de César Moro. Lisboa, 1984. (En la recopilación de Alianza Tres, **Bajo zarpas de la quimera**, Madrid, 1991, figura bajo el título **Amago de poema - de lampo - de nada.** pp. 123-188).

8.- **Belleza de una espada clavada en la lengua (Poemas 1930-1986).** Incluye como texto inédito **Porciones de sueño para mitigar avernos.** Lima, Ed. Rikchay Perú, 1986, sin numeración de pp.

9.- **Ha vuelto la Diosa Ambarina.** Tijuana (México), 1988.

10.- **Bajo zarpas de la quimera (Poemas 1930-1988).** Madrid, Alianza

Tres, 1991, 261 pp.

11.- **Falsos rituales y otras patrañas. Gradiva** Nº 10. Bogotá, 1992, pp. 41-45.

b) POEMAS NO RECOGIDOS EN LIBRO

1.- "Teoremas". **Mercurio peruano** Nº 127-128. Lima, marzo-abril de 1929.

2.- "Itinerario en carne de caracol". **Amauta** Nº 24. Lima, junio de 1929.

3.- "Ascensión". **Nueva revista peruana** Nº 2. Lima, 1º de octubre de 1929.

4.- "Agujas de nube" (1.Mostraba el pie flor... 2.No decía las palabras...). **Abcdario** Nº 1. Lima, 1929.

5.- "Poema del alba". **Mundial** Nº 514. Lima, 26 de abril de 1930.

6.- "Agujas de nube" (1.Mostraba el pie flor... 2.Torcido está el color...) **Bolívar** Nº 13. Madrid, noviembre de 1930.

7.- "Poema sin paraguas". **Universidad** Nº 2. Lima, 1º de octubre de 1931.

8.- "Día de fiesta". **Signo** Nº 1. Lima, 8 de noviembre de 1933.

9.- "Una mañana...", en el Catálogo de la **Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parráguez, Graciela Rivadeneyra, Carlos Sotomayor, María Valencia**. Lima, mayo de 1935.

10.- "El ara de piedra viva". **Debate** Nº 41. Lima, noviembre de

1986, p. 53.

II.- ARTÍCULOS SOBRE TEMAS VARIOS

[Nota.- La información contenida entre los números 1 al 57 está transcrita de la bibliografía sobre EAW preparada por Ricardo Silva-Santisteban y publicada en **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 75-77].

1.- "José Ortega y Gasset". **Mercurio peruano** Nº 125-126. Lima, enero-febrero de 1929.

2.- "Lettre du Pérou". **Front** Nº 4, june 1931. Den Haag, Holanda. [Traducido al francés por 'Nemo'].

3.- "Al margen de un libro de Jules Supervielle". **Mercurio peruano** Nrs. 141-143. Lima, mayo-junio de 1931.

4.- "Monterrey, Correo literario de Alfonso Reyes Nrs. 5-6". **La revista semanal** Nº 224. Lima, 17 de diciembre de 1931.

5.- "Alfonso Reyes. La saeta, Río de Janeiro, 1931". **La revista semanal** Nº 227. Lima, 7 de enero de 1932.

6.- "Vicente Huidobro o el obispo embotellado". **Vicente Huidobro o el obispo embotellado.** Lima, febrero de 1936.

7.- "La poesía y los críticos", "S. Freud", y "Pablo Picasso". **El uso de la palabra.** Lima, diciembre de 1939.

8.- "César Moro. 'Le Chateau de Grisou'". **La Prensa.** Lima, 22 de octubre de 1944.

9.- "La traducción de un poema de André Breton". **La Prensa.** Lima,

22 de octubre de 1944.

10.- "'De lo barroco en el Perú' una opinión adversa a la tesis de Martín Adán". **La Prensa**. Lima, 27 de enero de 1946.

11.- "Gerardo de Nerval". **La Prensa**. Lima, 2 de junio de 1946.

12.- "Jean Paul Sartre y el problema del escritor". **La Prensa**. Lima, 4 de agosto de 1946.

13.- "'Esa luna que empieza', de Percy Gibson Parra". **La Prensa**. Lima, 8 de septiembre de 1946.

14.- "El centenario de Lautréamont". **Letras** Nº 35. Lima, Tercer cuatrimestre de 1946.

15.- "'La rama dorada' de James Frazer". **La Prensa**, 13 de octubre de 1946.

16.- "¿Cómo comentaremos la poesía?" **La Nación**. Lima, 5 de enero de 1947.

17.- "Preludio a la poesía". **La Prensa**. Lima, 5 de enero de 1947.

18.- "Una lectura de poesía francesa". **La Prensa**. Lima, 12 de enero de 1947.

19.- "Lautréamont y el gran público". **La Nación**. Lima, 12 de enero de 1947.

20.- "Agustín Lazo. 'Segundo Imperio'. **Revista de Guatemala**, vol. III, Nº 3, enero-febrero-marzo de 1947 (Guatemala C.A., Guatemala)

21.- "Quién habla de quemar a Kafka", "Tres poemas de Robert

Desnos" y "Las Moradas, Revista de las Artes y las Letras". **Las Moradas** Nº 1. Lima, mayo de 1947 [El último texto sin firma].

22.- "Ante el juez". **Las Moradas** Nº 2. Lima, julio-agosto de 1947.

23.- "Un poema de Vallejo vertido al francés". **El Correo de Ultramar** Nº 3. Lima, primera quincena de noviembre de 1947.

24.- "Nota sobre T.S. Eliot y Ezra Pound" y "La teoría del arte moderno". **Las Moradas** Nº 3. Lima, diciembre de 1947-enero de 1948.

25.- "El Instituto de Estudios Etnológicos". **Fanal** Nº 14. Lima, febrero de 1948.

26.- "Extractos de la correspondencia de Marcel Proust", "¿Una expresión genuinamente americana?", "Raúl Porras Barrenechea: 'El cronista indio Félix Huamán Poma de Ayala'" y "Revistas". Los números especiales". **Las Moradas** Nº 4. Lima, abril de 1948 [El último artículo sin firma].

27.- "El Instituto de la Hylea Amazónica". **Fanal** Nº 15. Lima, abril de 1948.

28.- "[Nota a 'Escenificación y metafísica' de Antonin Artaud]", "La tradición, los museos y el arte moderno" y "Agustín Lazo. 'La huella'". **Las Moradas** Nº 5. Lima, julio de 1948.

29.- "... porque el espíritu despierta con el alba". **Las Moradas** Nº 6. Lima, octubre de 1948.

30.- "T. S. Elliot 'Premio Nobel'". **Mar del Sur** Nº 2. Lima, noviembre-diciembre de 1948.

31.- "El arte moderno, I". **Fanal** Nº 19. Lima, abril de 1949.

32.- "El arte moderno, II". **Fanal** Nº 21. Lima, [1949].

33.- "El tema de la cultura" (continuará), "Nota [a 'El arte americano de Mario Carreño']" y "Dos libros de pintores". **Las moradas** Nrs. 7-8. Lima, enero-julio [de 1949].

34.- "Poesía y muerte". **La Prensa**. Lima, 11 de febrero de 1951.

35.- "Literatura y sociedad". **El Comercio**, Suplemento dominical. Lima, 21 de febrero de 1960.

36.- "Meditaciones y aproximaciones" y "Cuatro poemas de Ruth Stephan". **Cultura peruana** Nrs. 187-188. Lima, enero-febrero de 1964.

37.- "Grabados alemanes contemporáneos". **El Comercio**, Suplemento dominical. Lima, 5 de abril de 1964.

38.- "Nota editorial", "Poesía quechua y pintura abstracta". **Revista peruana de cultura** Nº 2. Lima, julio de 1964. [La nota sin firma].

39.- "Nota editorial". **Revista peruana de cultura** Nº 3. Lima, octubre de 1964. [La nota sin firma].

40.- "Nota sobre César Moro" y "Desaparición de una revista cultural peruana". **Revista peruana de cultura** Nº 4. Lima, enero de 1965. [El segundo artículo sin firma].

41.- "Una gran exposición de arte prehispánico en el 'Museo de arte' de Lima y S.K. Lothrop, 'Treasures of Ancient America'". **Revista peruana de cultura** Nº 5. Lima, abril de 1965.

42.- "Nota sobre esta selección [de José Santos Chocano]". **Revista peruana de cultura** Nº 6. Lima, octubre de 1965.

43.- "La poesía en la vida y en la obra de Sebastián Salazar Bondy". **Revista peruana de cultura** Nrs. 7-8. Lima, junio de 1966.

44.- "Una revista de artes y ciencias", "Una aventura humana completamente diferente. Homenaje a Alberto Giacometti (1901-1966)" y "[Nota a 'Ecuación del objeto encontrado' de André Breton]". **Amaru** Nº 1. Lima, enero de 1967. [Todos sin firma].

45.- "Darío y los poetas: Homenaje en el centenario de su nacimiento" y "Los crímenes de guerra y el tribunal Russell". **Amaru** Nº 2. Lima, abril de 1967. [El primero sin firma].

46.- "Las nuevas matemáticas", "Sobre Dadá y neodadaísmo" y "Censura y totalitarismo". **Amaru** Nº 3. Lima, julio-septiembre de 1967. [El primero sin firma].

47.- "Hombre 'natural' y fin del hombre". **Amaru** Nº 4. Lima, octubre-diciembre de 1967. [Sin firma].

48.- "Una desconfianza ante toda clase de autoridad..." y "Ricardo Grau, pintor". **Amaru** Nº 5. Lima, enero-marzo de 1968. [El primero sin firma].

49.- "Aniversario de Marx y nuevos estudios marxianos" y "René Magritte o la pintura como magia". **Amaru** Nº 6. Lima, abril-junio de 1968. [El primero sin firma].

50.- "Por la percepción al concepto y a la imagen ", "Dos narradores de Checoeslovaquia" y "Rebeldía estudiantil o crisis del sistema". **Amaru** Nº 7. Lima, julio-septiembre de 1968. [Los dos primeros sin firma].

51.- Crisis de crecimiento y crisis de principios" y "Del poeta como personaje dramático al teatro como documento". **Amaru** Nº 8. Lima, octubre-diciembre de 1968. [El primero sin firma].

52.- Racionalidad e irracionalidad en el comportamiento humano", "Homenaje a Martín Adán" y "Pinturas y dibujos de César Moro". **Amaru** Nº 9. Lima, marzo de 1969. [El primero sin firma].

53.- "El bicentenario de Alexander von Humboldt". **Amaru** Nº 10. Lima, junio de 1969. [El primero sin firma].

54.- "José María Arguedas (1911-1969)" y "La última novela de Arguedas". **Amaru** Nº 11. Lima, diciembre de 1969. [El primero sin firma].

55.- "La formación del hombre en la era de Auschwitz e Hiroshima"". **Amaru** Nº 12. Lima, junio de 1970. [Sin firma].

56.- "La experiencia de la poesía en su creador y en su público". **Amaru** Nº 14. Lima, enero de 1971. [Collage de textos sobre poética traducidos del francés, inglés y alemán. Sin firma].

57.- "Valutazioni delle arti dell'antico Perú". **Perú Colombino.** Mostra organizzata dall'Istituto Italo-Latino Americano Roma e dall'Instituto Nacional de Cultura/Perú (Museo Nacional de Antropología y Arqueología), 1975-1976.

OTROS ARTÍCULOS

58.- "La poesía de Xavier Abril" (Estudio). En: Xavier Abril. **Difícil trabajo (Antología 1926-1930).** Madrid, Editorial Plutarco, 1935, pp. 11-24.

59.- "La poesía en la vida y en la obra de Sebastián Salazar". En Sebastián Salazar Bondy: **Poemas.** Lima, Moncloa editores, 1967, pp. 9-13.

60.- "Poesía quechua y pintura abstracta". **Eco**, v. 28, Nº 166.

Bogotá, agosto de 1974, pp. 397-411.

61.- "Poetas en la Lima de los años treinta". Incluido en **Dos soledades**. Nota preliminar de Julio Ortega. Lima, INC, 1974, pp. 13-48. Reproducido con algunas modificaciones como Apéndice a la obra poética en **Otra imagen deleznable...** México, FCE, 1980, pp. 101-120.

62.- "Eguren y Vallejo: Dos casos ejemplares". **Diálogos** Nº 84. México, 1978, pp. 3-7. Reproducido en **Debate** Nº 37. Lima, marzo de 1986. pp. 47-52.

63.- "Pecios de una actividad incruenta", texto leído en el "Encuentro internacional de escritores". Ciudad de México, 3-11 de mayo de 1980. Reproducido en **Escandalar** v. 3, Nº 4, octubre-diciembre de 1980.

64.- "Para el ocultamiento de la poesía". **Eco** v. 36, Nº 217. Bogotá, ¿1981?, pp. 52-54.

65.- "Surrealismo a la distancia", declaración a Carlos Germán Belli. En Suplemento dominical de **El Comercio**. Lima, 16 de mayo de 1982, p. 18.

66.- "Introducción a una lectura de poemas" en la Sala M. Ponce del Palacio de Bellas Artes (México), 1 de julio de 1984.

67.- "Las lenguas y la poesía". **Debate**, Nº 28. Lima, septiembre de 1984, pp. 24-27.

68.- "Nacido en una aldea grande". **Debate** Nº 30. Lima, diciembre de 1984, pp. 30-33.

69.- "En el taller de Ramiro Llona". **Debate** Nº 31. Lima, marzo de 1985, pp. 61-63.

70.- "En 1922: César Moro..." **Debate**, Nº 32. Lima, mayo de 1985, pp. 56-59.

71.- "La primera exposición surrealista en América Latina". **Debate** Nº 33. Lima, julio de 1985, pp. 68-72.

72.- "Szyszlo insiste: concretización de lo imaginario y lo mítico -es decir- de lo 'real'". **Debate** Nº 35. Lima, noviembre de 1985, pp. 57-59.

73.- "Pinturas y Fotografías de Eguren - el Poeta". **Debate**. Nº 38. Lima, mayo de 1986, pp. 53-55.

74.- "Emilio Rodríguez Larraín: De una escultura 'virtual' a un 'cuarto de escultura'". En **Debate** Nº 41. Lima, noviembre de 1986, pp. 52- 54.

75.- "Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible". **Debate** Nº 45. Lima, julio-agosto de 1987, pp. 44-46.

76.- "Para una semblanza de César Moro". **Debate**, Nº 57. Lima, septiembre-octubre de 1989, pp. 54-58.

77.- "Ha vuelto la diosa ambarina". Texto leído en la presentación del libro de título homónimo en "La Estación" de Barranco. Lima, 28 de noviembre de 1989.

78.- "Sobre César Moro", texto leído en la Mesa Redonda sobre la exposición de pinturas y dibujos de C.M. en la Galería Metropolitana, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

79.- "Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas". **Culturas**, suplemento de **Diario 16**. Madrid, 27 de abril de 1991.

80.- "Sobre la poesía", discurso inagural de la Semana de Poesía

Latinoamericana. Universidad de Salamanca, 15 de julio de 1991.

81.- "Discurso de clausura", Coloquio sobre Vallejo organizado por la Universidad de Salamanca, la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 27 de marzo de 1992.

82.- "Digresión sobre surrealismo y sobre César Moro entre los surrealistas". En **Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina.** (Actas del Coloquio internacional organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Embajada de Francia y la Alianza Francesa. Lima, 3-4-5 de julio de 1990). Institut Français d'Etudes Andines-Pontificia Universidad Católica. Lima, 1992, pp. [203]-216.

83.- "¿Para qué poetas en tiempos de miseria?". (Discurso inagural del "Encuentro con la poesía hispanoamericana" organizado por la Universidad de Lima en mayo de 1984). En "Artes y Letras", suplemento de **El Mundo.** Lima, semana del 19 al 25 de junio de 1994, Sección D, p. 1.

III.- REVISTAS DIRIGIDAS POR EAW

1.- **El uso de la palabra.** (Codirigida con César Moro). Un solo número. Lima, diciembre de 1939.

2.- **Las Moradas.** Ocho números. Lima, 1947-1949.

3.- **Revista Peruana de Cultura.** Dirigió los números 2 al 8; sin embargo en la revista no aparece el nombre del director. Lima, 1964-1966.

4.- **Amaru.** Catorce números. Lima, U.N.I., 1967-1971.

IV.- ENTREVISTAS

1.- RAZZETO, Mario. "Las ínsulas de Westphalen". **Oiga** Nº 569. Lima, 5 de abril de 1974.

2.- O'HARA, Edgar. "Westphalen: al ritmo del silencio". **Testimonio** Nº 7. Lima, 2 de abril de 1982, pp. 51-54.

3.- [¿ELVIRA DE GÁLVEZ?]. "Entrevista con Westphalen". **El Comercio**. Lima, viernes 23 de abril de 1982, sección Cultural.

4.- DE CÁRDENAS, Federico y ELMORE, Peter. "Una trayectoria poética". **El Observador**, Edición Dominical. Lima, 25 de abril de 1982, pp. XVI-XVII.

5.- TUMI, Mito. "Westphalen, habitante del silencio". **El caballo rojo** Nº 103, suplemento de **El diario de Marka**. Lima, 2 de mayo de 1982, pp. 8-9.

6.- DE ANHALT, Nedda. "Emilio Westphalen: el atisbo del misterio". **Sábado**, suplemento de **unomásuno**. México, 17 de noviembre de 1990, pp. 1-3.

V.- LIBROS SOBRE EAW

1.- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. **Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen**. Lima, Naylamp editores, 1990, 124 pp.

2.- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. **El pájaro parado (Leyendo a E.A. Westphalen)**. Madrid, Ediciones del Tapir, 1992, 88 pp.

VI.- ARTÍCULOS Y NOTAS SOBRE LA OBRA DE EAW

1.- ANÓNIMO. "Westphalen, su poesía con su presencia". **El Comercio**, Suplemento dominical. Lima, 25 de febrero de 1962.

2.- ANÓNIMO. "Más allá del anonimato y el silencio: Emilio Adolfo Westphalen". **La Prensa**, Suplemento dominical. Lima, 13 de octubre de 1974.

3.- AZAR, Vicente. "Violencia de Westphalen". **Social** Nº 73, Año 4. Lima, 5 de marzo de 1934.

4.- BACIU, Stefan. "Emilio Adolfo Westphalen poeta de la tortuga voladora". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, p. 9-13.

5.- IBID. **Antología de la poesía surrealista latinoamericana.** México, Joaquín Mortiz, 1974. [La nota conjunta sobre César Moro y EAW se encuentra en las pp. 111-115].

6.- BARY, Leslie Bary. "El surrealismo en hispanoamérica y el 'YO' de Westphalen". En **Revista de crítica literaria latinoamericana.** Año XIV, Nº 27. Lima, 1mer semestre de 1988, pp. 97-110.

7.- BELLI, Carlos Germán: "Westphalen, el abstencionista". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 14-15.

8.- CUETO, Alonso: **Filiación y heterodoxia de 'Las ínsulas extrañas' (Las influencias en un libro de Emilio Adolfo Westphalen)**. Tesis de Bachillerato. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fac. de Letras, 1977, 144 pp.

9.- IBID. "El primer surrealista". En **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 18-20.

10.- IBID. "El laberinto del silencio". **Hueso Húmero** Nº 7. Lima,

octubre-diciembre 1980, pp. [122]-129.

11.- CUETO FERNANDINI, Carlos."Dos capítulos sobre poesía". **Social** Nº 72. Lima, 20 de febrero de 1934.

12.- DÍEZ ASTETE, Alvaro. "El abstencionismo y el silencio de E.A. Westphalen". **El Comercio**. Lima, sábado 15 de octubre de 1977, p. 8.

13.- EIELSON, Jorge E.; SALAZAR BONY, Sebastián; SOLOGUREN, Javier. **La poesía contemporánea del Perú**. Lima, Editorial Cultura Antártica, SA, 1946. [El estudio sobre Westphalen de J. Sologuren se encuentra en las pp. 85-90].

14.- ESCOBAR, Alberto. "Las lenguas y los poemas", "Pintura y poesía", "El retorno de Westphalen", "Poemas reencontrados", "Una lectura de Libre", "Poética e ideología en unos poemas de E.A. Westphalen". En **El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria**. Lima, IEP, 1989, pp. [49]-93.

15.- IBID. **Antología de la poesía peruana**. Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1965. Prólogo, selección y notas de A.E. [La nota crítica sobre la poesía de EAW se encuentra en las pp. 109-110].

16.- FERNÁNDEZ C."La poesía de Emilio Adolfo Westphalen". **La casa de cartón**. Revista de cultura. Lima, otoño de 1994, II época, Nº 3, pp. 2-9.

17.- FERRARI, Américo: "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen. 1. "Abolición de la muerte". 2. "Una poesía por rehacer a cada instante". En **Los sonidos del silencio (Poetas peruanos en el siglo XX)**. Lima, Mosca Azul, 1990, pp. 73-87.

18.- FERREYROS, Carlos Enrique. "De lo contrario en el Perú, con motivo de una crítica. **La Prensa**. Lima, 6 de febrero de 1946.

19.- GLAVE, Luis Miguel: "Emilio Adolfo Westphalen. Nacido en una aldea grande". **Debate** Nº 82. Lima, mayo-junio de 1995, pp. 42-46.

20.- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. "Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 38-43.

21.- IBID. "Westphalen: Una espada en la poesía". **El Comercio**, Suplemento dominical. Lima, 15 de marzo de 1981, p. 18.

22.- IBID. "Westphalen bajo el cielo". **El Comercio**, Suplemento dominical. Lima, 8 de mayo de 1983, p. 16.

23.- HIGGINS, James: "Westphalen, Moro y la poética surrealista". **Cielo Abierto** v. 10, Nº 29. Lima, julio-septiembre 1984, pp. 16-26.

24.- J[IMÉNEZ] B[ORJA], J[osé]. "Westphalen.- Abolición de la muerte - Con un dibujo de César Moro". **La Prensa**. Lima, 24 de febrero de 1935.

25.- LAUER, Mirko y OQUENDO, Abelardo. **Surrealistas & otros peruanos insulares**. Barcelona: Ocnos/Llibres de Sinera, 1973. [La nota introductoria sobre Westphalen se encuentra en la p. 115].

26.- LAUER, Mirko. "Los márgenes del exilio". **Variedades**. Lima, 22 de septiembre de 1974.

27.- LEFORT, Daniel. "Emilio Adolfo Westphalen, Surréaliste à l'approche de l'aube". En **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, 3-4-5 de julio de 1990). Institut FranÇais d'Etudes Andines-Pontificia Universidad Católica. Lima, 1992, pp. [131]-145.

28.- LOAYZA, Luis. "Regreso a 'Las moradas'". En **El sol de Lima.** Lima, Mosca azul, 1974, pp. 211-216.

29.- LÓPEZ ARÁMBULU, Carlos. "Extraña insularidad". En **La casa de cartón** Nº 3, II Epoca. Lima, otoño de 1994, pp. 10-13.

30.- NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo. "La poesía del silencio". **El Comercio.** Lima, domingo 4 de diciembre de 1983, Sección A, p. 2.

31.- MONGUIÓ, Luis. **La poesía posmodernista peruana.** México, FCE, 1954. [La crítica sobre Westphalen se encuentra en las pp. 161-162].

32.- MORENO JIMENO, Manuel. "Presencia de Emilio Adolfo Westphalen". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, p. 5.

33.- MUTIS, Álvaro. "Westphalen". **Sábado**, suplemento de **unomásuno.** México.

34.- NÚÑEZ, Estuardo. **Panorama actual de la poesía peruana.** Lima, Ed. Antena, 1938, 144 pp. [El fragmento Bosquejo de una poesía trascendente del capítulo El "purismo" se encuentra en las pp. 58-59].

35.- IBID. "Martín Adán y Emilio Adolfo Westphalen en el ambiente de 'Amauta'". **Runa** Nº 3. Lima, junio de 1977, pp. 18-19.

37.- O'HARA, Edgar. "Westphalen: tierra y cielo". **Marka** Nº 182. Lima, 4 de diciembre de 1980.

38.- IBID. "Arriba bajo el cielo", "Máximas y mínimas de sapiencia pedestre" [Reseñas]. **Debate**, Nº 20. Lima, junio de 1983, pp. 64-66.

39.- IBID. **Cuerpo de reseñas.** Lima, Ediciones del Azahar, 1984.

40.- IBID. "Esplendores en el mar agitado". **Dactylus** Nº 4. Departamento de español de la U. de Texas en Austin. Austin, otoño de 1985, pp. 36-39.

41.- IBID. "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche". En **Plural** Nº 224, Revista cultural de **Excelsior**, México, mayo 1992, pp. 20-31.

42.- IBID. "Sueños sin respaldo seguro" (Prólogo posible). **La casa de cartón**. Revista de cultura. Lima, otoño de 1994, II época, Nº 3, pp. 14-21.

43.- ORTEGA, Julio. **Figuración de la persona**. Barcelona, EDHASA, 1971. [El estudio sobre Westphalen, se encuentra dentro del capítulo Lectura de la tradición, pp. 165-171].

44.- IBID. "Una nota sobre Westphalen". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 16-17.

45.- IBID. "Moro, Westphalen y el surrealismo". En **Lo real maravilloso en Iberoamérica (Relaciones entre Literatura y Sociedad)**. [Actas del Primer Simposium internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en Cáceres, del 19 al 27 de noviembre de 1990]. Universidad de Extremadura, 1992, pp. [95]-114.

46.- OVIEDO, José Miguel. "Palabras para Westphalen". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 6-8.

47.- IBID. "Otra imagen deleznable". **Oiga**. Lima, ¿1980/81?, pp. 53-55.

48.- IBID. "La vuelta de Westphalen". Incluido en **Escrito al margen**. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1982, pp. 322-331.

49.- PAOLI, Roberto. "Westphalen o la desconfianza en la palabra".

En **Estudios sobre literatura peruana contemporánea.** Universitá degli Studi di Firenze, 1985, pp. 95-103.

50.- PAREJA BUENO, Manuel. "Emilio Westphalen y la nueva poesía". **El Comercio**, Suplemento dominical. Lima, 14 de febrero de 1954.

51.- PAZ, Octavio. "Emilio Adolfo Westphalen - iluminación y subversión". en **In/Mediaciones.** Barcelona, Seix Barral, 1979, pp. 163-166.

52.- PEÑA [BARRENECHEA], Enrique. "En el homenaje a Emilio Adolfo Westphalen". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 3-4.

53.- PODESTÁ, Bruno. "Las revistas de Emilio Adolfo Westphalen". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 70-72.

54.- RIVERA MARTINEZ, Edgardo: "El pensamiento de Westphalen". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 60-69.

55.- RUIZ A., Iván. "A propósito de Abolición de la muerte (Una lectura de 'Viniste a posarte...')". **La casa de cartón.** Revista de cultura. Lima, otoño de 1994, II época, Nº 3, pp. 22-27.

56.- SÁNCHEZ, Luis Alberto. **La Literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú.** Lima, Ediciones Ediventas, 1966, Tomo V. pp. 1,583-1,590.

57.- IBID. **Índice de la poesía peruana contemporánea (1900-1937).** Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1938. [La nota introductoria sobre Westphalen se encuentra en las pp. 319-320].

58.- SÁNCHEZ LEON, Abelardo. "Nuevos escritos". **Debate** Nº 32. Lima, mayo de 1985, pp. 87-88.

59.- IBID. "Westphalen nos clava una espada (bella) en la lengua". [Reseña]. **Debate** Nº 44. Lima, mayo-junio de 1987, p. 63.

60.- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo: "Westphalen, poeta de los elementos". **Creación y Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 32-37.

61.- IBID. "Bibliografía de Emilio Adolfo Westphalen". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 73-79.

62.- SOLOGUREN, Javier. "La poesía de Emilio Adolfo Westphalen". **La Prensa**, Lima, 4 de febrero de 1945. Reproducido en **Turismo** Nº 115. Lima, enero de 1946.

63.- IBID. "La palabra se hace en el silencio...". **Revista de la Universidad de México**, Vol. XXIX, Nrs. 6 y 7. México, febrero-marzo de 1975.

64.- IBID. "Los últimos poemas de E. A. Westphalen". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 30-31.

65.- IBID. "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". En **Boletín de la Academia peruana de la Lengua**. Nº 14. Lima, 1979, pp. 13-37.

66.- VALENTE, José Ángel. "Aparición y desapariciones". En **Culturas** (suplemento semanal de **Diario 16**), Nº 42. Madrid, 26 de enero de 1986, p. II. Reproducido en EAW: **Bajo zarpas de la quimera**. Madrid, Alianza Tres, 1991, pp. 9-13.

67.- IBID. "Islas extrañas". En **Diario 16**. Madrid, 11 de abril de 1991.

68.- VALLE GOYCOCHEA, Luis: "'Las ínsulas extrañas' de Emilio Adolfo von Westphalen". **Social** Nº 54. Año III. Lima, 20 de mayo de

1933.

69.- VARGAS, Rafael. "Leyendo la leyenda - Westphalen". **Sábado**, suplemento de **unomásuno**, Nº 460. México DF, 2 de agosto de 1986, p. 6.

70.- VARGAS LLOSA, Mario. "Presentación". **Creación & Crítica Nº 20. (Homenaje a EAW)**. Lima, agosto de 1977, pp. 1-2.

71.- VERÁSTEGUI, Enrique: "Una flor en revuelta, Cf. 'Abolición de la muerte'". **Creación & Crítica** Nº 20. Lima, agosto de 1977, pp. 49-59.

VII.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1.- ADÁN, Martín. **La casa de cartón**. Lima, PEISA, 1973.

2.- IBID. **Itinerario de primavera**. En M. A. **Antología**. Madrid, Visor, 1988, pp. [17]-31. [Publicado originalmente en **Amauta** Nº 17. Lima, septiembre de 1928].

3.- IBID. **La rosa de la espinela**. Lima, 1939. Reproducido en M. A. **Antología**. Madrid, Visor, 1988, pp. [33]-44.

4.- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoría de la literatura**. Madrid, Gredos, 1993, 8va. reimpresión.

5.- ALIGHIERI, Dante. **La Divina Commedia**. (A cura di Siro A. Chimenz). Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1968, III v.

6.- ALONSO, Dámaso. **Poesía española. Ensayo de método y límites estilísticos**. Madrid, Gredos, 1971.

7.- ARANGUREN, José Luis: **San Juan de la Cruz**. Madrid, Júcar, 1973.

8.- BARTHES, Roland. **Ensayos críticos**. Barcelona, Seix Barral, 1983.

9.- IBID. **El grado cero de la escritura**. (Seguido de **Nuevos ensayos críticos**). Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

10.- IBID. **El placer del texto**. Madrid, Siglo XXI de España, 1974.

11.- IBID. **La aventura semiológica**. Barcelona, Paidós, 1993.

12.- BORGES, Jorge Luis. **Siete noches**. México, FCE, 1992.

13.- BOUSOÑO, Carlos. **El irracionalismo poético (El símbolo)**. Madrid, Gredos, 1981.

14.- IBID. **Superrealismo poético y simbolización**. Madrid, Gredos, 1982.

15.- IBID. **Teoría de la expresión poética**. Madrid, Gredos, 1970.

16.- BRETON, André. **Manifiestos del surrealismo**. Madrid, Guadarrama, 1974.

17.- BUBER, Martín: **Yo y tú**. Buenos aires, Ediciones Nueva Visión, 1969.

18.- BUENO, Raúl. **Poesía hispanoamericana de Vanguardia**. Lima, Latinoamericana editores, 1985.

19.- BURGER, Peter. **Teoría de la Vanguardia**. Barcelona, Península, 1987.

20.- CASSOU, Jean. **Les armonies viennoises**. Paris, Éditions Émile-

Paul Frères, 1926.

21.- CERNUDA, Luis: **La realidad y el deseo.** Madrid, Castalia, 1991.

22.- COYNÉ, André. **César Vallejo.** Buenos Aires, Nueva Visión, 1968.

23.- COSERIU, Eugenio. **El hombre y su lenguaje.** Madrid, Gredos, 1982.

24.- DÍEZ BOSQUE, José María (Coord.). **Métodos de estudio de la obra literaria.** Madrid, Taurus, 1985.

25.- DUROZOI y LECHERBONNIER. **El surrealismo.** Madrid, Guadarrama, 1974.

26.- ECO, Umberto. **Obra abierta.** Barcelona, Seix Barral, 1966.

27.- EGUREN, José María. **Simbólicas.** Tipografía de la Revista. Lima, 1911.

28.- IBID. **La canción de las figuras.** Lima, Tipografía y encuadernación de la Penitenciaría, 1916.

29.- FERRARI, Américo. **El universo poético de César Vallejo.** Caracas, Monte Avila, 1972.

30.- FRIEDRICH, Hugo. **Estructura de la lírica moderna.** Barcelona, Seix Barral, 1970.

31.- GREIMÁS, Julien Algirdas. **En torno al sentido.** Ensayos semióticos. Madrid, Fragua, 1973.

32.- IBID. **Ensayos de semiótica poética** (Conjunto dirigido por Algirdas Julien Greimas con la colaboración de Michel Arrive y otros). Barcelona, Ed. Planeta, 1976.

33.- IBID. **Mauppasant: la semiotique du texte. Exercises pratiques.** Paris, Du Seuil, 1976.

34.- GUILLÉN, Jorge. "San Juan de la Cruz o lo inefable místico". **Lenguaje y poesía.** Madrid, Alianza Editorial, 1969.

35.- IBID. **Cántico.** Incluido en **Mientras el aire es nuestro.** Ed. de Philip W. Silver. Madrid, Cátedra, 1982.

36.- HIGGINS, James. **A History of Peruvian Literature.** Liverpool, Francis Cairns, 1987. [Incluye: "The poetic Avant-Garde", pp. 144-190].

37.- JIMÉNEZ, Juan Ramón. **Segunda Antolojía poética (1898-1918).** Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1993.

38.- JUAN DE LA CRUZ, San: **El Cántico Espiritual.** Según el ms. de las Madres Carmelitas de Jaén. Ed., próg. y notas de Matías Martínez Burgos. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 303 pp. Colección *Clásicos castellanos* Nº 55.

39.- JUAN PABLO II. **San Juan de la Cruz. Maestro en la fe.** Carta apostólica de J.P. II con ocasión del IV Centenario de la muerte de san Juan de la Cruz, doctor de la Iglesia. Madrid, Editorial de espiritualidad, 1991.

40.- LOTMAN, Yuri. **Estructura del texto artístico.** Madrid, Itsmo, 1982.

41.- MAIO, Eugene: **St. John of the Cross: The Imagery of Eros.** Madrid, Playor, 1973.

42.- MARIÁTEGUI. José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.** Lima, ed. Amauta, 1ª edición 1928.

44.- IBID. **El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy.** Lima, Ed. Amauta, 4ta. ed., 1972.

45.- IBID. **El artista y la época.** Lima, Ed. Amauta, 4ta. ed. 1970.

46.- MELIS, Antonio. "La experiencia vanguardista en la revista Amauta". En WENTZLAFF, Harald (ed.): **La vanguardia europea en el contexto latinoamericano.** Berlín, 1989.

47.- MORO, César. **Ces poèmes.** Trad. de Armando Rojas. Madrid, La misma, 1987, 86, 84 pp., [6] p. de láminas. Colección Libros Maina. Texto francés y Traducción española. Texto y portada contrapuestos.

48.- IBID. **La tortuga ecuestre.** Lima, Ed. Tigrondine, 1957.

49.- IBID. **Los anteojos de azufre.** Lima, Ed. San Marcos, 1958.

50.- NÚÑEZ, Estuardo. "José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú". **Revista de Crítica literaria latinoamericana.** Vol. 3, Nº 5. Lima, 1977, pp. 57-66.

51.- OQUENDO DE AMAT, Carlos. **5 metros de poemas.** Lima, Ed. Minerva, 1927.

52.- ORTEGA, Julio. **La imaginación crítica: ensayos sobre la modernidad en el Perú.** Lima, Peisa, 1974.

53.- ORTEGA Y GASSET, José. **La deshumanización del arte.** Madrid, Revista de Occidente, 1925.

54.- PEÑA BARRENECHEA, Enrique. **Cinema de los sentidos puros.** Lima, 1931.

55.- REISZ, Susana. "Predicación metafórica y discurso simbólico" En **Lexis** I, 1. Lima, U. Católica, julio de 1977.

56.- IBID. **Teoría de la Literatura.** Lima, Universidad Católica, 1987.

57.- RUBIO, Fanny. **Revistas poéticas españolas: 1939-1975.** Madrid, Turner, 1976, 550 pp.

58.- RUIZ A., Iván. **Elementos de la poética de César Moro en La tortuga ecuestre.** Tesis de Bachillerato. Lima, Pontificia Universidad Católica, Fac. de Letras, 1986, 148 pp.

59.- SALINAS, Pedro. **Poesías escogidas.** Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1991.

60.- SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas.** Textos programáticos y críticos. Madrid, Cátedra, 1993.

61.- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (Selecc.). **José María Eguren: Aproximaciones y perspectivas.** Lima, Universidad del Pacífico, 1977.

62.- VALLEJO, César. **Trilce.** Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1922.

63.- VERANI, Hugo. **Las vanguardias literarias en Hispanoamérica.** México, FCE, 1990.

A N E X O

CRONOLOGÍA

1911. Nace en Lima el 19 de julio. De sus cuatro abuelos, sólo la abuela materna era peruana.

1917-1926. Estudios primarios y secundarios en el Deustche Schule. Entre los profesores se encuentran Luis Alberto Sánchez y el poeta Alberto Ureta. Fueron compañeros suyos el poeta Martín Adán y el crítico Estuardo Núñez.

1927. Ingreso frustrado en la Escuela de Ingenieros. Durante el año de preparación lee con entusiasmo a diversos escritores franceses e ingleses y traduce, íntegramente, **Les harmonies viennoises** de Jean Cassou.

1928. Se matricula en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos donde sigue dos años de Letras y tres de Derecho.

En la Universidad conoce a algunos jóvenes que luego destacarían en el ambiente cultural peruano. Entre otros: José María Arguedas, Carlos Oquendo de Amat, Vicente Azar (José Sanchez Alvarado), Xavier Abril, aparte de sus ex condiscípulos Martín Adán y Estuardo Núñez.

En la Biblioteca de la Universidad lee a William Blake, traducido por André Gide. También la **Segunda Antolojía Poética** de Juan Ramón Jiménez. Se familiariza con la **Nouvelle Révue FranÇaise.** Descubrimiento de la poesía de José María Eguren y lectura de **Trilce** de César Vallejo.

1929. Publica sus primeros poemas en **Mercurio peruano**, **Amauta**, **Nueva revista peruana**, **Abcdario**, aunque el poeta no reconocerá su principio poético hasta un año después con la publicación de "Magic world" en la revista **Front** de Holanda (diciembre 1930).

Discreto visitante a la casa de José Carlos Mariátegui.

1931. Publica en **Front** "Lettre du Pérou", texto programático, en el que reivindica la condición de fundadores de la poesía peruana a

José María Eguren y César Vallejo.

1933. Febrero. Publicación de su primer libro de poemas **Las ínsulas extrañas.**

Diciembre. Llega a Lima procedente de París el poeta surrealista peruano César Moro.

1934. A fines de año comienzo de la amistad entre los dos poetas cuando ya se encuentra terminada la segunda serie de **Abolición de la muerte.**

1935. En el mes de febrero se concluye la impresión de **Abolición de la muerte.**

En los primeros meses de este año escribe sus "Poemas sociales", bajo la influencia del surrealismo.

Mayo. En la sala Alcedo se lleva a cabo la "Primera exposición surrealista en América Latina". Westphalen colabora en el Catálogo con algunos poemas que, en 1980, pasarán a formar parte de **Belleza de una espada clavada en la lengua.**

Junio. Ante una nota crítica en su contra incluida en el Catálogo de la Exposición, Vicente Huidobro, desde Santiago de Chile, lanza una crítica feroz contra César Moro en el Nº 3 de la revista **Vital.**

1936. En febrero, Moro y Westphalen responden a los ataques de Huidobro con el libelo **Vicente Huidobro o el Obispo embotellado.**

julio. Inicio de la Guerra Civil española. Moro y Westphalen publican tres números del Boletín del Comité Amigo de los Defensores de la República Española (CADRE) en octubre, diciembre de 1936 y julio de 1937, respectivamente. Detención de Westphalen por la Policía.

¿1937-1938? Escritura de los "Poemas eróticos", incluidos posteriormente por Coyné en **Cuál es la risa** (1989).

1939. Diciembre. Sale en Lima el único número de **El uso de la palabra**, revista codirigida por Moro y Westphalen.

1943/44. Matrimonio con Judith Ortiz Reyes.

1947. Inicia la publicación de la Revista **Las Moradas** de la que se editan siete números.

1949. Finaliza la edición de **Las Moradas**. En el mes de septiembre, luego de haber vivido casi sin salir de Lima, inicia su primera larga ausencia que se prolongará hasta 1963.

Traductor de las Naciones Unidas en New York.

1950/51. Febrero. Viaja a Santiago de Chile.

En el mes de noviembre del 1951 viaja a París, donde permanece hasta febrero de 1952, también como funcionario de la ONU. Viaja en barco a España, llega a Gibraltar y de allí en 'ferry boat' a Algeciras, donde un amigo poeta norteamericano lo aloja en el pueblo Santa Fe de los Boliches, a tres Kms. de Fuengirola.

Viaja a Florencia, su siguiente morada, donde vive con Jorge Piqueras en un pueblo llamado Fiesole.

1957. Toma contacto con la FAO y se instala en Roma como funcionario.

1963. Regresa a Lima.

1964. José María Arguedas, a la sazón Director del Instituto Nacional de Cultura, le da la dirección de la **Revista Peruana de Cultura** dirigiéndola desde el número 2 hasta el 8 (1964-1966).

El entonces Rector de la Universidad de San Marcos, Augusto Tamayo Vargas, le lleva a la Universidad como Catedrático de un curso sobre arte precolombino que dicta con brillantez por su profundidad en la apreciación artística.

1966. Deja la dirección de la Revista del INC.

¿1967? Se vincula a la Universidad Nacional de Ingeniería. Dentro de un plan de renovación de los Programas de Estudio, presenta un proyecto para la edición de una Revista de Cultura. Es aceptado y se da inicio a la edición de **Amaru** (Catorce números entre 1967 y 1971).

1971. Da inicio a su segunda ausencia del país que se prolongará hasta enero de 1984. Marcha a Roma como Agregado Cultural a la embajada peruana, gracias al apoyo de Carlos García Bedoya, Augusto Salazar Bondy y Carlos Delgado.

1974. 5 de marzo. Importante conferencia en la sede del Instituto Nacional de Cultura de Lima ("Poetas en la Lima de los años treinta") acerca de su actividad poética en dicha década.

1977. Luego de su permanenecia en Roma hasta mediados de 1977, se traslada a la embajada peruana en México con el grado de Consejero.

Agosto. La revista **Creación & Crítica** de Lima le rinde un homenaje.

Premio Nacional de Cultura del Perú.

1980. Pasa a la embajada peruana en Lisboa, su última morada externa hasta 1983.

Marzo. El FCE de México publica la primera recopilación de su obra poética (**Otra imagen deleznable...**) donde, aparte de sus dos famosos libros de 1933 y 1935, se incluye una tercera sección donde figuran poemas no editados en libro entre 1930 y 1978.

1982. Publica en Lisboa **Arriba bajo el cielo** y **Máximas y mínimas de sapiencia pedestre.**

1984. Regresa definitivamente a Lima. Sus esporádicos viajes al extranjero posteriores se han debido a invitaciones de

instituciones o admiradores de su obra.

Inicia la publicación de diversos artículos en algunas revistas del medio limeño, especialmente en **Debate**.

Se publica en Lisboa **Nueva serie de escritos.**

1986. En Lima la Ed. Rikchay Perú publica **Belleza de una espada clavada en la lengua (Poemas 1930-1986)**, segunda recopilación de su obra poética, que incluye como sección inédita **Porciones de sueño para mitigar avernos.**

1988. Se publica en Tijuana (México) **Ha vuelto la Diosa Ambarina**, cuaderno autógrafo con cinco monotipias de Judith Westphalen.

Se publica en París una selección de su obra, traducida por Claudine Fitte, con prólogo de Bernard Nöel, bajo el título **Ménace de poéme - d'eclair - de rien**. Seminario sobre su poesía en la Fundación Royaumoint, en donde se completa la traducción al francés de **Las ínsulas extrañas.**

1989. Marzo. André Coyné edita en Barcelona **Cuál es la risa**, textos pertenecientes al período 1935-1938 y que se creían perdidos.

1991. La editorial española Alianza, en su colección Alianza Tres, publica la tercera recopilación de su obra poética bajo el título **Bajo zarpas de la quimera (Poemas 1930-1988).**

Breve estancia en Portugal y España. Lectura de poemas en la Residencia de Estudiantes de Madrid y participación en el Foro Iberoamericano de la Universidad de Salamanca.

1992. En la revista **Gradiva** de Bogotá salen a la luz los poemas pertenecientes a la serie **Falsos rituales y otras patrañas.**

1994. Junio. La revista **La casa de cartón** de Lima le rinde un homenaje.

Octubre. Grave enfermedad que recluye al poeta en un hospital público de Lima. Protesta de diversas personalidades e

instituciones del extranjero por el abandono en el cual se halla el poeta por parte de los organismos oficiales.

1995. Julio. El gobierno peruano le otorga la más alta condecoración en el campo educativo, Palmas Magisteriales en el grado de 'Amauta'. También el Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú le concede la Gran Cruz.

ÍNDICE

LA POESÍA DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

DEDICATORIA..... 2
SUMARIO..... 4
INTRODUCCIÓN, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS..... 14

PRIMERA PARTE
POÉTICA VANGUARDISTA
(1930-1935)

SECCIÓN PRIMERA: ASPECTO TEMÁTICO..... 48

Cap. I : El tiempo, la muerte y el amor..... 49

El tiempo..... 50
El concepto de tiempo en el poema liminar de **Las ínsulas extrañas**..... 52
La concepción temporal en "No te has fijado..."..... 57
El tiempo y la muerte..... 60
El silencio y la muerte..... 62
La detención del tiempo. El AHORA..... 64
El río detenido..... 70
El mito de la Edad Dorada..... 73
La perfectividad de seres y cosas..... 77
La imperfectividad de seres y cosas..... 78
La conciencia del transcurrir del tiempo..... 79
Eros y Tanathos. Amor y dolor..... 81
Eros y Tanathos en "Hojas secas para tapar..."..... 86
Eros y Tanathos en "No es válida esta sombra"..... 89
Eros, Tanathos y tiempo en "Diafanidad de alboradas..."..... 92
Unión simbólica Eros/Tanathos..... 97
Eros y Eros..... 99
. Notas..... 101

Cap. II : La poética de la idealidad..... 105

Tiempo pasado/Tiempo presente. Idealidad/Concreción
Recuerdo/Olvido..... 106
El TÚ en el pasado y en el presente..... 111
El tema del recuerdo en "Una cabeza humana
viene..."..... 112
Niveles de altitud (La memoria / El recuerdo)..... 115
Tiempo pasado y presente en "Viniste a posarte..."..... 116
La alta y grande rosa (La perfección)..... 119
La imperfección del poema..... 121
La reconstitución de la unidad..... 122
Formas dicotómicas..... 123
. Notas..... 126

Cap. III: TÚ y YO..... 132
El diálogo poético..... 133
El TÚ en lo alto..... 133
El TÚ, un ave..... 134
La fragilidad del TÚ..... 136
La poética de la fragilidad..... 137
El TÚ, la diosa-niña..... 138
La "niña" en la poesía de J. M. Eguren..... 144
El TÚ, la "muchacha"..... 145
¿Una niña sexuada?..... 148
El peso del TÚ (La felicidad)..... 149
La risa del TÚ..... 150
Diosa de la inspiración de los poetas..... 151
Autogeneración..... 151
Primero es el TÚ, luego el YO..... 152
La debocación del mundo..... 153
Descripción del TÚ..... 155
a) La frente..... 155
b) Los labios..... 156
c) Los ojos..... 158
d) Los cabellos..... 164
e) La nariz..... 166

f) Las manos y los brazos..... 167
El silencio..... 173
a) Como ausencia..... 175
b) Como presencia..... 179
. Notas..... 183

Cap. IV : El erotismo velado..... 187

¿Simbolismo en la poesía de Westphalen?..... 188
El bestiario. (El erotismo velado)..... 190
Cosmos y naturaleza..... 195
La "sombra" como deseo y recuerdo..... 198
. La sombra y los elementos vegetales..... 198
. Sombra, mano, dicha..... 200
Lectura del poema "Por la pradera diminuta.."..... 203
Breve digresión necesaria..... 205
Símbolos eróticos masculinos y femeninos..... 207
El río y la mar (La vida y la muerte)..... 208
Otros elementos..... 209
. La luna..... 209
. La brisa y el viento..... 211
. Exacerbación..... 213
. El sueño..... 215
. "Partir en dos un sueño"..... 220
. "Una guitarra con sueño de varios siglos"..... 221
. Notas..... 224

SECCIÓN SEGUNDA: LA ESCRITURA POÉTICA..... 227

Cap. I: Las ínsulas extrañas (1933)..... 228
¿Un único y extenso poema?..... 229
El título..... 230
Una dedicatoria (La creación poética)..... 233

Algunas consideraciones de crítica textual..... 234
La disposición de los poemas..... 237
Planteamiento genérico..... 237
. Notas..... 240

Cap. II : Abolición de la muerte (1935)..... 244
El título..... 246
El epígrafe..... 249
La disposición de los poemas..... 249
Simbolismo numérico..... 252
Dante, Beatriz y la Divina Comedia..... 255
Breve comentario de crítica textual..... 256
. Notas..... 257

Cap. III: Un manifiesto vanguardista..... 259
Fe en la imaginación y en la poesía..... 260
Condiciones de la verdadera poesía..... 261
Ejemplos de imágenes vanguardistas..... 261
Poesía de vanguardia, ¿poesía hermética?..... 262
Filosofía, ciencia y poesía..... 263
La imagen vanguardista..... 264
Un nuevo diccionario..... 265
El 'conflicto' en el cine y la poesía..... 265
El cine..... 266
La poesía vanguardista..... 269
Libro surrealista..... 270
. Notas..... 271

Cap. IV : Recursos formales..... 274
Uso de hipérbatos..... 275
Alteración de las leyes de concordancia gramatical..... 276
Enunciados incompletos..... 277
Uso de varios niveles de subordinación..... 277
Supresión de palabras..... 278

El léxico..... 279
Uso del gerundio..... 279
Uso del polisíndeton..... 280
Uso de la disyunción..... 280
Desuso de signos de puntuación..... 281
Uso de letras mayúsculas al inicio de cada verso..... 283
Fragmentación del YO poético..... 284
Estética de la fragmentación..... 286
Binariedad o estructura dicotómica de algunos versos..... 288
Ejemplo de lectura inversa de un poema..... 290
Empleo de generalizaciones..... 291
Métrica de los poemas..... 292
Anáforas..... 293
Aliteraciones..... 293
Cambio de sentido por semejanza fonética..... 295
Desarrollo independiente de un elemento subordinado..... 296
Desarrollos alternados..... 297
Ausencia de estrofas..... 298
La sensorialidad de la imagen..... 298
Primeros y últimos versos..... 300
. Notas..... 303

SEGUNDA PARTE
POÉTICA SURREALISTA
(1935-1939)

SECCIÓN PRIMERA: ASPECTO TEMÁTICO..... 306

Cap. I: La nueva poética..... 307
La reflexión sobre el decir poético..... 308
Dos poemas de amor..... 313

. El nuevo rostro del amor..... 313
. "Amor eterno"..... 315
Dos poemas 'surrealistas'..... 316
. "César Moro" 316
. "La leche vinagre..."..... 318
El erotismo explícito..... 322
. "Cuál es la risa..."..... 322
. "Un hombre se inclina..."..... 323
. Eros y tiempo..... 324
. "Se mece suavemente..."..... 326
. "Poema"..... 327
Eros y Thanatos..... 328
. Un poema 'cubista'..... 328
. "Balanza exacta"..... 334
La temática surrealista. Los dos "poemas sociales"..... 338
. "El sueño"..... 339
. "Detrás del telón"..... 340
. Notas..... 345

SECCIÓN SEGUNDA: ASPECTO FORMAL..... 348

Cap. I: Belleza de una espada clavada en la lengua (1930-1939)..... 349
"Belleza de una espada clavada en la lengua" (1930-1939)..... 350
César Moro y el surrealismo..... 352
El período 'surrealista' de Westphalen..... 353
La Primera Exposición Surrealista en AméricaLatina..... 354
El caso especial de "Mundo mágico" 356
"La leche vinagre..."..... 358
El título..... 358
El epígrafe..... 359
Numerología simbólica..... 359
. Notas..... 362

Cap. II: Cuál es la risa (1935-¿1938?)..... 366
Edición sin permiso de autor..... 369
Poemas rechazados. La revista **Raíz**..... 371
Fechación de los poemas..... 371
Disposición de los poemas..... 375
Los poemas "eróticos"..... 376
Dos poemas en prosa..... 376
Los poemas "sociales"..... 377
Textos poéticos-Textos no poéticos..... 378
Poesía social e Indigenismo..... 380
. Notas..... 382

TERCERA PARTE
EL "SEGUNDO" WESTPHALEN
(1972-1992)

SECCIÓN PRIMERA: ASPECTO TEMÁTICO..... 385

Cap. I: La vida interior..... 386
El erotismo..... 387
El sueño..... 396
La noche..... 398
Invitación e ingreso al peligro..... 399
La interioridad..... 401
El diálogo interior (El niño y el río)..... 402
. Notas..... 409

Cap. II: Destierro de lo metafísico, prevalencia del presente..... 411
El tiempo..... 412
Destierro de lo metafísico, prevalencia del presente... 415
La muerte (La vida)..... 418
El principio y el final..... 423
El silencio..... 424

Irreligiosidad..... 426
El mar..... 428
El vuelo del vencejo..... 432
. Notas..... 436

Cap. III: La creación poética..... 438
El poeta y el poema..... 439
Los poemas y su lectura en alta voz..... 448
Las inspiradoras..... 449
. Demelebé..... 449
. Otras diosas..... 451
La Belleza..... 453
. Notas..... 455

SECCIÓN SEGUNDA: ASPECTO FORMAL..... 457

Capítulo I: Las ediciones westphalianas..... 458
. El silencio de Westphalen..... 459
. Los "prolegómenos": **Belleza de una espada clavada en la lengua (1972-1978)**..... 463
. Las ediciones lisboetas de 1982 y 1984..... 466
. La edición limeña de 1986..... 469
. La edición mexicana de 1988..... 471
. La penúltima serie de poemas (1992)..... 472
. Notas..... 474

Cap. II. Algunas consideraciones formales y de contenido.... 476
La nueva escritura poética..... 477
. Poemas en prosa..... 477
. Brevedad..... 478
. La nueva puntuación..... 479
Estructura textual..... 480
Breve tiraje..... 482
La cultura europea..... 483

Presencia de la cultura peruana..... 485
. Notas..... 488

CONCLUSIONES..... 490

BIBLIOGRAFÍA..... 529

I. Obra poética westphaliana..... 530
. Libros..... 530
. Poemas no recogidos en libro..... 531
II. Artículos de EAW sobre temas varios..... 532
III. Revistas dirigidas por EAW..... 540
IV. Entrevistas..... 541
V. Libros sobre EAW..... 541
VI. Artículos y notas sobre la obra de EAW..... 542
VII. Bibliografía general..... 549

ANEXO..... 555

. Cronología..... 556

ÍNDICE..... 562