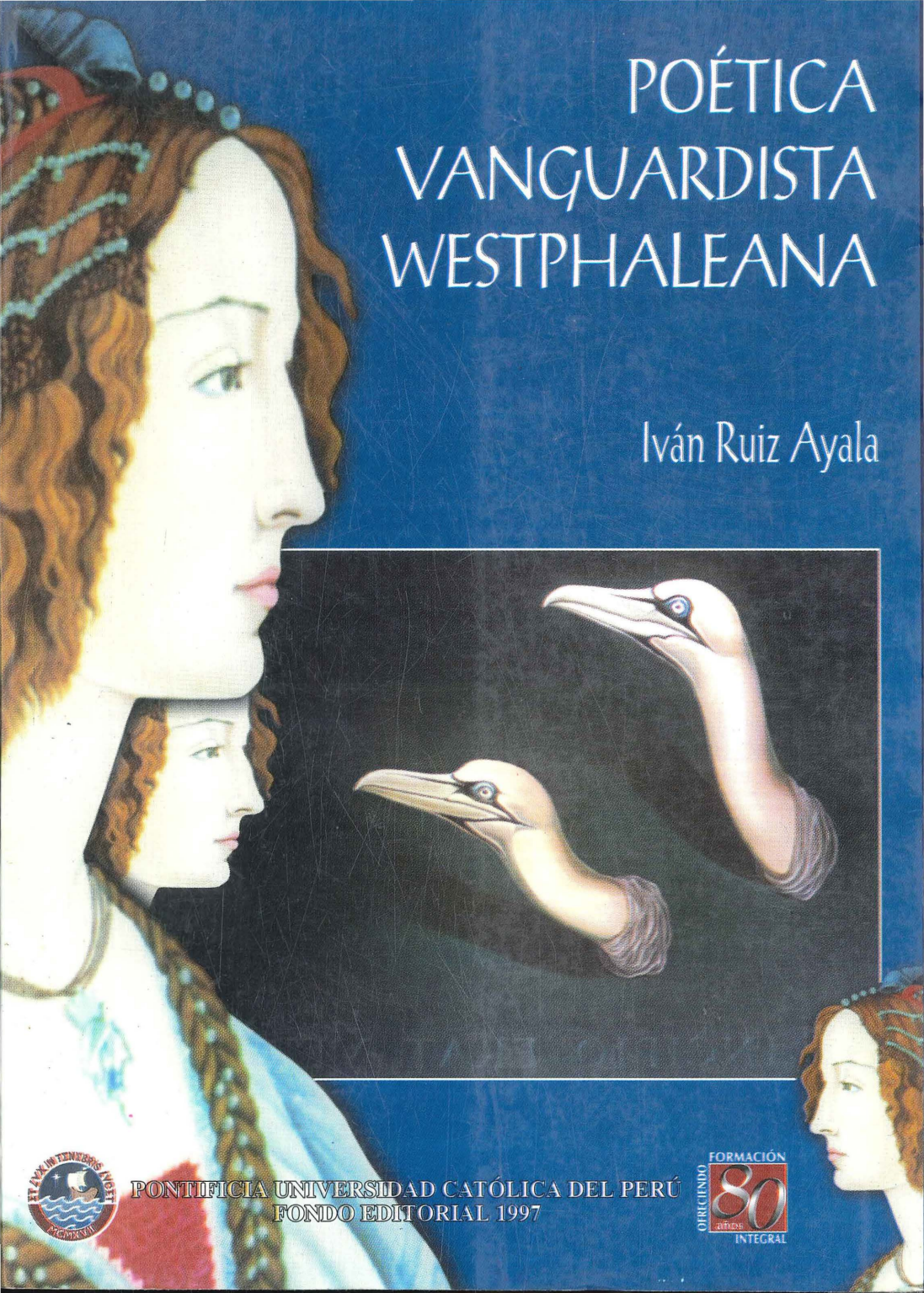


# POÉTICA VANGUARDISTA WESTPHALEANA

Iván Ruiz Ayala



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FONDO EDITORIAL 1997



Enraizadas en las técnicas de las llamadas vanguardias poéticas, pero rebosantes de una honda y cálida vivencia humana, **Las ínsulas extrañas** (1933) y **Abolición de la muerte** (1935) de Emilio Adolfo Westphalen (Lima, 1911) constituyen hitos fundamentales de la tradición literaria que inundó el panorama de la cultura occidental en el período de entreguerra. El presente trabajo sintetiza los estudios de la crítica elaborados hasta la fecha, a la vez que aporta una lectura intertextual totalizadora de los dos libros de poesía más importantes de Emilio Adolfo Westphalen.

Nacido en la ciudad de Huamanga en 1960, Iván Ruiz Ayala es Licenciado y Magíster en Literaturas Hispánicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú, y Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Sus investigaciones versan sobre poesía y narrativa hispanoamericana y española del siglo XX.

Es en la actualidad profesor del Departamento de Humanidades de la PUCP, de la Universidad del Sagrado Corazón (UNIFE) y colaborador del diario El Comercio.





POÉTICA VANGUARDISTA WESTPHALEANA

(1933-1935)



IVÁN RUIZ AYALA

Poética  
vanguardista  
westphaleana

(1933-1935)



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Fondo Editorial 1997



Primera edición: octubre de 1997

Cubierta: AVA Diseños

Diagramación: Yoryina León Mejía

*Poética vanguardista westphaleana (1933-1935)*

Copyright © 1997 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad  
Católica del Perú, Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel.

Apartado 1761, Lima 100, Perú.

Telefax: 460-0872 Telfs. 460-2870, 460-2291 anexos 220 - 356

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o  
parcialmente, sin permiso expreso de los editores

*Derechos reservados*

ISBN 9972-42-095-7

Impreso en el Perú - Printed in Peru

*A mi padre*



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
SECCIÓN PRIMERA: ASPECTO TEMÁTICO	
Cap. I : <i>El tiempo, la muerte y el amor</i> .....	31
El tiempo .....	31
El tiempo y la muerte .....	33
El silencio y la muerte .....	34
La detención del tiempo: El ahora .....	36
El río detenido .....	43
La concepción temporal en "No te has fijado..." .....	46
El mito de la Edad Dorada .....	50
La perfectividad de seres y cosas .....	55
La imperfectividad de seres y cosas .....	56
La conciencia del transcurrir del tiempo .....	58
Eros y Thanatos. Amor y dolor .....	59
Eros y Thanatos en "Hojas secas para tapar..." .....	64
Eros y Thanatos en "No es válida esta sombra" .....	68
Eros, Thanatos y tiempo en "Diafanidad de alboradas..." .....	70
Unión simbólica Eros/Thanatos .....	76
Eros y Eros .....	77
Cap. II : <i>La poética de la idealidad</i> .....	79
Tiempo pasado/Tiempo presente. Idealidad/Concreción.	
Recuerdo/Olvido .....	79
El TÚ en el pasado y en el presente .....	88
El tema del recuerdo en "Una cabeza humana viene..." .....	89
Niveles de altitud (La memoria / El recuerdo) .....	92
Tiempo pasado y presente en "Viniste a posarte..." .....	93
La alta y grande rosa (La perfección) .....	95

La imperfección del poema .....	98
La reconstitución de la unidad .....	99
La poética de la contradicción .....	100
Formas dicotómicas .....	104
Cap. III : TÚ y YO .....	109
El diálogo poético .....	109
El TÚ en lo alto .....	110
El TÚ, un ave .....	111
La fragilidad del TÚ .....	112
La poética de la fragilidad .....	113
El TÚ, la diosa-niña .....	115
La "niña" en la poesía de J. M. Eguren .....	121
El TÚ, la "muchacha" .....	123
¿Una niña sexuada? .....	127
El peso del TÚ (La felicidad) .....	128
Diosa de la inspiración .....	129
Descripción del TÚ .....	130
a) La frente .....	130
b) Los labios .....	131
c) Los ojos .....	132
d) Los cabellos .....	136
e) La nariz .....	138
f) Las manos y los brazos .....	138
El silencio .....	143
a) Como ausencia .....	147
b) Como presencia .....	150
Cap. IV : El erotismo velado .....	155
¿Simbolismo en la poesía de Westphalen? .....	155
El bestiario .....	159
Cosmos y naturaleza .....	163
La sombra como deseo y recuerdo .....	166
La sombra y los elementos vegetales .....	167

Sombra, mano, dicha .....	169
Lectura del poema "Por la pradera diminuta.." .....	171
Breve digresión necesaria .....	174
Símbolos eróticos masculinos y femeninos .....	177
El río y la mar (La vida y la muerte) .....	178
Otros elementos simbólicos .....	179
- La luna .....	179
- La brisa y el viento .....	181
- Exacerbación .....	183
- El sueño .....	185

## SECCIÓN SEGUNDA: LA ESCRITURA POÉTICA.

<i>Cap. I : Las ínsulas extrañas</i> .....	197
¿Un único y extenso poema? .....	197
El título (¿Poesía mística?) .....	199
Una dedicatoria (La creación poética) .....	205
Algunas consideraciones de crítica textual .....	206
Planteamiento genérico .....	210

<i>Cap. II : Abolición de la muerte</i> .....	213
El título .....	214
El epígrafe .....	218
La disposición de los poemas .....	218
Simbolismo numérico .....	221
Dante, Beatriz y <i>La Divina Comedia</i> .....	224
Breve comentario de crítica textual .....	228

<i>Cap. III : Los recursos expresivos</i> .....	231
---	-----

CONCLUSIONES .....	263
--------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA .....	277
--------------------	-----

CRONOLOGÍA .....	300
------------------	-----



## INTRODUCCIÓN

Publicados en 1933 y 1935, respectivamente, *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* supusieron para Emilio Adolfo Westphalen (Lima, 1911) su inmediata inserción en el panteón de nuestras glorias poéticas. Por espacio de 45 y 47 años estas pequeñas plaquetas de muy breve tiraje y contenido –150 ejemplares, 9 poemas cada una– se vieron multiplicadas gracias a la transcripción manual o a las fotocopias que los adeptos a esta poesía secreta hicieron en una y otra orilla del océano. En 1980 Westphalen accedió a reunir sus dos inhallables obras en una edición auspiciada por el Fondo de Cultura Económica de México, a la que tituló, en actitud de perenne insatisfacción, *Otra imagen deleznable...*, incluyendo un tercer libro que reunía poemas dispersos publicados en revistas y catálogos entre 1930 y 1978, bajo el emblemático título de *Belleza de una espada clavada en la lengua*.

A partir de los años ochenta, por razones que son materia de especulación de la crítica<sup>1</sup>, tenemos un “nuevo” Westphalen que

---

<sup>1</sup> “Para mí no hubo sino una reanudación necesaria –favorecida por

ha enriquecido nuestra tradición poética con libros de juvenil frescura y honda sabiduría: *Arriba bajo el cielo* (Lisboa, 1982); *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (Lisboa, 1982); *Amago de poema –de lampo– de nada* (publicado originalmente bajo el título *Nueva serie de escritos*. 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, contamos con la que en Lima hizo Ríkchay Perú en 1986, bajo el título *Belleza de una espada clavada en la lengua (Poemas 1930-1986)*. La última recopilación es la efectuada en 1991 por Alianza Tres, en Madrid: *Bajo zarpas de la químera (Poemas 1930-1988)*, con presentación de José Ángel Valente y una "Advertencia del autor" que incluye todos los libros anteriormente nombrados. Con posterioridad a la edición española del 91 la revista *Gradiva* de Bogotá y la editorial barcelonesa Auquí han dado a la luz en 1992 y 1994, respectivamente, la última (¿o penúltima?) entrega del poeta, bajo el título *Falsos rituales y otras patrañas*.

Hay que decir también 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.<sup>2</sup>

---

circunstancias fortúitas. Levantóse una compuerta y quedó restablecida la corriente– agotada o embalsada". [En la "Advertencia del autor". *Bajo zarpas de la químera*, Madrid, 1991, p. 15].

Édgar O'Hara señala: "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". *Plural* N° 248, Revista cultural de *Excelsior*. México, mayo de 1992].

<sup>2</sup> Véase la lista de estos poemas en la sección bibliográfica.

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..."<sup>3</sup>

"Mundo mágico" –publicado originalmente en inglés, en la revista *Front*, de La Haya, Holanda, en diciembre de 1930 y que da inicio a la obra poética reconocida–; el resto de poemas publicados en el Catálogo de la exposición surrealista del 35 ("César Moro", "Vuelven las hormigas...", "El grito...", "La voz es una corza...", "Ciudad escondida...", "Irreconciliablemente...", "El amor ha cambiado...") y "La leche vinagre..." –publicado inicialmente bajo el nombre "Poema" en la revista *El uso de la palabra*, en diciembre de 1939–, fueron reunidos en *Otra imagen deleznable...*, como hemos ya dicho, bajo el título *Belleza de una espada clavada en la lengua*, junto con otros poemas sueltos publicados en catálogos o revistas entre 1972 y 1978: "Preámbulo a Revilla", "Nerval y el amor", "Libre", "Términos de comparación", "El mar en la ciudad" y "Poema inútil"; "Riqueza" y "Epílogo" son primeras publicaciones.

En marzo de 1989, para sorpresa del mundo cultural hispánico, apareció en Barcelona *Cuál es la risa* (Ed. Auquí), conjunto de nueve poemas y textos de Emilio Adolfo Westphalen escritos entre 1935 y 1938, perdidos y encontrados por André Coyné después de 40 años. Estos parecen ser los 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.<sup>4</sup> En conversación privada Westphalen se ha mostrado

---

<sup>3</sup> En "Poetas en la Lima de los años treinta". Incluido en *Otra imagen deleznable...* México, FCE, 1980, p. 117.

<sup>4</sup> "Los poemas míos que aparecieron en el catálogo [de la exposición de

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, esta es hasta el momento, la totalidad de la producción poética conocida de nuestro autor.<sup>5</sup>

---

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].

<sup>5</sup> 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 de 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):

- "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 [subrayado nuestro].
- ¿Y sus poemas eróticos? ¿Los ha conservado? ¿Los editaría?
- No, porque esos poemas se los llevó la policía cuando me tomaron preso, ja no ser que se conserven en algún oscuro archivo policial!".

En entrevista concedida a Édgar 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

El presente trabajo está centrado exclusivamente en los dos famosos libros de los años treinta, *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*, que suman un total de 18 poemas.

## LA VANGUARDIA<sup>6</sup>

*Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* 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, Expresionismo, Creacionismo, Dadaísmo, Surrealismo, entre otros, constituyen expresiones del espíritu de inconformidad con las poéticas vigentes, cuyas manifestaciones más características a fines del S. XIX e inicios del 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

---

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 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* v. 8, N° 41. Lima, noviembre de 1986, p. 53.

<sup>6</sup> Véase Jorge Schwartz, *Las Vanguardias Latinoamericanas (Textos programáticos y críticos)* (Madrid, Cátedra, 1993); Hugo Verani, *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica* (México, FCE, 1990). En el Perú todavía no contamos con una historia del Vanguardismo. Una visión genérica la proporciona Luis Monguió en *La poesía post-modernista peruana* (México, FCE, 1954). Esther Castañeda ha realizado un interesante estudio sobre una revista: *El vanguardismo literario en el Perú (Estudio y selección de la revista Flechas)* (Lima, Amaru editores, 1989).

occidental, el Surrealismo, centró su ataque en tres campos: contra los convencionalismos acerca de la belleza; contra la moral burguesa, contra toda coacción al espíritu; contra el pensamiento racionalista. Cuatro palabras resonaron con insistencia: sueño, locura, imaginación e intuición.

La Vanguardia relevó 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, se acentúa con los parnasianos y simbolistas, llegando con los vanguardistas a la subjetivización extrema. Aunque no pueden ser aplicadas a todas las poéticas, algunas características del lenguaje de la Vanguardia son: desaparición del YO como entidad organizadora del discurso poético y aparición de la "fragmentación" del mismo, 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 puntuación, ausencia de historia o anécdota, entre otras.

En el Perú es necesario señalar el papel de precursor de la poesía vanguardista que le cupo realizar a José María Eguren a través de sus dos importantes libros: *Simbólicas* (1911) y *La canción de las figuras* (1916). En opinión de Westphalen hay que destacar el papel de *fundador* de la poesía peruana del siglo XX que le corresponde a Eguren.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> 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 motivacio-

Sin considerar a Alberto Guillén, Alberto Hidalgo, Juan Parra del Riego, Xavier Abril 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:

nes 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 1922: César Moro...”. *Debate* N° 32. Lima, mayo de 1985, p. 57].

La Antología aludida por Westphalen, *Poesía peruana: Antología General*, confeccionada por Alejandro Romualdo (Tomo I: Poesía Aborigen y tradicional popular), Ricardo Silva-Santisteban (Tomo II: De la Conquista al Modernismo) y Ricardo González Vigil (Tomo III: De Vallejo a nuestros días) [Lima, EDUBANCO, 1984], ubicó la poesía de Eguren (como, dicho sea de paso, también a *Los heraldos negros* de Vallejo) dentro de la etapa post-modernista, esto es, en el período que media entre 1911 y 1922, señalando, a la vez, su rol fundador dentro de la poesía peruana. Véase a este respecto, las siguientes palabras de Ricardo Silva-Santisteban en la nota que antecede a los poemas de Eguren: “(...) Con este extraordinario poeta empieza nuestra poesía contemporánea. La obra de Eguren es una apertura, no un ciclo que concluye.” [Tomo II, p. 516].

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). *Testimonio* N° 7. Lima, 2 de abril de 1982, p. 53]. “Él estableció la poesía en el Perú. Antes de él no existía poesía; los que venimos después le debemos todo”. [“Una trayectoria literaria”. Entrevista con EAW de Federico de Cárdenas y Peter Elmore. *El Observador*, edición dominical. Lima, 25 de abril de 1982, p. XVII].

Es claro que Westphalen habla desde su propia opción creadora, para la cual el primer momento inicial en la poesía peruana fue, efectivamente, Eguren. Otras poéticas (de la Colonia, el S. XIX y el Modernismo previo a Eguren) le resultan desechables. [Véase a modo de ejemplo su “Nota sobre Chocano”. *Escritos varios*. Lima, FCE, 1996, pp. (112)-115]

Cf. también la Introducción de Alberto Escobar a su *Antología de la poesía peruana* (Lima, Ed. Nuevo Mundo, 1965) y las líneas dedicadas por Julio Ortega a la relación de Moro y Westphalen con respecto a Eguren [“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].

- 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)
- 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, Carlos Oquendo de Amat, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, entre otros. Pero, para Mariátegui, fiel a su credo socialista, Vanguardismo en el Perú significaba prioritariamente *indigenismo*.<sup>8</sup>

## EL PERÍODO SURREALISTA EN LA POESÍA DE WESTPHALEN

*Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* se inscriben 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*. Pero los poemas publicados en el Catálogo de la exposición surrealista de mayo del 35, los poemas *eróticos* y *sociales* incluidos en *Cuál es la risa* y "La leche vinagre..." son los que merecen, en nuestro concepto, el calificativo de *surrealistas*. Estos textos ofrecen una

<sup>8</sup> Cf. VARIOS. *Mariátegui y la literatura*. Lima, ed. Amauta, 1980.

escritura más acorde con la poética del Movimiento: exposición de un erotismo *explícito*; búsqueda de la desaparición de las dicotomías sueño/vigilia, racionalidad/irracionalidad, objetividad/subjetividad; reivindicación de los fueros del sueño y la sexualidad; ataque a algunas instituciones sociales como familia, patria, escuela, religión, entre otras. El encuentro e inicio de la amistad con César Moro, a fines de 1934 (cuando ya se encontraba lista para la imprenta *Abolición de la muerte*), significó para Westphalen un cambio de dirección en su poética.

Nosotros evitamos hablar de EAW como un representante conspicuo del surrealismo por la razón antes aludida: sólo una parte de su obra poética (tal vez la que menos resonancia ha tenido entre críticos y lectores) puede ser denominada surrealista.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Cuando se publicó *Otra imagen deletznable...* en 1980 la crítica destacó de la tercera sección, *Belleza de una espada clavada en la lengua*, los poemas publicados en los setenta, sin hacer mayor comentario sobre los poemas de los años treinta: "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." [José Miguel Oviedo: "La vuelta de Westphalen". *Escrito al margen*. México, Premiá Editora, 1987, p. 260].

"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." [Alonso Cueto en "Westphalen: El laberinto del silencio". *Hueso número* N° 7. Lima, octubre-diciembre de 1980, p. 129].

En opinión de Westphalen el único que merece tal calificativo es César Moro, "si se entiende por surrealismo la conjugación de vida y obra".<sup>10</sup>

En un magnífico artículo dedicado al tema<sup>11</sup>, Daniel Lefort afirma que la actividad surrealista de Westphalen se sitúa entre los años 1934 y 1938, esto es, durante la estadía de César Moro en Lima, luego de su estancia parisina, y hasta su viaje a México. Hasta antes del primer regreso de Moro "Westphalen se situe dans la mouvance des jeunes poètes attirés par les prestiges de la poésie d'avant-garde -Martín Adán, Oquendo de Amat-, réunis autour d'Eguren comme autour d'un vrai Dieu' comme le disait Rimbaud de Baudelaire..." (p. 133).

Aunque básicamente coincidimos con Lefort, queremos señalar dos pequeñas observaciones. Si bien César Moro llegó al Perú en diciembre de 1933 y el comienzo de su amistad con Westphalen se inicia a fines del año 34, sólo será a principios de 1935 cuando éste escriba (bajo la influencia de Moro) sus poemas "sociales" ["El sueño" y "Detrás del telón", incluidos en *Cuál es la risa*]. Por su parte, los poemas "eróticos" [incluidos también en *Cuál es la risa*] fueron escritos aproximadamente entre junio de 1935 y 1938. Por otro lado, si bien César Moro viaja a México en marzo de 1938, la publicación en diciembre de 1939 de *El uso de la palabra* muestra que la actividad surrealista de Westphalen continúa aún vigente. Por lo cual, situamos su período surrealista entre los años 1935-1939. A partir de esta última fecha da comienzo el silencio del poeta que se prolongará

---

<sup>10</sup> "La primera exposición surrealista en América Latina". *Debate* N° 33. Lima, julio de 1985. p. 68.

<sup>11</sup> "E. A. Westphalen, surréaliste à l'approche de l'aube". En *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, Lima, Institut Français d'Etudes Andines-Pontificia Universidad Católica, 1992, pp. 131-145.

por espacio de treinta y dos años hasta 1972, cuando publique "Preámbulo a Revilla", primero de la serie de poemas de los años setenta y que, a nuestro entender, constituyen los prolegómenos al *segundo* Westphalen, cuyo libro inaugural es *Arriba bajo el cielo* (Lisboa, 1982).

Como bien dice Lefort, la actividad conjunta desarrollada por Moro y Westphalen señala la presencia del surrealismo en el Perú: "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 números en octubre 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 retrouvées récemment par André Coyné (*Cuál es la risa*. Barcelone, 1989) montrent clairement une *filiation* peut-être aussi forte qu'une *affiliation*".<sup>12</sup>

Los dos libros de Westphalen, *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*, pues, no están directamente enmarcados dentro de la órbita surrealista, sino dentro del movimiento de la época, esto es, la corriente vanguardista.<sup>13</sup> En cambio, los poemas del Catálogo de la Exposición de mayo de 1935 y los

---

<sup>12</sup> Dice Rafael Vargas: "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". ["Leyendo la leyenda - Westphalen". *Sábado*, suplemento de *unomásuno*, N° 460. México DF, 2 de agosto de 1986, p. 6].

<sup>13</sup> En las palabras preliminares a la edición española de su poesía, comentando el largo período de silencio y la diferencia de estilo existente en su poesía

poemas publicados por Coyné en 1989 y escritos, aproximadamente, entre 1935 y 1938, sí son de raigambre surrealista. Esta es la razón de la continua protesta de Westphalen y su no aceptación del adjetivo mencionado. El criterio para que a alguien se le adjudique tal calificativo es, en su concepto, no solamente la producción de una obra –poética o de otra naturaleza artística– con determinadas características, sino, al mismo tiempo, una forma de vida. En el Perú, la única persona que cumplió con esos requisitos fue César Moro.<sup>14</sup>

Las siguientes páginas están dedicadas a la lectura de los dos primeros libros de EAW. Hemos empleado una metodología preferente intertextual, en el sentido más restringido del término, esto es, la lectura de poemas y poemarios dentro de la obra de

---

de los años treinta y la actual, dice: “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’. Y no sólo hay que tomar en cuenta la modificación de los criterios estéticos (y otros) –también el instrumento de captación sufre mengua o deterioro con el tiempo.” [En “Advertencia del autor”. *Bajo zarpas de la químera*. Madrid, Alianza Tres, 1991, pp. 15-16].

<sup>14</sup> En carta enviada al diario *El Comercio*, dice: “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...” [Lima, sábado 17 de agosto de 1985, Sección C, p. 12].

un mismo autor. En nuestro concepto cada texto establece relaciones de afinidad con los otros textos escritos en la misma época. Un poeta no escribe normalmente una composición aislada; escribe un conjunto de poemas, una serie. El poemario es la manifestación más patente del diálogo intertextual. *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* son expresiones de una misma visión del mundo, de un mismo espíritu, de una misma corriente de significación.

El presente trabajo incide preferentemente en este tipo de comentario. Se trata de una lectura temática, esto es, aquella que relaciona versos con un mismo o semejante referente. Por eso está concebido, en primer lugar, desde la perspectiva del análisis de textos. Pero, además, en un segundo estadio, se consideran los dos factores restantes del circuito literario: el autor y el lector. En relación al primero se ha incluido, al final del trabajo, como anexo, algunos datos concernientes a la biografía del poeta. En esta misma dirección, en la sección segunda se hace referencia al contexto específico en el que se publicaron los libros. La perspectiva del tercer componente del circuito literario, el lector (la crítica), ha sido incluida al citarse los comentarios de la recepción de los libros desde los años treinta hasta nuestros días.

El trabajo está organizado en dos secciones. En el primer capítulo de la primera sección desarrollamos los temas centrales de la poética westphaleana: el tiempo, la muerte y el amor. "La búsqueda de un *tú* inalcanzable que está siempre del otro lado, en la otra margen"<sup>15</sup>; la presencia de la memoria y el recuerdo, constituyen los temas del capítulo segundo, titulado "La poética de la idealidad". Los poemas analizados son de orden preferentemente dialógico, de allí que tengan como actantes a un *TÚ* y a

---

<sup>15</sup> Roberto Paoli: "Westphalen o la desconfianza en la palabra". En *Estudios sobre literatura peruana*. Firenze, Stamperia editoriale Parenti, p. 101.

un YO, que dan título al tercer capítulo. En el cuarto y último, desarrollamos el tema "El erotismo velado", dado que es una de las cualidades más relevantes expresada de un modo simbólico; este título, además, opone a los poemas de *Ínsulas* y *Abolición* con el erotismo "explícito" de los poemas incluidos en *Cuál es la risa*.<sup>16</sup>

La segunda sección está desarrollada en tres capítulos. En los dos primeros consideramos las ediciones príncipes y proponemos una interpretación genérica de las mismas. Finalmente, en el capítulo tercero señalamos y describimos brevemente algunos de los recursos formales empleados.

El presente trabajo estudia una de las tendencias dominantes en la poesía peruana de los años treinta, pero, al mismo tiempo, constituye el estudio de un hombre en su manera de pensar, en su propuesta de ofrecer una visión personal del mundo. Es un acercamiento no sólo al estudio de un poeta del presente siglo, sino también, indirectamente, a la comprensión de un aspecto de la cultura nacional.

Posiblemente Westphalen no sea el más característico del hombre medio peruano —que vive en un país pluricultural y multilingüe—; tal vez la imagen más representativa se halle en Felipe Waman Poma de Ayala, el Inca Garcilaso de la Vega, César Vallejo, José María Arguedas o José Carlos Mariátegui, que mostraron los diversos rostros del Perú, en algunos casos no sólo en la sangre, sino en la inclinación del 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

---

<sup>16</sup> "Cuál es la risa...", "Un hombre se inclina...", "Una representación hermosa...", "Se mece suavemente..." y "Poema".

está inmersa nuestra patria y que indefectiblemente le afecta.<sup>17</sup> 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.

Para finalizar, debo agradecer en primer lugar a Américo Ferrari, Édgar O'Hara, Roberto Paolí, James Higgins y Alonso Cueto, por sus magníficos artículos que han servido de pauta en la elaboración de este estudio. De modo especial a Jesús Benítez Villalba (†), por su amistad y aliento continuo. A Ricardo Silva-Santisteban, por la lectura del borrador y sus sugerencias, así como por los materiales bibliográficos proporcionados. A Guillermo del Collado y Sandro Chiri, por los artículos publicados en México e Italia, respectivamente. A EAW, por su amistad amplia y generosa. A mi padre y hermanos, por el apoyo de siempre. Finalmente, al Fondo Editorial de la PUCP, por haber hecho posible la presente publicación.

Lima, abril de 1997.

---

<sup>17</sup> 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, aymara etc.



*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".<sup>1</sup> También

---

<sup>1</sup> En "'Las ínsulas extrañas' de Emilio Adolfo von Westphalen". *Social* Nº 54. Año III. Lima, 20 de mayo de 1933.

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"<sup>2</sup>

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

El más amplio análisis del poema fue realizado por Alonso Cueto en su tesis de grado<sup>4</sup> 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".<sup>5</sup> En un importante artículo posterior dice Cueto refi-

<sup>2</sup> En "La poesía de Emilio Adolfo Westphalen". *Turismo* N° 115. Lima, enero de 1946.

<sup>3</sup> IBID. "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". *Boletín de la Academia Peruana de la lengua* N° 14. Lima, 1979, p. 17.

<sup>4</sup> *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.

<sup>5</sup> Son palabras de Ricardo González Vigil, asesor de la tesis. En "Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, p. 40.

riéndose 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".<sup>6</sup>

## EL TIEMPO Y LA MUERTE

Para Westphalen el tiempo es una dimensión en la que se encuentra el hombre y de la que no puede huir. Cada minuto que transcurre le lleva indefectiblemente hacia la muerte. La vida se entiende, entonces, como una lucha constante contra ella.

En 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 se desplace). Se trata de las aguas que discurren sin cesar y que representan la presencia del tiempo que avanza sin detención y se dirige hacia la mar (que es imagen de la muerte). Así, por ejemplo, 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 su detención antes de llegar a la mar:

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 hemos ya indicado— admiten una lectura en este sentido. El hombre vive en el tiempo, el proceso biológico le lleva al

---

<sup>6</sup> "El laberinto del silencio". *Hueso Húmero* N° 7. Lima, octubre-diciembre 1980, p. 123.

crecimiento, pero esa misma realidad temporal conduce lo conduce a la muerte. En este mismo poema existe una referencia al 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

Cuando el río va a depositar sus aguas en la mar (cuando la vida –y el tiempo– confluyen en 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 se encuentra en el tiempo y, por tanto, en el río) calla:

Te he seguido borrándome la mirada  
Y callándome como el río al acercarse al abrazo  
*("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 sugiere la aparición del silencio. Una presencia tan negadora de la vida y de lo existente exige 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 lo percedero 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 se dirige hacia la muerte, es verdad, pero también es cierto que la presencia de la muerte ha de implicar la ausencia de ruido alguno:

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:

Te he seguido...  
... callándome como el río al acercarse al abrazo

*("Te he seguido...")*

Sólo el silencio 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 asume la significación de confluencia y entrega ("sólo el silencio sabe darse"). La muerte reclama la cualidad más característica atribuida a su propio fuero: el silencio. Los versos siguientes dicen de esa entrega, 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.<sup>7</sup>

## 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 Ferrari:

<sup>7</sup> Incluido en *Bajo zarpas de la quimera*. Madrid, Alianza, 1991, p. [193].

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 *fué* y *es*.<sup>8</sup> [subrayados del autor]

Muchos versos de los poemas de las dos primeras series no utilizan formas verbales personales, sino formas 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.<sup>9</sup>

Por ejemplo, en el poema final de *Abolición*, con excepción del último verso (que hace uso del presente de indicativo) y del primero, 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

---

<sup>8</sup> "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen". *Los sonidos del silencio*. Lima, Mosca Azul, 1990, p. 75.

<sup>9</sup> IBID. pp. 74-75.

En la siguiente secuencia se utiliza el presente de indicativo:

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 presente de indicativo:

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 oírme 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 "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 inexistencia del tiempo o, si se quiere, la existencia 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 animales y naturaleza expresan la plenitud del 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".<sup>10</sup> 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)".<sup>11</sup> En nuestro concepto, este verso –uno de los más hermosos del poemario– incide en la intensificación del momento presente que borra y anula todo vestigio del pasado: el ser amado no ha llegado; ha estado allí desde siempre.

En la secuencia siguiente, el "canto del agua" sugiere el transcurrir del tiempo (por eso "cuenta los minutos"), pero la presencia del TÚ (que se halla presente bajo la forma de un ave) hace posible su detención (= "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 logrando 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...")*

<sup>10</sup> IBID. p. 76.

<sup>11</sup> CUETO, Alonso: "El laberinto del silencio", p. 126.

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 observa también que la presencia del TÚ abarca a todas las estaciones del año que implican presencia de la vida, excepto al invierno (que sugiere su ausencia):

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 "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 descende de lo alto "con los cuatro estíos", es decir, con la plenitud del tiempo, 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

ser amado que se encuentra en el pasado, y en su seguimiento intenta dejar atrás a los “días” para lograr un tiempo donde no exista 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 una experiencia dolorosa (Cf. INFRA “La conciencia del transcurrir del tiempo”).

El YO trata de llegar al TÚ “(p)ara que una nueva 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 ello nos pone nuevamente en contacto con el tema de la muerte. Remo se vincula por metonimia con barca y barca remite a río. El río, a su vez, nos conduce hacia la “mar que es el morir”, como reza 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.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Llama la atención cómo, 57 años después de publicados estos poemas,

## 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 irremediabilmente 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 predicán la existencia de una corriente cuyas aguas conducen hacia la muerte; por el contrario, 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 diminuta 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

---

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*. N° 20. Bogotá, 1992, p. 45].

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 sólo:

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. Se vive un ambiente de totalidad y plenitud:

Las bocas flotan como los signos del zodiaco  
 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. También hay que tener presente que en este poema el referente es la niñadisa y por ello el universo poético se encuentra transmutado a términos infantiles connotando naturalidad, carácter lúdico 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 el elemento acuático tampoco 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 relleva la presencia del silencio y los ríos se levantan hacia el cielo:

A los goces los arcoiris las brisas traspasando nues-  
tras frentes  
Con cuidado cediendo palabras y levantando ríos

En "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. Así, 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 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

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

El poema "No te has fijado..." propone también la existencia de un tiempo que incide una y otra vez en el PRESENTE. En este texto 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 inenarrables" (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 inenarrables  
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.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> El Cap. II del libro de Camilo Fernández Cozman, *Las islas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* [Lima, ed. Naylamp, 1990, 124 pp.], desarrolla de un modo amplio el tema de la confluencia sueño/vigilia (véanse 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). Édgar O'Hara señala, además, algo que nos parece importante: La presencia del "sueño" o de la "noche" se

En el presente texto la reflexión sobre el tiempo se retoma cada cierto número de versos. En ellos se incide en la misma idea: 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, recalcando una vez y otra en el tiempo de felicidad de esta poesía: el presente. Veamos estos 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

---

encuentra vinculada 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 "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche". *Plural* N° 224, Revista cultural de *Excelsior*. México, mayo de 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 actividad onírica.

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 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 hechos que han acaecido pues todo se encuentra alterado:

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 ciertas acciones:

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 que se sugiere:

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

Podemos resumir lo comentado hasta el momento diciendo que el poema "No te has fijado..." propone la existencia de un tiempo que se reinicia continuamente. El desarrollo temporal implica una vuelta o reinicio permanente. Con esto no se afirma 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 sucesos. Se trata de un tiempo que, por motivos de comodidad de designación lingüística, podría denominarse "presente", pues es el que corresponde al estado de felicidad en esta poesía.

### **EL MITO DE LA EDAD DORADA**

Uno de los temas asociados al AMOR, el TIEMPO y la MUERTE en la poética westphaleana es el que denomino "Mito de la Edad Dorada" o del "Paraíso perdido". El poeta se encuentra en persecución del ser amado. Alcanzarla, llegar hasta ELLA supone la existencia de un tiempo de plena felicidad. Pero, 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".<sup>14</sup>

Así, en el poema "He dejado descansar..." el poeta que se ha reclinado sobre la "sombra" (i. e. el recuerdo del TÚ) ansía el retorno al Paraíso perdido:

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. Con todo, ante lo infructuoso 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 hacen 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, la posibilidad de que tal encuentro se produzca. La reiteración anafórica, sin embargo, elimina tal posibilidad:

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

---

<sup>14</sup> En "Westphalen, Moro y la poética surrealista". *Cielo Abierto* N° 29. Lima, julio-septiembre de 1984, V. 10, p. 16.

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 (símbolo de la 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 las riadas separan el mundo del YO del mundo del TÚ. La vid, que es un símbolo del paraíso, del ideal, de la felicidad, ya va a caer, pero no cae, pues es arrastrada por la violencia de las aguas hacia la mar, hacia la muerte.

También al finalizar "He dejado descansar..." el TÚ (que ha recibido anteriormente las denominaciones "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 del YO (que no es más que una interrogación retórica, esto es, aquella que no se formula para preguntar por algo ignorado) 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 des-
   
pertarse
   
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".<sup>15</sup> 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 la presencia de la muerte, al árbol del otoño, sino el 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):

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 lo designan textualmente, señalan 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 para crear a la vez una impresión de éxtasis

---

<sup>15</sup> IBID, p. 16.

balbuciente y un sentido de la fusión de toda realidad en una unidad nueva"<sup>16</sup>:

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<sup>17</sup>

<sup>16</sup> IBID, p. 19.

<sup>17</sup> "Retengamos este verso –dice Javier Sologuren: otra música alba de agua canta música alba de agua (sic) que es una alada, ingravida 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

## LA PERFECTIVIDAD DE SERES Y COSAS

Una consecuencia de la conjunción YO/TÚ, de la felicidad experimentada por el enunciador lírico 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:

---

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].

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 poético no puede recuperar la imagen del ser amado ocurre el proceso contrario al que acabamos de ver, esto es, que las cosas y los seres se alejan de lo que están llamados a ser. De este modo, en "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 "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, un resquicio de la imagen 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 pen-  
samiento

En los versos inmediatos siguientes aflora un sentimiento de esperanza. Nótese cómo la prédica y el tiempo van 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 llegar 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. La luz que "nace de sonidos entrechocados" puede sugerir la presencia siempre contradictoria del TÚ (Cf. INFRA: Amor y dolor). A pesar de lo predicado en este pasaje, 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 cruzar el río y alcanzar la "otra margen" hace 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 "Una cabeza humana viene..." la constatación de la ausencia del ser amado hace que el YO sea consciente no sólo de la presencia del tiempo, sino del 'peso' de su ausencia. 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 quien 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 debido a la inexistencia del recuerdo del TÚ.

Lo mismo ocurre en "Marismas llenas de corales...". Cuando el YO ha extraviado la "huella" del TÚ y se halla perdido es consciente de "cada ritmo de reloj". La espera del poeta ("en pie") es calificada por él mismo de gloriosa pues se trata de la 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 Thanatos. La poética westphaleana conjuga la sensualidad y el erotismo con el dolor y el sufrimiento o, en otros términos, el amor y la muerte. En numerosos pasajes la presencia del amor está enmarcada siempre por un elemento que se le opone o niega. Así puede observarse desde "Mundo mágico" (1930):

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 líneas 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. Versos más adelante se afirma 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 muere 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 muere 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 terribles 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 donde se predicán contenidos ligados a la muerte y el erotismo. El texto es de una extrema complejidad y hace uso de varias contraposiciones. Nótese el empleo 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 la amada 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 el "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. Los dos versos finales inciden en la identificación entre muerte y erotismo.

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<sup>18</sup>, y que sugieren la presencia conjunta de tiempo y muerte. Otra de las instancias significativas 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

La poética de Westphalen afirma continuamente el hecho de que la muerte es una realidad que coexiste con la vida. De otro lado, la muerte no se concibe únicamente como la etapa final de la existencia sino, al mismo tiempo, como el reinicio 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 vida, pues

---

<sup>18</sup> MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1990, p. 526.

—cómo acabamos de decirlo— la muerte no es solamente término, sino también 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 “Te he seguido...” el encuentro deseado entre YO y TÚ implica ciertamente la felicidad que baja de lo alto, pero una felicidad o inocencia asociada 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

Esta misma apreciación puede observarse en los siguientes versos de “Llueve por tanto...” —ya transcritos— donde la presencia

del "amor" que figura junto al movimiento ascensional de las "orejas" coincide con la presencia de lo caduco o deceptivo:

Oh qué ascensión las 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 THANATOS 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", constituye una desgarradora expresión de dolor por parte del poeta por su conciencia de la vida-hecha-para-la-muerte. Este rasgo significativo es coincidente con la poética expresionista.

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...", podría ser denominado –por su estructura– poema cubista.

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 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 quien 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" y la "noche" connotan la presencia del amor y el erotismo:

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 sí 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 por 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 afirme 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 THANATOS EN "NO ES VÁLIDA ESTA SOMBRA"

El poema "No es válida esta sombra" tiene un contenido muy peculiar pues también 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 de la amada, prefigurada en esa "hondura negrura", símbolo de la unión de Thanatos y Eros:

Me levantaba o es que caía más sombra  
Quién creyera que tanta noche encerrarán 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" adquiere una nueva significación ligada al erotismo; es un 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. 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*]".<sup>19</sup> Se trata de una entrega terriblemente dolorosa pues une el AMOR

<sup>19</sup> VERÁSTEGUI, Enrique: "Una flor en revuelta, Cf. 'Abolición de la muerte'". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, p. 57.

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 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

Una de las características que hacen a la "rosa del amor" como tal es su capacidad de entrega. El amor implica siempre dar (= se deshoja siempre), perder algo de sí. 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 por ello se resiste a morir "como una flor en revuelta".

En el verso siguiente, "Es decir acongojándose de pétalos hasta cubrir el universo", el verbo reflexivo "acongojándose" instauro dos campos semánticos: 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' = llenándose) de nuevos pétalos".<sup>20</sup> En este caso los pétalos 'se cubren de lágrimas', el líquido elemento se desborda "hasta cubrir el universo" todo, generando de este modo 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 así fuera, la muerte (al igual que en los

---

<sup>20</sup> IBID. pp. 57-58.

poemas: "Solía mirar el carrillón..." y "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.

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 la actividad onírica se halla asociada 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? ¿Un instrumento de medición con una determinada configuración morfológica? O, por el contrario –y como ya lo sugiere el subordinante "de cuco"– ¿una entidad originada del modo más incierto y oscuro? En efecto, esta segunda posibilidad plantea su origen 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 regurgita, ello implica que:

- a) El tiempo conduce hacia la muerte (Cf. El "río") pero, a la vez,
- 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.<sup>21</sup>

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) el poeta escribe, de manera simbólica, los dos versos siguientes, como las dos partes de una unidad indisoluble (en estos versos no hay que considerar solamente el contenido, 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" (que sugieren deseo y sexualidad masculina) bordean la "ciudad", dentro de la cual se encuentra la "bella dormida". 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

---

<sup>21</sup> Véase cita 7.

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 a la mar (= 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.

En todos los versos citados el poeta no ha hecho más que expresar su desconocimiento ante temas tan trascendentes como son la MUERTE, el AMOR y el TIEMPO. Su actitud es la de un 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 el pasaje siguiente la "niña" es símbolo de lo absoluto hacia donde esta poesía tiende sin cesar:

Aunque más vale chocar lunas que plátanos  
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/THANATOS

Nos toca desarrollar de un modo particular dos temas que han sido tratados hasta ahora lateralmente: la unión simbólica Eros/Thanatos 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 con 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

En la poética westphaleana las imágenes del río y la mar representan el final de la vida en la muerte. Pero la mar no constituye sólo el lugar donde concluye la vida, sino que simboliza también el espacio donde se regenera. De aquí que el elemento marino asuma en la poesía de Westphalen dos connotaciones simbólicas fundamentales: una ligada al aspecto erótico/fecundativo y otra, a lo maternal/regenerativo.

El río con su linealidad es representativo del elemento masculino, mientras que la mar (y la concavidad que la contiene) se halla emparentada con el elemento femenino; por ello el abrazo entre río y mar (entre vida y muerte) es en cierta forma una cópula, un encuentro erótico que fecunda una nueva vida. De aquí se desprende la connotación regeneradora/maternal: la mar es la entidad generadora de nueva vida. El elemento marino se constituye, entonces, en el eslabón que enlaza la cadena de la existencia conformada por vida y muerte.

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

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", donde 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. Ya que la amada se encuentra representada por 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 hacia los que discurre el erotismo en la poesía de Westphalen: La unión simbólica EROS/THANATOS y la unión simbólica EROS/EROS (Cf. este tema de un modo más amplio en el Cap. IV).

## 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 la de cruzar las aguas del río hasta la otra margen. Allí, 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, la plenitud.

Al estar adjudicado el TÚ con las mayores cualidades perfectivas el tiempo en el que reside corresponde también al de la perfección. Por oposición, el tiempo presente en el que se encuentra el YO corresponde al de la infelicidad o de la desdicha. Es éste, también, el tiempo de la materialidad y de la forma.

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”.<sup>1</sup> Paolí 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, 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 puede remontarse desde los románticos hasta Platón y su mundo de las ideas— establece coincidencias con la de los poetas puros españoles: J. R. Jiménez<sup>2</sup>, Pedro

---

<sup>1</sup> Roberto Paolí: “Westphalen o la desconfianza en la palabra”. En *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze, Stamperia editoriale Parenti, 1985, p. 101.

<sup>2</sup> Dice Juan Ramón en *Diario de un poeta recién casado* (1916) refiriéndose a una ELLA ideal que puede entenderse como 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,

Salinas<sup>3</sup> y Jorge Guillén.<sup>4</sup> Se trata de una poética que, como hemos señalado, establece la existencia de dos realidades perfec-

---

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 Antología poética (1898-1918)*. Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1993].

<sup>3</sup> Es tal vez Pedro Salinas quien 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)

tamente diferenciadas: la del mundo de la realidad y el mundo de la idealidad o perfección.

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].

<sup>4</sup> 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 "Pasma 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,  
Aún eres bella! (Blancura,  
Si real, más imaginaria,

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

---

Que ante los ojos perdura  
Luego de escondida por  
El tacto.) Contacto. ¡Horror!  
Esta plenitud ignora,  
Anónima, a la belleza.  
¿En tí? ¿En quién? (Pero empieza  
El sueño que rememora.) (p. 141)

[¿No habría que interpretar en el poema de Westphalen, "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].

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?<sup>5</sup>

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

¡Oh noche, que guíaste!  
¡Oh noche amable más que la alborada!  
¡Oh noche que juntaste  
Amado con amada,  
amada en el Amado trasformada!<sup>6</sup>

o también:

Mi amado, las montañas,  
Los valles solitarios nemorosos,  
Las ínsulas extrañas  
Los ríos sonoros  
El sílbo 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.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> En: *Poesías Completas*. Edición de Cristóbal Cuevas. Barcelona, Ediciones B, 1988, p. 89.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 100.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 94.

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

Bella ave que has de caer en el paraíso  
Ya los telones han caído sobre tu huída  
.....  
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<sup>8</sup> 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 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.

(...)

---

<sup>8</sup> *Poesías*. Biblioteca Clásica Ebro. Zaragoza, 1980.

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. (pp. 34-35)

(*"A Francisco de Salinas"*)

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 la imagen amada 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 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 desdi-  
 cha

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 para referirse a aquello que designan: el TÚ, el verdadero TÚ. La presencia del ser amado en un tiempo del pasado (el 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 y el deseo por llegar nuevamente hasta el TÚ). 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".

Esta 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 ser amado:

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 oleada 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 del recuerdo, y éste se asocia siempre con el tiempo pasado. El YO –que se encuentra en el presente– espera la llegada del ser amado desde el pasado. En este sentido, uno de los versos predica que le corresponde "La gloria de saberte esperar con cada ritmo de reloj", 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.<sup>9</sup> Nos parece reconocer en ellos el contraste entre aquello que el recuerdo evoca, esto es, una realidad o experiencia

---

<sup>9</sup> 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].

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 acto de recordación (= “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 es superior a la 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 también 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 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

La acción 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" [También 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". Una sensación de desconocimiento, angustia y dolor 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

Cuando el YO es consciente de que el TÚ no se halla presente, constata entonces 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 CONCRECIÓN en el TÚ. En ellos se nombra 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 en el pasado.

El YO afirma la superioridad de la IDEA respecto de la FORMA.<sup>10</sup> Pero, además, el verso en mención afirma que el

---

<sup>10</sup> En este sentido cabe recordar una frase suscrita por Westphalen en 1928:

"silencio" ha de ocultar al TÚ. En este caso "silencio" indica ausencia (Cf. Cap. III). Por su parte, el "temor" y 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 "tiempo" la oculta porque está siempre avanzando prospectivamente, de manera inexorable: "Los días que nunca vuelven y el sol que siempre queda" leemos en "Marismas...". 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 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, se trata de una idealidad. Su recuerdo no constituye más que una representación imperfecta de su presencia:

---

"Lo más delicioso es la teoría". [Citado por Edgardo Rivera Martínez en "El pensamiento de Westphalen". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, p. 60].

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 al que hemos hecho alusión. 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 encuentra siempre "más bajo" de donde se ubica el TÚ.

Este triple nivel de referencia puede ser leído también 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 el YO interpola al TÚ en su realidad.

### **TIEMPO PASADO Y PRESENTE EN "VINISTE A POSARTE..."<sup>11</sup>**

El poema "Viniste a posarte..." desarrolla también de manera especial el tema de la oposición entre tiempo pasado y tiempo presente. En este texto 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 un uso preferente del verbo en pretérito indefinido ("Viniste", "Trajiste", "Bajaste"), mientras que la segunda parte (vv. 22 al final) relleva el uso del pretérito perfecto ("Has venido"). La diferencia verbal tiene efectos

---

<sup>11</sup> Véase nuestro artículo "A propósito de *Abolición de la muerte* (Una lectura de 'Viniste a posarte...')." *La casa de cartón*. Lima, otoño de 1994, II época, Nº 3, pp. 22-27.

significativos si consideramos los planteamientos establecidos anteriormente. 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 más que la forma perfecta 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 allí la formulación versal “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 no constituiría más que un desarrollo del AHORA, el tiempo presente, en el que se vive un ambiente de plena felicidad. Nótese de otro lado que, en este poema, no es el YO quien logra el arribo 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 es ella también 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 *momentaneidad*). El pronombre enclítico (—te) sugiere que la venida no tiene como generador al YO sino al propio TÚ.

Pero son, sobre todo, dos de sus versos los que inciden en la intensificación del momento presente que borra y anula todo vestigio del pasado. En realidad, el ser amado no ha venido "para estar(s)e"; ha estado allí desde siempre:

Has venido para borrar tu venida<sup>12</sup>

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. Los versos finales del poema expresan a través de una reiteración anafórica la plenitud y felicidad por la presencia del ser amado, y pueden *describir* su rostro 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 asocian los adjetivos "grande" y "alta" y el especificativo "del amor". Puede constituirse en símbolo de perfección, así como de la entrega total. Por contraposición, la "rosa",

---

<sup>12</sup> 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* N° 7. Lima, octubre-diciembre 1980, p. 126].

sin calificación alguna, es manifestación de lo imperfecto, caduco, reflejo de la rosa perfecta.<sup>13</sup>

Al finalizar el poema "He dejado descansar..." aparece la rosa como prefiguración del TÚ, como símbolo de perfección, inalcanzable pese a los ruegos del YO para que venga 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 des-  
 pertarse  
 Las salidas están guardadas  
 Rosa grande ¿no has de caer?

Los versos primeros de "Marismas llenas de corales..." predicán la presencia del ser amado 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 temura 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 invenci-  
 ble esplendor

Pero, de inmediato, el poema cambia de prédica. 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

---

<sup>13</sup> Habría que comparar la "rosa" westphaleana con la "rosa" en la poética de Martín Adán, quien la utiliza de modo recurrente en varios poemas (Cf. *Travesía de extramares* y *La rosa de la espinela*).

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 ponerle nuevamente en camino en su búsqueda del 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 en el verso "Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia".

"Por la pradera diminuta..." es 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 indisoluble:

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 imperfecto; de allí la presencia de las contraposiciones "gloria caída", "triumfo 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 delezna- bles. Así, en "Poema inútil"<sup>14</sup> llama a éste "espejo de feria", "la torre falsa más triste y despreciable", "castillo derrumbado antes de erigido", "inocua obra de escribano o poetaastro 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 químera*. La última entrega de poemas 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.<sup>15</sup>

Pero, al margen de consideraciones de orden sociológico o del metatexto vigente, la poesía de Westphalen es difícil para los

---

<sup>14</sup> Publicado por vez primera en *Creación & Crítica* N° 20, en 1977, "Poema inútil" se incluyó posteriormente en *Belleza de una espada...*, tercera sección de *Otra imagen deleznable...* (México, FCE, 1980).

<sup>15</sup> 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].

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 los acápites anteriores, 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 Vigíl, 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).<sup>16</sup>

## LA RECONSTITUCIÓN DE LA UNIDAD

Diversas cosmogonías predicán 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 un intento por 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

---

<sup>16</sup> En "Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, p. 40.

caras de una misma moneda, el anverso y reverso de una sola realidad. 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 compenentran 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 compenentran  
 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" es imagen de la idealidad deseada, en oposición al "mundo" de lo visible y lo tangible. Ambos, como dice el poeta, se "compenentran", constituyen una sola unidad.

La poesía de Westphalen, entonces, habría que entenderla como 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 entendimiento de la imposibilidad de lograrlo.

## LA POÉTICA DE LA CONTRADICCIÓN

La poética westphaleana tiene al "conflicto" como uno de sus pilares fundamentales. Las predicaciones que realiza el poeta van

generalmente acompañadas de su correspondiente negación o contraposición: Algo "es" solamente si "no es". El conflicto opera no sólo a nivel de los recursos formales, sino, fundamentalmente, a nivel de los contenidos predicados. El poeta reúne en una misma unidad significativa contenidos que en la vida ordinaria suelen juzgarse como antitéticos. En el siguiente caso se sugiere pureza y sexualidad conjugados:

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

*("Solía mirar el carrillón...")*

Amor y dolor figuran en los versos siguientes:

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

*("Solía mirar el carrillón...")*

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. Así, al finalizar el poema "Andando el tiempo":

Alzada levantada  
(...)  
*Te temía sin noche y sin día  
Aunque no regreses*

Son numerosas las veces en las que predomina la afirmación negativa o de contenido negativo:

NO es válida esta sombra  
Despertad pequeños ríos

(*"No es válida esta sombra"*)

NO te has fijado qué despacio habla el rocío

(*"No te has fijado..."*)

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

(*"Solía mirar el carrillón..."*)

Es el tiempo y no tiene tiempo  
No tengo tiempo

(*"Andando el tiempo"*)

Existía no existía

(...)

Qué tierno el estío llora en tu boca

(...)

El mar acerca su amor

(...)

El mar aleja su amor

(*"La mañana alza el río..."*)

En "Diafanidad de alboradas..." el poeta manifiesta su desconocimiento ante las dos realidades sobre las que ha girado el poema, el amor y la muerte:

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 el 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 si el suelo cae a la fruta  
No se sabe

"No te has fijado..." es un poema lleno de constantes afirmaciones negativas, o de confluencia de afirmaciones y negaciones:

*No me vayas a hacer repicar tantas campanas  
(...)  
No acierto a poner las horas en su sitio  
(...)  
Me deslumbra esa mezcla  
De sí y de no que es tu mano sobre el elefante  
(...)  
Un río baja por donde otro sube  
Tú misma te vas para tú misma volver  
(...)  
No sé cómo comenzar  
Si es posible comenzar  
(...)  
Pero todo está tan exactamente donde lo habías  
dejado  
Que no hay para qué moverlo  
Si además por sí solo se mueve*

Cuando en "Marismas llenas de corales..." se forma la "alta rosa" llena de belleza y resplandor, el poeta opone, de inmediato, un elemento de contradicción: "Aunque no bastaba la rosa para cubrir el sueño".

Lo mismo ocurre en el poema siguiente, "Entre surtidores empinados...". Después de los versos iniciales, donde se canta a la "risa" del ser amado que brota de entre unos surtidores cósmicos, el poeta introduce un elemento que niega a la proposición inicial:

*ENTRE surtidores empinados para alcanzar la estre-  
lla  
Chorreaba tu risa la música rebosante de los cielos  
Y más grácil que palmera negando el desierto  
Siempre hallabas los ríos desolados del hastío*

En "He dejado descansar..." el poeta recrea el acto del retorno al paraíso perdido, a la "otra margen" mediante el ejercicio de la memoria, pero, de inmediato, el poeta introduce un elemento de oposición:

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

Finalmente, en el poema "Por la pradera diminuta..." la presencia de la felicidad, como acabamos de ver, se presenta a través de contraposiciones:

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

En un interesante artículo dedicado a reseñar la personalidad de nuestro poeta, decía 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.<sup>17</sup>

## FORMAS DICOTÓMICAS

En la poesía de Westphalen pueden reconocerse la existencia de numerosas dicotomías o dualidades: El objeto amoroso de los

---

<sup>17</sup> En "Palabras para Westphalen". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, p. 7.

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, infunde pavor, pues su cabellera semeja 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 reformulándose continuamente por su asociación con otros versos. El tiempo se presenta en su concepción tradicional como una realidad que avanza sin detenerse, pero, al mismo tiempo, 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, simultáneamente, es su contraparte. La palabra y el silencio son también realidades complementarias.

En este último sentido escribe José Ángel 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 no más 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.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> En "Apariciones y desapariciones", artículo publicado originalmente en *Culturas*, suplemento semanal de *Diario 16*, N° 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 químera (Poemas 1930-1988)*, Madrid, Alianza Tres, 1991, p. 9.

Edgardo Rivera Martínez comenta atinadamente algunos hechos sorprendentes 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.<sup>19</sup>

Por su parte, Rafael Vargas afirma:

Ni santo ni poeta maldito, Westphalen practica un sano escepticismo. Cree en la poesía a la 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 percederas 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!".<sup>20</sup>

<sup>19</sup> En "El pensamiento de Westphalen". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 67-68.

<sup>20</sup> En "Leyendo la leyenda - Westphalen" en *Sábado* (suplemento de *unomásuno*) N° 460. México DF. 2 de agosto de 1986, p. 6.

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.



## 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".<sup>1</sup> En efecto, en todos los poemas de *Ínsulas* y *Abolición*, que son los libros fundamentales en la poética westphaleana de los años treinta, se encontrará, de manera directa o indirecta, predicaciones dirigidas por un YO a un TÚ. Esta voz es la que define no sólo los temas anteriormente tratados como el tiempo y la muerte, sino que configura la personalidad del referente, del TÚ, a la vez que se define a sí mismo; se trata, entonces, de poemas de carácter dialógico. (En *Belleza de una espada...* y *Cuál es la risa* predominan los textos descriptivos). Los enunciados que realiza el emisor poemático (trátase de un YO o simplemente de una voz) van configurando la realidad del poema. En las páginas que siguen iremos indican-

---

<sup>1</sup> En "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". *Boletín de la Academia peruana de la Lengua* n° 14. Lima, 1979, p. 21.

do las cualidades y características más sobresalientes del ser amado u objeto amoroso, e, indirectamente, del emisor poemático o YO lírico.

## EL TÚ EN LO ALTO

El ser amado en los poemas de EAW pertenece al mundo de ARRIBA, adjudicándose los valores ideológicos ligados a este espacio. ELLA desciende cuando se aproxima hacia el YO, el cual se encuentra ABAJO. Así puede observarse en "Viniste a posarte...", donde se acerca a tierra como si de un ser alado se tratara, casi ingrávida: "Bajaste de brisa en brisa...".

En "Amarrado a su sombra..." dice el YO poético dirigiéndose al TÚ: "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 "Diafanidad de alboradas..." el TÚ ha elevado la *realidad* al lugar donde reside; así lo afirma el enunciador: "Oh qué alto el mundo eleva / La niña con su mano". En "Marismas..." el ser amado 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*".

Al finalizar "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 "Marismas llenas de corales..." el TÚ desciende del "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 de una gran "concha" se tratara, se ubica el TÚ cual nueva Afrodita, como el objeto amoroso que viene a 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

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.

### **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".

En "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 "irrupen" 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 es descrito 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":

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 poeta, 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 ser amado es su extrema delicadeza. En la siguiente secuencia, 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 vaci-  
lantes  
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  
(“Sargadora...”)

En “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 objeto amoroso (“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”<sup>2</sup>, aludiendo a la poesía de J. M. Eguren (y 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 poética westphaleana hace uso de términos que aluden a realidades vinculadas a delicadeza y fragilidad, logrando que esta poesía subsista de manera incólume, indemne, y a la

---

<sup>2</sup> Incluido en *Otra imagen deleznable...* México, FCE, 1980, pp. 101-120.

que no han afectado ni el paso del tiempo ni los cambios en las modas poéticas. Situada en el polo opuesto de la grito y vanagloria, las palabras parecen quebrarse por su levedad pero, sin embargo, son capaces de atravesar un cristal sin romperlo.<sup>3</sup> Veamos para comprobarlo algunos versos:

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...")*

---

<sup>3</sup> "Siempre, después de oírlo, nos queda resonando ésa su música recóndita y ésta, en esencia, es la voz frágil y eterna del amor" [Javier Sologuren en: "EAW, La voz frágil del amor". *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*. Lima, 11 de julio de 1994, p. 4].

## 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, virginidad, y, en general, asexualidad; de otro lado, cualidades vinculadas a aspectos prácticos del mundo de los niños: infantilidad, despreocupación, ludicidad, entre otros.

Al finalizar "Entre surtidores empinados...", que es 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 último 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 su merced y ésta le ordena realizar extrañas acciones: "No me vayas a hacer repicar tantas campanas / Te decía".

En una primera lectura se puede entender que "campanas" designa a 'campanas'; se trataría de provocar un gran ruido. Pero, en una segunda lectura, puede entenderse 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 sonido producido 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 moverlas, el polen ha caído fuera. 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: "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 acápite, todo ello connota no sólo infantilidad, sino, sobre todo, naturali-

dad, pureza, delicadeza, reconstitución de la armonía perdida entre el hombre y su entorno. Los siguientes versos constituirían una reformulación del tema de la "vuelta a la otra margen" (Cf. Cap. I):

Los árboles aplaudían  
Al estrenar tú una sonrisa que repicaba como las  
flore  
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 vidrieras  
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 "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 lúdicas de la niña-diosa:

Así a veces mi corazón salta como un sapo  
 Se está otras quieto 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 (fidelidad) 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 sus huellas. Esto hace que el corazón se "infe más grande", i. e., se acrecienta 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 tiempo que se reinicia) hace que el TÚ se encuentre feliz. El verso final 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 paradisiaco, 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. en el Cap. IV "El viento"):

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

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 las propiedades del astro celeste; *llueve* el sol, se trata de una lluvia pura de amor:

LLUEVE por tanto que se cae de amor  
 Lluve 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 es 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 respondé 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 alumbró 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, alma y 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.<sup>4</sup> O'Hara lo reconoce también así cuando, luego de citar los poemas eróticos y sociales de *Cuál es la risa*, hace el siguiente comentario: "Uno podría aducir que estas imágenes son la prueba fehaciente del alejamiento de Westphalen de la órbita-Eguren. De hecho lo son".<sup>5</sup>

No es propósito del presente trabajo señalar influencias, pero nos parece percibir en la "niña" westphaleana la presencia de la "niña azul" egureniana. Una niña –en este segundo caso– desprovista también de toda connotación erótica y símbolo de la Musa

<sup>4</sup> "... 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* N° 17. Lima, 2 de abril de 1982, p. 53].

<sup>5</sup> En: "Emilio Adolfo Westphalen: a merced de la noche". *Plural* N° 248, Revista cultural de *Excelsior*. México, mayo de 1992, p. 29.

inspiradora<sup>6</sup> 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.

Ágil 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 túl;  
y me guía a través de la noche  
la niña de la lámpara azul.

(de *La canción de las figuras*)<sup>7</sup>

La "niña azul" egureniana presenta algunas características que se repiten en la "niña" westphaleana: a) Es un símbolo de la belleza absoluta (también de la poesía). b) Permite el acceso a la

<sup>6</sup> Ibid. p. 26.

<sup>7</sup> Primera edición: Lima, Tipografía y encuadernación de la Penitenciaría, 1916, 72 pp.

"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 quien trata infructuosamente de alcanzarla.

Ya en 1928, en el estudio dedicado a Eguren, José Carlos Mariátegui destaca la presencia de "rasgos medioevales e infantiles"<sup>8</sup>, 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".<sup>9</sup>

Si sólo se hace un recuento de algunos personajes egurenianos, sin contar a "La niña de la lámpara azul", tendremos a "Syhna la blanca", "La Dama i", "Los gigantones", "Juan Volatín", "Los reyes rojos", "Peregrín, cazador de figuras", "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 ser amado figura en algunos poemas bajo la

<sup>8</sup> En "El proceso de la literatura". Incluido en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, ed. Mínerva, 1ª edición, 1928.

<sup>9</sup> "Me extraña todavía, por ejemplo, observar que el mismo Mariátegui diera importancia excesiva a lo que dieron en llamarse 'rasgos medioevales 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].

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. Esta 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 la 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 subtítulo del 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. 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:

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 "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 veni-

do... / 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 joven sugiere en este caso 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”<sup>10</sup> 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

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

---

<sup>10</sup> Ricardo González Vigíl: “Westphalen o la imaginación lírica”. En *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, p. 43.

Oye si me esperaras detrás de ese tiempo  
 Cuando no huyen los lírios  
 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 alusión a la "niña" implicaba ausencia de erotismo o sexualidad, hay que tener en consideración, sin embargo, que toda la poesía westphaleana en sus dos primeros libros está transida por la presencia del amor. El erotismo está presente en la casi totalidad de sus versos.<sup>11</sup> Por ello, afinamos nuestra formulación inicial: la "niña", más que constituirse en manifestación de la ausencia de erotismo, expresa presencia de pureza; el amor es también puro. Veamos, a modo de 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 sugieren una 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").

---

<sup>11</sup> Dice J. Sologuren refiriéndose a *Abolición de la muerte*: "Todos los poemas que lo componen son un canto de puro y ardoroso erotismo. Erotismo, llama viva, surgido de lo más hondo de su ser, pues el poeta -tal como en San Juan de la Cruz- se hallaba 'también en soledad de amor herido', y como él igualmente perdido y recobrado en el éxtasis". [En "La voz frágil del amor". *Revista*, suplemento de *El Peruano*. Lima, 11 de julio de 1994].

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.<sup>12</sup>

### 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 ser amado, en el presente queremos señalar que, en otro contexto, para caracterizar la adherencia e íntimo contacto entre YO y TÚ, el poeta alude a la imagen de la pesadez, pero empleando dos sustantivos que expresan cualidades netamente positivas: el rocío y los lirios.

El verso inicial del poema "Viniste a posarte..." predica la llegada del ser amado como un ave (o un insecto). En el segundo, el YO la llama "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 igualmente tanto adherencia como delicadeza. La presencia del TÚ es semejante a las gotas de agua que aparecen

---

<sup>12</sup> "Las niñas azules y líliales 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 la poética egureniana constituye el artículo de Ricardo Silva-Santisteban: "El universo poético de José María Eguren", incluido en *Escrito en el agua*. (Lima, Colmillo Blanco, 1989). Sobre el erotismo véase especialmente las pp. 229-235.

por la mañana. Lo interesante 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 "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.

## ***DIOSA DE LA INSPIRACIÓN***

Dentro de los dos primeros libros de Westphalen no existen referencias metapoéticas, salvo el caso de tres versos de "No te has fijado..." que presentan al TÚ 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 TÚ. 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*.

## DESCRIPCIÓN DEL "TÚ"

El ser amado no es propiamente una entidad humana, una persona de hueso y carne (Cf. SUPRA Cap. II). Es, en todo caso, una persona humana idealizada. Un aspecto de su descripción, 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 poética de Westphalen se encuentran ligadas 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 el cristal o la nieve. El TÚ produce un deslumbramiento que ciega a quienes la contemplan: "Soporte del frío tu frente completo cristal" ("Sirgadora de las nubes...")

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 alude a "frente" pero las "miradas" del TÚ tiene los mismos efectos: "Las miradas cargadas de resplandores de océanos soleados".

## 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 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 asociada a 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 la-  
 bios  
 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 decía Westphalen:

Sobre mi pantalla onírica el sentido que predomina es el de la vista; pocas veces se oyen voces, ruidos, músicas, estruendos.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> "Emilio Westphalen: el atisbo del misterio". Entrevista de Nedda G. de Anhalt. *Sábado*, suplemento de *unomásuno*. México, 17 de noviembre de 1990.

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, convirtiéndose 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.

Así, 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

En el poema "La mañana alza el río..." los ojos cumplen un importante papel, pues se repite de manera continua a lo largo de los versos como el elemento que permite el acceso tanto al sueño cuanto al amor. La estructura de los versos presentan varias posibilidades de lectura, como ha señalado Arámbulo López<sup>14</sup>: "Me miran los ojos el cielo".

Al finalizar este poema el YO poético lucha por retener la imagen del ser amado en contra del olvido, esto es, de la ausencia que quiere imponerse. Se puede observar que son los

---

<sup>14</sup> Carlos Arámbulo López: "Extraña insularidad". En *La casa de cartón* N° 3, II Epoca. Lima, otoño de 1994, p. 12.

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

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 ser amado, se intercala el verso "Tú me mostrabas los ojos" que sugiere que "los goces inenabrigables", de la secuencia citada anteriormente, se originan a partir de ellos.

La alusión a los ojos implica en varias oportunidades la presencia de la felicidad. Así en "Llueve por tanto...":

No hay que estar indecisos y el preciso cielo  
Amanecerá sobre tus ojos

Cuando el YO intenta detener al TÚ que huye y anuncia su inminente captura, la coincidencia de intereses y destinos se denuncia por la conjunción de 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

*("He dejado descansar...")*

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 complementariedad, 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 comenbran

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)<sup>15</sup>:

Has venido ojos de diamante

#### 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. Pueden ser tan negros como los del personaje mitológico Medusa (y tener, en lugar de cabellos, serpientes), o tan rubios que superen 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 alumbrar-  
 me

(*"No te has fijado..."*)

El poema "La mañana alza el río..." sitúa su predicamento 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

---

<sup>15</sup> "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].

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 y, por ende, el nacimiento de la nocturnidad: "En los cabellos se apagaba la última alba".

En "Te he seguido..." el YO persigue al TÚ en medio de la adversidad y se entrega a ella sin oponer resistencia. En este caso, la connotación que se sugeriría sería la entrega de la vida en la muerte:

Te he seguido...  
(...)  
... como la flor se tiende en la onda  
O [como] las cabelleras ablandan sus mareas

Finalmente, en "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 un ser sobrenatural, hala a las nubes entre el mar (o la tierra) y el cielo:

SIRGADORA de las nubes arrastradas de tus cabe-  
llos  
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 y se hallan enmarcadas dentro del campo semántico vinculado a lo escultórico. Así, en “Viniste a posarte...” figura el verso: “Has venido nariz de mármol”.

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 cita se halla en “Marismas llenas de corales...”, aunque en este poema no se alude a la nariz, específicamente. Es el TÚ quien aparece 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 manos en la poesía de EAW es hablar de sensorialidad. Ellas son 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...")*

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 que te habían de perder mis manos y mis ojos

En "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 los siguientes versos 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

(“Sargadora...”)

En “Amarrado a su sombra...” encontramos varias referencias a 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 TÚ 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

Pero, sobre todo, en varios pasajes el contacto de manos entre YO y TÚ supone alcanzar la plenitud y la felicidad. Así, al finalizar “Marismas llenas de corales...”:

Cuando tus manos alcanzaron mis manos  
 Cerróse un horizonte para abrirse dos cielos

En “Diafanidad...” se afirma explícitamente que la dicha se expresa a través de un contacto de manos: “Si la dicha es una

mano que se estrecha". (Antes había figurado en "Sírgadora..." el verso "... otras manos líquidas para a tientas encontrarse"). Y más adelante:

Había tantos nidos de dulzura y silencio entre nues-  
tras bocas  
Entre nuestras manos tanto afán de arraigarse en  
una

En "He dejado descansar..." el YO que desea alcanzar al TÚ se despoja de su materialidad para, de ese modo, "dejar la mano libre" y estrechar así la esencia del TÚ:

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 ser amado trae consigo el paraíso, cual 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 "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 "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

El contacto entre vida y 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 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 de la pérdida de la materialidad:

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 westphaleana 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<sup>16</sup> y Américo Ferrari.<sup>17</sup>

## EL SILENCIO

Un elemento fundamental en la poética westphaleana constituye el silencio. Como dice José Ángel 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 Luís de León: "[Fue] en lo moral, con especial don de Silencio, el hombre más callado que se ha

---

<sup>16</sup> "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.

<sup>17</sup> 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].

conocido, si bien de singular agudeza en sus dichos..."<sup>18</sup>

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.<sup>19</sup>

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

<sup>18</sup> En la introducción a *Bajo zarpas de la quimera*. Madrid, Alianza tres, 1991, p. 9.

<sup>19</sup> En: "Una trayectoria poética. Entrevista con EAW". *El Observador*. Edición dominical. Lima, 25 de abril de 1982, p. XVII

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.<sup>20</sup>

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 su recuerdo. Es, en ese sentido, una forma de “escapar de la muerte”.<sup>21</sup>

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 conclusión, 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.

---

<sup>20</sup> En: “El laberinto del silencio”. En *Hueso Húmero* N° 7. Lima, octubre-diciembre de 1980, p. 128.

<sup>21</sup> La afirmación de Fernández Cozman, “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].

Como afirma Roberto Paolí, la inseguridad, el temor, la duda, la incertidumbre constituyen la nota dominante de estos 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.<sup>22</sup>

Rafael Vargas incide, por su parte, en la unidad de la dicotomía silencio/palabra. El silencio permite destacar el sentido intrínseco de éstas:

... 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

---

<sup>22</sup> Roberto Paolí: "Westphalen o la desconfianza en la palabra". En *Estudios de Literatura peruana contemporánea*. Firenze, Stamperia editoriale Parenti, p. 99.

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.<sup>23</sup>

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, la plenitud por su llegada. 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, plenitud, o, en última instancia, reconocimiento de la derrota.

#### a) *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

---

<sup>23</sup> En "Leyendo la leyenda: Westphalen". *Sábado*, suplemento de *unomásuno*. México DF, 2 de agosto de 1986, p. 6.

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 "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 expresa esta imposibilidad:

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

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 "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 se constituye en 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

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 aparición 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

## b) *COMO PRESENCIA*

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 infabilidad 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 "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 nues-  
tras bocas

En "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

En los poemas de felicidad la llegada del ser amado 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

Y al igual que la llegada silenciosa del TÚ en "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 grito 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" y la "soledad sonora"<sup>24</sup> o el "estruendo mudo" de César Vallejo.<sup>25</sup>

La persecución que hace el YO del TÚ en el poema "Te he seguido..." se realiza de manera casi imperceptible:

No me oyes venir más fuerte que las hojas  
Porque me he librado de todas las ramas

La alusión al silencio es, pues, reiterada en una poesía que constantemente tiende hacia él. En la poética westphaleana 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).

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 exentos. Poesía de encuentro realizada a través de un diálogo fructífero en el que, como dice Martín Buber, "La relación es mutua. Mi Tú me afecta como Yo le afecta a él".<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> En el "Cántico espiritual".

<sup>25</sup> En *Trilce V*.

<sup>26</sup> *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 más relevantes de esta poesía es 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".<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> Pero lo que más llama la atención en

---

<sup>1</sup> En "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen". Estudio incluido en *Los sonidos del silencio*. Lima, Mosca azul, 1990, p. 77.

<sup>2</sup> "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." ["Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo

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 esta presencia 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 libidínosa, aunque hermética: la secreta lectura que de la posesión carnal puede hacer un moderno, del único modo posible sin caer en lo patético".<sup>3</sup>

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".<sup>4</sup>

---

Westphalen". *Boletín de la Academia peruana de la lengua* N° 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 indemne 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* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 32-37].

<sup>3</sup> En "Una flor en revuelta, cf. 'Abolición de la muerte'". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, p. 54.

<sup>4</sup> Américo Ferrari, *Ibid.*, p. 77.

No hay duda que una de las cualidades más relevantes de esta poesía es el empleo de imágenes, pero éstas no agotan su significación en su sola formulación sino que, como veremos más adelante, reclaman la búsqueda de un significado *oculto*. Así, 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 *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.<sup>5</sup> En Westphalen, por el contrario, sus imágenes que tienden a lo visual y concreto remiten 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, descono-

---

<sup>5</sup> Estos conceptos están 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].

cimiento, 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 ciertos temas. Aunque en relación a un tema distinto al aquí tratado dice acertadamente 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".<sup>6</sup> 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 esta dirección 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.<sup>7</sup> Por ello, en las páginas 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.

---

<sup>6</sup> En "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche". *Plural*, revista cultural de *Excelsior*. México, Mayo de 1992, N° 248, p. 21.

<sup>7</sup> Cf. Susana Reisz "Predicación metafórica y discurso simbólico". *Lexis* I, 1. Lima, U. Católica, julio de 1977.

## EL BESTIARIO

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 TÚ.

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 de 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 trasmutada 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 ambos dos casos la situación es semejante. La "ostra alada" y 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, "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 el deseo del YO por alcanzar al TÚ. La concavidad significaría entonces, por extensión, sexo femenino. A su vez, el delfín, que en un primer de significación 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, 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" (Cf. INFRA).

En el verso final del poema "He dejado descansar..." la presencia de la "Rosa" es semejante a la "ostra" y la "tortuga": Está en lo alto, mientras el YO la contempla (con deseo) como un bien inalcanzable.

Otras imágenes vinculadas de manera directa con el TÚ y que expresan de manera simbólica la presencia de 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 caracterizada como un ser delicado y frágil que se espanta ante su cercador:

Bella ave que has de caer en el paraíso  
Ya los telones han caído sobre tu huída  
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 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. INFRA) vuelven a ocupar su lugar en los cielos, y los ofidios 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 allí que la asociación serpiente/océano podría leerse como asociación masculino/femenina.

Lo mismo ocurre con los bosques. Los dos versos iniciales del poema "Amarrado a su sombra..." predicán la existencia de un ambiente poblado de árboles y que abre paso a unas pisadas ardientes:

AMARRADO a su sombra el bosque  
Abra paso a las ardientes pisadas

Estos pasos 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 feme-

nino, porque es el YO quien se aproxima de manera impetuosa). Bosque, pues, está asociado al deseo y al TÚ. De allí que su asociación con la serpiente sugiera también la unión erótica masculino-femenina.

No todos los animales ofrecen este tipo de connotación. 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<sup>8</sup>, 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**

Además de algunos animales, el erotismo westphaleano se vincula en otros casos a la naturaleza y el cosmos. En diferentes ocasiones la amada se presenta a través de alusiones a una realidad trascendente:

Sus pisadas tanto medían el suelo como el cielo

En los poemas que hemos denominado de plenitud el ser amado se hace presente a través de términos que refieren a realidades suprahumanas, por medio de imágenes celestiales:

---

<sup>8</sup> Alberto Escobar sostiene en "Una lectura de *Libre*" que este poema está basado en el enunciado "el amor es como un ave". [*El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*. Lima, IEP, 1989, pp. 79-83].

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 estre-  
lla  
Chorreaba tu risa la música rebotante de los cielos

*("Entre surtidores empinados...")*

Bajaste de brisa en brisa como una ola asciende los  
días  
Y al fin eras el quedado manantial rodando las  
flores

*("Viniste a posarte...")*

El erotismo westphaleano se expresa también a través de imágenes vinculadas al mundo vegetal o marino. Así ocurre con los versos comentados por Verástegui,

Más sombra me daban sus pestañas  
Que una arboleda bajo el triple peso  
De hojas vientos y cielos

*("Aterrado a su sombra...")*

o 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 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

En "Marismas llenas de corales..." el ser amado aparece como una diosa del mar:

Y siempre emergías de la alta marea  
Marcada de algas y besos y bocas de pescado  
Soñadora de verde...

La poesía de Westphalen es manifestación de un misticismo secular (Cf. INFRA). Ante el descrédito de la religión para los jóvenes vanguardistas, la poesía se convierte en medio de acceso a lo sobrenatural y trascendente. El poeta asume el rol de pontífice de una secta secreta integrada por un solo adepto, o mejor, él y quienes poseen el espíritu de participar en la búsqueda del misterio y lo desconocido: Eguren, Moro, Nerval, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, son los casos más reconocidos. Es la secta de los santos y malditos. Por ello el poeta ríe con satánico impulso y navega por procelosos mares escondidos y distantes como ínsulas extrañas.

El acto amoroso se constituye en medio a través del cual el poeta entra en contacto con lo trascendente y roza lo absoluto. Mucha de la poesía de EAW es eminentemente religiosa, pero despojada de toda connotación que lo ligue a creencias de iglesia oficial alguna. De allí que nos refiramos a un *misticismo secular* o *materialismo trascendente* en su poética. El núcleo de su religión se halla en el amor. El acto amoroso es el centro de una liturgia que le permite acercarse a los misterios de lo absoluto, y también, la manera de escapar de realidades tan limitantes como son el tiempo y la muerte.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> El aspecto ritual que asume el erotismo puede observarse a lo largo de toda su obra poética. Así, en un poema hecho público en 1992, 57 y 59 años después de sus dos primeros libros, en un contexto de temática realista, leemos:

"¿FUE en la ocasión desvergüenza de jovenzuela u obligación ritual de sacerdotisa de Venus?

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 referidos a la naturaleza y el cosmos, de allí que hablemos de un erotismo velado o simbólico. 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".<sup>10</sup>

La trascendencia 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 al reconocer el carácter profundamente humano de su poesía.<sup>11</sup>

### 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

---

Estaba recostada en la concurrida playa del 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*)

<sup>10</sup> Javier Sologuren. Véase cita (3).

<sup>11</sup> En este sentido, habría que reformular el planteamiento de Ortega y Gasset en su clásico libro *La deshumanización del arte*.

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 sugiere 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 son una prefijación del deseo, y, como ya lo hemos indicado, corresponden al ser amado:

AMARRADO a su sombra el bosque  
Abría paso a las ardientes pisadas

Más adelante nos encontramos con los versos comentados por Verásteguí. 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<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> "[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 representación directa como *presentación*

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 apereciba  
 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 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 quien, en el enamoramiento, gusta jugar negando la pretensión amorosa aunque, en realidad, la acepta. De allí 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

---

*analítica* (mentalmente óptica) del hecho que presentado no pierde su propia densidad". En "Una flor en revuelta, cf. 'Abolición de la muerte'". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, p. 54.

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 otros 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 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" podría connotar 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 echa

de menos 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 sílabean 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..." predicán 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 como manifestaciones del sentido trascendente que asume en esta poesía el ser amado):

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 "sombriilla 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 la presencia del deseo; si al TÚ le place la sombra, entonces el YO la sigue e imita:

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 el siguiente pasaje de "Solía mirar el carrillón...", aunque en el verso segundo se predica la desaparición del dolor, en los versos tercero y ss. 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 plenitud de 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  
aíres  
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. 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 ambos roles.

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 ofrece una connotación femenina, mientras que la flauta sugiere, 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 de una imagen 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. Esta plenitud en las líneas 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 pueden sugerir 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".<sup>13</sup>

### BREVE DIGRESIÓN NECESARIA

Westphalen –lo hemos indicado ya– no es persona creyente. El poeta no canta en sus poemas al paraíso cristiano. Puede ser considerado, en cambio, al igual que Moro, un "místico laico" por la tendencia de su poesía a la búsqueda de lo trascendente. Ahora bien, en las dos citas siguientes, si se hace abstracción de la palabra "surrealista", la predicación es perfectamente aplicable a su poesía:

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.<sup>14</sup>

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:

<sup>13</sup> En "Westphalen, Moro y la poética surrealista". En *Cielo Abierto*, v. 10, N° 29. Lima, julio-septiembre de 1984, p. 20.

<sup>14</sup> Citado por Leslie Bary en "El surrealismo en hispanoamérica y el 'YO' de Westphalen". En *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIV, N° 27. Lima, 1er. semestre de 1988, p. 102.

... 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.<sup>15</sup>

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 desprestigiada. 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.<sup>16</sup>

La poética westphaleana, 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:

---

<sup>15</sup> IBID. p. 102.

<sup>16</sup> En: "Westphalen, Moro y la poética surrealista". En *Cielo Abierto* v. 10, N° 29. Lima, julio-septiembre de 1984, p. 16.

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.<sup>17</sup>

Más que recalcar en la "necesidad de ateísmo", creo que la actitud de Mariátegui era afirmativa: la "necesidad de una fe".<sup>18</sup> Westphalen reconoce su apartamiento de la práctica religiosa desde la adolescencia<sup>19</sup>, pero su obra poética no puede entenderse sin la presencia de una, llamémosla así, religiosidad laica, de un misticismo laico.

<sup>17</sup> Op. Cit., p. 51.

<sup>18</sup> "Soy (...) un hombre con una filiación y una fe". [En las palabras preliminares a *La escena contemporánea*. Lima, Amauta, vrs. eds.]

"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].

Véase el estudio de Jeffrey Klaiber sobre el factor religioso en la vida y obra de Mariátegui: "Elogio de la celda ascética: José Carlos Mariátegui y el mito de la revolución". En *Religión y revolución en el Perú*. Lima, Centro de investigación de la Universidad del Pacífico, 1988, pp. 109-144.

<sup>19</sup> "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].

Será en la obra de los años treinta posterior a *Ínsulas* y *Abolición*, bajo la influencia de César Moro y el surrealismo, cuando efectúe una crítica a las instituciones sociales (escuela, familia burguesa, 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.<sup>20</sup> 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".<sup>21</sup>

### 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, grosso modo, que el elemento marino o acuoso en general, así como el 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

---

<sup>20</sup> Véanse especialmente los textos "El sueño" y "Detrás del telón". Incluidos en *Cuál es la risa*. Barcelona, Ed. Auquí, 1989.

<sup>21</sup> Ibid. Véanse los poemas "Cuál es la risa...", "Un hombre se inclina...", "Una representación hermosa...", "Se mece suavemente..." y "Poema".

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 una de las más importantes en *Abolición de la muerte*, ya que, según se vio en el primer capítulo, el río simboliza al tiempo y la mar, a la muerte. Como el hombre vive en el tiempo y se dirige irremediamente hacia su final 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 unión escatológica es, ciertamente, 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 la filosofía o mitología tratan de desentrañar.

## 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, cuando la vida se entrega a la muerte, como manifestación de ésta:

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

"Diafanidad de alboradas...", a pesar de iniciarse como un poema de plenitud, en su parte segunda (vv. 23 y ss.) anuncia la presencia conjunta de la MUERTE y del AMOR (la vida). En este sentido, aparecen diversas lunas. Una coexiste con la mar (que connota a la muerte), mientras otra se encuentra en lo alto del cielo como manifestación de felicidad. De este modo, también,

los toros blancos y la acción que realizan pueden sugerir sexualidad masculina, en oposición a la media docena de lunas que sugerirían sexualidad femenina. La coloración puede connotar la presencia de un erotismo líndante con la muerte:

Tenemos una luna tendida en la mar  
Otra mira desde su torre  
Los toros blancos arrastran  
Media docena por los bulevares

En oposición a las citas anteriores, en el poema "Por la pradera diminuta..." la felicidad 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 "Amarrado a su sombra..." la luna 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 "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

## LA BRISA Y EL VIENTO

La brisa y el viento son indicadores en la poética westphaleana 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 arreba-  
tadas 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 "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 "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 de este poema el viento se "re seca", 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...", la presencia de la muerte (representada por el "mar") y el viento tratan de impedir la unión entre YO y 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 dobligar 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, 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 compenestran  
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. 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 se relaciona con lo ideal, con la realidad que se encuentra más allá del mundo diario. 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".<sup>22</sup> "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche" constituye un importante estudio que reivindica la importancia del elemento onírico (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 intermedia-

---

<sup>22</sup> "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche". Op. cit., p. 24.

rias de la poesía de Westphalen multiplicaron la atracción que ejerce una figura (cuerpo / palabra) como presencia.

La *vuelta* del poeta elijirá, 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.<sup>23</sup>

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 se complementan:

Tú como la laguna y yo como el ojo  
Que uno y otro se compenetran  
Tal (...) el sueño y el mundo

En este caso sueño se entendería como deseo que conduce hacia el TÚ, esto es, lo ideal, trascendente y perfecto; el mundo correspondería a la realidad, lo imperfecto y caduco. En este sentido, existe una coincidencia de poética con Luis Cernuda (*La realidad y el deseo*)<sup>24</sup> 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" predicán 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

<sup>23</sup> Ibid., p. 31.

<sup>24</sup> Luis Cernuda: *La realidad y el deseo*. Madrid, Castalia, 1991, 218 pp.

A propósito de este libro véase el interesante artículo de Eduardo Urdanivia, "Sobre *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda". *La caza del unicornio. Ensayos de crítica literaria*. Lima, U. Agraria, 1994, pp. 267-299.

crystalinos pues está formada por lloviznas (= orvallos) y la humedad que se nota en la atmósfera en las noches serenas (= relentes):

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 prédica. 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:

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").

En el mismo sentido de deseo y ansia habría que leer el verso del poema "Amarrado a su sombra...", "Prendida de los sueños..." que se encuentra en correlación con el verso: "Incrustadas las tortugas en los aires", sugiriendo la pertenencia exacerbada del TÚ al mundo de lo ideal y del deseo.

Así también, y como lo hemos afirmado, este mismo poema presenta al ser amado en un estado de inacción o reposo:

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 "Sirgadora de las nubes..." la presencia del TÚ ha representado para el YO una lucha contra los temores, contra el dolor y el olvido, teniendo a su lado las esperanzas y el deseo (= sueño). Sólo así ha sido posible su arribo:

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". El YO imagina al TÚ echada y, en este sentido, hace su inmediata aparición el deseo:

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 su presencia. *Dormir significa sumergirse en los placeres de la ensoñación y el 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 allí que dos de los versos del poema enuncien:

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

pues, como se ha dicho, el proceso creativo se producido en un estado de entresueño que, a fin de cuentas, no es más que un estado de deseo.

El poema "Hojas secas para tapar...", que desarrolla el tema de la erosión de la vida por la muerte, ofrece en una instancia 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: la realidad del amor. La secuencia se inicia con una alusión al tiempo; se trata del "preciso momento", del AHORA. Véase también la presencia de las aves como símbolo de la vida y del amor, así como la imagen de la noche (del erotismo) que se aísla de los árboles (del otoño):

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 Thanatos (Cf. Cap. I). Así, 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 pen-  
    samiento

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 "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 compenestran / Tal... el sueño y el mundo"). Deseo (= sueño) y mundo, pues, conforman entidades complementarias que se necesitan mutuamente.



*Sección Segunda*

**LA ESCRITURA POÉTICA**



## Capítulo I

### *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.<sup>1</sup> 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. Éstos no llevan título en la edición de 1933.

#### *¿UN ÚNICO Y EXTENSO POEMA?*

La conformación del libro por poemas sin título que se suceden 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

---

<sup>1</sup> *Las ínsulas extrañas*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, febrero de 1933.

un solo poema (o, mejor quizás, la persecución imposible de un mismo poema).<sup>2</sup>

Si se toma en consideración la tendencia del poeta a la búsqueda de la perfección y 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 tomados en sí mismos, 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 (...) 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. 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...<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> En "Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica". En *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, p. 40.

<sup>3</sup> Edgar O'Hara, "Westphalen: al ritmo del silencio". Entrevista publicada en *Testimonio* N° 7. Lima, 2 de abril de 1982, p. 52.

## EL TÍTULO (¿POESÍA MÍSTICA?)

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.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Dice Westphalen: "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* N° 45. Lima, julio-agosto de 1985, p. 46].

Por su parte, 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 heteroclita, porque hay

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). El título de la "Noche oscura" es, en realidad, "Canciones del alma que se goza de aver llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual", y el de "Llama de amor viva": "Canciones del alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios". Son poemas que, como bien han señalado José Luis Aranguren<sup>5</sup>, Jorge Guillén<sup>6</sup> y otros autores<sup>7</sup>, 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.

---

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* desconfiaba 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].

<sup>5</sup> *San Juan de la Cruz*. Madrid, Júcar, 1973.

<sup>6</sup> En "San Juan de la Cruz o lo inefable místico". *Lenguaje y poesía*. Madrid, Alianza Editorial, 1969.

<sup>7</sup> "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." [Ángel 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

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. Él era un buen teólogo y exegeta bíblico; tuvo la capacidad de hacer de una cosa irracional como es la poesía una explicación racional sobre bases teológicas".<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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*<sup>10</sup>, donde comenta los versos "A dónde te escondiste / Amado, y me dexaste con gemido? / Como el ciervo huíste / 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

---

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].

<sup>8</sup> O'Hara, op. cit. p. 53.

<sup>9</sup> *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.

<sup>10</sup> 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, N° 55.

vista, huyes con ligeresa de ciervo y no te dejas comprender algún tanto.

"Para más declaración de este verso ["aviéndome herido"], es de saber que allende de muchas otras diferencias y visitas que Dios hace al alma con que la llama y levanta en amor suele hazer unos escondidos toques de amor que a manera de saeta de fuego hieren y traspasan 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 fénix 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 ajenas de la comunicación de los hombres; y assí en ellas se crían y nacen cosas muy diferentes 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 juicio 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 marauíllan 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 nuevo. (p. 111).

Leslie Bary cita "Las ínsulas estrañas están reñidas con la mar".<sup>11</sup> Probablemente se trate de un error de transcripción. En efecto, no vemos por qué las ínsulas estrañas 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<sup>12</sup> figura "*ceñidas*", esto es, rodeadas, cercadas.

Todas las afirmaciones del santo se corresponden con la

<sup>11</sup> En "El surrealismo en Hispanoamérica y el 'YO' de Westphalen". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIV, N° 27. Lima, 1er. semestre de 1988, pp. 97-110.

<sup>12</sup> Véase cita 10.

poética de Westphalen, evidentemente sin su sentido teológico. Así, si "Las ínsulas extrañas están (...) muy apartadas y ajenas de la comunicación de los hombres", ¿no ocurre lo mismo con los poemas del libro? ¿No son "de muy extrañas maneras y virtudes nunca vistas de los hombres, que hazen grande nobedad y admiración á quien las vee"?

En la entrevista anteriormente citada, ante las preguntas, "¿Cómo le colocó ese título al 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".<sup>13</sup>

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, debemos señalar que en la entrevista citada, 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

<sup>13</sup> Véase cita 3, p. 52.

que es uno de los mejores prosistas del Siglo de Oro...". (Subrayados del propio EAW).<sup>14</sup>

### **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.

---

<sup>14</sup> Ibid, p. 52.

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 grisáceo y mortecino de los hábitos cotidianos y la enquistada rutina. Esa ínsula extraña, pues, que en algo me rescata, me revela y me consuela.<sup>15</sup>

No quisiéramos extendernos en un tema que, de modo amplio, ha sido tratado por Westphalen en varios artículos<sup>16</sup>, 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<sup>17</sup>, Lima<sup>18</sup> y Madrid.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". En *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. N° 14. Lima, 1979.

<sup>16</sup> "Las lenguas y la poesía" *Debate* N° 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* N° 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*. N° 37. Lima, marzo de 1986, pp. 47-52.

O'Hara proporciona una lista adicional de artículos en: "Sueños sin respaldo seguro" (Prólogo posible), *La casa de cartón*. II época, N° 3. Lima, otoño de 1994, pp. 14-21.

<sup>17</sup> *Otra imagen deletznable...* México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 7-39.

<sup>18</sup> *Belleza de una espada clavada en la lengua*. Lima, Ed. Rikchay Perú, 1986. Sin n/p.

<sup>19</sup> *Bajo zarpas de la químera*. Madrid, Alianza tres, 1991, pp. 17-44.

1. Todos los versos están escritos con letras minúsculas, excepto la letra inicial del primer verso de cada poema que va con una letra sumamente marcada de mayor dimensión (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.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> 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".

3. Otra particularidad que hay que indicar de la edición príncipe es que 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 recomendadas por la RAE en 1951, así como otras que juzgamos que

---

[En "Un poema auténtico es imprevisible e irreplicable". *Debate* N° 45. Lima, julio-agosto de 1985, p. 46].

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 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.<sup>21</sup> Todos presentan la palabra con una sola erre, esto es, con la consonante alveolar, vibrante simple, sonora /r/: *carillón*. El diccionario VOX, 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*.<sup>22</sup> El *Trésor de la Langue française* en el acápite correspondiente a la pronunciación y ortografía de la palabra *carillón*,

<sup>21</sup> Por ejemplo, Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 6 Tomos.

María Moliner: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1990, 2 Tomos.

<sup>22</sup> *Diccionario general ilustrado de la lengua española (VOX)*. Barcelona, Bibliograf, 1993.

dice: "Ds. Ac. 1694-1762 sous la forme *carrillon*; 1798-1932 sous la forme *moderne*."<sup>23</sup>

Podría pensarse, entonces, de que se trata de una variante de autor.

## PLANTEAMIENTO GENÉRICO

Nuestra propuesta plantea que el libro está construido en base a una disposición arquitectónica que gira en torno a los números tres y nueve. Son tres los poemas que consideramos centrales en el libro. Están situados estratégicamente y funcionan a 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 irremediamente 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 se reinicia e 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 los orígenes. El poema canta la recuperación de la

---

<sup>23</sup> Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris, 1977, Tome cinquième, p. 211.

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 Thanatos. "La mañana alza el río..." se sitúa en el límite entre vigilia y sueño generando un proceso 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 simboliza a la vida corroída por la presencia de 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" conjuga en sus versos la experiencia del dolor asociada 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 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 rondan sus instancias.



## Capítulo II

### *ABOLICIÓN DE LA MUERTE*

Libro hermoso por naturaleza constituye la segunda entrega que realizó Emilio Adolfo Westphalen en febrero de 1935.<sup>1</sup> 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.

Lo primero que llama la atención al observar la carátula es que el nombre del autor se ha reducido a sólo su apellido, el que se inscribe en la parte superior. Un simple "Westphalen" en oposición al aristocrático "Emilio Adolfo von Westphalen" con el que figuraba en el primer libro.

---

<sup>1</sup> *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.

La edición lleva un dibujo del poeta y pintor surrealista peruano César Moro. Refiriéndose a su presencia en el libro comenta el autor:

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.<sup>2</sup>

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 nombre del libro ha producido distintas reacciones 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:

---

<sup>2</sup> "Poetas en la Lima de los años treinta". Conferencia incluida en *Otra imagen deleznable...* México, FCE, 1980, pp. 101-120.

ese instante se llama sueño, se llama contemplación, se llama amor.<sup>3</sup>

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".<sup>4</sup>

*Abolición de la muerte* —dice Guillermo Niño de Guzmán—, es decir, afirmación de una negación. Rechazo del destino común humano que el poeta intenta vencer en la búsqueda desesperada y misteriosa del amor.<sup>5</sup>

Por su parte Javier Sologuren afirma: "(...) 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".<sup>6</sup>

Para Ricardo Silva-Santisteban: "*Abolición de la muerte* es un poema de amor y éste surge en él como la más cabal conquista terrena al conservar indemne lo moral frente a la eternidad que, en el decurso humano, hace deleznable la envoltura cor-

---

<sup>3</sup> En "Emilio Adolfo Westphalen: Iluminación y subversión". *In/Mediaciones*. Barcelona, Seix Barral, 1979, pp. 166-167.

<sup>4</sup> En "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen". *Los sonidos del silencio*. Lima, Mosca azul, p. 80.

<sup>5</sup> En "La poesía del silencio". *El Comercio*. Lima, 4 de diciembre de 1983, p. 2.

<sup>6</sup> "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* N° 14. Lima, 1979, p. 21.

pórea. El amor es la más absoluta negación, la abolición de la muerte".<sup>7</sup>

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 y vana– sino expresar la vida en toda su plenitud.

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 ser amado ("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 contenidos de duda e incertidumbre. Pero, incluso ellos constituyen una búsqueda –infructuosa, ciertamente– de la felicidad, de la plenitud del amor. Por eso, 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 paradisiacos*.

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, trátase ésta de un momento de plenitud y felicidad o de dolor y angustia.

---

<sup>7</sup> En "Westphalen, poeta de los elementos". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 36-37.

Por tanto, el título no debería entenderse como una referencia directa a la muerte, sino como una profesión de fe en la vida. Al exaltarse la vida se elimina la muerte (de un modo pasajero, ciertamente).

La propuesta del libro –si se puede expresar así– 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 allí que su nombre *completo* podría ser *Abolición de la muerte y/o exaltación de la vida*. Recordemos, finalmente, las palabras del poeta 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 trastornos 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 recobrarne 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 desvenajamiento 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 mísmos. No por nada al segundo cuaderno de poemas que publiqué le di por título *Abolición de la muerte*.<sup>8</sup>

## EL EPÍGRAFE

Tomado del libro de André Breton *Le Revolver à cheveux blancs* (1932) y específicamente del poema "Sur la route qui monte et qui descend", el epígrafe 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 possession par l'impératif surréaliste et des dispositions toutes favorables qui l'ont permise".<sup>9</sup>

## LA DISPOSICIÓN DE LOS POEMAS

La edición príncipe de 1933, lo mismo que la edición mexicana de 1980, presenta 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.

<sup>8</sup> En "Poetas en la Lima de los años treinta", op. cit. p. 116.

<sup>9</sup> 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.

Los cinco primeros poemas del libro son cantos de felicidad. Presentan una misma escritura poética. Los poemas sexto, séptimo y octavo se distinguen del conjunto por poseer 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 TÚ. Como el libro es un canto a la vida y la felicidad, el último poema, "Por la pradera diminuta...", cierra la serie 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 nuestra lectura tenemos el siguiente esquema:

#### PRIMERA PARTE

- "Sirgadora de las nubes..."
- "Amarrado a su sombra..."
- "Marismas llenas de corales..."
- "Entre surtidores empinados..."
- "Diafanidad de alboradas..."
- "Por la pradera diminuta..."

#### SEGUNDA PARTE

- "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, "Sirgadora de las nubes..." muestra a la diosa niña que conduce a las "nubes" que se encuentran "arrastradas" por sus cabellos. "Amarrado a su sombra..." es el 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 ser amado en el mar quien "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 presentan 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 y constituye un poema a la felicidad por la conjunción entre los dos actantes. "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 por el encuentro YO/TÚ. b) El libro —que es un canto a la vida y al amor— no podía finalizar con un poema de contenido engañoso. De modo que el texto permite que la serie 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 westphaleana 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 trascendente.

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. El poema quinto 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, el libro en nuestra lectura 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 paradisiacos". 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 agrupados 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 de Westphalen, *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 *prolegómenos* a la "segunda época" de EAW, el "nacido [o renacido, digo yo] en Lisboa a principios de los 80", según André Coyné).<sup>10</sup> Se trata, volvemos a decirlo, de nueve

<sup>10</sup> En *Cuál es la risa*. Barcelona, Ed. Auquí, 1989, p. 3.

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 publicados en 1935 y 1939 y reunidos posteriormente en *Belleza de una espada clavada en la lengua* son de muy distinta factura con respecto a 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 sueltos publicados entre 1972 y 1978 también abrían, ciertamente, 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 treinta, 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".<sup>11</sup>

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*.<sup>12</sup>

## DANTE, BEATRIZ Y LA DIVINA COMEDIA

Y concluida porque había sido construida como un verdadero edificio arquitectónico, del modo como Dante construyó y

---

<sup>11</sup> Entrevista de Federico de Cárdenas y Peter Elmore. *El Observador*. Lima, Edición Dominical, 25 de abril de 1982, p. 17.

<sup>12</sup> 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.

edificó su *Comedia*. No es casualidad que en nuestra lectura citemos a Dante. Si algún libro, conjeturamos, pudo haber servido de modelo a EAW (consciente o inconscientemente) para la construcción arquitectónica de su obra poética señalo a la obra del florentino en el sentido de búsqueda de la perfección. En efecto, en la *Comedia* (y, en general, en toda la obra de Dante) puede observarse a cada paso el uso constante de un simbolismo numérico. El hecho más notorio y conocido es el de la *Comedia*: Construida en base a tercetos endecasílabos y conformada por tres Cantos; nueve círculos en el Infierno y Purgatorio, nueve esferas en el Cielo, etc.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> En relación a los números 3 y 9 dice la *Enciclopedia Dantesca*: "La testimonianza più ampia e significativa dell'importanza attribuita da Dante al tre come numero sacro è offerta dal passo della *Vita Nuova* que esamina per quali ragioni il numero nove, di cui il tre è la radice, fosse *cotanto amico* (XXVIII 3) di Beatrice, ricorresse cioè con tanta frequenza in tutte le particolarità di tempo collegate alla vicenda terrena della gentilissima: *Lo numero del tre è la radice del nove, sì como vedemo manifestamente che tre via tre fa nove. Dunque se lo tre è fattore per se medesimo del nove, e lo fattore per se medesimo de li miracoli è tre, cioè Padre e Figlio e Spirito Santo, li quali sono tre e uno, questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitate* (XXIX 3).

Y continúa la *Enciclopedia*: "Esta enunciazione va evidentemente inserita in tutta la speculazione sul valor simbolico dei numeri (...) (V. NUMERO, e in particolare il commento di Remigio di Auxerre a Marziano Capella, ediz. C. Lutz, I 148 'perfectus est ternarius, quod id est eo quod, prima triplicatio numeri subaudis ternarii, id est novenarius... Tria enim ter noven fiunt'). Bisogna tuttavia avvertire come, nell'assimilazione della dottrina pitagorico-platonica del numero esemplare o idea archetipa del reale, e nella consapevole accettazione di spunti offerti dalla poesia classica, il pensiero e l'intuizione poeta di Dante si concretano con varia larghezza in modi collegabili al numero tre grazie alla posizione centrale che in tutta l'opera dantesca ha la teologia trinitaria, che già nel sec. XII risultava strettamente legata alla tradizione platonica." [VARIOS: *Enciclopedia Dantesca*. Istituto della Enciclopedia Italiana. Fondata da Giovanni Treccani. Roma, 1976, Tomo III, p. 707].

Quiero reiterar que si alguna coincidencia establecemos entre la poesía del peruano y la del florentino es en el aspecto formal.

El *Diccionario de los símbolos* de Jean Chavalier y Alain Gheerbrant [Barcelona, Ed. Herder, 1991, 1107 pp.] proporciona una interesante información en torno al número *nueve* que coincide con la lectura que hacemos del tema de la muerte (la "mar") en la obra poética de EAW: "Por ser el nueve el último número de la serie de las cifras, anuncia a la vez un fin y un nuevo comienzo, es decir, una transposición a un nuevo plano. Se encontraría aquí la idea de un nuevo nacimiento y germinación, al mismo tiempo que el de la muerte; ideas cuya existencia hemos señalado en varias culturas a propósito de los valores simbólicos de este número [no las hemos transcrito]. Último número del universo manifestado, abre la fase de las transmutaciones. Expresa el fin de un ciclo, el término de una carrera, el cierre del anillo." (p. 762)

Habría que señalar, como dato final, que los libros publicados por Westphalen hasta la actualidad suman nueve (sin considerar *Cuál es la risa* por la razón ya expuesta), e indicar que el número de poemas que integra cada libro o sección (con la sola excepción de los poemas correspondientes a los años setenta de *Belleza de una espada clavada en la lengua*) corresponde a múltiplos de tres: 1.- *Las ínsulas extrañas*: 9 poemas. 2.- *Abolición de la muerte*: 9 poemas. 3.- *Belleza de una espada clavada en la lengua*: 9 poemas correspondientes al período 1930-1939; 8, pertenecientes a la década de 1970. 4.- *Arriba bajo el cielo*: 6 poemas. 5.- *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*: 12 poemas. 6.- *Amago de poema -de lampo- de nada* (publicado originalmente bajo el título *Nueva serie de escritos*): tres secciones de 21, 12 y 15 poemas, respectivamente. 7.- *Porciones de sueño para mitigar avemos*: 15 poemas. 8.- *Ha vuelto la Diosa Ambarina*: tres secciones de 12, 9 y 9 poemas, respectivamente. 9.- *Falsos rituales y otras patrañas*: 9 poemas.

La serie editada por Coyné en 1989, *Cuál es la risa*, ofrece también un total de 9 textos.

NB.- A pesar de nuestra especulación crítica en torno a la numerología simbólica en la obra poética de EAW, queremos transcribir unas palabras del propio poeta formuladas en el curso de una entrevista periodística que se oponen a las que acabamos de sostener, y que no hacen más que dejar constancia (una vez más) de los puntos de vista divergentes (a veces contradictorios) que asumen tanto el creador como los críticos en el proceso interpretativo de una obra literaria:

" - Usted escribió los poemas de *Las ínsulas extrañas* en 1931 y 1932. ¿Usted los escribió pensando en un libro con una estructura definida o fueron saliendo sin tener una idea global?

Como ya ha sido señalado, en la obra de EAW nada más lejos que cualquier connotación religiosa oficial (sin embargo, cuánto elemento coincidente con la poesía mística y la tradición bíblica y evangélica).<sup>14</sup>

La dedicatoria de la edición príncipe de *Abolición de la muerte* anuncia: "a IDA BEATRIZ". Trátase de una persona concreta o no, nuestra lectura nos remite nuevamente a Dante. El primer

- 
- Yo no escribo libros.
  - Se lo decía porque también hay casos de poetas que se plantean un proyecto y lo ejecutan.
  - Yo no soy de esos poetas. Yo me di cuenta que ya tenía un conjunto apreciable de poemas y los reuní en un libro."

[En "Westphalen, habitante del silencio" (Entrevista de Mito Tumi). *El caballo rojo*, suplemento de *El diario de Marka*. Lima, 2 de mayo de 1982, p. 8].

<sup>14</sup> Existen, sin embargo, algunas coincidencias temáticas. En *La Divina Comedia*, específicamente en el "Paraíso", la Gloria de Dios aparece primero como un río (una ribera) para metamorfosearse más adelante en flor: una Rosa (ambos, símbolos en la poesía de Westphalen del lugar donde reside el ser amado, del 'paraíso'):

E vidi lume in forma di rivera  
fulvido di fulguri, intra due rive  
dipinte di mirabil primavera.

Di tal fiumana uscian faville vive,  
e d'ogni parte si mettean nei fiori,  
quasi rubin che oro circunscrive;

poi, come inebriate da gli odori,  
reprofondavan sé nel miro gurge  
e s'una intrava, un'altra n'uscía fori.

(Canto XXX, vv. 61-69)

In forma, dunque, di candida rosa  
mi si mostrava la milizia santa  
che nel suo sangue Cristo fece esposa;

(Canto XXXI, vv. 1-3)

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. IDA BEATRIZ, ¿no puede ser un símbolo del paraíso perdido o *ido*, de la belleza deseada, añorada, soñada?

Por ello 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 tres 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) Al finalizar el poema "Amarrado a su sombra..." la edición príncipe ofrece el siguiente texto:

Cruzando el Mediterráneo los delfines se empina-  
ban  
*Una flor en el mar crecía desbordaba los espacios*  
*Se empinaban los delfines*  
Incrustadas las tortugas en los aires  
No despertaba aún la muchacha  
Llenaba los espacios la flor

A partir de la edición de 1980 se suprimieron los dos versos remarcados en cursiva, quedando el texto conformado de la manera siguiente:

Cruzando el Mediterráneo los delfines se empina-  
ban  
Incrustadas las tortugas en los aires  
No despertaba aún la muchacha  
Llenaba los espacios la flor

b) La edición de 1935 señala en el poema "Diafanidad de alboradas..." el verso: "En un *tañer* de cuerdas y cabelleras", que a partir de la edición de 1980 figura como "En un *tañer* de cuerdas y cabelleras".

c) 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: "Perdiendo mis pestañas en el *sigilo* de las alboradas".



## Capítulo III

### LOS RECURSOS EXPRESIVOS

Así como una pintura abstracta o surrealista, un concierto de Hindemith o Schönberg, presentan una disposición orgánica y estructural que los diferencia de obras realizadas a fines del siglo XIX o inicios del XX, los textos de vanguardia ofrecen un conjunto de particularidades formales que los distinguen de los poemas románticos, simbolistas o modernistas y que dificultan la lectura del lector no iniciado en este tipo de escritura. Queremos en las páginas siguientes comentar de manera breve un conjunto de aspectos formales de la poesía de vanguardia de Emilio Adolfo Westphalen.

Una de las características más notorias 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..." sí bien no hacen un uso estricto del hipérbaton, sin embargo reorganizan los elementos oracionales:

ENTRE surtidores empinados para alcanzar la estre-  
lla  
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".

Como bien sabemos la gramática regula las relaciones entre las unidades significativas de la lengua. La alteración de estas leyes traería consigo la formación de un verdadero galimatías. Aunque el poeta no llega a límites de ininteligibilidad, en el siguiente verso del poema "Un árbol se eleva hasta..." 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 debe a la imposibilidad del lenguaje de permitir expresar al enunciador la emoción que alberga. Otro ejemplo lo 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 que

figuran yuxtapuestas dos preposiciones que indican direcciones distintas (de, para).

En otros casos el poeta opta por dejar inconclusas algunas oraciones. El efecto de estos versos en el lector es el de imprecisión, indeterminación del sentido:

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..."*)

El empleo de varios niveles de subordinación es una de las formas de crear mayor ambigüedad significativa al lector: Por ejemplo, en el verso "Sirgadora de las nubes arrastradas de tus cabellos" el núcleo es "sirgadora" que, a su vez, está modificada indirectamente por "de las 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 (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".

En algunos contextos el poeta tiende a evitar repetir las mismas palabras, como en el siguiente ejemplo,

"Tantas vueltas daba el mundo  
De manos a otras se le veía frecuentado"

(*"Amarrado a su sombra..."*)

donde, en el segundo verso, se ha evitado repetir "manos". En una segunda lectura se obtendría la siguiente estructura subyacente: "De unas manos a otras manos se le veía frecuentado".

En "No te has fijado..." leemos: "Qué pasito las nubes se llevan los días", donde "pasito" puede ser entendido en tres sentidos: a) Como lexema integrante del modo adverbial *pasito a pasito*; en este caso se trataría de una supresión. b) como diminutivo. c) Como equivalente de 'en voz baja'.

Podemos señalar otro ejemplo en los siguientes versos del poema "He dejado descansar..." (aunque en este caso la supresión puede considerarse normal, pues la repetición del verbo no es necesaria):

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

El léxico del poeta en sus dos primeros libros es exquisito. Veamos algunos sustantivos: relentes, orvallos, sirgadora, maris-

mas, guirnalda, estrella, corales, dalia, rosa, ventisquero, resplandor, cabritilla, osamenta, carrillón. En el poema "Diafanidad de alboradas..." el poeta prefiere la forma contracta "reflejas" a "reflejadas".

Como ejemplos de uso de cultismos pueden citarse los versos 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 sucedido con los sustantivos "Clamoreo" (= clamor), y "salutación" (= saludo).

En el poema "No te has fijado..." destaca el uso del verbo: "Toda una legión de poetas barbones / *Orillaba* el desierto..."

El inventario señalado, además de su tendencia al uso de hipérbatos, puede haber sugerido en 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".<sup>1</sup>

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.

Muchas veces la intemporalidad en los poemas se expresa a través del uso de formas no personales, en especial del gerundio. Además, la construcción gramatical de los versos y la posición (al inicio, centro o final del verso) le asigna un valor expresivo y rítmico adicional:

---

<sup>1</sup> En "Dos capítulos sobre poesía". *Social* N° 72. Lima, 20 de febrero de 1934, p. 31.

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

(*"Difanidad de alboradas..."*)

En el poema "Por la pradera diminuta..." el gerundio configura un presente continuo que prolonga indefinidamente los momentos de plenitud y felicidad. Por otro lado, su ubicación confiere al verso un significado adicional de retardamiento de la acción. La lectura de los dos primeros versos siguientes reclama una pausa antes de la forma no personal del verbo; en el tercero, 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

Un modo de multiplicar las significaciones posibles del texto es a través de la utilización del polisíndeton. En el poema "Te he seguido...", además de la función señalada, 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".

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

(*"Difanidad 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..."*)

Entre las figuras de recurrencia empleadas por el poeta en *Abolición de la muerte* figura la anáfora, recurso que consiste en el uso reiterado de una misma palabra o frase al inicio de verso

o estrofa. Ha sido empleado especialmente en los poemas "Viniste a posarte...", "Te he seguido..." y "He dejado descansar...", pero también figura en otros poemas.

Veamos el caso de "Te he seguido...", donde este sintagma se repite cada cierto número de versos, funcionando a modo de apoyatura donde el YO poético recalca 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  
 .....

A pesar de que el poeta afirme que a él no le tocó la "oreja de poeta"<sup>2</sup>, el verso westphaleano no sólo es musical, sino que hace un uso magistral de recursos sonoros, como es el caso de la aliteración. Veamos algunos versos a modo de ejemplo: "Sensible al menor soplo u oscilación de los planetas", donde puede observarse el empleo de la consonante alveolar fricativa sorda /s/ que da a la secuencia el aire de un susurro, acorde con el

<sup>2</sup> "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].

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 armonía vocálica en /i/, queremos llamar la atención para indicar cómo el aspecto sonoro de los versos guarda estrecha concomitancia con los contenidos. Por ejemplo, en el sintagma "crujir de fuego" 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 /ç/ y la redoblante alveolar sonora /R/. Finalmente, queremos señalar en el verso catorce cómo la fuerza generada por las trompetas se corresponde con la función conativa o apelativa del lexema *óyeme*.

Fernández 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"<sup>3</sup>, pero ninguno de los ejemplos proporcionados pueden considerarse como simples formulaciones lúdicas. El verso "Otra música alba de agua canta música agua de alba" es, como afirma Sologuren, "una alada, ingravida secuencia de palabras en trance

<sup>3</sup> En *Las islas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Op. cit. p. 42.

de convertirse en pura música". 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", lo son. En todo caso, hay que considerar estos versos como manifestaciones de una poética que busca generar desconcierto entre los lectores.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> En realidad, el verso 15 del poema liminar de *Las ínsulas extrañas*, formula una afirmación explícita desde la perspectiva de la muerte: "Es el tiempo y no tiene tiempo", donde la cualidad más relevante es la ausencia temporal. Este 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".

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

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

Como recordaremos, la muerte en la poética westphaleana 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".

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 westphaleana se presenta tanto en el sentido de móvil, continuo, cuanto en el sentido de inmóvil, detenido (es el AHORA de la felicidad). Véase, por ejemplo, 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

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 "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*  
*Cegar*  
Cómo es posible niña y sol

En "Diafanidad de alboradas..." el poeta se vale de una pareja 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":

---

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 referencia 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" podría sugerir a las palabras de otro tiempo, esto es, el tiempo que no tiene tiempo, el tiempo de la muerte.

Ya sabía que más allá del cielo de la música de la  
 lluvia  
 (...)
   
 Crecen las ramas  
 Más allá  
 Crecen las damas

Finalmente, en "Una cabeza humana viene..." figuran los versos "Con *dispar* siniestro con *impar* / Tus labios saben dibujar una estrella sin equívoco".

El desarrollo independiente de un elemento subordinado constituye otra de las razones de la dificultad de la lectura de los poemas de EAW. Consiste éste 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..." (1939) 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 en cursiva 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 contenido de decir he llegado". Toda la secuencia conformada por los vv. 5 a 8 constituyen un desarrollo independiente de este complemento circunstancial (v. 5).

Hay que indicar, también, que 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.

De igual manera, es importante señalar el hecho de que el poeta no utiliza signos de puntuación. Carlos Arámbulo considera que la anulación de éstos constituye "otra puerta abierta hacia la indeterminación de sentido". Y añade: "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".<sup>5</sup>

Veamos, a modo de ejemplo, los versos iniciales del poema "Por la pradera diminuta...":

POR la pradera diminuta de una voz flotando en los  
aíres  
Con el peso liviano de los planetas lucidos por las  
flores  
Entre las enseñas de los días desarraigados 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 caso 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 principio de una nueva idea, a excepción del quinto verso, donde la conjunción inicial cumple no sólo la función de nexos 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:

---

<sup>5</sup> En "Extraña insularidad". *La casa de cartón*. N° 3. Lima, otoño de 1994, p. 13.

"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 20° 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 20° con el meridiano de Greenwich
- d) El rostro vuela pesadamente entre el día y la  
noche  
Sin saber con cuál de las medallas quedarse

En los dos últimos textos transcritos, además de la ausencia de los signos de puntuación, se habrá podido observar la presencia del uso de letras mayúsculas al inicio de cada verso. Aunque este empleo tiene una tradición que se remonta a varios siglos, es

otra de las características de la poesía de EAW en su período vanguardista [Véase SUPRA, sin embargo, nuestra observación respecto de la primera edición de *Las ínsulas extrañas*].

Ahora bien, el hecho de que la utilización de esta letra se haga independientemente de si ha concluído 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 otorgarles 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 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 constituye 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.<sup>6</sup>

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 las primeras líneas de "Sirgadora de las nubes...":

---

<sup>6</sup> En "El proceso de la literatura". Incluido en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Ed. Minerva, 1928, pp. 227-228.

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

Hay que señalar, con todo, 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 contraejemplos 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 reco-  
gerse

(*"Viniste a posarte..."*)

Pasaremos a ver ahora otro aspecto de importancia en la poética vanguardista westphaleana. 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 lite-

rario y de imaginar nuevos modos de percepción y representación. Es éste uno de los rasgos más llamativos de la poesía de Emilio Adolfo Westphalen.<sup>7</sup>

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".<sup>8</sup>

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".<sup>9</sup> 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 ordenador 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

<sup>7</sup> En "El surrealismo en Hispanoamérica y el 'YO' de Westphalen" *Hueso Húmero*, Año XIV, N° 27. Lima, primer semestre de 1988, p. 97.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>9</sup> En *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Op. cit., pp. 38-39.

El fragmento transcrito podría ser segmentado 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.

En el primer caso se trata de una formulación en primera o tercera 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

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".<sup>10</sup>

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 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".<sup>11</sup>

<sup>10</sup> En "Extraña insularidad". Op. Cit., p. 10.

<sup>11</sup> Ibid., p. 35.

Por su parte, Fernández Cozman 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?".<sup>12</sup> Y considera que no llegan a más de siete u ocho versos. Fernández 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

Carlos Arámbulo ha señalado también que en su primer libro el autor utiliza una forma de escritura que admite múltiples lecturas y que denomina "binariedad o estructura dicotómica de ciertos (muchos) versos".<sup>13</sup> Como ejemplificación ofrece la lectura de los primeros versos del poema "La mañana alza el río...":

---

<sup>12</sup> Cf. cita 6, pp. 43-44.

<sup>13</sup> Cf. cita 2, p. 12.

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 Arámbulo, 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 poeta 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 trastorno del poema no sólo permanecía intacto sino que aumentaba en vigor y significado por esa intromisión.<sup>14</sup>

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

<sup>14</sup> En "Poetas en la Lima de los años treinta". Incluido en *Otra imagen deleznable...* Op. cit., pp. 112-113.

- 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 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".<sup>15</sup> 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".<sup>16</sup>

Uno de los experimentos más singulares que se pueden hacer con los poemas de Westphalen es leer los versos no en el

<sup>15</sup> Ibid. pp. 101-102.

<sup>16</sup> En *Amago de poema -de lampo- de nada*. Incluido en *Bajo zarpas de la Químera*. Madrid, Alianza Tres, p. 179.

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 westphaleano. 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 está 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.

Otro aspecto destacable de la poesía de nuestro autor 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 predicán acerca 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<sup>17</sup>, 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 inconsciente 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"<sup>18</sup>, Fernández 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".<sup>19</sup> El crítico ejemplifica su lectura con el análisis de los poemas "Un árbol se eleva hasta..." y "No es válida esta sombra".

Respecto de la métrica de los poemas dice Javier Sologuren: "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 homogenización métrica, pues se han acortado las distancias silábicas entre los versos más breves y más largos. En promedio, son de

<sup>17</sup> *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima, Ed. Naylamp, 1990, 123 pp.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 65.

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".<sup>20</sup>

Ciertamente, cuando se compara la versificación del primer y del segundo libro de EAW, se 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, ha dejado de lado el aire agresivo para centrarse más en el texto mismo, en la creación de un mundo de luminosa pureza.

Hemos indicado en otro lugar que una de las características de la poesía de EAW es la sensorialidad de la imagen. Américo Ferrari la señala como distintiva de esta poesía:

... 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 inmanente, no significa fuera de sí misma ni refiere a nada que no sea ella misma y la experiencia del mundo que motiva.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> En "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". Op. Cit. p. 19.

<sup>21</sup> Américo Ferrari en "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen". Op. Cit., p. 77.

La imagen en Westphalen es sobre todo *plástica y sensorial*, y se puede visualizar y percibir, como lo han señalado algunos críticos. Así, Stefan Baciu: "No cabe duda que éste es un retrato exquisito de un mundo más bien plástico..."<sup>22</sup> Jorge Rodríguez Padrón: "... su escritura se asienta en una sensorialidad muy singular".<sup>23</sup>

Comentemos la estructura de algunas imágenes westphaleanas:

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 una 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". 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

<sup>22</sup> En "Emilio Adolfo Westphalen, poeta de la tortuga voladora". *Creación & Crítica*. Nº 20. Lima, agosto de 1977, p. 12.

<sup>23</sup> En *El pájaro parado (Leyendo a E.A. Westphalen)*. Madrid, Ed. del Tapir, 1992, p. 40.

flotando en los aires” sugeriría el 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 la estrella (que no

es más que una prefiguración del ser amado). El verbo estrechar incide en el aspecto táctil y sensitivo: las manos tocan "la gozosa pulpa".

Hay que indicar, finalmente, que 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 oposición a los primeros versos, los últimos ofrecen una armonía rítmica, gramatical y semántica acorde con su función culminativa, de allí que presenten una más sencilla intelección:

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...")*



## CONCLUSIONES

*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 fines del siglo XIX e inicios del 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.

La piedra de toque de la nueva poesía es la *imagen*, la creación del conflicto, la alteración de las leyes gramaticales, entre otras. Se trata 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, uso de 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.

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.

Es el tiempo una dimensión en la que vive el hombre a la que ha ingresado desde el momento mismo de su nacimiento y que le conduce, de modo inevitable, hacia la muerte. 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 (abolir) a la muerte.

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 final sino también renacimiento. De allí 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". 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. Por ello, 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 siempre huye (la inalcanzable) 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

Otra imagen que representa al TÚ en esta poesía es la *vid*, que no es más que otro símbolo de 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 ha de producir el gran abrazo final.

Otra de las imágenes representativas del encuentro entre la vida y la muerte es el *silencio*, pues la muerte es el lugar de la ausencia de movimiento y respuesta.

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 dejan de discurrir, los cuerpos flotan, los ríos no hieren. Se ha instaurado el *presente* de la felicidad.

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 la poética de EAW y al que hemos denominado Mito de la Edad Dorada o del Paraíso Perdido.

El amor es la fuerza que no sólo permite derrotar al tiempo sino también a la muerte, pero, como la poética westphaleana incide en la conjunción de elementos antitéticos, el amor está concebido en unión con el dolor.

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 tiene consecuencias cósmicas:

... 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

Lo mismo ocurre con el erotismo westphaleano que parte de la fisicidad humana y se proyecta en sentido trascendente: "Sus pisadas tanto medían el suelo como el cielo". Muchas veces la amada se encuentra transferida a términos suprahumanos; es un ser sobrenatural, celestial. Por otro lado, el erotismo se expresa también a través de prefiguraciones, imágenes, símbolos vinculados al mundo animal, vegetal o marino, en una palabra, a la naturaleza.

La poesía de Westphalen es manifestación de un misticismo y una religiosidad secular. Ante el descrédito de la religión la poesía asume la función de medio a través del cual el poeta entra en contacto con lo trascendente. La poesía se constituye en una suerte de religión (unión con lo divino) en la que el poeta oficia de sacerdote; de allí el carácter litúrgico de varias composiciones suyas, especialmente en su poesía contemporánea, v. gr. "¿FUE en la ocasión desvergüenza..." (*Falsos rituales y otras patrañas*). El acto amoroso se inscribe como núcleo de un rito cuyas resonancias son cósmicas, pues permite el hermanamiento del poeta con el universo.

El poema "Un árbol se eleva hasta..." representa a nuestro criterio uno de los más claros ejemplos de espiritualidad simbólica, de misticismo simbólico. En este texto las imágenes del árbol, cielo, fuego y 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

Nada más difícil el equiparar la poética westphaleana 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 Luís 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 una noche oscura, / Con ansias, en amores inflamada..." En la poesía de Fray Luís el poeta desea ardientemente la vida del cielo (es un descielado), librarse de las ataduras que lo ligan a la vida terrestre: "¿Cuándo será que pueda / Libre de esta prisión volar al cielo...?" 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 sintetiza 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 "Noche oscura", "Llama de amor viva" y "Cántico espiritual" admitan una doble lectura: como poemas eróticos y como expresión del encuentro del alma con su

Creador. En la poética westphaleana no hay trascendencia religiosa, se trata única y exclusivamente de poemas de amor; sin embargo, por su tendencia a lo trascendente humano y espiritual nos hemos referido, en varias oportunidades, a un *misticismo laico* o a un *materialismo trascendente*.

El ejemplo de moral artística señalada en la vida y obra de Westphalen y Moro podría verse como consecuencia de una poética entendida como una búsqueda de perfección espiritual.

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..."). Westphalen no habla sobre asuntos específicos, particulares, anecdóticos. A pesar de su referencia a elementos corporales o del mundo natural, las palabras aluden, gracias a la presencia de los artículos, a categorías genéricas, abstractas, donde las yuxtaposiciones generan diversos efectos significativos.

El ser amado, 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"). 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 la ésta en su poesía (señalada por Paolí) se expresa a través del uso del tiempo del pasado, en especial, del imperfecto de indicativo que otorga a algunos pasajes de sus composiciones un tono evocativo, elegíaco, nostálgico. 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 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

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

nunca podrá poseer al ser amado, sino sólo a su recuerdo ya que éste es una entidad ideal. El poeta sólo la podrá reflejar imperfectamente: "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". El TÚ (la "Rosa grande") nunca ha de caer, pese a los ruegos que se le dirijan, pues significa lo perfecto y absoluto.

El *deseo* es el elemento que conduce al YO poético hacia el ser amado. Uno de sus símbolos más constantes es la *sombra* que también se encuentra asociada al recuerdo. Otra de las imágenes que simboliza al 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. 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 en medio de un ambiente medieval.

La poética westphaleana no sólo se abstiene de efectuar formulaciones certeras, explícitas (relievando, por el contrario, la presencia de enunciados de inseguridad, incertidumbre, etc.), sino que continuamente niega lo poco que afirma: "No es válida esta sombra...", "No te has fijado qué despacio habla el rocío", "Te temía sin noche y sin día", etc. De allí que esta poética podría denominarse, también, del conflicto o de la contradicción.

Al tener estos poemas como actantes a un YO que se inscribe en el organizador del discurso y a un TÚ, el ser amado, que se entiende como una entidad femenina, se constituyen en textos dialógicos. Al dirigirse al TÚ el enunciador poemático va configurándola al mismo tiempo que se caracteriza a sí mismo. 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, ludicidad, inocencia, son algunas de las características que se desprenden de esta referencia. Por el contrario, "muchacha" es el término empleado por el poeta para designar erotismo.

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. 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) o de la Diosa Ambarina en *Ha vuelto la Diosa Ambarina* (1988).

En la caracterización del TÚ destacan sobre todo manos, ojos, labios, esto es, realidades sensoriales, en consonancia con una poética que relleva el empleo de imágenes sensibles.

En esta poesía el silencio asume distintas significaciones. a) Considerando el acto de escritura, todo poeta opera bajo la dicotomía palabra/silencio. El 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, puede ser indicativos de una vivencia que oscila continuamente entre estados de incertidumbre, duda, inseguridad, desconocimiento. El silencio es el lugar hacia donde el poeta tiende a huir o refugiarse. 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. En otros casos el silencio se liga a la presencia de la muerte (que es otra forma de ausencia). Pero, el silencio es también indicativo de plenitud y felicidad, sobre todo cuando se hace presente el ser amado.

En la poesía de EAW existen numerosas formulaciones dicotómicas de acuerdo a una poética que relleva 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 que también 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 se concibe también "como una

flor en revuelta / y que no quiere morir". La muerte se opone a la vida pero es, al mismo tiempo, su contraparte. La palabra y el silencio son también realidades complementarias.

*Las ínsulas extrañas* es libro que rezuma juvenil agresividad. Después de más de sesenta años de publicados, sus nueve poemas continúan aún sorprendiendo y generando desconcierto en el lector. De allí 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 *Cántico espiritual*: "Las ínsulas estrañas están ceñidas con la mar y allende de los mares, muy apartadas y ajenas de la comunicación de los hombres; y assí en ellas se crían y nacen cosas muy diferentes 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".

*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 allí la dedicatoria a "Ida Beatriz", en la primera edición, como símbolo de la guía en el Paraíso.

Westphalen pertenece a un grupo de escritores desarraigados del lugar que les vio nacer y autores de una obra ejemplar. Eguren: envuelto en su mundo interior, con una imaginiería 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 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 grande 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 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 cuya obra resplandece con llama incandescente en el cielo azul de la Poesía.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. OBRA POÉTICA WESTPHALEANA

#### a) LIBROS

*Las ínsulas extrañas.* Lima, Compañía de impresiones y publicidad, 1933, 34 pp. sin numerar.

*Abolición de la muerte.* Lima, Ediciones Perú actual, 1935, 32 pp. sin numerar. Con un dibujo de César Moro. [Reproducido en *Papeles invertidos*, IV y V. Santa Cruz de Tenerife: Carlos E. Pinto editor, 1980, pp. 25-62].

*Otra imagen deleznable...* (Poemas 1930-1978). Incluye como sección inédita *Belleza de una espada clavada en la lengua*. México, FCE, 1980, 127 pp.

*Cuál es la risa.* Prólogo de André Coyné. Barcelona, Ed. Auquí, 1989, 19 pp. numeradas.

*Arriba bajo el cielo.* Con un dibujo de Judith Westphalen. Lisboa, 1982.

*Máximas y mínimas de sapiencia pedestre.* Con un grabado de Judith Westphalen. Lisboa, 1982.

- Nueva serie (de escritos)*. Con un dibujo de César Moro. Lisboa, 1984.  
[En la recopilación de 1991, figura bajo el título *Amago de poema -de lampo- de nada*. pp. 123-188].
- 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.
- Ha vuelto la Diosa Ambarina*. Tijuana, México, 1988.
- Bajo zarpas de la quimera (Poemas 1930-1988)*. Madrid, Alianza Tres, 1991, 261 pp.
- Falsos rituales y otras patrañas*. Bogotá, *Gradiva* N° 10, 1992, pp. 41-45. [Reproducido en Barcelona, Ed. Auqui, 1994].

#### b) POEMAS NO RECOGIDOS EN LIBRO

- "Teoremas". *Mercurio peruano* N° 127-128. Lima, marzo-abril de 1929.
- "Itinerario en carne de caracol". *Amauta* N° 24. Lima, junio de 1929.
- "Ascensión". *Nueva revista peruana* N° 2. Lima, 1° de octubre de 1929.
- "Agujas de nube". (1.Mostraba el pie flor... 2.No decía las palabras...).  
*Abcdario* N° 1. Lima, 1929.
- "Agujas de nube". (1.Mostraba el pie flor... 2.Torcido está el color...).  
*Bolívar* N° 13. Madrid, noviembre de 1930.
- "Poema del alba". *Mundial* N° 514. Lima, 26 de abril de 1930.
- "Romance del mar del sur". *Mundial* N° 559. Lima, 6 de marzo de 1931.
- "Homenaje a Harry Riggs". *Mundial* N° 562. Lima, 27 de marzo de 1931.
- "Parábola" y "Poema sin paraguas". *Mundial* N° 569. Lima, 10 de julio de 1931.
- "Día de fiesta". *Signo* N° 1. Lima, 8 de noviembre de 1933.

"Una mañana...", en el Catálogo de la *Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parráquez, Graciela Rívaldeneyra, Carlos Sotomayor, María Valencia*. Lima, mayo de 1935.

[Esta recopilación se debe a Ricardo Silva-Santisteban. En *Creación y Crítica* N° 20 (Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen). Lima, agosto de 1977, p. 73].

Otros poemas no publicados en libro son:

"Romance del mar del sur". *Mundial* N° 559. Lima, 6 de marzo de 1931.

"Homenaje a Harry Riggs". *Mundial* N° 562. Lima, 27 de marzo de 1931.

"Parábola" y "Poema sin paraguas". *Mundial* N° 569. Lima, 10 de julio de 1931.

Algunos poemas de Westphalen se publicaron en *Gong* (1929-?) de Valparaíso, dirigida por Oreste Plath, pero no he podido localizar la revista. [Debo estos datos a la gentileza de Ricardo Silva-Santisteban].

"El ara de piedra viva". *Debate* N° 41. Lima, noviembre de 1986, p. 53.

## II. OBRA EN PROSA

*La Poesía los poemas los poetas*. México, Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1995, 132 pp.

*Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996, 435 pp.

## III. ARTÍCULOS SOBRE TEMAS VARIOS

[Nota.- La información contenida en la primera parte de esta sección está transcrita de la bibliografía preparada por Ricardo Silva-Santisteban y publicada en *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 75-77].

- "José Ortega y Gasset". *Mercurio peruano* N° 125-126. Lima, enero-febrero de 1929.
- "Lettre du Pérou". *Front* N° 4, june 1931. Den Haag, Holanda. [Traducido al francés por 'Nemo'].
- "Al margen de un libro de Jules Supervielle". *Mercurio peruano* Nrs. 141-143. Lima, mayo-junio de 1931.
- "Monterrey, Correo literario de Alfonso Reyes Nrs. 5-6". *La revista semanal* N° 224. Lima, 17 de diciembre de 1931.
- "Alfonso Reyes. La saeta, Río de Janeiro, 1931". *La revista semanal* N° 227. Lima, 7 de enero de 1932.
- "Vicente Huidobro o el obispo embotellado". *Vicente Huidobro o el obispo embotellado*. Lima, febrero de 1936.
- "La poesía y los críticos", "S. Freud", y "Pablo Picasso". *El uso de la palabra*. Lima, diciembre de 1939.
- "César Moro. 'Le Chateau de Grisou'". *La Prensa*. Lima, 22 de octubre de 1944.
- "La traducción de un poema de André Breton". *La Prensa*. Lima, 22 de octubre de 1944.
- "'De lo barroco en el Perú' una opinión adversa a la tesis de Martín Adán". *La Prensa*. Lima, 27 de enero de 1946.
- "Gerardo de Nerval". *La Prensa*. Lima, 2 de junio de 1946.
- "Jean Paul Sartre y el problema del escritor". *La Prensa*. Lima, 4 de agosto de 1946.
- "'Esa luna que empieza', de Percy Gibson Parra". *La Prensa*. Lima, 8 de septiembre de 1946.
- "El centenario de Lautréamont". *Letras* N° 35. Lima, Tercer cuatrimestre de 1946.

- "'La rama dorada' de James Frazer". *La Prensa*, 13 de octubre de 1946.
- "¿Cómo comentaremos la poesía?" *La Nación*. Lima, 5 de enero de 1947.
- "Preludio a la poesía". *La Prensa*. Lima, 5 de enero de 1947.
- "Una lectura de poesía francesa". *La Prensa*. Lima, 12 de enero de 1947.
- "Lautréamont y el gran público". *La Nación*. Lima, 12 de enero de 1947.
- "Agustín Lazo. 'Segundo Imperio'. *Revista de Guatemala*, vol. III, N° 3, enero-febrero-marzo de 1947 (Guatemala C.A., Guatemala).
- "Quién habla de quemar a Kafka", "Tres poemas de Robert Desnos" y "Las Moradas, Revista de las Artes y las Letras". *Las Moradas* N° 1. Lima, mayo de 1947 [El último texto sin firma].
- "Ante el juez". *Las Moradas* N° 2. Lima, julio-agosto de 1947.
- "Un poema de Vallejo vertido al francés". *El Correo de Ultramar* N° 3. Lima, primera quincena de noviembre de 1947.
- "Nota sobre T.S. Eliot y Ezra Pound" y "La teoría del arte moderno". *Las Moradas* N° 3. Lima, diciembre de 1947-enero de 1948.
- "El Instituto de Estudios Etnológicos". *Fanal* N° 14. Lima, febrero de 1948.
- "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* N° 4. Lima, abril de 1948 [El último artículo sin firma].
- "El Instituto de la Hylea Amazónica". *Fanal* N° 15. Lima, abril de 1948.
- "[Nota a 'Escenificación y metafísica' de Antonin Artaud]", "La tradición, los museos y el arte moderno" y "Agustín Lazo. 'La huella'". *Las Moradas* N° 5. Lima, julio de 1948.
- "... porque el espíritu despierta con el alba". *Las Moradas* N° 6. Lima, octubre de 1948.

- "T. S. Elliot 'Premio Nobel'". *Mar del Sur* N° 2. Lima, noviembre-diciembre de 1948.
- "El arte moderno, I". *Fanaí* N° 19. Lima, abril de 1949.
- "El arte moderno, II". *Fanaí* N° 21. Lima, [1949].
- "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].
- "Poesía y muerte". *La Prensa*. Lima, 11 de febrero de 1951.
- "Literatura y sociedad". *El Comercio*, Suplemento dominical. Lima, 21 de febrero de 1960.
- "Meditaciones y aproximaciones" y "Cuatro poemas de Ruth Stephan". *Cultura peruana* Nrs. 187-188. Lima, enero-febrero de 1964.
- "Grabados alemanes contemporáneos". *El Comercio*, Suplemento dominical. Lima, 5 de abril de 1964.
- "Nota editorial", "Poesía quechua y pintura abstracta". *Revista peruana de cultura* N° 2. Lima, julio de 1964. [La nota sin firma].
- "Nota editorial". *Revista peruana de cultura* N° 3. Lima, octubre de 1964. [La nota sin firma].
- "Nota sobre César Moro" y "Desaparición de una revista cultural peruana". *Revista peruana de cultura* N° 4. Lima, enero de 1965. [El segundo artículo sin firma].
- "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* N° 5. Lima, abril de 1965.
- "Nota sobre esta selección [de José Santos Chocano]". *Revista peruana de cultura* N° 6. Lima, octubre de 1965.
- "La poesía en la vida y en la obra de Sebastián Salazar Bondy". *Revista peruana de cultura* Nrs. 7-8. Lima, junio de 1966.

- "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* N° 1. Lima, enero de 1967. [Todos sin firma].
- "Daño y los poetas: Homenaje en el centenario de su nacimiento" y "Los crímenes de guerra y el tribunal Russell". *Amaru* N° 2. Lima, abril de 1967. [El primero sin firma].
- "Las nuevas matemáticas", "Sobre Dadá y neodadaísmo" y "Censura y totalitarismo". *Amaru* N° 3. Lima, julio-septiembre de 1967. [El primero sin firma].
- "Hombre 'natural' y fin del hombre". *Amaru* N° 4. Lima, octubre-diciembre de 1967. [Sin firma].
- "Una desconfianza ante toda clase de autoridad..." y "Ricardo Grau, pintor". *Amaru* N° 5. Lima, enero-marzo de 1968. [El primero sin firma].
- "Aniversario de Marx y nuevos estudios marxianos" y "René Magritte o la pintura como magia". *Amaru* N° 6. Lima, abril-junio de 1968. [El primero sin firma].
- "Por la percepción al concepto y a la imagen", "Dos narradores de Checoslovaquia" y "Rebeldía estudiantil o crisis del sistema". *Amaru* N° 7. Lima, julio-septiembre de 1968. [Los dos primeros sin firma].
- Crisis de crecimiento y crisis de principios" y "Del poeta como personaje dramático al teatro como documento". *Amaru* N° 8. Lima, octubre-diciembre de 1968. [El primero sin firma].
- Racionalidad e irracionalidad en el comportamiento humano", "Homenaje a Martín Adán" y "Pinturas y dibujos de César Moro". *Amaru* N° 9. Lima, marzo de 1969. [El primero sin firma].
- "El bicentenario de Alexander von Humboldt". *Amaru* N° 10. Lima, junio de 1969. [Sin firma].

- "José María Arguedas (1911-1969)" y "La última novela de Arguedas". *Amaru* N° 11. Lima, diciembre de 1969. [El primero sin firma].
- "La formación del hombre en la era de Auschwitz e Hiroshima". *Amaru* N° 12. Lima, junio de 1970. [Sin firma].
- "La experiencia de la poesía en su creador y en su público". *Amaru* N° 14. Lima, enero de 1971. [Collage de textos sobre poética traducidos del francés, inglés y alemán. Sin firma].
- "Valutazioni delle arti dell'antico Perú". *Perú Colombino*. Mostra organizzata dall'Istituto Italo-Latino Americano Roma e dall'Istituto Nacional de Cultura/Perú (Museo Nacional de Antropología y Arqueología), 1975-1976.

## OTROS ARTÍCULOS

- "La poesía de Xavier Abril" (Estudio). En: Xavier Abril. *Difícil trabajo* (*Antología 1926-1930*). Madrid, Editorial Plutarco, 1935, pp. 11-24.
- "La poesía en la vida y en la obra de Sebastián Salazar". En Sebastián Salazar Bondy: *Poemas*. Lima, Moncloa editores, 1967, pp. 9-13.
- "Poesía quechua y pintura abstracta". *Eco*, v. 28, N° 166. Bogotá, agosto de 1974, pp. 397-411.
- "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 *Otra imagen deletznable...* México, FCE, 1980, pp. 101-120.
- "Eguren y Vallejo: Dos casos ejemplares". *Diálogos* N° 84. México, 1978, pp. 3-7. Reproducido en *Debate* N° 37. Lima, marzo de 1986. pp. 47-52.
- "Para el ocultamiento de la poesía". *Sábado*. Suplemento de *unomásuno*. México, 21 de enero de 1978.
- "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, N° 4, octubre-diciembre de 1980.

- "Surrealismo a la distancia", declaración a Carlos Germán Belli. En Suplemento dominical de *El Comercio*. Lima, 16 de mayo de 1982, p. 18.
- "Introducción a una lectura de poemas" en la Sala M. Ponce del Palacio de Bellas Artes (México), 1 de julio de 1984.
- "Las lenguas y la poesía". *Debate*, N° 28. Lima, septiembre de 1984, pp. 24-27.
- "Nacido en una aldea grande". *Debate* N° 30. Lima, diciembre de 1984, pp. 30-33.
- "En el taller de Ramiro Llona". *Debate* N° 31. Lima, marzo de 1985, pp. 61-63.
- "En 1922: César Moro...". *Debate* N° 32. Lima, mayo de 1985, pp. 56-59.
- "La primera exposición surrealista en América Latina". *Debate* N° 33. Lima, julio de 1985, pp. 68-72.
- "Szyszło insiste: concretización de lo imaginario y lo mítico –es decir– de lo 'real'". *Debate* N° 35. Lima, noviembre de 1985, pp. 57-59.
- "Pinturas y Fotografías de Eguren - el Poeta". *Debate* N° 38. Lima, mayo de 1986, pp. 53-55.
- "Emilio Rodríguez Larraín: De una escultura 'virtual' a un 'cuarto de escultura'". *Debate* N° 41. Lima, noviembre de 1986, pp. 52- 54.
- "Un poema auténtico es imprevisible e irreplicable". *Debate* N° 45. Lima, julio-agosto de 1987, pp. 44-46.
- "Para una semblanza de César Moro". *Debate* N° 57. Lima, septiembre-octubre de 1989, pp. 54-58.
- "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.
- "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 la poesía". Discurso inaugural de la Semana de Poesía Latinoamericana. Universidad de Salamanca, 15 de julio de 1991.
- "Discurso de clausura". Coloquio sobre César 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.
- "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.
- "¿Para qué poetas en tiempos de miseria?". (Discurso inaugural 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.
- "Recuerdos y olvidos: igual que siempre". En *Artes y Letras*, suplemento de *El Mundo*. Lima, 17-18 de junio 1995, Sección D, pp. 4-5.
- "Hay o no hay libélulas". En *Revista*. Suplemento cultural de *El Peruano*. Lima, 27 de noviembre de 1995, pp. 6-7.
- "Breton y la dictadura del espíritu". En *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*. Lima, 12 de febrero de 1996, p. 2.
- "Un maestro novelista". En *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*. Lima, 19 de febrero de 1996, pp. 6-7.
- "William Carlos Williams" [mayo de 1945]. *Escritos varios*. Lima, FCE, 1996, pp. [37]-50.
- "La poesía de Marianne Moore" [1945]. *Escritos varios*. Lima, FCE, 1996, pp. [51]-65.
- "Sobre la concepción de la poesía, con el ejemplo de Whitman" [1945, revisado en 1947]. *Escritos varios*. Lima, FCE, 1996, pp. [87]-98.

"Idea de Herman Melville" [1946]. *Escritos varios*. Lima, FCE, 1996, pp. [341]-350

"Pequeño homenaje a Luis Valle Goicochea". [Texto leído en un acto organizado por la Embajada del Perú en México, D.F., en 1978 y publicado en *Oráculo*, Lima, N° 2, junio de 1981]. *Escritos varios*. Lima, FCE, 1996, pp. [129]-130.

#### IV. REVISTAS DIRIGIDAS POR EAW

*El uso de la palabra* (Codirigida con César Moro). Un solo número. Lima, diciembre de 1939.

*Las Moradas*. Ocho números. Lima, 1947-1949.

*Revista Peruana de Cultura*. Dirigió los números 2 al 8, sin embargo en la revista no aparece el nombre del director. Lima, 1964-1966.

*Amaru*. Catorce números. Lima, U.N.I., 1967-1971.

#### V. ENTREVISTAS

ANHALT, Nedda de. "Emilio Westphalen: el atisbo del misterio". *Sábado*, suplemento de *unomásuno*. México, 17 de noviembre de 1990, pp. 1-3.

CÁRDENAS, Federico de y ELMORE, Peter. "Una trayectoria poética". *El Observador*, Edición Dominical. Lima, 25 de abril de 1982, pp. XVI-XVII.

[¿GÁLVEZ, Elvira de?]. "Entrevista con Westphalen". *El Comercio*. Lima, 23 de abril de 1982, pp. 51-53.

MUÑOZ-NÁJAR, Teresina. "Andando el tiempo". *Caretas* N° 1411. Lima, 25 de abril de 1996, pp. 48-51.

O'HARA, Édgar. "Westphalen: al ritmo del silencio". *Testimonio* N° 7. Lima, 2 de abril de 1982, pp. 51-54.

RAZZETO, Mario. "Las ínsulas de Westphalen". *Oiga* N° 569. Lima, 5 de abril de 1974.

TUMI, Mito. "Westphalen, habitante del silencio". *El caballo rojo* N° 103, suplemento de *El diario de Marka*. Lima, 2 de mayo de 1982, pp. 8-9.

## VI. LIBROS Y TESIS SOBRE LA OBRA POÉTICA DE EAW

CUETO, Alonso. *Filiación y heterodoxia de 'Las ínsulas extrañas' (Las influencias en un libro de Emilio Adolfo Westphalen)*. Tesis de Bachillerato. Lima, PUCP, Fac. de Letras, 1977, 144 pp.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima, Naylamp editores, 1990, 123 pp.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. *El pájaro parado (Leyendo a E.A. Westphalen)*. Madrid, Ediciones del Tapir, 1992, 88 pp.

RUIZ AYALA, Iván. *La poesía de Emilio Adolfo Westphalen (1930-1992)*. Tesis doctoral. Madrid, U. Complutense, Fac. de Filología, 1995, 571 pp.

## VII. ARTÍCULOS Y NOTAS SOBRE LA OBRA DE EAW

ANÓNIMO. "Westphalen, su poesía con su presencia". *El Comercio*, Suplemento dominical. Lima, 25 de febrero de 1962.

ANÓNIMO. "Más allá del anonimato y el silencio: Emilio Adolfo Westphalen". *La Prensa*, Suplemento dominical. Lima, 13 de octubre de 1974.

ARÁMBULO LÓPEZ, Carlos. "Extraña insularidad". *La casa de cartón* N° 3. Lima, otoño de 1994, pp. 10-13.

AZAR, Vicente. "Violencia de Westphalen". *Social* N° 73, Año 4. Lima, 5 de marzo de 1934.

BACIU, Stefan. "Emilio Adolfo Westphalen poeta de la tortuga voladora". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, p. 9-13.

- 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].
- BARY, Leslie. "El surrealismo en hispanoamérica y el 'YO' de Westphalen". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIV, N° 27. Lima, Imer semestre de 1988, pp. 97-110.
- BELLI, Carlos Germán. "Westphalen, el abstencionista". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 14-15.
- CASTILLO, Luis Alberto. "EAW de *Las ínsulas extrañas* a *Abolición de la muerte* o ¿negación de la negación?". Lima, *La Sagrada familia* 4, 1979, pp. 32-35.
- CUETO, Alonso. "El primer surrealista". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 18-20.
- IBID. "El laberinto del silencio". *Hueso Húmero* N° 7. Lima, octubre-diciembre 1980, pp. [122]-129.
- CUETO FERNANDINI, Carlos. "Dos capítulos sobre poesía". *Social* N° 72. Lima, 20 de febrero de 1934.
- DÍEZ ASTETE, Álvaro. "El abstencionismo y el silencio de E.A. Westphalen". *El Comercio*. Lima, sábado 15 de octubre de 1977, p. 8.
- EIELSON, Jorge E.; SALAZAR BONDY, 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].
- 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". *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*. Lima, IEP, 1989, pp. [49]-93.
- 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].

- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. "La poesía de Emilio Adolfo Westphalen". *La casa de cartón* N° 3. Lima, otoño de 1994, N° 3, pp. 2-9.
- FERRARI, Américo: "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen". 1. "Abolición de la muerte". 2. "Una poesía por rehacer a cada instante". *Los sonidos del silencio (Poetas peruanos en el siglo XX)*. Lima, Mosca Azul, 1990, pp. 73-87.
- FERREYROS, Carlos Enrique. "De lo contrario en el Perú, con motivo de una crítica". *La Prensa*. Lima, 6 de febrero de 1946.
- GLAVE, Luis Miguel. "Emilio Adolfo Westphalen. Nacido en una aldea grande". *Debate* N° 82. Lima, mayo-junio de 1995, pp. 42-46.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. "Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 38-43.
- IBID. "Westphalen: Una espada en la poesía". *El Comercio*, Suplemento dominical. Lima, 15 de marzo de 1981, p. 18.
- IBID. "Westphalen bajo el cielo". *El Comercio*, Suplemento dominical. Lima, 8 de mayo de 1983, p. 16.
- HIGGINS, James. "Westphalen, Moro y la poética surrealista". *Cielo Abierto* v. 10, N° 29. Lima, julio-septiembre 1984, pp. 16-26.
- 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.
- LAUER, Mirko y OQUENDO, Abelardo. *Surrealistas & otros peruanos insulares*. Barcelona: Ocnos/Libres de Sinera, 1973. [La nota introductoria sobre Westphalen se encuentra en la p. 115].
- LAUER, Mirko. "Los márgenes del exilio". *Variedades*. Lima, 22 de septiembre de 1974.
- 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'Études Andines-Pontificia Universidad Católica. Lima, 1992, pp. [131]-145.
- LOAYZA, Luis. "Regreso a 'Las moradas'". *El sol de Lima*. Lima, Mosca azul, 1974, pp. 211-216.
- NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo. "La poesía del silencio". *El Comercio*. Lima, domingo 4 de diciembre de 1983, Sección A, p. 2.
- MARTOS, Marco. "Westphalen: La poesía como ejercicio espiritual". *El caballo rojo*, suplemento de *El diario de Marka*. Lima, 21 de diciembre de 1980, p. 14.
- MONGUIÓ, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México, FCE, 1954. [La crítica sobre Westphalen se encuentra en las pp. 161-162].
- MORENO JIMENO, Manuel. "Presencia de Emilio Adolfo Westphalen". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, p. 5.
- MUTIS, Álvaro. "Westphalen". *Sábado*, suplemento de *unomásuno*. México.
- 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].
- IBID. "Martín Adán y Emilio Adolfo Westphalen en el ambiente de 'Amauta'". *Runa* N° 3. Lima, junio de 1977, pp. 18-19.
- O'HARA, Édgar. "Westphalen: tierra y cielo". *Marka* N° 182. Lima, 4 de diciembre de 1980.
- IBID. "Arriba bajo el cielo", "Máximas y mínimas de sapiencia pedestre" [Reseñas]. *Debate* N° 20. Lima, junio de 1983, pp. 64-66.
- IBID. *Cuerpo de reseñas*. Lima, Ediciones del Azahar, 1984.
- IBID. "Esplendores en el mar agitado". *Dactylus* N° 4. Departamento de español de la U. de Texas en Austin. Austin, otoño de 1985, pp. 36-39.

- IBID. "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche". *Plural* N° 224, Revista cultural de *Excelsior*, México, mayo 1992, pp. 20-31.
- IBID. "Sueños sin respaldo seguro" (Prólogo posible). *La casa de cartón*. Revista de cultura. Lima, otoño de 1994, II época, N° 3, pp. 14-21.
- 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].
- IBID. "Una nota sobre Westphalen". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 16-17.
- 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.
- OVIEDO, José Miguel. "Palabras para Westphalen". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 6-8.
- IBID. "La vuelta de Westphalen". *Escrito al margen*. México, Premiá editora, 1987, pp. 254-261.
- PAOLI, Roberto. "Westphalen o la desconfianza en la palabra". *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Università degli Studi di Firenze, 1985, pp. 95-103.
- PAREJA BUENO, Manuel. "Emilio Westphalen y la nueva poesía". *El Comercio*, Suplemento dominical. Lima, 14 de febrero de 1954.
- PAZ, Octavio. "Emilio Adolfo Westphalen - iluminación y subversión". In/ *Mediaciones*. Barcelona, Seix Barral, 1979, pp. 163-166.
- PEÑA BARRENECHEA, Enrique. "En el homenaje a Emilio Adolfo Westphalen". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 3-4.
- PÉREZ ALENCART, Alfredo. "Westphalen o la palabra domada". *El Comercio*. Lima, 24 de noviembre de 1991, Sección C.

- PODESTÁ, Bruno. "Las revistas de Emilio Adolfo Westphalen". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 70-72.
- RIBOTY, Carlos: "Memoria amarga: 'Amaru' - Revista de Artes y Ciencias". *Quaderno 6*. Università degli studi di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Lingue e Letterature straniere, 1994, pp. 93-111.
- RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo: "El pensamiento de Westphalen". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 60-69.
- RUIZ AYALA, Iván. "A propósito de *Abolición de la muerte* (Una lectura de 'Viniste a posarte...')". *La casa de cartón*. Lima, otoño de 1994, II época, N° 3, pp. 22-27.
- IBID. "La ínsulas extrañas de Westphalen". *El Comercio*. Lima 21 de enero de 1996, Sección "C", p. 1.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Índice de la poesía peruana contemporánea (1900-1937)*. Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1938. (La nota sobre Westphalen se encuentra en las pp. 319-320).
- IBID. *La Literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Lima, Ediciones Ediventas, 1966, Tomo V. pp. 1,583-1,590.
- SÁNCHEZ LEON, Abelardo. "Nuevos escritos". *Debate* N° 32. Lima, mayo de 1985, pp. 87-88.
- IBID. "Westphalen nos clava una espada (bella) en la lengua". [Reseña]. *Debate* N° 44. Lima, mayo-junio de 1987, p. 63.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo: "Westphalen, poeta de los elementos". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 32-37.
- IBID. "Bibliografía de Emilio Adolfo Westphalen". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 73-79.
- SOLOGUREN, Javier. "La poesía de Emilio Adolfo Westphalen". *La Prensa*, Lima, 4 de febrero de 1945. Reproducido en *Turismo* N° 115. Lima, enero de 1946.

- 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.
- IBID. "Los últimos poemas de E. A. Westphalen". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 30-31.
- IBID. "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". *Boletín de la Academia peruana de la Lengua* N° 14. Lima, 1979, pp. 13-37.
- IBID. "La voz frágil del amor". *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*. Lima, 11 de julio de 1994, p. 4.
- VALENTE, José Ángel. "Aparición y desapariciones". En *Culturas* (suplemento semanal de *Diario 16*), N° 42. Madrid, 26 de enero de 1986, p. II. Reproducido en EAW: *Bajo zarpas de la químera*. Madrid, Alianza Tres, 1991, pp. 9-13.
- IBID. "Islas extrañas". En *Diario 16*. Madrid, 11 de abril de 1991.
- VALLE GOYCOCHEA, Luis. "'Las ínsulas extrañas' de Emilio Adolfo von Westphalen". *Social* N° 54. Año III. Lima, 20 de mayo de 1933.
- VARGAS, Rafael. "Leyendo la leyenda - Westphalen". *Sábado*, suplemento de *unomásuno*, N° 460. México DF, 2 de agosto de 1986, p. 6.
- VARGAS LLOSA, Mario. "Presentación". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 1-2.
- VERÁSTEGUI, Enrique. "Una flor en revuelta, Cf. 'Abolición de la muerte'". *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 49-59.

### VIII. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ADÁN, Martín. *La casa de cartón*. Lima, PEISA, 1973.
- IBID. *Itinerario de primavera*. En M. A. *Antología*. Madrid, Visor, 1988, pp. [17]-31. [Publicado originalmente en *Amauta* N° 17. Lima, septiembre de 1928].

- IBID. *La rosa de la espinela*. Lima, 1939. Reproducido en M. A. *Antología*. Madrid, Visor, 1988, pp. [33]-44.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. (A cura di Siro A. Chimentz). Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1968, III v.
- IBID. *La vita nuova* (Edición de Raffaele Pinto). Barcelona, Bosch Casa editorial, 1988.
- ALONSO, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1971.
- ARANGUREN, José Luis. *San Juan de la Cruz*. Madrid, Júcar, 1973.
- BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- IBID. *El grado cero de la escritura* (Seguido de *Nuevos ensayos críticos*). Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- IBID. *El placer del texto*. Madrid, Siglo XXI de España, 1974.
- IBID. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *Siete noches*. México, FCE, 1992.
- BOUSOÑO, Carlos. *El irracionalismo poético (El símbolo)*. Madrid, Gredos, 1981.
- IBID. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid, Gredos, 1968.
- IBID. *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid, Gredos, 1982.
- IBID. *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1970.
- BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, Guadarrama, 1974.
- BUBER, Martín. *Yo y tú*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1969.
- BUENO, Raúl. *Poesía hispanoamericana de Vanguardia*. Lima, Latinoamericana editores, 1985.
- BURGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.
- CASSOU, Jean. *Les armonies viennoises*. París, Éditions Émile-Paul Frères, 1926.

- CASTAÑEDA VIELAKAMEN, Esther. *El vanguardismo literario en el Perú* (Estudio y selección de la revista *Flechas*). Lima, Amaru editores, 1989.
- CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. Madrid, Castalia, 1991.
- CHAVALIER, Jean / GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Ed. Herder, 1991.
- COYNE, André. *César Vallejo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1968.
- COSERIU, Eugenio. *El hombre y su lenguaje*. Madrid, Gredos, 1982.
- DÍEZ BOSQUE, José María (Coord.). *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid, Taurus, 1985.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (ed.). *Poesía española de Vanguardia (1918-1936)*. Madrid, Ed. Castalia, 1995.
- DUROZOI y LECHERBONNIER. *El surrealismo*. Madrid, Guadarrama, 1974.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona, Seix Barral, 1966.
- EGUREN, José María. *Simbólicas*. Tipografía de la Revista. Lima, 1911.
- IBID. *La canción de las figuras*. Lima, Tipografía y encuadernación de la Penitenciaría, 1916.
- FERRARI, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Caracas, Monte Avila, 1972.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1970.
- GREIMAS, Julien Algirdas. *En torno al sentido*. Ensayos semióticos. Madrid, Fragua, 1973.
- IBID. *Ensayos de semiótica poética* (Conjunto dirigido por Algirdas Julien Greimas con la colaboración de Michel Arrive y otros). Barcelona, Ed. Planeta, 1976.
- IBID. *Maupassant: la semiotique du texte. Exercices pratiques*. Paris, Du Seuil, 1976.

- GRÚNFELD, Mihai G. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid, Ed. Hiperión, 1995.
- GUILLÉN, Jorge. "San Juan de la Cruz o lo inefable místico". *Lenguaje y poesía*. Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- IBID. *Cántico*. Incluido en *Mientras el aire es nuestro*. Ed. de Philip W. Silver. Madrid, Cátedra, 1982.
- HIGGINS, James. *A History of Peruvian Literature*. Liverpool, Francis Cairns, 1987.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Segunda Antología poética (1898-1918)*. Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1993.
- 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 N° 55.
- 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.
- KLAIBER, Jeffrey. *Religión y revolución en el Perú*. Lima, Centro de investigación de la Universidad del Pacífico, 1988.
- LOTMAN, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid, Itsmo, 1982.
- MAIO, Eugene. *St. John of the Cross: The Imagery of Eros*. Madrid, Playor, 1973.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, ed. Minerva, 1ª edición, 1928.
- IBID. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima, Ed. Amauta, 4ta. ed., 1972.
- IBID. *El artista y la época*. Lima, Ed. Amauta, 4ta. ed. 1970.

- MELIS, Antonio. "La experiencia vanguardista en la revista *Amauta*". En WENTZLAFF, Harald (ed.): *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*. Berlín, 1989.
- MONGUIÓ, Luis. *La poesía post-modernista peruana*. México, FCE, 1954.
- MORO, César. *La tortuga ecuestre*. Lima, Ed. Tigrondine, 1957.
- IBID. *Los anteojos de azufre*. Lima, Ed. San Marcos, 1958.
- IBID. *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.
- 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.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael. *La poesía*. Madrid, editorial Síntesis, 1992.
- OQUENDO DE AMAT, Carlos. *5 metros de poemas*. Lima, Ed. Minerva, 1927.
- ORTEGA, Julio. *La imaginación crítica: ensayos sobre la modernidad en el Perú*. Lima, Peisa, 1974.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid, Revista de Occidente, 1925.
- PEÑA BARRENECHEA, Enrique. *Cinema de los sentidos puros*. Lima, 1931.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1992.
- REISZ, Susana. "Predicación metafórica y discurso simbólico". *Lexis* I, 1. Lima, U. Católica, julio de 1977.
- IBID. *Teoría de la Literatura*. Lima, Universidad Católica, 1986.
- RUBIO, Fanny. *Revistas poéticas españolas: 1939-1975*. Madrid, Turner, 1976.

- RUIZ AYALA, Iván. *Elementos de la poética de César Moro en "La tortuga ecuestre"*. Tesis de Bachillerato. Lima, PUCP, Fac. de Letras, 1986, 149 pp.
- SALINAS, Pedro. *Poesías escogidas*. Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1991.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, 1993.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (Selecc.). *José María Eguren: Aproximaciones y perspectivas*. Lima, Universidad del Pacífico, 1977.
- IBID. *Escrito en el agua*. Lima, Colmillo Blanco, 1989.
- TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1974.
- URDANIVIA BERTARELLI, Eduardo. *La caza del unicornio. Ensayos de crítica literaria*. Lima, Universidad Nacional Agraria, 1994.
- VALLEJO, César. *Trilce*. Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1922.
- VARIOS. *Enciclopedia Dantesca*. Istituto della Enciclopedia italiana. Fondata da Giovanni Treccani. Roma, 1976, V Tomos.
- VARIOS. *Mariátegui y la literatura*. Lima, Ed. Amauta, 1980.
- VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México, FCE, 1990.
- VICH, Cynthia. *La imagen en 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat*. Lima, PUCP, Tesis de Bachillerato. Facultad de Letras, 1990.
- ZUBIZARRETA, Alma de. *Pedro Salinas: El diálogo creador*. Madrid, Gredos, 1969.

## 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 para un segundo intento lee con entusiasmo a diversos escritores franceses e ingleses y traduce íntegramente *Les harmonies viennoises* de Jean Cassou.

1928. Cambia de parecer y 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 Sánchez 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 Gidé; también, la *Segunda Antología Poética* de Juan Ramón Jiménez. Se familiariza con la *Nouvelle Revue 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. En la última revista citada publica "Lettre du Pérou", texto programático en el cual 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 Francia 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. Febrero. Se concluye la impresión de *Abolición de la muerte*. En los primeros meses de este año escribe sus "Poemas sociales", dentro de la órbita de Moro y el 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 N° 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 y encarcelamiento de Westphalen por la policía (5 semanas).

¿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.

1944. Matrimonio con Judith Ortiz Reyes.

1947. Da principio, con su propio peculio, a la publicación de la revista *Las Moradas* de la que se editan ocho 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 de 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 decano de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, Augusto Tamayo Vargas, lo lleva a la Universidad como Catedrático de dos cursos de arte precolombino (del Perú y América) que dicta con brillantéz por su profundidad en la apreciación artística.

1966. Deja la dirección de la Revista del INC. En septiembre se vincula a la Universidad Nacional de Ingeniería con el cometido específico de editar una Revista de Cultura (*Amaru*), cuyo primer número verá la luz en enero de 1967 (Catorce números entre enero de 1967 y enero de 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.

1976. Diciembre. Fallece su esposa.

1977. Luego de su permanencia en Roma hasta mediados de 1977 pasa a la embajada peruana en México, con el grado de Consejero. En 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. En marzo el FCE de México publica la primera recopilación de su obra poética (*Otra imagen deleznable...*) donde, aparte de sus dos famosos cuadernos de 1933 y 1935, se incluye una tercera sección donde figuran poemas no publicados 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* y el suplemento cultural del diario *El Peruano*. 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)* que incluye como sección inédita *Porciones de sueño para mitigar avemos*.

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 Noël, bajo el título *Ménace de poème - d'éclair - de rien*. Seminario sobre su poesía en la Fundación Royaumont, en donde se completa la traducción al francés de *Las ínsulas extrañas*.

1989. Marzo. Se publica en Barcelona *Cuál es la risa*, nueve textos pertenecientes al período 1935-1938, perdidos y encontrados por André Coyné.

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 químera (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, las Palmas Magisteriales en el grado de Amauta. También el Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú le concede la Gran Cruz. Gracias a la Beneficencia Francesa y a algunos amigos, el poeta se interna de modo permanente en la Clínica Maison de Santé de Chorrillos donde reside en la actualidad.

1996. Diciembre. El Fondo de Cultura Económica publica *Escritos varios sobre arte y poesía*, recopilación de 58 artículos críticos.

*Poética vanguardista westphaleana (1933-1935)*  
se terminó de imprimir en el mes de setiembre de 1997,  
en los talleres de Servicio Copias Gráficas S.A.  
(RUC: 10069912). Jorge Chávez 1059, Lima 5

## PUBLICACIONES RECIENTES

Juan Carlos Cortázar

*Secularización, cambio y continuidad en el catolicismo peruano.* 1997, 125 p.

Alan Fairlie

*Las relaciones Grupo Andino-Mercosur.* 1997, 166 p.

Teodor Harmsen y Paola Mayorca

*Diseño de estructuras de concreto armado.* 1997, 607 p.

Rogelio Llerena

*Código de ética judicial.* 1997, 108 p.

Nelson Manrique

*La sociedad virtual y otros ensayos.* 1997, 282 p.

Jorge Marcone

*La oralidad escrita.* 1997, 294 p.

Carlos Ramos Núñez

*El código napoleónico.* 1997, 408 p.

Ana María Lorandi

*De quimeras, rebeliones y utopías.* 1997, 358 p.

Otto Leindinger

*Procesos industriales.* 1997, 286 p.

Alicia del Aguila

*Callejones y mansiones.* 1997, 250 p.

## DE PRÓXIMA APARICIÓN

**Richard L. Burger**

*La ocupación prehistórica de Chavin  
de Huantar*

**Ana Velazco Lozada - Ricardo León**

*Índice analítico del Código Civil  
y Ley de Arbitraje*

**Amaya Fernández - Margarita Guerr  
Martinieri - Lourdes Leiva Viacava -  
Lidia Martínez Alcalde**

*La participación de la mujer  
en la evangelización y la conquista  
(Lima 1550-1650)*

**Harald O. Skar**

*La gente del valle caliente*

**Tomás Sobrevilla**

*El proceso concursal peruano*

**Gisella Cánepa Koch**

*Máscaras, transformación  
e identidad en los Andes*

**Paúl Rizo-Patrón**

*Familia, matrimonio y dote  
en la nobleza de Lima*

**Jeffrey Klaiber**

*Iglesia, dictaduras y democracia  
en América Latina*

**Carmen Rosa Balbi (editora)**

*Lima: aspiraciones, reconocimiento  
y ciudadanía*

**Olga Lock de Ugaz**

*Colorantes naturales*

**Liliana Regalado de Hurtado**

*El Inca Titu Cusi Yupanqui  
y su tiempo*

**Fernando Armas Asín**

*Tolerancia religiosa y modernidad  
en el siglo XIX*

## FONDO EDITORIAL

Av. Universitaria cuadra 18 s/n,  
San Miguel.

Apartado 1761. Lima - Perú.

Telefax 460-0872 Telf. 462-2540 anexo 220