

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Posgrado en Letras

Facultad de Filosofía y Letras

EL ARCHIPIÉLAGO DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

Tesis que para optar por el grado de
Doctora en Literatura
presenta Patricia Gola

Asesor: Dr. Anthony Stanton

Junio de 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

I WESTPHALEN REVISITADO.....	4
El surrealismo.....	16
Westphalen y las artes plásticas.....	28
El silencio.....	31
II LAS FUENTES.....	39
San Juan de la Cruz o la "revelación" poética.....	43
Novalis o los luminosos gérmenes del naufragio.....	56
Gérard de Nerval o los fecundos demonios del sueño.....	69
Rimbaud o el ladrón de fuego.....	85
LA BÚSQUEDA.....	97
José María Eguren (1875-1942).....	98
Envíos. Las "ínsulas" de Moro y Westphalen.....	113
III. LA PALABRA ENCARNADA.....	140
EL ARCHIPIÉLAGO. Cinco poemas de amor y muerte.....	150
"Andando el tiempo".....	151
"Solía mirar el carrillón..."	178
"La mañana alza el río...".....	207
"Un árbol se eleva hasta el extremo...".....	229
"Una cabeza humana viene...".....	256

IV. EPÍLOGO.....	281
MÁS ALLÁ DE LAS ÍNSULAS	282
Bibliografía.....	297

I WESTPHALEN REVISITADO

De carácter taciturno y silencioso, Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001) murió a los noventa y un años. En plena juventud -cuando la poesía parece aún posible- escribió dos sugerentes libros de poemas: *Las ínsulas extrañas* (1933) y, dos años más tarde, *Abolición de la muerte*. Entre estas colecciones y su obra posterior media un largo silencio, superado sólo a medias. Así, fue hasta 1980 cuando Westphalen añadió a sus dos primeros libros una sección que reunía 17 poemas sueltos aparecidos en diversas revistas entre 1930 y 1978. La sección se titulaba "Belleza de una espada clavada en la lengua" y formaba parte del volumen que llevó el nombre de *Otra imagen deletznable...*¹

Desde entonces, Westphalen nos regaló, con intervalos de dos años cada uno, otros breves cuadernos de poesía -doblemente breves, como libros y como poemas- de los que se realizaron, en Lisboa y en México, tirajes que oscilan entre los 100 y los 230 ejemplares. Este hecho, aparentemente banal, resulta elocuente y nos habla de la manera en que Emilio Adolfo Westphalen entendió la poesía. En 1991 Alianza publicó *Bajo zarpas de la quimera*, que reúne en un solo volumen la obra poética de Westphalen de 1930 a 1988. Sus textos de reflexión en prosa sobre arte y poesía serían publicados más tarde.²

Mi intención en este trabajo es concentrarme en el primer libro de Westphalen, *Las ínsulas extrañas*, y de manera más específica, en unos cuantos poemas que analizaré con detenimiento y detalle. Sin embargo, considero pertinente dar algunos lineamientos acerca de la

¹ Emilio Adolfo Westphalen, *Otra imagen deletznable* (México: Fondo de Cultura Económica, 1980).

² En 1995 la Universidad Iberoamericana publicó, en la colección Poesía y Poética, bajo la dirección de Hugo Gola, *La Poesía los poemas los poetas*, y en diciembre de 1996 el Fondo de Cultura Económica de Lima reunió estos ensayos y otros más bajo el título *Escritos varios sobre arte y poesía*, en lo que hasta hoy es el volumen de textos de reflexión poética más completo de Westphalen.

obra posterior a *Las ínsulas extrañas* (y a *Abolición de la muerte*), ya que en términos generales hay una cierta unidad temática, de tono y aun de aliento poético, en estos dos primeros libros de juventud. Los libros posteriores a su silencio (que no fue total ni implicó una negación de la poesía por parte de Westphalen) son, sin embargo, distintos.

Arriba bajo el cielo (Lisboa, 1982) agrupa seis brevísimos poemas, que bordan en torno a la figura emblemática del vencejo -un pájaro que se parece en su forma y sus costumbres a la golondrina. Los poemas son ante todo la transcripción de una experiencia poética. Esta pequeña serie de poemas, a diferencia de las colecciones que la seguirán, no está escrita en prosa. El primer poema comparte, por su brevedad y concentración, el espíritu del haikú; los demás, con excepción quizás del último de ellos, aparecen como desarrollos posibles de este primer acercamiento al tema principal.

Máximas y mínimas de sapiencia pedestre, publicado también en Lisboa e igualmente en 1982, reúne doce poemas y viene precedido de dos citas de Baudelaire, una de las cuales dice: "*Sois toujours poète, même en prose.*" A partir de este libro, la poesía tomará para Westphalen la forma de la prosa. Varios de los poemas que integran esta colección constan de una o dos oraciones, que no son sino reflexiones sucintas (y dada su brevedad, ni totalizantes ni conclusivas) en torno a una idea o un tema. En los casos más logrados, estas sentencias se acercan a una especie de "iluminación" súbita (o de *satori* en el budismo zen).

Amago de poema – de lampo – de nada, escrito dos años más tarde, y del que también existe una versión francesa,³ es, junto con *Ha vuelto la Diosa Ambarina*, el más extenso de sus libros y está compuesto por tres conjuntos: "Nueva serie", "El niño y el río" (homenaje al escritor y amigo José María Arguedas) y "Remanentes de naufragio". Un uso bastante peculiar (y personal) del guión largo caracterizará a ésta y a toda su poesía posterior, e incluso a la prosa.

En *Porciones de sueño para mitigar avernos* (Lima, 1986) reaparecen muchas de las obsesiones de Westphalen: la noción de paraíso perdido, el mar, la belleza y lo terrible, la poesía, el silencio y, como trasfondo, siempre la muerte. La palabra poética se sabe fragmentaria, sólo capaz de recuperar despojos –los restos de los sucesivos descensos a los abismos. La poesía exorciza, y si no los suprime, al menos ayuda a mitigar infiernos bien reales. Aunque es cierto que toda su obra posterior a este intervalo largo, de más de cuarenta años, se siente como fragmentaria, es en este libro donde hay una formulación expresa de esta idea original.

De todos sus libros, éste es el que concentra un mayor número de epígrafes, que no son sino citas de los poetas más queridos y más frecuentados por Westphalen: san Juan de la Cruz, Gérard de Nerval, Novalis y José María Eguren. Los poemas no llevan título, quizás por su propia naturaleza abierta e inconclusa o por ser la evidencia visible de algún naufragio mayor.

³ Emilio Adolfo Westphalen, *Menace de poème – d'éclair – de rien*, prefacio de Bernard Noël, trad. Claudine Fitte en colaboración con E. A. Westphalen (París: Ludd, 1988).

Ha vuelto la Diosa Ambarina, publicado en México en 1988⁴ y del que existe una edición autógrafa (con cinco monografías de Judith Westphalen, esposa del poeta), continúa la línea de los libros posteriores a *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*, y de alguna manera cierra el ciclo. Dividido en tres partes, por virtud de las monotipias aquí incluidas (las dos restantes sólo abren y cierran el ejemplar), la primera es la afirmación de una poética o la indagación sobre la naturaleza misma de la poesía. La segunda (aunque esto podría aplicarse al volumen en su totalidad) da cuenta de un universo verbal penetrado por el asiduo contacto con cierto tipo de literatura, simbolista y moderna, mientras que la última parte se concentra en la exploración del amor, el deseo y la lujuria, encarnados en la figura, a un tiempo bella y aterradora, de la Poesía.

Su obra de traducción reviste gran importancia y pone al descubierto el interés de Westphalen por la producción poética de determinados autores. Entre otras versiones llevadas a cabo por el peruano, quiero mencionar la hermosa traducción de la célebre "Lettre d'Amour", de quien fuera su amigo personal, el poeta César Moro, traducción aparecida en 1948, en *Las Moradas*. Asimismo Westphalen vertió al español, en 1935, cuando apenas tenía 24 años, "Universo-Soledad", poema de Paul Éluard, y en 1989 tradujo del italiano *Viático*, un librito de poemas en prosa de la entonces joven poeta Maria Venezia, cuyo tono y experiencia de la poesía son afines a la sensibilidad de Westphalen. El libro, publicado en México,

⁴ Lo publicó la Universidad Autónoma Metropolitana. Para todos los datos relacionados con las obras de Westphalen, véase la bibliografía.

incluye, además, una nota introductoria donde el autor de *Las ínsulas extrañas* insiste en algunas de sus convicciones más firmes: lo "enigmático" de todo poema, la idea de que lo que la Poesía enuncia son "proclamaciones del oráculo o la esfinge", la noción del poema como "exposición de una imposibilidad" y la certeza de un "sentido oculto", imposible de desentrañar en toda verdadera poesía.⁵ "Al igual que el viejo indio apache de uno de los poemas", afirma Westphalen en la nota introductoria al librito, "hay que traspasar la imagen del misterio – reconocer que lo único que se puede hacer con el enigma es entrañarlo – introducirlo vivo en nosotros mismos." Y concluye: "La poesía es la transposición nueva (e intacta) de lo vivido profundamente mediante su recreación instantánea e involuntaria".⁶

Por último, quiero señalar la existencia de una pequeña colección, *Cuál es la risa*, integrada por nueve poemas eróticos, escritos entre 1935 y 1938, y publicados en Barcelona, más de cincuenta años más tarde, por André Coyné, y que no se recoge –según se dice, a pedido del propio poeta– en *Bajo zarpas de la quimera*. En el 2004 este cuaderno se integró a *Poesía completa y ensayos escogidos*, libro editado por Marco Martos y publicado en Lima por la Pontificia Universidad Católica. El libro además contiene tres cuadernos "nuevos" de poemas: "Primeros poemas", "Falsos rituales y otras patrañas" y "Últimos poemas".

Poco se ha escrito sobre Emilio Adolfo Westphalen. Es probable que esto se deba al carácter de una poesía que se repliega sobre sí

⁵ E. A. Westphalen en *Viático* de Maria Venecia, trad. E. A. Westphalen (México: Juan Pablo Editor / Universidad Autónoma Metropolitana, 1989), p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

misma y que rehuye la disección y el análisis. Al intentar ser fiel a su propia voz interior, los poemas se vuelven a menudo oscuros y enigmáticos.

La poesía de Westphalen se inscribe en el ámbito de cierta lírica que se esfuerza por dar palabras a aquello que no se deja, fácilmente, nombrar, y cuando lo logra, es a través de recursos tales como la elipsis, las repeticiones, los balbuceos. Sobre todo en *Las ínsulas extrañas*, cuando la voz poética nombra aquello que se aleja de la representación convencional de las cosas del mundo, trastabilla y linda con el silencio.

Algunos poetas se han sentido visiblemente atraídos por la naturaleza compleja, polivalente, del lenguaje poético. Westphalen no ha escapado a esta atracción. En numerosos ensayos ha intentado descifrar el porqué y el para qué del acto poético. Pero este movimiento reflexivo hacia la poesía está en la base no sólo de sus textos críticos sino de su misma producción poética.

No existen muchos estudios dedicados enteramente al análisis de la obra poética de Westphalen. Tengo conocimiento de cuatro libros y tres tesis sobre el poeta peruano. En 1997 apareció en Lima *Poética vanguardista westphaleana* de Iván Ruiz Ayala⁷ y en 2003, también en esa ciudad, *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* de Camilo Fernández Cozman.⁸ Disperso, aquí y allá, encontramos ocasionalmente algún ensayo o artículo sobre su poesía. La obra de Westphalen no ha suscitado estudios profundos sobre la naturaleza de la materia poética: la manera en que el poema está construido, las

⁷ Iván Ruiz Ayala, *Poética vanguardista westphaleana (1933-1935)* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997).

⁸ Camilo Fernández Cozman, *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* (Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003).

relaciones que se establecen entre las palabras y los versos, la presencia de sonidos recurrentes o de repeticiones, o bien, el lugar que ocupa en su poesía el silencio. En este sentido, el extenso ensayo de Javier Sologuren es una excepción y un tránsito necesario.

Creo que es una tarea excesiva pretender alcanzar una comprensión absoluta del poema, pero tal vez no lo es ensayar respuestas a las interrogantes que un objeto verbal de esta naturaleza nos plantea. Lo que me propongo, por tanto, es una indagación sobre el sentido ambivalente de la palabra poética.

Podría decir, consciente de que esto pueda parecer quizás demasiado ambicioso, que he escogido a *Las ínsulas extrañas* como objeto de estudio porque esta obra "está cargada con una determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía".⁹

He escogido cinco de los nueve poemas que integran *Las ínsulas* porque considero que en ellos se extreman algunos de los recursos que hacen inconfundible a la poesía del Westphalen de aquellos años, y que son la base de una poética muy personal. Y porque además en ellos el aliento poético llega a cimas difícilmente alcanzables.

Analizar la totalidad de los poemas que integran esta colección habría sido, a mi entender, una exigencia excesiva para el lector, aun para aquel asiduo a su poesía. Esta apretada pero rica selección nos ofrece, en cambio, una idea cabal de la manera en que Westphalen trabaja la materia poética hasta malearla y transformarla de acuerdo a sus necesidades líricas en las que el silencio, el balbuceo, la repetición y la elipsis, entre otros medios expresivos, juegan un

⁹ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos (México: FCE, 1973), p. 138.

papel determinante. Esta selección da, pues, una idea cabal del poder actuante de su poesía.

El método de análisis que me propongo seguir a lo largo de este trabajo está permeado constantemente por muchas de las ideas que el propio Westphalen aventura en gran parte de los ensayos que escribió sobre arte y poesía durante toda una vida de práctica y reflexión. Estos textos fueron determinantes en mi aproximación a la obra del poeta peruano y en mi comprensión de la misma. En ellos se dibuja una poética elaborada a través de su propia experiencia de la literatura y las artes visuales, fundamentalmente. Westphalen reflexiona ahí sobre la obra de autores que ejercieron un fuerte influjo sobre su condición de poeta y, asimismo —en ensayos que alcanzan una inusual intensidad poética—, ahonda en la función y naturaleza de la poesía y del quehacer del poeta.

La frecuentación de algunos libros y ensayos de crítica literaria sobre la obra y el papel de los diversos autores que se relacionan aquí con la obra de Westphalen —o sobre algunos de los temas que se analizan a lo largo de este escrito— fueron también muy útiles. Menciono al azar a Albert Béguin, Gerard Brenan, Michel de Certeau, Luce-López Baralt, Aldo Pellegrini, Javier Sologuren, Eduardo Milán, William Rowe y José Ángel Valente, entre otros.

Pero fue la propia poesía de Westphalen la que desató buena parte de lo que este escrito contiene. Enfrentarme a la materia poética de un autor difícil y tratar de dilucidar aquello que van tejiendo las palabras desnudas sobre la página fue una tarea ardua

y solitaria. Creí indispensable aventurar una lectura personal de los textos enrarecidos que conforman *Las ínsulas*, de los que emana, sin embargo, una fuerza y una intencionalidad poco común en la poesía hispanoamericana. Traté, pues, de hacer un análisis puntual de algunos de los aspectos que más llamaban mi atención: la peculiar manera en que Westphalen modulaba las palabras y las disponía en la página, su uso encantatorio de la repetición, su manera de ir cargando a un mismo vocablo de significados diversos y de ampliar así su registro, sus múltiples elipsis. También revisé los vínculos de Westphalen con la poesía mística —afinidad que va más allá de la simple elección del título de este primer libro de juventud y que tiene que ver con una poesía que es seducida constantemente por el silencio y las posibilidades de sonido y sentido que éste abre.

* *

Haré, pues, un breve recuento de lo que hasta ahora críticos y estudiosos han dicho de Westphalen y de su relación con la poesía peruana, puntualizando lo que creo son aciertos, y también lo que considero son limitaciones. Esto, a su vez, me permitirá aclarar mi propio punto de partida para el análisis de la obra escogida.

Más que un único método de aproximación y análisis de su obra, lo que haré es reflexionar sobre el carácter de la poesía de *Las ínsulas*, tomando siempre como punto de referencia lo que el propio Westphalen dijo en ensayos, escritos, presentaciones y entrevistas a propósito del quehacer poético, y, sobre todo, de la naturaleza de

esos objetos verbales que rehúsan ser fijados de una vez y para siempre. Me acompañarán en la travesía algunos materiales claves pero siempre he de confiar en mi propia comprensión de los poemas a través de un análisis formal detallado y minucioso, que incluya múltiples referencias, entradas y salidas de esa materia verbal volcánica que es la poesía westphaleana.

Dentro de los intentos serios por descifrar el lugar que ocupa la poesía de Westphalen en el ámbito de la literatura peruana, por ejemplo, figura un número monográfico completo de la revista *Creación & Crítica*,¹⁰ que se publicó en Lima, en 1977, a instancias de sus directores: Javier Sologuren, Armando Rojas y Ricardo Silva-Santisteban. En ella, escritores reconocidos del Perú, como Jorge Eduardo Eielson, Enrique Verástegui, Alonso Cueto, Julio Ortega y el propio Sologuren, entre otros, ofrecen distintas aproximaciones a algunas de las interrogantes planteadas por la obra westphaleana, fundamentalmente en relación con los dos libros arriba mencionados.

¹⁰ "Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen", *Creación & Crítica* (Lima), núm. 20 (agosto 1977).

EL SURREALISMO

Uno de los temas por los que transita la crítica de manera recurrente ha sido la discusión acerca del carácter surrealista o no de la poesía de Westphalen. Preocupados por desentrañar similitudes y diferencias entre la obra de éste y algunos de los postulados del surrealismo, se ha descuidado, en mi opinión, la naturaleza específica de su poesía.

El calificativo de surrealista no define la poesía de Westphalen de una manera abarcadora. Sin embargo, no es mi intención hacer a un lado la influencia, más o menos profunda, que tuvo este movimiento en el ánimo y aun en la poesía de algunas de las voces más persistentes de Latinoamérica en este siglo. Baste pensar en Oliverio Girondo y Enrique Molina, en la Argentina, así como en el propio César Moro en el Perú.

Mientras algunos insisten en negar toda influencia del movimiento surrealista en Westphalen, otros derivan su poesía de la relación con aquél. Unas cuantas observaciones esclarecedoras alternan con otras que están próximas al malentendido y la confusión. Verástegui considera, por ejemplo, que el autor de *Las ínsulas* no puede ser considerado propiamente un surrealista: "[...] Westphalen se ha tomado la libertad del surrealismo para la sintaxis de sus textos (digamos un poco que emplea el método) sin ser propiamente un surrealista [...] aún cuando participa de este *agit-prop*".¹

¹ "Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen", *Creación & Crítica*, p. 50.

Ricardo Silva-Santisteban, en coincidencia con la afirmación anterior, sostiene que se dan en la poesía de Westphalen cortes sintácticos bruscos, pero agrega: "La tendencia superrealista que acusa Westphalen podemos encontrarla en la profundidad de lo inconsciente, la captación onírica de la realidad y la manifestación del automatismo psíquico".²

Como cuestionando esta aseveración, José Miguel Oviedo apunta: "'Escritura automática' han afirmado algunos; 'imágenes surrealistas' proponen muchos. Yo no he acabado de convencerme de esa filiación". Y continúa poco más adelante diciendo: "en todo caso, el vigilante papel que cumple la conciencia reflexiva está demasiado a la vista como para adscribir tan fácilmente su poesía al surrealismo. Le debe algo de sus modos, sin duda, pero se orienta hacia otro nivel del fenómeno poético: el que distingue a la lírica metafísica y hermética contemporánea".³

Coincido aquí con Oviedo en el sentido de que una parte de la mejor poesía contemporánea se sustenta en un marcado enrarecimiento del sentido; esta oscuridad no impide, sin embargo, que quien está atento y es un asiduo lector de la poesía que hoy se escribe, logre oír -para decirlo con palabras de san Juan de la Cruz- esa "música callada". La poesía moderna ha tendido a un movimiento reflexivo de conciencia en relación al propio acto de la escritura. Westphalen no escapa a esa tendencia.

Américo Ferrari, por su parte, afirma: "Ponerle el rótulo de 'superrealista' es cómodo, pero tan arbitrario como todo intento de

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 8.

clasificar lo que por su naturaleza no se presta a la clasificación"; y un poco más adelante agrega: "El ordenamiento racional y discursivo tan vilipendiado por los superrealistas, pese a que el propio Breton no prescindía de él [...], es tan complejo y original que un poema de Westphalen no podría ser clasificado sino como poema de Westphalen".⁴ Ferrari se muestra renuente a considerarlo como surrealista, dado que "falta en este poeta el principio de la escritura automática" y, remitiéndose al primer "Manifiesto surrealista", dice que el automatismo es condición necesaria para aplicar tal clasificación. Agrega, además, que "el equilibrio del poema es demasiado riguroso entre razón y afectividad, entre la técnica del verso y la carga de sentido, la palabra demasiado reservada, el decir demasiado velado de silencio para que se pueda decir que es lo más cercano a 'superrealista' que conocemos...".⁵

Sin embargo, los propios mentores del surrealismo no eran tan estrictos en lo que hace a esta consideración. Habría simplemente que repasar la lista de autores que Breton considera en el primer "Manifiesto" como surrealistas,⁶ algunos de los cuales son incluso muy anteriores a la existencia del movimiento. Además, si bien Westphalen no trabajó conforme al método del automatismo psíquico, sí se percibe en *Las ínsulas* un desapego de la lógica razonadora en virtud de la fuerza asociativa de la imaginación, aunque mediada por una cierta "línea de pensamiento". Asimismo, una de las características que parecen más prominentes de *Las ínsulas* es ese

⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵ *Idem.*

⁶ André Breton, "Primer Manifiesto", en *Manifiestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch (Madrid: Guadarrama, 1974), pp. 45-46.

intenso fluir verbal, casi inagotable, que va dibujando extraños paisajes.

Si bien es cierto que no se puede negar el papel vigilante de la razón en la poesía de Westphalen, tampoco puede pasarse por alto que su lírica abreva en las fuentes de la inspiración romántica, y que también el surrealismo proviene de aquella experiencia.

Alonso Cueto considera a los dos primeros libros de Westphalen como "testimonios iniciales de un surrealismo cosmopolita, de una integración fascinante de varias tradiciones incluido el simbolismo, de aquellos viejos temas de la tradición literaria medieval y del Renacimiento español", pero a su juicio *Abolición* realiza "de manera más total y coherente la aspiración a la plenitud, a la multiplicidad de experiencias que anhelaba el surrealismo". Ve en César Moro a un poeta que supo llevar hasta sus límites la aventura surrealista, si bien "fue Westphalen quien primero recogió con conciencia real el surrealismo". Y para demostrarlo, alude a lo que llama "sus textos encendidos, en un momento en el que Moro y el Adán poeta son aún inéditos y Oquendo se había alejado de las fuentes europeas, en tanto Vallejo no llegaba a creer en el surrealismo".⁷

Enrique Peña, en el mismo número monográfico, considera que "el superrealismo aportó elementos indiscutibles a la lírica de Westphalen", pero agrega que "su germano ancestro y profunda cultura dieron a ésta raíces mucho más remotas que hacen pensar en el romanticismo alemán". "Los románticos alemanes [...] decretaron que la verdadera vida estaba en otra parte. Ellos, como Baudelaire y Rimbaud después [...] han llamado apasionadamente a todas las

⁷ "Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen", *Creación & Crítica*, pp. 18-19.

puertas prohibidas: a las puertas del sueño, a las puertas de la noche, a las puertas del deseo, a las puertas de la locura y a las del vino y a las de los paraísos artificiales".⁸

Para Edgardo Rivera Martínez, la influencia surrealista se deja rastrear, por una parte, en los escritos en prosa de Westphalen y, por la otra, en su admiración por poetas como Gérard de Nerval y Lautréamont y en la creencia de que "Westphalen debe haber puesto en obra la concepción según la cual el surrealismo no es simplemente una escuela literaria, sino una 'desesperada tentativa por convertir la poesía en sistema de vida'".⁹ Este comentario último es, de acuerdo con Rivera Martínez, una cita del propio Westphalen a propósito de César Moro.¹⁰

Rivera también hace referencia a la condición de emigrante de Westphalen y, considerando ilustrativos los temas de sus primeros artículos, cita unas frases provenientes de "Jean-Paul Sartre y el problema del escritor", donde el poeta, a propósito del París de la primera mitad del siglo XX, dice que era "el foco mayor de la cultura contemporánea", "el gran crisol", y más adelante: "nosotros podemos confesar que la ráfaga inspiradora más vivificante nos vino siempre de allí".¹¹

El crítico y poeta Stefan Baciu se refiere, en el mismo número de *Creación & Crítica*, al carácter "surreal" de la población que habita las extrañas ínsulas westphaleanas, deudoras en este sentido de las visiones de pintores como Yves Tanguy, Giorgio de Chirico y

⁸ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰ La cita proviene, supuestamente, del artículo "César Moro: *Le Chateau de Grisou*", publicado en *La Prensa* (Lima), el 20 de febrero de 1944. Sin embargo, en la versión de este artículo que se reproduce en *Escritos varios sobre arte y poesía*, no aparecen las palabras atribuidas por el crítico a Westphalen.

¹¹ "Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen", *Creación & Crítica*, p. 66.

René Magritte.¹² Tanto es así que, según el propio Baciú, “la primera parte del poema [sic] *Abolición de la muerte* de Westphalen parece una *descripción peruana* de los cuadros de Yves Tanguy, que el poeta [...] conocía y, acreditamos, admiraba”.¹³ La pintura de Giorgio de Chirico, Magritte e Ives Tanguy [yo también le agregaría la de Paul Delvaux] mantiene con la poesía de Westphalen un acuerdo tácito.

El propio Baciú, autor de la ya clásica *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, publicada en México en 1974, apunta en la introducción a esta selección una serie de criterios para determinar la filiación, surrealista o no, de un poeta. Entre ellos señala el que haya “participado, sin excepción, en los grupos locales vinculados al Movimiento Surrealista y, a veces, colaborado en las publicaciones de arte surrealista internacional”.¹⁴

En resumen, algunos de los criterios utilizados por investigadores y estudiosos de la poesía de Westphalen para determinar la pertenencia o no del autor de *Las ínsulas* al movimiento surrealista oscilan entre cuestiones que van desde la sintaxis, el empleo (o no) del automatismo verbal, el uso del sueño y la magia como aproximaciones a la realidad, la imaginería surrealista, el humor y el carácter insólito de la fauna que habita las ínsulas hasta un cierto hermetismo o enrarecimiento del sentido en su poesía o bien su participación o no en grupos cercanos al surrealismo o su colaboración en publicaciones adscritas al movimiento.

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1974), p. 21.

Algunos de los criterios que se aducen son demasiado generales; otros tan particulares y específicos que difícilmente podrían definir la posición de Westphalen ante el movimiento.

En lo que respecta al Perú, y por lo tanto también a Westphalen, no creo que pueda hablarse de la existencia de grupos que siguieran los postulados del movimiento surrealista francés. No hay duda de que César Moro participó en algunas publicaciones internacionales como *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, la revista de arte moderno *Dyn*, editada en México por Wolfgang Paalen durante los años de la Segunda Guerra Mundial, y también prologó el catálogo de la Exposición Surrealista de México. Pero más que de un grupo, o de grupos locales articulados, se podría decir que Moro fue el único poeta peruano realmente próximo al movimiento y, sólo en una medida mucho más acotada, lo fue Westphalen, considerando sobre todo en él una misma pulsión de modernidad en su poesía, un evidente desapego de la anécdota y una marcada atención a una experiencia interior que requería de recursos inéditos para manifestarse.

Asimismo, en la introducción de Baciú a la *Antología*, se cita a Octavio Paz, quien se refiere a una conversación sostenida con André Breton en un paseo nocturno por Les Halles hacia 1964:

No es la primera vez que Breton pidió "la ocultación" del surrealismo, pero pocas veces lo declaró con tal decisión. Quizás pensaba que el movimiento recobraría su fecundidad

sólo si se mostraba capaz de convertirse en una fuerza subterránea. ¿Vuelta a las catacumbas?¹⁵

Con esta "ocultación" de la poesía estaba, sin duda, de acuerdo Westphalen. Buena parte de su producción ensayística alude a esa necesidad intrínseca de la poesía. No en vano "Para el ocultamiento de la Poesía" es el nombre del texto que lee, el 28 de octubre de 1977, en la "Mesa redonda sobre Literatura Latinoamericana y su Problemática Europea" que se lleva a cabo en Roma. En él afirma:

A pesar de la incredulidad de algunos - o de muchos - creo que no será paradójico sostener que la difusión de la poesía escoge de preferencia esas vías soterradas - que cuanto más encubierta y clandestina sea la transmisión más probabilidades hay que sea eficaz y duradera. *Si no me equivoco ya hubo alguien, hace algún tiempo, que propuso el ocultamiento deliberado de la poesía.*¹⁶ [El subrayado es mío].

Baciu señala también otro tópico que quizás podría aplicarse a Westphalen: "la atención [por parte de los poetas surrealistas] a algunos escritores 'raros' de la época".¹⁷ Y en el caso expreso del chileno Vicente Huidobro, Baciu alude a la mención, en manifiestos y ensayos, de Lewis Carroll, Nodier y Rabelais. El autor de *Alicia en el país de las maravillas* seguramente también fue leído por

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ Emilio Adolfo Westphalen, *Escritos varios sobre arte y poesía* (Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 127.

¹⁷ Stefan Baciu, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, p. 67.

Westphalen. De hecho, en algunos pasajes de su poesía encuentro huellas del *nonsense* tan característico de Carroll.

Por su parte, Javier Sologuren, importante poeta peruano, que fuera amigo personal de Westphalen, ve en su sentido del humor un vínculo con otro nivel de realidad, con una surrealidad subversiva. Para él, los sueños y la magia ocupan en la poesía de Westphalen, como en la obra de los surrealistas, un papel preponderante.¹⁸

El uso de categorías como "surrealista", "surreal" "superrealista" y "automatismo" parece ser unas veces demasiado mecánico, otras demasiado caprichoso y, en general, ajeno a la esencia misma del trabajo poético de Westphalen.

Un texto iluminador y que despeja muchas de las dudas que se plantean sobre el conocimiento que pudo haber tenido Westphalen de la poesía surrealista al momento de escribir *Las ínsulas*, es el ensayo "E. A. Westphalen, surréaliste à l'approche de l'aube",¹⁹ de Daniel Lefort, publicado en Lima en 1992. Ahí se dilucidan varias de las cuestiones clave que nos permiten entender la naturaleza ambivalente de su obra y se aclaran algunos puntos fundamentales para la comprensión de su poesía.

Lefort comienza estableciendo una homología entre Breton y Westphalen, la cual, sostiene, se da en por lo menos dos niveles. Insiste en el uso, por parte de ambos, del automatismo verbal. Sólo que en Westphalen éste supone una "operación fuertemente mediatizada".²⁰ El poeta no vuelca en el poema el fluir de la

¹⁸ Javier Sologuren, "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen", *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (México), núm. 110 (febrero 1980), p. 19.

¹⁹ Daniel Lefort, "E. A. Westphalen, surréaliste à l'approche de l'aube", en *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina* (Lima: Pontificia Universidad Católica, 1992), pp. 131-145.

²⁰ *Ibid.*, p. 138.

conciencia liberada sino que lo hace a través de un doble movimiento. Mientras que en Westphalen se da una transposición y una recreación del material verbal, en Breton la operación es mucho más directa e inmediata. Hay en Westphalen una afirmación del origen automático del poema, sólo que éste se convierte en objeto de creación y objeto de reflexión a la vez.²¹ Esto implica necesariamente una distancia, una puesta en cuestión del propio texto automático.

Otro de los puntos del vínculo entre Westphalen y el surrealismo -si bien la analogía se establece aquí con Breton, específicamente- es la noción de lo que Lefort llama "trabajo del sueño".²² Este punto de cruce marca, no obstante, algunas diferencias entre ambos. Tanto en la poesía de Westphalen como en la de Breton, el universo onírico es el lugar de lo maravilloso y la revelación. Pero para Westphalen la vigilia o el poema no nos devuelven sino "remanentes de naufragio".²³ Es decir, el poeta se enfrenta a la imposibilidad de reconstruir -de manera total, absoluta y sin fracturas- ese ámbito mágico y surreal a través del lenguaje. Un cierto escepticismo y decepción sobrevienen al no poder comunicarse fielmente ese otro ámbito, automáticamente comunicable en Breton.

Lefort alude también en su ensayo a las reservas del propio Westphalen acerca de la intensa actividad surrealista desarrollada por el poeta y entrañable amigo, César Moro. Moro llega a Lima después de una larga estadía en París, cuando el segundo libro de poemas de Westphalen estaba ya listo y a punto de imprimirse. Por

²¹ *Ibid.*, p. 137.

²² *Ibid.*, p. 131.

²³ *Ibid.*, p. 141.

indicación de Moro, Westphalen cambia dos o tres palabras de su poemario y agrega una cita de Breton extraída de uno de sus libros de poemas, que Westphalen acababa de conocer.

Este hecho es fundamental, pues supone que él escribió sus dos primeros libros -a los que se les ha querido atribuir una clara influencia surrealista- sin conocimiento previo de la poesía de Breton, y sólo habiéndose familiarizado con el "Segundo Manifiesto" surrealista y con *Nadja*, en una versión inglesa.²⁴

La filiación surrealista de Westphalen, por lo tanto, no se desprende de meras adhesiones programáticas -tan ajenas a su propia naturaleza y a su concepción de la poesía-, sino de coincidencias más profundas, que ni siquiera son el reflejo de una lectura o del conocimiento de los postulados surrealistas.

Octavio Paz también se ha ocupado, aunque de manera breve, de la poesía de Westphalen. En su ensayo "Emilio Adolfo Westphalen: iluminación y subversión", que se incluye en el libro *In/mediaciones*,²⁵ no duda en calificarlo como uno de los primeros surrealistas en América. "Pero el surrealismo de Westphalen", escribe Paz, "como lo indican los títulos mismos de sus libros, estaba enlazado a otras preocupaciones espirituales que lo acercan a una gran tradición de nuestra civilización: la mística alemana y la española, de san Juan de la Cruz a Meister Eckhart y de Silesius a Santa Teresa".²⁶

²⁴ *Ibid.*, p. 133.

²⁵ "Emilio Adolfo Westphalen: iluminación y subversión", en *In/mediaciones* (Barcelona: Seix Barral, 1979), pp. 163-168.

²⁶ *Ibid.*, p. 166.

Paz no niega tampoco el automatismo verbal presente en su obra, pero afirma que "en el segundo período de su poesía, más allá del automatismo poético, Westphalen hace la crítica del racionalismo".²⁷

WESTPHALEN Y LAS ARTES PLÁSTICAS

Como el poeta de una enorme sensibilidad que fue, Westphalen se sintió igualmente atraído por las diversas expresiones del arte: la pintura, la escultura, la música. En las revistas que dirigió -*El Uso de la Palabra* (junto con César Moro), *Las Moradas*, *Revista Peruana de Cultura y Amaru*-, las artes plásticas tuvieron un lugar destacado.²⁸ Pienso, específicamente en *Las Moradas. Revista de las Artes y las Letras*, que fue la publicación en donde mejor se advierte la propia búsqueda personal de Westphalen, su idea de lo que debía ser una revista:

Punto de reunión, para el contacto, para el cambio, para la confrontación de hallazgos, pero lugar donde toda conquista del espíritu, donde todo descubrimiento del arte y de la poesía, de la ciencia y del pensamiento, no habrá de considerarse nunca como un punto final, como un acabamiento, sino como un acicate hacia nuevas conquistas, como un despliegue de posibilidades futuras.²⁹

²⁷ *Ibid.*, p. 167.

²⁸ Y no hay que olvidar tampoco la constante inclusión de grabados y dibujos de Judith Westphalen, su mujer, en los libros que contienen su obra poética.

²⁹ E. A. Westphalen, *Las Moradas* (Lima), vol. I, núm. 1 (mayo 1947) p. 107.

Las Moradas, con sus ocho números entre 1947 y 1949, cumplió ese cometido. Significó un espacio fértil para escritores y artistas que hallaron en sus páginas la posibilidad de discusión y diálogo que el propio entorno, de alguna manera, les negaba.

Financiada, al menos en un principio, por el propio Westphalen, la revista incluía ocasionalmente pinturas, dibujos y fotografías, pero no como mera ilustración de los textos publicados (las obras vienen firmadas), sino como piezas independientes que desempeñan un papel activo. Así, entre las páginas de *Las Moradas* es posible hallar dibujos de Yves Tanguy, André Masson, Quíñez Asín, óleos de Wolfgang Paalen (cuyas reproducciones fotográficas también vienen acreditadas) y fotografías de Man Ray (como en el caso de aquella tomada a Marcel Proust, minutos después de su muerte). Se incluyen también, de manera sistemática, textos sobre arte. El propio Westphalen abundó sobre el tema. Entre los ensayos, aparecidos en *Las Moradas*, que llevan su firma, se cuentan: "La teoría del arte moderno", "¿Una expresión genuinamente americana?", "La tradición, los museos y el arte moderno", "Emilio Rodríguez Larraín: De una escultura 'virtual' a 'un cuarto de escultura'", "Nota sobre el arte americano", "Dos libros de pintores", etcétera, que dan cuenta de sus marcados intereses. Asimismo, es posible encontrar algún texto literario firmado por Leonora Carrington, así como ensayos de reflexión, escritos, en ocasiones, por los propios artistas. Fernando de Szyszlo, por ejemplo, publicó asiduamente en *Las Moradas*, así como en *Amaru*, donde escribió una serie de artículos sobre Kiesler, Rothko y Duchamp.

Para 1947, Szyszlo ya había ilustrado varios libros de poesía y acababa de realizar su primera exposición de pinturas en Lima. Westphalen, que se sentía muy próximo a su obra, quizá porque encontraba en ella grandes similitudes con su propio trabajo de escritor, vio en Szyszlo una referencia y un punto de apoyo. En una nota aparecida en México hace un par de años, Víctor Sosa habla del silencio en Szyszlo, elemento fundamental que también permea la obra poética de Westphalen y que es motivo de constante reflexión en sus ensayos sobre poesía. Dice Sosa:

[...] el signo en Szyszlo se carga de significación, pero esa significación permanece cifrada, silenciosa, imponente ante la mirada moderna que intenta en vano descifrarla. Ese signo -preñado de sentido- proviene de la geometría precolombina -sobre todo incaica, ya que el artista es peruano-, proviene de lo más profundo de esa identidad perdida que aún palpita. Se escucha allí un silencio que antecede a la triunfal algarabía de la razón, un silencio cargado de intemporal inminencia y que parece estar labrado a fuego sobre la piedra. Porque se trata de una pintura pétrea.³⁰

Intentaremos ahora tratar de dilucidar el papel del silencio en la obra de Westphalen.

³⁰ Víctor Sosa, "Rostros y rastros del siglo XX. Szyszlo y la pintura latinoamericana", en *Milenio Diario* (México), 5 de enero 2002, p. 44.

EL SILENCIO

Javier Sologuren, ante todo poeta, ha sido a mi manera de ver quien ha calado más hondo en la esencia poética de Westphalen, no limitándose a aseveraciones de índole general. En su ensayo "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen"³¹ apunta cuestiones medulares. Toma como punto de referencia lo que el propio Westphalen dijera en "Poetas en la Lima de los años treinta"³² a propósito de las lecturas que fueron para él determinantes al momento de escribir su primer libro. Menciona dos o tres *Cantos* de Pound, un fragmento del *Homme approximatif* de Tzara y, de Giorgio de Chirico, el *Hebdomeros*. Sologuren recuerda (como después lo hará Daniel Lefort) que la lectura de Breton corresponde a 1934, año en que, en palabras del propio Westphalen, "tenía lista para la imprenta la serie de *Abolición de la muerte*". Y añade Westphalen: "El libro apareció con un dibujo de Moro y una cita de Breton escogida en uno de los libros de poemas suyos que por primera vez conocía. Antes había leído *Nadja* en la traducción inglesa que publicó *transition* y el *Segundo manifiesto del surrealismo* en el ejemplar [...] de José M. Eguren"³³. De esta breve lista de lecturas, así como de su conocimiento de la poesía de Westphalen y del propio poeta, Sologuren desprende que su "habla poética [...] se ha ido labrando sobre el cañamazo de una *lingua franca* vanguardista en

³¹ "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen", pp. 14-20.

³² Emilio Adolfo Westphalen, "Poetas en la Lima de los años treinta", en *Otra imagen deleznable* (México: Fondo de Cultura Económica, 1980), pp. 101-120.

³³ *Ibid.*, p. 117.

proceso de instaurarse por sí misma en los términos de una nueva e influyente tradición".³⁴

Pero va más lejos. Después de repasar brevemente lo que otros críticos peruanos han dicho a propósito de Westphalen y de su relación con el movimiento surrealista, concluye que para todos ellos el automatismo es el elemento clave que determina o no su inclusión en esa vertiente. Afirma que no se toma en cuenta lo que llama "el hecho onírico", que las imágenes westphaleanas "transfloran los atributos del sueño en vigilia" y recalca que todos desatienden el hecho de que esta poesía aspiraba a desatar "los poderes mágicos, insólitos, sobrenaturales"³⁵. En otras palabras, lo que Sologuren, sin decirlo, está haciendo es vincular esta poesía con toda aquella vertiente romántica procedente de Novalis, Hölderlin y Nerval, entre otros, y que desembocará en los poetas visionarios de los que Rimbaud será el exponente más alto.

Sologuren señala, con agudeza, que sería incurrir en un error considerar que la poesía de Westphalen se inscribe dentro de la tradición clásica, y dice que el nombre de *Las ínsulas extrañas* podría ser el causante de ese malentendido. Afirma Sologuren: "En abierto contraste, [el lector] tiene ante sí un texto donde se han eliminado las articulaciones lógicas y los elementos explicativos, donde la frase queda bruscamente quebrada, donde los nombres sobrenadan aislados derivando a merced de la impetuosa corriente emocional que los hizo aflorar".³⁶

³⁴ "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen", pp. 18-19.

³⁵ *Ibid.*, p. 18.

³⁶ *Ibid.*, p. 14.

Esto no le impide a Sologuren establecer vínculos entre la poesía de Westphalen y el misticismo de san Juan. Se trata de formular una relación más honda, más que de reproducir una manera o una métrica (aunque tal apropiación no necesariamente es superficial). Ambos poetas guardan una relación parecida con el lenguaje. Si bien esto será materia de posteriores indagaciones en el curso de este trabajo, señalo aquí algunos puntos fundamentales que no pasaron inadvertidos a Sologuren. Dice, por ejemplo: "Las palabras de Westphalen llevan a cabo [...] la riesgosa empresa de trazar el relieve -con todos sus imprevistos accidentes- de una experiencia aparentemente destinada a un mutismo irremediable, incapaz de exteriorización, de comunicación". Y en seguida remite al carácter inefable de ciertas vivencias, y al hecho de que éstas imponen, por así decirlo, lenguajes diversos, apropiados a cada necesidad.³⁷

De manera muy aguda, sugiere otra analogía entre la experiencia poética de san Juan y la de Westphalen: en el contexto del "Cántico espiritual" -lo sabemos por los comentarios del santo al poema-,³⁸ el alma llama *ínsulas extrañas* a Dios, por estar "muy apartadas y ajenas de la comunicación de los hombres" y porque "así en ellas se crían y nacen cosas muy diferentes de las de por acá, de muy extrañas maneras y virtudes nunca vistas de los hombres".³⁹

Para Sologuren no resulta impropio extender esta imagen a la naturaleza misma de los poemas de Westphalen:

³⁷ *Idem.*

³⁸ "Cántico espiritual. Declaración de las canciones de amor entre la esposa y el esposo Cristo", en *Obra completa* (Madrid: Alianza Editorial, 1991), vol. 2, p. 232.

³⁹ *Ibid.*, p. 89.

Desde otra perspectiva, ínsulas extrañas también pueden ser los poemas: los semblantes de la poesía. Pues todo poema constituye una unidad expresiva autónoma; una suerte de universo cuya materia prima, originaria, es el sonido y cuya íntima identidad yace en el sentido. ¿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?⁴⁰

El poema sería entonces una ínsula, una presencia espacial mensurable (susceptible de ser abarcada), pero también una realidad singular y única, incomunicable. Estamos ante una imagen cargada de resonancias, altamente sugestiva. No sorprende, entonces, que Westphalen la haya convertido en cifra de su primer libro. Pensemos en la imagen de la ínsula o, para el caso, del poema aislado, circundado por el agua -o el blanco de la página-, ¿acaso no cabría pensar a este cúmulo de palabras solas, iridiscentes, como restos (Westphalen diría "remanentes") de un todo originario?

Así como las islas, separadas del continente, se vuelven mundos autónomos, con su propia topografía, su clima específico, su flora y su fauna, también los poemas, siguiendo con la analogía propuesta por Sologuren, son islas que, aunque separadas del continente de la lengua ordinaria (la que nos sirve para nuestra comunicación

⁴⁰ "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen", p. 14.

diaria), poseen un *corpus* que las contiene: ese archipiélago es el libro. Estas islas formadas por palabras se atienen a otras reglas, se agrupan en función de otras pautas, que no son las de la comunicación llana. La poesía instauro, por así decirlo, una especie de lengua privada (no en el sentido de Wittgenstein), que se alimenta de la lengua corriente, ya que sin ésta, ciertamente, no estaría viva, pero la somete a riesgosas caídas libres, a descensos abismales y a caminar por desfiladeros que socavan el sentido común de la lengua en aras de un sentido de realidad mucho mayor que el que nos suministran las palabras en su lógica más inmediata.

Aislamiento deriva de *ínsula*. Ampliando el alcance del término podríamos decir que el poeta, en su aislamiento, escribe o edifica ínsulas en donde habitan una flora y una fauna tan bizarras y fantásticas como las de los antiguos libros de maravillas medievales (aquellas que, después de los descubrimientos de los siglos XV y XVI, se proyectaron más allá de Europa, y especialmente sobre el Nuevo Mundo).

Porque la imagen insular del poema incluye otro elemento imaginario: el de la extrañeza. El poema llega, como diría san Juan de la Cruz aludiendo al encuentro del alma con Dios, "por modos y vías extrañas y ajenas de todos los sentidos".⁴¹ Es, precisamente, esta condición de extrañeza la que mejor se aviene a la naturaleza profunda de la poesía westphaleana. La poesía es lo extraño, lo ajeno, lo otro por antonomasia.

⁴¹ "Cántico espiritual. Declaración de las canciones de amor entre la esposa y el esposo Cristo", p. 122.

No en vano Westphalen ha señalado, en un hermoso texto aparecido hace algunos años,⁴² al "Santo de Yepes" y al "joven rebelde que no pisó la tierra sino con sandalias de fuego y de tormenta" -es decir, a san Juan y a Rimbaud- como "dos de los más altos poetas e innegables protegidos y agraciados [de la Diosa Poesía]".⁴³

Se trata indudablemente de dos experiencias extremas: dos experiencias -como la suya propia- colindantes con el silencio. Este silencio es un eje o un centro de gravedad que los vincula. El que Westphalen haya dejado de escribir durante décadas, como Rimbaud durante el resto de su vida, es elocuente y habla por sí mismo. Westphalen parece decirnos que hay que serle fiel a la poesía aun, y sobre todo, en el silencio.

En Westphalen el silencio no es sólo haber permanecido a la espera, sino -como lo apuntó Lefort- es condición de producción, trama y materia de su poesía.⁴⁴ La poesía es la escucha de un silencio;⁴⁵ el poeta requiere de aislamiento y reclusión para que las palabras vengan, para escuchar lo impronunciado (ese mar que rodea a la poesía), para que hable o "suene" el silencio. Porque el poema está hecho alternativamente de palabras y silencios. El silencio se erige en la materia misma del poema, que nos habla, precisamente, de experiencias que bordean lo comunicable.

⁴² Emilio Adolfo Westphalen, "Sobre la Poesía", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, pp. 218-221.

⁴³ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁴ Lefort, p. 132.

⁴⁵ Sobre la estrecha relación entre poesía, escucha, lenguaje y silencio, cf. la conferencia de Martin Heidegger, "El habla", en *De camino al habla*, trad. Yves Zimmermann (Barcelona: Odós, 1987), pp. 9-31.

En este sentido dice Ramón Xirau: "Hay que regresar a lo ilimitado, lo silencioso por impronunciado, para saber que este silencio imponderable es también la Palabra misma que nos pondera. Hay que regresar a nosotros mismos, para oír el verdadero decir de la palabra: su decir anunciado, pronunciado y callado. Allí lo que san Juan llamó la soledad sonora; lo que san Juan llamó la música callada".⁴⁶

Para Xirau, la palabra es morada del silencio; hay que replegarse en sí mismo "para oír el verdadero decir de la palabra": "en las moradas los silencios hablan"; "en las moradas las palabras son silenciosas".⁴⁷

La experiencia poética de Westphalen no es igual a la experiencia mística. Pero en una y en otra hay la misma sumisión a la voz interior, una misma palabra impronunciada vibra en la "tela visible" del poema.⁴⁸ Por eso, más allá de las formas de la poesía mística, Westphalen inscribe su poesía entre las "ínsulas extrañas" de san Juan y las calladas "moradas" interiores de Santa Teresa, que le dan nombre a la revista

⁴⁶ Ramón Xirau, "Palabra y silencio", en *Palabra y silencio* (México: Siglo XXI, 1971), p. 151.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁸ Lefort, p. 145.

II LAS FUENTES

LAS FUENTES

Hay poemas que una vez leídos nos transforman, amplían nuestra percepción del entorno y de nosotros mismos. Como si al igual que una caja de resonancias, nos expandiéramos o contrayésemos con la vibración ocasionada por determinadas palabras o imágenes, ordenadas según un ritmo preciso, una medida, una cadencia. Otros poemas obran de manera menos inmediata; su acción es lenta aunque profunda, y con las sucesivas lecturas, van dejando en nosotros huellas profundas, sedimentos.

Como ocurre con aquellos que establecen una relación verdadera con la poesía, Westphalen volvió a lo largo de su vida a algunos poemas fundamentales en su experiencia.¹ San Juan de la Cruz, Novalis, Nerval y Rimbaud incidieron no sólo en su concepción de la poesía, sino también en su obra poética. Ellos contribuyeron a la formación de su gusto literario, por lo que su tránsito resulta esencial para una comprensión más vasta del universo poético westphaleano. Estos poetas formaron, por así decirlo, el *humus* sobre el que se escribiría su poesía.

Para realizar una lectura atenta del alcance de estos poetas en la obra de Westphalen, fue necesario considerar todos los materiales disponibles. Revisar artículos y ensayos, libros y revistas, así como comentarios y entrevistas aparecidos en periódicos y otras publicaciones. Los epígrafes -un recurso muy usado por Westphalen- resultaron ser uno de los indicios más ricos en alusiones y sugerencias.

¹ Sin embargo, conviene también tomar en cuenta lo declarado en una entrevista por Westphalen: “cuando uno vuelve a la lectura de poetas que ha amado mucho, encuentra cierta desilusión... ya no siente uno el mismo efecto. Es como si la poesía se desgastara, como se desgastan todas las cosas. Es un síntoma que se repite en general con toda la poesía porque ella es expresión de un momento en la vida de cada uno de los que la escriben [...]. Así, creo que cuando leemos ahora a los poetas del Siglo de Oro leemos otra cosa que lo que ellos leyeron [...]. Pero por otro lado hay el efecto de la sorpresa, del asombro, de las relaciones que establece el poeta original. Cuando todo eso se transforma en lugar común, se pierde o amortigua el efecto y finalmente la poesía muere como mueren todas las cosas estéticas, tal vez para resucitar más tarde en algún poeta que descubre que era eso precisamente lo que estaba buscando, que lee esos versos y piensa que ya los escribió hace siglos”. En “Una trayectoria poética”, *El Observador* (Lima), núm. 27 (25 abril 1982), p. XVI.

Concluido, al menos parcialmente, este ejercicio, creo haber encontrado tres fuentes principales cuya lectura fue, sin duda, fecunda para el poeta: la tradición mística –sobre todo san Juan de la Cruz–, el romanticismo alemán –con Novalis, sus *Himnos a la noche* y sus *Fragmentos*– y la tradición romántica y simbolista francesa, con Nerval como iniciador y Rimbaud como uno de sus exponentes más radicales. Fue el argentino Jorge Luis Borges el que en el ensayo “Kafka y sus precursores”² afirmó que cada poeta construye su propia tradición. Las innumerables modulaciones son en poesía el resultado de un número igualmente grande de apropiaciones, diálogos y entrecruzamientos. Las fuentes que menciono no tienen como fin agotar esas modulaciones, pero sí ofrecer un esbozo de la tradición imaginaria de Westphalen. En la década de los veinte y los treinta toma fuerza –con pensadores como Rolland de Renéville y Henri Bremond– una corriente de pensamiento que vincula a la experiencia mística con la poética. Esta discusión tuvo ecos en Latinoamérica³ y alcanzó, sin duda, a la obra de Westphalen. El influjo ejercido en aquellos años por el pensamiento místico vinculado a la poesía fue muy grande, como poderosa y decisiva fue también la lectura y frecuentación de los románticos alemanes por parte de Westphalen. El hermoso libro de Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, también se publica, en su versión francesa, en febrero de 1937.

² Véase Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas de Jorge Luis Borges* (Buenos Aires: Emecé, 1974), pp. 710-712.

³ Años más tarde, en 1942, se conmemora en México el nacimiento del gran místico español. Con este motivo se lleva a cabo una serie de conferencias organizadas por la editorial Séneca, que analizan las relaciones existentes entre poesía, mística y filosofía. En 1943, Paz publica un ensayo revelador de su poética: “Poesía de soledad y poesía de comunión”, que reaviva, en cierta medida, esta discusión. Igualmente elocuente resulta, bajo esta luz, la traducción del poeta César Moro del artículo “Poetas y místicos”, de Rolland de Renéville, que apareció en *El Hijo Pródigo*, núm.19, el 15 de octubre de 1944. Para una contextualización de estas lecturas, véase el artículo de Anthony Stanton, “La prehistoria estética de Octavio Paz”, *Literatura Mexicana*, vol. II, núm. 1, 1991, pp. 23-55.

Es muy probable que Westphalen conociera el agudo análisis desarrollado en aquellas páginas memorables.

A considerable distancia de la biblioteca inabarcable, vasta, infinita que Borges imaginara, la que aquí propongo es íntima, personal y caprichosa, y se limita sólo a estos cuatro poetas; sólo cuatro, pero tan grandes que su poesía todavía hoy resuena.

Mi aproximación a ellos intentará hacer escuchar sus voces, en ocasiones muy distintas entre sí, en la poesía y en la poética de Westphalen -o en el diálogo que mantienen con ellas-, tendiendo puentes, redes, vasos comunicantes. Más que un análisis autónomo y totalizador de cada uno de esos poetas, lo que intento es configurar -a través de breves calas en ciertos textos señalados discretamente por Westphalen- el *sustratum* sobre el que se redacta su poesía: un mapa más cabal de sus inclinaciones y afectos.

SAN JUAN DE LA CRUZ O LA "REVELACIÓN" POÉTICA

Quizás lo que aviva aún más el misterio que subyace a toda gran poesía sea el hecho de que resuene y despliegue su callada energía siglos después de haber sido escrita. Si ponemos atención en la obra de Westphalen, salta a la vista la intensidad de este flujo de corriente poética entre san Juan de la Cruz y el poeta nacido en el Perú cuatro siglos más tarde. No es extraño que así sea. De hecho ¿quién, con alguna sensibilidad hacia la poesía, habiendo leído el "Cántico espiritual" o la "Noche oscura", ha podido permanecer indiferente a la fuerza y misterio que emanan de estos versos?

Entre san Juan y Westphalen, sin embargo, hay algo más: un entendimiento profundo, una fuerte afinidad espiritual, de reconocimiento tácito.

Poeta y místico el uno, simplemente poeta el otro.⁴ En Westphalen hay, sin embargo, una apuesta absoluta por la poesía. Esa entrega total, ese desapego para con las cosas del mundo, ese riesgo sin condiciones, ese acto de fe hacia la palabra, recuerda otra fe también ilimitada, la del místico. Sus caminos, el de san Juan y el de Westphalen, convergen en el vórtice de un lenguaje que zozobra.

El primer libro de Westphalen, publicado en 1933, lleva por nombre *Las ínsulas extrañas*. En la entrevista antes citada, el poeta decía a propósito del título: "Es un verso del 'Cántico espiritual'. Y me gustaba mucho. Era la imagen que equivalía a mis poemas...".⁵

Westphalen, inferimos, veía a sus propios poemas (*imagen* es la palabra que utiliza) como islas, fragmentos o escisiones, que en otro tiempo habían sido partes de un todo. Islas extrañas, que comparten esa noción de no pertenecer, de otredad y marginalidad, tan viva en la poesía moderna y contemporánea. El verso escogido por Westphalen, como título de su primer libro de juventud, forma parte de una de las estrofas más misteriosas y bellas del "Cántico":

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios, nemorosos,
las ínsulas extrañas,

⁴ En entrevista con Edgar O'Hara, Westphalen declaró: "San Juan escribió muy pocos poemas y yo no sé cómo los escribió. No creo que haya sido el recuerdo de su experiencia mística sino quizás la nostalgia de esa experiencia. Porque la experiencia mística es intraducible e incommunicable. Y sus poemas transmiten experiencias distintas a las místicas... Yo las he considerado siempre como poemas y no como mística [...]. Yo he tenido unas experiencias que no tienen nada que ver con las de San Juan de la Cruz. Yo no soy místico. Lo que he hecho es escribir unos poemas, como han escrito todos los poetas". En "Westphalen: al ritmo del silencio", *Testimonio* (Lima), núm. 7 (26 abril 1982), p. 52.

⁵ "Westphalen: al ritmo del silencio", p. 52.

los ríos sonoros,
el silbo de los aires amorosos.

(vv. 66-70).

Como mera curiosidad, y por tratarse de José María Eguren -poeta mentor para Westphalen-, incorporo aquí lo que aquél dice a propósito de estas raras formaciones de la naturaleza, ¿o del espíritu?:

Las islas azules hacen soñar en los parajes dichosos de los cuentos marinos. Las islas son los puntos de escala que conducen el infinito del mar poético. Islas de oro, islas rosadas de las sirenas; malecones lejanos, con las niñas de la tarde. La peña blanca de la niña Espuma, la peña roja del conde Tritón.⁶

Es interesante notar cómo Eguren vincula estos "puntos de escala" con el océano, que es para él uno con la poesía. Y cómo incorpora también a las sirenas, que poco o nada difieren de las que aparecen en el "Cántico": "Por las amenas liras / y cantos de serenas os conjuro" (vv. 102-103). Recojamos, ahora, lo que el propio san Juan nos dice en su glosa sobre las implicaciones del verso que nos ocupa:

Las ínsulas extrañas están ceñidas con la mar, y allende de los mares muy apartadas y ajenas de la comunicación de

⁶ José María Eguren, *Poesías completas y prosas selectas*, introducción, recopilación y notas de Estuardo Núñez (Lima: Universo, 1970), p. 285.

los hombres; y así, en ella se crían y nacen cosas muy diferentes de las de por acá, de muy extrañas maneras y virtudes nunca vistas de los hombres, que hacen grande novedad y admiración a quien las ve. Y así, por las grandes y admirables novedades y noticias extrañas alejadas del conocimiento común que el alma ve en Dios, le llama *ínsulas extrañas*. Porque extraño llaman a uno por una de dos cosas: o porque se anda retirado de la gente, o porque es excelente y particular entre los demás hombres en sus hechos y obras.⁷

La cita es muy rica en sugerencias y alusiones. Me interesa sobre todo subrayar la aseveración del santo según la cual estas ínsulas son "muy apartadas y ajenas de la comunicación de los hombres", porque en ésta está implícita la noción de silencio, de ausencia de lenguaje, tan esencial a ambos poetas. La afirmación de que "cada poema es un ente aparte", vertida por Westphalen en la misma entrevista, viene a reforzar su elección del título.⁸

La "estrofa misteriosa", como llama Luce López-Baralt a la que alberga la cita que Westphalen usa como título y epígrafe, y que vuelve a aparecer en otra parte del "Cántico",⁹ está formada -según Carlos Bousoño, quien es citado por la propia López-Baralt- por imágenes "visionarias". Bousoño analiza, entre otras cuestiones, la falta de conexión entre las dos instancias del verso: no hay acción que vincule sujeto y predicado y, lo que es aún más notable, ambas realidades se

⁷ San Juan de la Cruz, *Obra completa*, ed. Luce-López Baralt y Eulogio Pacho (Madrid: Alianza, 1991), vol. 2, p. 89.

⁸ "Westphalen: al ritmo del silencio", p. 52.

⁹ "Escóndete, Carillo, / y mira con tu haz a las montañas, / y no quieras decillo; / mas mira las campañas / de la que va por ínsulas extrañas" (vv. 92-96).

hallan muy distantes entre sí. Esto nos remite, de un modo casi inevitable, a nociones que este autor califica de "posbaudelairianas" y que guardan estrecha relación con la teoría de la imagen legada por Pierre Reverdy.¹⁰

El procedimiento usado por san Juan es extremadamente insólito en el contexto de la poesía española del siglo XVI y debió dejar perplejos a muchos de sus contemporáneos. El santo compara (salvo que no podemos hablar propiamente de "comparación"), mejor dicho, vincula "Mi amado" con "las montañas", y luego con "los valles solitarios, nemorosos, las ínsulas extrañas", etc. Acercar "amado" con "montañas" resulta osado, no sólo por la distancia conceptual entre ambos vocablos, sino porque no hay elementos sintácticos, gramaticales o analógicos que ayuden -al menos en un primer momento- a que tal acercamiento se produzca. Algo semejante sucede con los otros términos de la "comparación".

Con procedimientos como el analizado, se intensifica la ambigüedad del verso, se dota al poema de singularidad y de un alto grado de ilogicidad, rasgos muy marcados en el "Cántico" y en otros poemas del místico español, y que tienen sin duda su origen en la empresa - desmesurada, si no imposible- que éste intenta llevar a cabo: "traducir el lenguaje de Dios" o, dicho de otra manera, trasponer "una experiencia a-racional e infinita a través de un medio racional y limitante -el lenguaje-".¹¹

La "imagen visionaria",¹² compuesta de elementos enigmáticos y distantes, la ilogicidad y la ausencia de conexión sintáctica, la ambigüedad y

¹⁰ *Apud* Luce López-Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam* (Madrid: Hiperión, 1990), p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² Concepto que, como hemos señalado, proviene de Bousoño. López-Baralt dice que él "aborda el problema desde el punto de vista de la imagen, cuyo uso por el poeta considera inédito en el siglo XVI." En López-Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam*, p. 23.

flexibilidad del lenguaje, la "hebraización"¹³ poética, el carácter de lenguaje "traducido" de otra lengua, divina e incommunicable, son algunos aspectos medulares de la poesía que la convierten en una lírica viva y actuante, y a su poética en una "poética del delirio".¹⁴

Westphalen había leído detenidamente los comentarios de san Juan; su lectura lo llevó a la afirmación de que el santo era "uno de los mejores prosistas del Siglo de Oro",¹⁵ e incluso quiso imitarlo en aquello de redactar comentarios o explicaciones a sus propios poemas, tarea de la que desistió porque no pudo "convertir la poesía en teología. Él [san Juan] era muy buen teólogo y exégeta bíblico; tuvo la capacidad para hacer de una cosa tan irracional como es la poesía una explicación racional sobre bases teológicas".¹⁶ La admiración de Westphalen por san Juan persiste en algunos de sus textos últimos. En "Sobre la Poesía" invoca su "inspiración divina", la que no es sino "revelación", y habla de su obra como de una de las "manifestaciones de euforia de la Diosa Poesía".¹⁷

La incidencia del pensamiento místico en las primeras décadas de este siglo fue, en nuestros poetas, muy grande. Pensadores como Henri Bremond (*Plegaria y poesía* [1926]) y sobre todo Rolland de Renéville (*La experiencia poética* [1927] y *Rimbaud, el vidente* [1929]) se habían encargado de unir dos experiencias que antes habían seguido caminos divergentes: la mística y la poética. En un ensayo publicado en *Las Moradas* años después -"Rimbaud y la conducta fundamental"- el poeta

¹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ Véase Luce López-Baralt, en especial el primer, extenso capítulo de su libro, *San Juan de la Cruz y el Islam*.

¹⁵ "Westphalen: al ritmo del silencio", p. 53.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ "Sobre la poesía", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 220.

Jorge Eduardo Eielson se refería a este segundo libro de Renéville,¹⁸ mientras que César Moro traducía, para *El Hijo Pródigo*, un capítulo de *La experiencia poética* titulado, significativamente, "Poetas y místicos".

Este último hecho es sin duda revelador. El que el poeta, también peruano, tan cercano a Westphalen en amistad y en espíritu, haya traducido a Renéville por aquellos años nos habla del marcado interés que existía entonces por un pensamiento que retomaba, pero también repensaba, tópicos que venían de tan lejos como la Grecia antigua: la pérdida del yo, la inspiración, el alma, el éxtasis.

El texto reviste una gran importancia no sólo porque acerca la experiencia mística a movimientos del pensamiento aparentemente tan alejados como el surrealismo, o a poetas que han sido bautizados de "visionarios", como William Blake, Rimbaud o Novalis, sino porque ahonda en el parentesco entre ambas "estirpes" -la del místico y la del poeta. Sin embargo, esos numerosos acuerdos y encuentros ceden ante una diferencia única, pero fundamental, que separa la experiencia poética de la mística: "Mientras el poeta se encamina hacia la Palabra, el místico tiende al Silencio".¹⁹

En el caso de Westphalen la línea divisoria se hace aún más tenue, ya que su relación con el silencio no es epidérmica sino que constituye una auténtica experiencia de vida. El silencio no es sólo tema de su poesía sino la materia de la que está formada. O como lo expresó José Ángel Valente:

¹⁸ *Las Moradas*, vol. 1, núm. 2, 1947, pp. 183-192.

¹⁹ Rolland de Renéville, "Poetas y místicos", p. 68.

A Westphalen, a su poesía y a su persona, le es connatural el silencio. Tanto que quizás a nadie como a él pudieran trasladarse mejor las palabras con que Francisco Pacheco hizo el interior retrato de fray Luis de León: [Fue] en lo moral, con especial don de Silencio, el hombre más callado que se ha conocido, si bien de singular agudeza en sus dichos...²⁰

A menudo, los epígrafes que Westphalen escoge para abrir sus libros son claves que revelan y ocultan el misterio de cada uno de ellos. Un fragmento de san Juan de la Cruz inaugura la serie de cuatro epígrafes que aparecen en *Porciones de sueño para mitigar avernos* (una manera muy poco ortodoxa de paliar los infiernos personales); le sigue Gérard de Nerval, Novalis y Eguren, cada uno en su idioma original:

Sé ser tan caudalosas sus corrientes,
que infiernos, cielos riegan y las gentes,
*aunque es de noche.*²¹

El poema al que pertenecen los versos no es ciertamente el "Cántico", "La noche oscura" ni "Llama de amor viva", considerados por los estudiosos como los más grandes del santo, sino que pertenecen al grupo de canciones y de coplas quizá menos frecuentadas y conocidas. El "cantar" (como lo llama el poeta) comienza así: "Que bien sé yo la fonte que mana y corre, /

²⁰ Citado por José Ángel Valente en "Aparición y desapariciones", presentación de *Bajo zarpas de la quimera, Poemas 1930-1988* (Madrid: Alianza, 1991), p. 9.

²¹ "Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe", *Obra completa*, vol. 1., p. 80. San Juan usa "corriente" en masculino, mientras que Westphalen lo hace, como es hoy común, en femenino.

aunque es de noche". El segundo verso se repite a manera de estribillo - "*aunque es de noche*"- en una serie de pareados endecasílabos. En la penúltima estrofa el verso varía levemente, dando un giro distinto al poema, y se convierte en "porque es de noche". El cantar está construido en primera persona, en un lenguaje cargado de símbolos, y los versos que Westphalen escoge son sin duda los más oscuros y crípticos. Nos quedamos perplejos ante la extrema ambigüedad del verso en el que cada elemento del plano real se corresponde con otro del plano evocado.

En lo que hace a la sintaxis del verso, nos sorprende un "Sé ser tan caudalosas...", construcción un tanto extraña, y a la que el santo tal vez recurrió en su búsqueda no sólo semántica y de sentido, sino también sonora. Me refiero a la clara aliteración que resulta de "sé ser...". "La corriente" de las dos estrofas que siguen aparece aquí en plural; el exceso y la desmesura se intensifican todavía más con el adjetivo "caudalosos".²² El extremo de la hipérbole halla su cauce en los dos primeros versos: "Sé ser tan caudalosas sus corrientes, / que infiernos, cielos riegan y las gentes, / *aunque es de noche*". Todos por igual (infiernos, cielos, gentes) son bañados por esta suerte de diluvio universal, por las aguas en eterno movimiento. Hay que advertir, además, la desmesura que implica el uso del plural en cada uno de los sustantivos, y especialmente en los aquí empleados. La palabra "infierno" conlleva de por sí la noción de algo vasto (el castigo eterno, el fuego sin fin); su uso en plural supone una intensificación de estas características. Las corrientes han de ser, sin duda, poderosas - "caudalosas"- para poder mitigar esas condiciones.

²² Véase nota anterior.

La inspiración de la "fe" es, en suma, ilimitada. De hecho la explicación que antecede al título mismo del poema dice: "Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe".

¿Pero en qué contexto utiliza Westphalen la cita? El epígrafe introduce su libro *Porciones de sueño para mitigar avernos*. También aquí, como en la estrofa del santo, se trata de aplacar infiernos: no por la fe de la religión, sino por la fuerza de la palabra poética (en muchos sentidos análoga a la religiosa). O, para decirlo en palabras de Westphalen, por la fuerza de los sueños: aquellas "porciones" o restos fragmentarios, aquellos "remanentes de naufragio", milagrosamente recobrados por la poesía,²³ y cuyas aguas desbordadas inundan "infiernos", "cielos" y "gente" por igual.

Entre el título del poemario y los cuatro epígrafes siguientes, Westphalen incluye una dedicatoria:

a quien se deleitaba

en los cristalinos murmullos

de la nueva fuente

Una vez leído el poema de san Juan, y en particular los versos citados, esta "nueva fuente" no puede sino ser vista a la luz de aquella otra, implícita en el epígrafe que hemos venido analizando, y figura central en el poema: "Aquesta eterna fonte está escondida..." o bien, "Aquesta viva fuente que deseo...", que ya aparece en la estrofa inicial: "Que bien sé yo la fonte que mana y corre, / *aunque es de noche*".

²³ A propósito de Westphalen, Anderson Imbert afirmaba, a mediados de los cincuenta: "Parece que sólo nos entregara los añicos de las poesías que se le han roto en el camino mismo de escribirlas [...], menos aún que añicos; polvo, sólo polvo [...]. Polvo de palabras arrastrado por el oscuro soplo de emoción...". Citado por José Ángel Valente en "Apariciones y desapariciones", en *Bajo zarpas de la quimera*, p. 10.

Porciones de sueño... viene en suma dedicado a alguien que "se deleitaba, en los cristalinos murmullos de la nueva fuente". Todo aquí nos conduce a otro tiempo. "Deleitaba", "cristalinos", aun "murmullos" -con lo que tienen los murmullos de palabra musitada, pronunciada en voz baja.

También "fuente" nos trae reminiscencias antiguas, pero se tiene cuidado de aclararnos que se trata de una fuente "nueva", una inspiración nueva.

La elección de la palabra "fuente" -entre otras palabras posibles- resulta altamente significativa; desde antiguo, ella conlleva un cúmulo de sentidos, todos muy ricos desde el punto de vista mítico-religioso y también poético. La fuente es el principio o el origen de todas las cosas. Para san Juan, es la inspiración, la fe, la fuente Castalia, a cuyos poderes el mito griego atribuía la inspiración poética. Para Westphalen, la fuente es la poesía misma. No una fuente, sino la fuente (el artículo refuerza su carácter de excepción).

La relación entre san Juan y Westphalen no es el resultado de un mero contagio superficial. En *Porciones de sueño...* la noción de la vida como contradicción, como lucha, se evidencia en el uso frecuente de la paradoja, figura retórica muy adecuada a la visión de los místicos, y en especial de san Juan, y que lleva, en última instancia, a la concepción de la trascendencia de la vida y del amor en la muerte.

En algunos versos de *Porciones de sueño...* se advierte, pues, una atenta lectura del santo:

Era el río detenido
Atrapado en el abrazo
[...]
Era el ave escapando

A la trampa de su vuelo

[...]

Era el delirio de la muerte

Olvidándose en la vida²⁴

O en estas otras líneas: "en el vértigo de lo inmóvil; Desvanecidos orígenes y postrimerías - el goce es uno con el dolor" (pp. 205-207).

Así, pues, san Juan de la Cruz fue para Westphalen una de esas lecturas de juventud que marcan para toda la vida. Más que de un contagio, que sí lo hay, habría que hablar de una incorporación vital de la poesía del santo a su propia corriente verbal. Sucede a

menudo con los poetas, que encuentran en otra voz, sin importar el tiempo ni el espacio, un timbre, un tono, una intención que son el vivo eco de aquello que ellos mismos sienten o han sentido y desean poder expresar. Éste fue el caso entre Westphalen y san Juan de la Cruz.

NOVALIS O LOS LUMINOSOS GÉRMENES DEL NAUFRAGIO

Hacer fragmentos sincopados es una prueba
de que en el universo cotidiano,
el fondo de todas las ideas y sentimientos
efectivos son fragmentos.²⁵

²⁴ Emilio Adolfo Westphalen, *Porciones de sueño para mitigar avernos*, en *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988* (Madrid: Alianza, 1991), p. 200. En adelante, todas las referencias a la poesía de Westphalen se harán a esta edición. Me limitaré a poner el número de página entre paréntesis en el texto.

La influencia ejercida por la poesía de Novalis, de sus gérmenes o fragmentos, en la lírica, o mejor aún, en el espíritu de la obra westphaleana puede pasar, en un primer momento, inadvertida. Pero una cita de los *Himnos a la noche* basta para que su energía se despliegue y su luz irradie en medio de la oscuridad. Los versos preceden al libro *Porciones de sueño para mitigar avernos*.

Por su carácter misterioso y oscuro, por su naturaleza opaca, por todo lo inefable que expresa, la poesía ha sido -desde sus orígenes- ese fuego primero que se pasaba de hombre a hombre. Ella es, en Novalis, la palabra mágica que se transmite a unos pocos espíritus ávidos y atentos, que se ofrenda a unos pocos iniciados.

Cada poeta escoge, por así decirlo, su tradición; toma elementos de aquellas voces afines que lo precedieron, pero también aporta nuevos giros a la poesía por venir. Como dice Novalis: "El poeta toma prestados todos los materiales, hasta que realiza la obra".²⁶ Es decir, los elementos con que el poeta trabaja se transmiten de una a otra época, son la materia prima o el terreno de cultivo que hace posible el surgimiento de la obra (en un sentido casi alquímico). El pseudónimo mismo del poeta -Novalis- apunta a esta génesis de la poesía: *novalis*, adjetivo usado por Virgilio y que significa noval -"tierra que se cultiva de nuevo" o "fruto noval"-, el fruto que produce esta tierra.²⁷ En la afirmación de Novalis se deja entrever lo que más tarde será proclamado abiertamente por escritores y poetas, ya que abre un signo de

²⁵ Novalis, *Fragmentos*, trad. Lorenza Fernández del Valle (México: Juan Pablos, 1984), p. 45. Novalis concibió sus "fragmentos" como parte de una Biblia científica, ejemplo y germen de todos los libros.

²⁶ *Ibid.*, p. 63.

²⁷ Véanse el *Diccionario crítico-etimológico* de Corominas y el *Diccionario de la Real Academia*.

interrogación ante la idea misma de originalidad, de creación personal e inédita de la obra de arte. No pone el acento en el poeta sino en la obra misma, es decir, en el poema y, en última instancia, en la poesía.

Esta mirada es también compartida por Westphalen, quien afirma:

"Reconozcamos que la medida del logro de la experiencia poética no puede ser sino el poema mismo, única explicación y justificación de la actividad poética. Y como hay más bien la tendencia a sobreestimar al poeta, yo propondría que se volviera costumbre publicar anónimamente toda poesía".²⁸

De aquí a la idea según la cual el poeta es un intermediario hay sólo un paso; esta noción a la vez lleva al convencimiento de que es la poesía (y no el poeta) quien habla. El poeta es pues el vidente que recibe las palabras reveladas y las transmite de manera más o menos deficiente.

En su ensayo "Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares", Westphalen hace suya una cita de Eguren que éste vertiera allá por 1931: "Una palabra que llega justa es como una confidencia milenaria, como un secreto transmitido de generación en generación. Somos como la clavija que vibra con la cuerda sin saber qué manos la rasgan ni dónde está el otro extremo".²⁹

Pero en *Ha vuelto la diosa ambarina*, será el propio Westphalen (o la poesía a través suyo) el que diga:

Las palabras lo escogen a uno para sus zarabandas (o sus autos de fe).

²⁸ "Poetas en la Lima de los años treinta", p. 120.

²⁹ "Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 178.

En la Poesía - es sabido - el "médium" está sujeto enteramente a los dictados y caprichos de la Palabra. (p. 227)

Para Novalis, "Toda palabra es una invocación",³⁰ con toda la carga religiosa que tal afirmación lleva implícita. Westphalen, a su vez, escribe:

No ha sido nunca (a mi entender) esclarecido el fenómeno de la iniciación poética. Intuyo que son innumerables y variadas las vías que conducen - por extraviados oscuros e imprevistos caminos - al primer contacto - a la revelación primigenia.³¹

Un sentido místico permea su concepción de la poesía. La iniciación acarrea un misterio, que no ha podido ser aún esclarecido. Westphalen imagina vías o caminos para acceder a la revelación, muy a la manera de los grandes pensadores y poetas místicos. Utiliza, pues, una palabra con la que el místico da cuenta de los múltiples pasos o ejercicios espirituales necesarios para acceder a la unión con Dios o, en el caso del poeta, a la revelación poética. La poesía en Novalis -pero también en Westphalen- se vincula con un hondo sentimiento religioso y, en términos más generales, con lo sagrado.

Otro punto de encuentro entre los dos poetas, quizás el más evidente, es la voluntad de escribir mediante aforismos. El uso del fragmento fue uno de los géneros preferidos por los primeros románticos alemanes, aunque

³⁰ *Fragmentos*, p. 23.

³¹ "Sobre la Poesía", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 219.

no el único. Para Phillippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy,³² autores del libro *El absoluto literario*, "el fragmento designa una presentación que no pretende ser exhaustiva y que corresponde a la idea, sin duda propiamente moderna, de que lo incompleto puede, e incluso debe, ser publicado (o a la idea de que lo que se publica nunca está completo). [...] El fragmento involucra [...] una incompletud esencial."³³

En Westphalen esta tendencia aparece ya en su colección *Belleza de una espada clavada en la lengua*, aunque se hace más persistente y notoria a partir del libro *Arriba bajo el cielo* (1982). Esta elección del fragmento se vuelve, sin embargo, explícita en un grupo de poemas incluidos en *Amago de poema - de lampo - de nada*, sección que tituló precisamente *Remanentes de naufragio*. Los poemas son los restos, las ruinas, nunca la totalidad; fragmentos rescatados de la plenitud del sueño.

José Miguel Oviedo, refiriéndose a los dos primeros libros de Westphalen, llega a afirmar: "Ni siquiera estoy seguro de que podamos hablar de poemas unitarios: cada texto es como el fragmento de una meditación que no reconoce límites, ni siquiera los convencionales del libro".³⁴

Novalis, por su parte, rescata -de un sistema más completo y más vasto- estos gérmenes o semillas, los que si bien no son, en un sentido estricto, poemas, sí son núcleos que irradian una luz peculiar, una extraña energía. Del mismo modo, en Westphalen los fragmentos son

³² Véase Phillippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, trad. Philip Barnard y Cheryl Lester (Albany: State University of New York Press, 1988), especialmente el capítulo titulado "The Fragment: The Fragmentary Exigency", pp. 39-58.

³³ *Ibid.*, p. 42.

³⁴ *Creación & Crítica*, p. 8.

"remanentes" de un naufragio interior y gérmenes de una poética tan luminosa y embrionaria como la enciclopedia de Novalis.

A decir del poeta y crítico uruguayo Eduardo Milán, en relación al arte contemporáneo: "La estética del fragmento es uno de los recursos posibles. Un recurso aceptado con una cierta desconfianza por parte del lector ya que recuerda un cierto arruinamiento de la forma, una noción formal residual, la sobrevivencia de un resto puesto ahí para memoria de lo que fueron las ahora antiguas tentativas de transformación del arte. Salvo excepciones, no hay necesidad de mirarse en las aguas del escombros, aunque esas aguas, esos escombros estén ahí para significar algo. ¿Para significar qué? Tiempo transcurrido, tiempo artístico transcurrido, esa memoria".³⁵

Y el tiempo, precisamente, es el eje sobre el que se mueve gran parte de la poesía de Westphalen. Tiempo, ruina, restos, escombros (o remanentes) permean sus ínsulas extrañas. La poesía del peruano está construida, se podría decir, sobre la base del fragmento, que mina la idea misma de un sentido acabado, con un principio, un desarrollo y un final, para culminar en su carácter de enunciado cerrado sobre sí mismo.

"Riqueza" y "Epílogo", los dos últimos poemas de *Belleza de una espada clavada en la lengua* (libro de por sí no unitario, en el sentido de que reúne poemas que van de 1930 a 1978), prefiguran ya el uso permanente que Westphalen hará del fragmento. Otros cinco poemas de esta breve colección -"Vuelven las hormigas", "El grito", "La voz es una corza", "Ciudad escondida" e "Irreconciliablemente"- prefiguran la manera aforística que Westphalen utilizará en su

³⁵ Eduardo Milán, *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana* (México: Universidad de la Ciudad de México, 2004), p. 138.

poesía más tardía. Reproduzco aquí el segundo de estos cinco, casi un haikú, en el que domina el recurso de la sinestesia, y que podría verse casi como una variante de lo que se enuncia en el título mismo del libro que lo contiene:

El grito de las aves gira como una espada

Es, pues, a partir de *Arriba bajo el cielo*, publicado en Lisboa en 1982, que Westphalen optará por los poemas breves, a diferencia de sus dos primeros libros. Esto no quiere decir que su obra primera, *Las ínsulas extrañas* incluida, no se caracterice también por una forma residual, en la que ocasionalmente asoma un brillo fugaz³⁶. En el libro que es el objeto de nuestro análisis está siempre presente una sensación de poema no acabado, de "lapidario", para usar un término caro a Ryszard Kapuscinski.³⁷

La obra de Westphalen tiene mucho de ruina, de piedra sobre piedra, de escombros, rasgo que nos recuerda algún pasado incierto, remoto y aurático en el que lo inefable es la condición misma de ese nombrar lo que irremediabilmente huye.

³⁶ Precisamente "brillo o resplandor fugaz" es lo que quiere decir "lampo", palabra que aparece significativamente en el libro de Westphalen dedicado a la poeta peruana Blanca Varela, *Amago de poema – de lampo – de nada*, y publicado en Lisboa en 1984.

³⁷ "Lapidarium es un lugar (plazoleta en una ciudad, atrio en un castillo, patio en un museo) donde se depositan piedras encontradas, restos de estatuas y fragmentos de edificaciones –aquí un trozo de lo que había sido un torso o una mano, ahí un fragmento de cornisa o de columna–, en una palabra, cosas que forman parte de un todo inexistente (ya, todavía, nunca) y con las que no se sabe qué hacer. ¿Quedarán tal vez como testimonio del tiempo pasado, como huellas de búsquedas e intentos humanos, como señales? O quizás en este mundo nuestro, tan enorme, tan inmenso y a la vez cada día más caótico y difícil de abarcar, de ordenar, todo tienda hacia un gran collage, hacia un conjunto deshilvanado de fragmentos, es decir, precisamente, hacia un *lapidarium*." Ryszard Kapuscinski, "Lapidarium IV", *La Jornada de enmedio* (México, D.F.), 2 febrero 2003, p. 2.

Arriba bajo el cielo, cuyo título apunta a un obvio contrasentido, es una breve colección de seis poemas, cerrada sobre sí misma, en torno a "una especie rara de búho", como lo describe el propio Westphalen en el poema de cierre: el vencejo. A veces es su "chillido", otras su "pico", o la suma de estas aves del averno, es decir, la noción de "parvada", lo que desata el aliento poético. La puntuación ha desaparecido por completo y parece que en cada una de estas construcciones se ejercita un modelo de aproximación distinto al tema. En este caso particular una comparación funciona como el sustento sobre el que éste se erige. Ella sitúa en un mismo plano la "dolorosa" sensualidad de dos actos:

El pico del vencejo
Penetra en el pecho
Cual mirada de sulamita
Hincándose dulce en la sangre
De escogido amante
(p. 102)

O bien, el humor lúdico se convierte en el eje articulador del poema. Un humor que se instala en el poder demoledor del absurdo, y un poema cuyos dos versos finales, en un acto de autofagia, acaban no sólo con el propio vencejo sino por "devorarse" a sí mismos:

El vencejo toca el piano
Con el pico y con la pata
El vencejo se come el piano

Con el pico y con la pata
El vencejo estornuda
Con el pico y con la pata
El vencejo se atiza el bigote
Con el pico y con la pata
El vencejo se quita las alas
Sin el pico y sin la pata
(p. 103)

Pero es quizás en *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (Lisboa, 1982) donde nos encontramos con el poema plenamente aforístico. En "Bajo tierra" dice Westphalen:

Tan incrustados en el instante que ni siquiera se nota si
respira.
(p. 115)

Después de este largo (y necesario) paréntesis en el que hemos considerado el carácter fragmentario de la poesía westphaleana y sus resonancias con el uso del fragmento en Novalis, detengámonos ahora en el epígrafe, uno de los cuatro que anteceden a *Porciones de sueño para mitigar avernos*, y que pertenece al poeta alemán. Ocupa el tercer lugar y va precedido de una cita de san Juan de la Cruz y otra de Gérard de Nerval. El epígrafe final pertenece a José María Eguren, de quien más adelante hablaremos.

Ya en el título mismo del libro se hace referencia a esta escritura no totalizante ni unitaria, compuesta sólo de vislumbres o de atisbos. Una

zona crepuscular, la del sueño, donde habita lo subconsciente y lo irracional. Es decir, la poesía y con ella la imaginación, aparecen como la única manera de oponerse a los avernos que la realidad impone. Cada una de las citas, sin excepción, alude a un tema análogo: el de la noche, el de la muerte. La de Novalis pertenece a sus *Himnos a la noche*, y más específicamente, al sexto y último de estos cantos que lleva por título: Anhelos de la muerte.

Transcribo:

Wir kommen in dem engen Kahn
Geschwind an Himmelsufer an.³⁸

El fragmento tiene el efecto de seguir resonando en nosotros, como esas campanas de timbres profundos y oscuros. La barca estrecha sugiere otra estrechez análoga: la del sepulcro. También en él emprendemos un largo viaje, de la tierra a la orilla del cielo, de la luz meridiana a la noche más oscura.

Gran parte de la experiencia poética de Westphalen colinda con la experiencia de la muerte. No en vano su segundo libro, publicado cuando tenía apenas veinticuatro años, consigna esta presencia en su poesía. Por su parte, Novalis apunta en sus *Fragmentos*: "...Abolición de la diferencia orgánica entre vida y muerte. Aniquilación de la muerte",³⁹ palabras que bien podrían haber sido escritas por Westphalen. De hecho, él también dirá: *Abolición de la muerte*, y la poesía será un empeño manco por lograrlo.

³⁸ *Himnos a la noche*, p. 48. "Llegamos en la barca estrecha / veloces a la orilla del cielo". (Preferí, en esta ocasión, aventurar una versión propia de estos versos, en lugar de acudir a la edición antes citada).

³⁹ *Fragmentos*, p. 59.

Pero hablemos por fin de la luz y de su contraparte de oscuridad, la larga Noche, esa Noche que ha estado presente desde los grandes místicos y ha llegado hasta el poeta alemán (pero también a Westphalen), intacta y cargada de resonancias y de símbolos. El primero de los *Himnos a la noche* -con todo lo que esta palabra comporta de alabanza, de composición musical y religiosa- abre como un canto a la luz:

Welcher Lebendige, Sinnebegabte, liebt nicht vor allen
Wundererscheinungen des verbreiteten Raums um ihn, das
allerfreulichste Licht -mit seinen Farben, seine Strahlen
und Wogen; seiner milden Allgegenwart, als weckender
Tag.⁴⁰

El mundo, en palabras de Novalis, la respira: la piedra, la planta, el animal, el extranjero magnífico. Porque "la luz llama a todas las fuerzas a transformaciones innumerables [...]. Su presencia sola abre el prodigio de los reinos del mundo."⁴¹

Mas esta luz poderosa -ya en el primer himno- tiene su contraparte. En un segundo movimiento, el yo del poeta -el yo lírico- discurre:

Yo me vuelvo hacia la noche secreta, inefable y santa.
Allá lejos, el mundo desierto y solitario ocupa su sitio,
hundido en una fosa profunda. (p. 13)

⁴⁰ La traducción que Jorge Arturo Ojeda hace de este pasaje dice así: "Cuál viviente de sensible inteligencia no ama la plena luz entre las apariciones maravillosas del extenso espacio que lo rodea --con sus colores, sus rayos y arcos, su presente suave como día que despierta". Novalis, *Himnos a la noche*, trad. Jorge Arturo Ojeda (México: Premiá, 1981), p. 11.

⁴¹ *Idem*. De aquí en adelante, las referencias a los *Himnos* se harán a la edición citada y me limitaré a poner el número de página entre paréntesis en el texto.

Y más adelante:

¿Te complaces con nosotros, noche oscura? ¿Qué guardas
bajo tu manto que con fuerza invisible llega a mi alma?
Bálsamo delicioso gotea de tu mano, del manojito de
adormideras. Levantas las alas pesadas del espíritu.
(p. 13)

Para concluir en esta fusión o matrimonio, que recuerda la unión mística
y el "sol negro de la melancolía" de Nerval:

Alabada sea la reina del mundo, la alta mensajera de los
mundos sagrados, la cuidadora del amor bienaventurado -te
envía a mí, suave amada, querido *sol de la noche*- estoy
en vela -pues yo soy tuyo y mío, me anunciaste la noche
para la vida, me hiciste para la humanidad- consume mi
cuerpo con ardor espiritual, que aéreo me mezclo contigo
dentro de mí y eternamente prolongo la noche nupcial. [El
subrayado es mío] (p. 15).

En la amada confluyen luz y oscuridad, sol y noche. Esta amada niña,
como en Westphalen, resume ambas instancias. De hecho, al referirse al
vínculo entre san Juan, Nerval, Novalis y Westphalen, el poeta y crítico

peruano Ricardo Silva-Santisteban dirá: "A ellos los emparenta también el logro de una poesía de éxtasis solar a la vez que nocturno".⁴²

GÉRARD DE NERVAL O LOS FECUNDOS DEMONIOS DEL SUEÑO

En el primer "Manifiesto surrealista", escrito en 1924, Breton señala a Nerval como descubridor del espíritu surrealista; él es un claro antecedente de ese nuevo modo de expresión que habría de desencadenar las fuerzas ocultas del sueño, del inconsciente y de la imaginación:

Con mayor justicia todavía, hubiéramos podido apropiarnos del término SURREALISMO, empleado por Gérard de Nerval en la dedicatoria de *Les filles du feu*. Efectivamente, parece que Nerval conoció a maravilla el espíritu de nuestra doctrina, en tanto que Apollinaire conocía tan sólo la letra todavía imperfecta, del surrealismo, y fue incapaz de dar de él una explicación teórica duradera.⁴³

Breton transcribe lo dicho por Nerval a Dumas en la célebre dedicatoria a *Las hijas del fuego*:

Y como sea que tuvo usted la imprudencia de citar uno de esos sonetos compuestos en aquel estado de ensueño SUPERNATURALISTA, cual dirían los alemanes, es preciso que

⁴² "Westphalen, poeta de los elementos", en *Creación & Crítica*, p. 32.

⁴³ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch (Madrid: Guadarrama, 1974), p. 43.

los conozca todos. Los encontrará al final del volumen. No son mucho más oscuros que la metafísica de Hegel o los *Memorables* de Swedenborg.⁴⁴

La cita es desde todo punto de vista rica en alusiones y nos da una idea de los amores de Nerval. Menciona a "los alemanes": aquellos poetas fundadores del romanticismo, que fueron los primeros en vislumbrar, con aguda percepción, mundos vastos y de riquezas insospechadas en las profundidades del sueño, la naturaleza, la locura y la muerte. Además está la utilización del término "supernaturalista", del que deriva -por cercanía no sólo gramatical sino conceptual y de sentido- surrealista.

El fragmento citado

concluye con la mención de Hegel y del poeta visionario y ocultista sueco, Emanuel Swedenborg. La oscuridad y el misterio, frente a la Ilustración y al racionalismo de la literatura anterior, serán reivindicadas por estos poetas que miran hacia la noche y sus constelaciones, y para quienes el sueño es una realidad plena y completa en sí misma.

"El sueño es una segunda vida", dirá Nerval al comienzo de *Aurelia*. Esta concepción será compartida por los surrealistas, quienes verán en el sueño un estado propicio para el surgimiento de la poesía.⁴⁵ Los

surrealistas vieron en Nerval a un compañero de viaje, obsesionado por las mismas visiones, salidas de un mundo sobrenatural e invisible.

Considerado durante mucho tiempo como un poeta menor, Nerval fue recuperado y reivindicado por los surrealistas. Durante su vida padeció

⁴⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁵ "Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar", dirá André Breton en su primer "Manifiesto del surrealismo", *Manifiestos del surrealismo*, p. 30.

con lucidez e intensidad los inclementes embates de la locura. En su obra, las visiones alucinadas, como surgidas de una zona vedada para el común de los hombres, alternan la reflexión lúcida y los recuerdos precisos de la experiencia vivida. En Nerval, el sueño asoma con toda su capacidad de destrucción y creación. Durante su breve estadía en la tierra, no cejará en su intento por conciliar los impulsos y las sensaciones provenientes del sueño con la vida real. Sin embargo, esta "segunda vida" que es para Nerval el sueño, terminará por identificarse con la muerte:

—¿Por qué -me dije- no me es posible forzar estas fuerzas místicas a impulsos de mi voluntad y dominar mis sensaciones en lugar de sufrirlas? ¿Es acaso imposible, en estas formidables cuestiones, imponer una regla a estos espíritus de las noches, que tanto se recrean con nuestra razón? El sueño ocupa la tercera parte de nuestra vida y es el consuelo de las penas que sentimos o la pena de sus placeres; jamás he experimentado que el sueño sea un reposo.

Después de una interrupción de algunos minutos, una nueva vida comienza, libre de las condiciones del tiempo y el espacio, y parecida sin duda a la que nos espera después de la muerte. ¿Quién sabe si será posible al alma poder unir desde ahora esas dos existencias?⁴⁶

⁴⁶ Gérard de Nerval, *Aurelia*, trad. J. Sánchez Sainz (México: Premiá, 1979), p. 130.

La muerte le rondó siempre y ocupó un lugar preponderante en su poesía y sus escritos en prosa. Su madre murió siendo él apenas un niño de escasos dos años. A esta muerte le seguirán otras. La más importante, quizá, fue la de la actriz Jenny Colon, transfigurada más tarde en *Aurelia*. Sin embargo, Nerval veía en la muerte "el mundo donde los corazones que se quieren se vuelven a encontrar"⁴⁷ o, en palabras de Fátima Gutiérrez, "uno de los umbrales por los que pasa el ciclo de la vida".⁴⁸ Esta idea del reencuentro de los enamorados en la muerte estará también muy viva en Novalis, quien escribió los *Himnos* tras la muerte de Sophie von Kühn.⁴⁹

La noción de la muerte estrechamente vinculada a la vida, de la luz unida a la sombra -en Novalis, a la Noche- es uno de los grandes temas de los poetas románticos. Ellos veían la vida como un tránsito hacia la muerte, la vida más verdadera. Significativamente, la vida de Nerval, Novalis y Hölderlin, entre otros, estuvo marcada por la experiencia de la muerte. Separaciones, amores idos prematuramente, amores, por último, que en su permanencia, habrían de sobrevivir a la muerte a través de la poesía.

En la obra de Nerval irrumpen constantemente las alusiones al arte cabalístico, a la mitología griega, latina, oriental o egipcia.

Personajes creados por una imaginación exacerbada pueblan su extravagante mundo de sueños: dioses, magos, hechiceras, héroes, santos y sibilas.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁸ Fátima Gutiérrez en la introducción a *Las hijas del fuego* (Madrid: Cátedra, 1990), p. 11.

⁴⁹ El día 13 de mayo de 1797, escasamente dos meses después de la muerte de Sofía, escribe Novalis en su diario: "Empecé a leer a Shakespeare - me adentré un buen tanto en su lectura. Al atardecer me fui con Sofía. Allí experimenté una felicidad indecible - momentos de entusiasmo, como relámpagos- vi cómo la tumba se disolvía ante mí en una nube de polvo - siglos como momentos- sentía la proximidad de ella - me parecía que iba a aparecer de un momento a otro". Citado en la introducción de Eustaquio Barjau a *Himnos a la noche y Enrique de Ofterdingen*, trad. Eustaquio Barjau (Madrid: Editora Nacional, 1981), p. 20.

Este mundo de seres fantásticos no es ajeno a la poesía de Westphalen. El mundo de la fantasía -y por consiguiente también el de la infancia- subsiste en ambos. En el caso de Westphalen, fue, sin duda, la poesía de José María Eguren la que gravitó en la recuperación de esta imaginaria y ensoñación infantiles. Eguren, inferimos, debió admirar profundamente a Nerval.

En 1854 (año en que Félix Nadar hizo el famoso retrato de Nerval) apareció *Les filles du feu* que reunía siete relatos y doce sonetos. Con el sugerente nombre de *Mysticisme* había aparecido antes una edición que reunía también siete sonetos (aunque no exactamente los mismos). Esta concepción de la poesía como una experiencia de lo misterioso, como exploración de lo oculto, como exaltación de los poderes del sueño, pero sobre todo como revelación, es análoga a la de Westphalen.

En Nerval -como en Westphalen-, el sentido de su poesía no es claro, sino que se halla enrarecido. Él mismo pensaba que sus sonetos "perderían mucho de su encanto al ser explicados, *si esto fuera posible*".⁵⁰ La poesía es para él un misterio indescifrable; su propia naturaleza la vuelve proclive a esta densidad y porosidad de significados.

La obra de Nerval lleva una fuerte carga simbólica. Sobradamente se ha señalado la presencia del pensamiento ocultista y esotérico en su poesía; se cree que el diccionario mito-hermético de Dom Pernéty era uno de sus libros de cabecera.⁵¹ Lo cierto es que sus quimeras provocan fascinación, como esos versos encantatorios cuya música alienta estados inciertos del alma, ensoñaciones extrañas.

⁵⁰ Citado por Albert Béguin, p. 444.

⁵¹ Véase el prólogo de José Luis Jover a Gérard de Nerval, *Las quimeras y otros poemas*, trad. Anne Marie Moncho y José Luis Jover (Madrid: Alberto Corazón, 1974), pp. 9-15 y 74 y, específicamente, la nota 5.

Los doce sonetos que componen *Les Chimères*,⁵² escritos en los intervalos lúcidos de Nerval, ya perturbado por la locura y ya internado en el "sanatorio" del Dr. Blanche, son verdaderos prodigios en cuanto a una fusión perfecta entre palabra y sonido. ¿Existe acaso alguien que habiendo oído la primer estrofa de "El desdichado" no haya sentido la necesidad de repetirla, de recuperarla una y otra vez, participando renovadamente del milagro?

En un escrito del año 1946, el propio Westphalen afirma: "entre los poemas, particularmente dos; aquél de 'El Desdichado', bajo el signo del 'Sol negro de la Melancolía', y cuya 'Torre abolida' bien puede decirse ha servido de guía a cuanto descubrimiento en el mundo desconcertante de la imagen poética se ha conseguido; y el dedicado a 'Artemisa', poema de la obsesión de amor y de la eternidad del amor."⁵³

Mientras que en Nerval son *Las quimeras*, en Baudelaire cada uno carga la suya propia⁵⁴ y en Westphalen nos hallamos bajo sus zarpas.⁵⁵ Todo indica que no se trata de una mera coincidencia. La "quimera", ese "monstruo imaginario [con] cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón" es también, por extensión, una cosa "fabulosa, fingida o imaginaria". Así como en el primer capítulo de este estudio señalamos las posibles correspondencias entre ínsula y poema, aquí se impone una analogía semejante entre quimera y poema. Éste, al igual que el monstruo mitológico, es una construcción, un engendro de la imaginación humana. Este ser híbrido por antonomasia es invención pura, artificio, fábula. Diferentes poéticas han recalcado la relación entre el poema y el

⁵² Algunos de los sonetos del manuscrito Dumesnil de Gramont datan de 1841, o antes, mientras que *Les Chimères* aparecen en 1854.

⁵³ E. A. Westphalen, "Gerardo de Nerval", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p.67.

⁵⁴ Véase el poema de Charles Baudelaire, "Chacun sa chimère", en *Le Spleen de Paris* (París: Le Livre de Poche, 1966), p. 23.

⁵⁵ *Bajo zarpas de la quimera* es el nombre que Westphalen dio en 1991 a su obra poética recogida de 1930 a 1988.

elemento del aire. No en vano se ha hablado insistentemente de la inspiración como *aliento* poético. Este aliento encuentra su correspondencia en lo aéreo, en las alturas, desde donde la quimera, este ser híbrido, mira. Para Ginevra Bompiani, autora de un estudio excelente y ampliamente documentado sobre las transformaciones del mito de la quimera, esta criatura “[...] asesinada por Beleferonte [...], se ha convertido en aquello que todo el mundo debe matar dentro de sí; el ser que no podía existir se ha convertido en lo interpretable por excelencia”.⁵⁶ Señala, asimismo, en una nota a pie de página, que a su vez es cita del libro *La immagini incrociate*, de Lea Ritter Santini, que “durante la última década del siglo XIX, las imágenes de la quimera se habían convertido para los poetas y escritores [...], en metáforas de un enigmático principio femenino que tiene el poder de atraer, conquistar y aniquilar la fuerza del artista”.⁵⁷

Albert Béguin, quien desentrañó con aguda percepción las ideas y los sentimientos que habrían de confluír en el espíritu del romanticismo alemán y, más tarde, en el simbolismo y la vanguardia franceses, tituló significativamente al capítulo que arranca con Nerval, “Nacimiento de la poesía”. Más allá de los comentarios iluminadores acerca de la obra nervaliana, Béguin destaca que “la actitud del escritor ante su obra y las esperanzas que en ella pone son aquí muy distintas de todo cuanto hasta entonces se había visto”.⁵⁸ Con Nerval es posible elevar las imágenes del sueño al plano del mito, rescatar a través de la memoria

⁵⁶ Véase el extenso ensayo de Ginevra Bompiani “La Quimera misma”, en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, ed. Michel Feher con Ramona Naddaff y Nadia Tazi, trad. José Luis Checa (Madrid: Taurus, 1988), vol. I, pp. 392 y 393.

⁵⁷ Lea Ritter Santini, citada en el ensayo “La quimera misma”, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, p. 422.

⁵⁸ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, trad. Mario Monteforte Toledo (México: FCE, 1978), p. 435.

lúcida y de una voluntad educada aquellos fragmentos de sueño reveladores.

El sueño -hijo predilecto de la Noche- ocupa un lugar preponderante. Vislumbradas sus posibilidades poéticas y, ¿por qué no?, proféticas, Nerval concluye *Aurelia* con estas palabras inquietantes:

[...] me considero dichosísimo de las convicciones adquiridas, y comparo las pruebas a que he estado sometido con las que para los antiguos representaba la idea de un descenso a los profundos infiernos.⁵⁹

La huella de Nerval es visible en la poesía y en la poética de Westphalen, quien afirmó a su vez: "Los gérmenes poéticos del sueño resultaron ser, no como los pobres profesores, los mezquinos críticos realistas trataron de hacernos creer, un nuevo paraíso inalcanzable, un espejismo, sino los gérmenes nocivos y actuales, los útiles reactivos para corroer la infame realidad. El sueño no es un refugio sino un arma".⁶⁰

La lectura atenta que hace Westphalen del poeta francés desemboca en "Nerval y el amor", poema recogido en *Belleza de una espada clavada en la lengua*:

NERVAL Y EL AMOR

¿Qué mármol pisa

⁵⁹ *Aurelia*, p. 132.

⁶⁰ E. A. Westphalen, "El sueño", en *Biblioteca de México*, núm. 13 (enero-febrero 1993), p. 14.

Venus niña
Poniendo el pie
Con el imperio
De lo irresistible?

Nerval la ha reconocido
En su eneava
Metamorfosis
Y tiembla confuso
De admiración pánica

Recorre el templo
La diosa incipiente
Con el desprecio
De quien sólo reconoce
Santuario propio

Nadie más sino
Nerval capta la diáfana
Mirada que concede
La vida como una muerte
Gozosa porque negada.

Westphalen entabla aquí un diálogo con el poema "Myrtho", segundo soneto de *Las Quimeras* de Nerval, que apareció publicado en *El Artista* el 15 de febrero de 1854:

MYRTHO

Je pense à toi, Myrtho, divine enchanteresse,
Au Pausilippe altier, de mille feux brillant,
A ton front inondé des clartés d' Orient,
Aux raisins noirs mêlés avec l'or de ta tresse.

C'est dans ta coupe aussi que j'avais bu l'ivresse,
Et dans l'éclair furtif de ton oeil souriant,
Quand aux pieds d'Iacchus on me voyait priant,
Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce.

Je sais pourquoi là-bas le volcan s'est rouvert...
C'est qu'hier tu l'avais touché d'un pied agile,
Et de cendres soudain l'horizon s'est couvert.

Depuis qu'un duc normand brisa tes dieux d'argile,
Toujours, sous les rameaux du laurier de Virgile,
Le pâle Hortensia s'unit au Myrte vert!⁶¹

Mientras que Nerval piensa en Mirto, Westphalen piensa en la Venus de Nerval. El primero hace de Mirto, emblema de Venus, el núcleo encantatorio del poema. Westphalen recrea, en cambio, la imagen de la diosa, pero desplaza ligeramente la atención al posar su mirada reflexiva sobre Nerval y sobre su idea del amor y la muerte.

⁶¹ Gérard de Nerval, *Las quimeras y otros poemas*, trad. Anne Marie Moncho y José Luis Jover (Madrid: Visor, 1974), p. 26.

Nerval invoca a la diosa antigua, preñada de misterios, y para ello usa la primera y la segunda persona: "Je pense à toi..." En Westphalen el movimiento es menos directo. Alude a Venus, a esta Venus niña, usando la tercera persona, ya que nadie más sino Nerval la ve y nadie salvo el poeta capta su diáfana mirada.

Mientras que en el poema de Nerval estamos ante una invocación de la diosa, en Westphalen presenciemos una escena: "Recorre el templo / La diosa incipiente...". Westphalen construye el poema sobre la figura imaginaria de la diosa, pero sin opacar la visión luminosa de Nerval.

Él ha asimilado el poema del "más romántico de los poetas del romanticismo francés",⁶² se ha situado dentro y fuera del poema, y al hacerlo, nos ha dado inevitablemente otra versión. Al trasladarlo a su propia voz interior, Westphalen lo ha modificado, introduciendo, en este cruce de miradas, una cierta distancia.

En "Nerval y el amor", la distancia surge del espacio existente entre el poeta y aquello que el poema nombra. Mientras que en el romántico francés, el poema es un llamado, sin intermediarios, a la diosa y sus poderes, en Westphalen la actitud de la diosa es comparativamente mucho más fría: la diosa "recorre el templo [...] con el desprecio / de quien sólo reconoce / santuario propio". Estamos ante la descripción de una escena como salida del ámbito del sueño.

Frente al ardor de la divina hechicera -los mil fuegos, las claridades de Oriente, el oro y el volcán-, el mármol que la Venus niña pisa, la frialdad y el desprecio de esta diosa incipiente. Cabe aquí poner el énfasis en la condición de niña que le ha sido otorgada a la Venus

⁶² Xavier Villaurrutia, *Obras*, ed. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (México: FCE, 1966), p. 894.

westphaleana. Ella reúne a la amada niña de Nerval, a la Sophie von Kühn de Novalis (transfigurada en sus *Himnos*) y a la mujer-niña de Breton. Al igual que la figura de la diosa, esta niña reaparece una y otra vez en Westphalen y está ligada a la idea del amor, de la infancia y de la inocencia primera, que alimenta a ésta y a toda gran poesía.

La diosa es bella, pero a un tiempo fría como el mármol; posee un imperio, pero el suyo es el imperio de lo irresistible y el sentimiento que provoca es el de una admiración pánica. En estos términos duales se halla plasmado el carácter ambiguo de su naturaleza y de su inspiración. La poesía es a un tiempo el dominio de lo bello y lo terrible.

En el poema se conjuga, magistralmente, la unión de lo dionisiaco y lo apolíneo. Frente al equilibrio clásico del mármol, el pie adentrándose en el imperio de lo irresistible. La admiración de Nerval por la diosa es una con el pánico que provoca.⁶³ En el poema "Myrtho" de Nerval encontramos, más bien, aunque ciertamente ceñida dentro de la forma estricta del soneto, desmesura: el hechizo, las uvas, la embriaguez, la referencia directa a Dionisio, bajo el nombre de Iaco, el relámpago y la invocación de una diosa capaz de reabrir con su pie un volcán.

La gruta de Posilipo (nombre no exento de sonoridades), situada en un monte o promontorio cercano a Nápoles, se carga de posibilidades significativas al hallarse junto a las ruinas de la tumba de Virgilio. La presencia de Virgilio se expresa, nuevamente, en los versos finales de "Myrtho": "Siempre, bajo los ramos del

⁶³ Westphalen dice: "Y tiembla confuso / De admiración pánica". El "terror pánico" es de estirpe dionisiaca. Según Joan Corominas, *pánico* proviene "del griego *panikón*, 'terror causado por Pan', divinidad silvestre a quien se atribuían los ruidos de causa ignota oídos por montes y valles".

laurel de Virgilio, / La pálida hortensia se une al verde mirto!" Bajo el laurel del poeta, dos arbustos se unen: la hortensia y el mirto, la verde intensidad del uno y la demudada palidez del otro, vida y muerte.

Nadie más sino
Nerval capta la diáfana
Mirada que concede
La vida como una muerte
Gozosa porque negada.

Tanto Mirto como Venus son dadoras de vida y de muerte. En Nerval, es el *pie ligerísimo* de la diosa el que hace que el volcán resurja cubriendo el horizonte de cenizas, como la Venus niña westphaleana "pone el pie con el imperio de lo irresistible" (la muerte). Y si en el poema de Nerval "el furtivo relámpago de tu pupila sonriente" es el que inspira al poeta, en el de Westphalen esa misma mirada de la diosa es gozosa abolición de la muerte.

Mirto o Venus simbolizan la belleza, la poesía, la inspiración y la muerte. Y cada uno de esos elementos lleva en sí la huella de Nerval. Otro libro de Westphalen, *Porciones de sueño para mitigar avernos*, publicado marginalmente en Lima en 1986, lleva asimismo un epígrafe de *Aurelia*:

...et ma grande amie a pris place à mes cotés sur sa
cavale blanche caparaçonnée d'argent. Elle m'a dit:

"Courage, frère! car c'est la dernière étape".⁶⁴

En el pasaje resuena la proximidad de la muerte física, real. La frase es premonitoria de la propia muerte de Nerval, acaecida días más tarde. Como epígrafe al libro de Westphalen, hace las veces de estandarte, advertencia o aviso colocado a la entrada. Pero en *Aurelia* ese pasaje es ya la imagen de la fusión entre el amor y la muerte, que aquí parece alcanzar su punto más álgido. Estamos ante una imagen irreal y vívida, como suelen ser las imágenes salidas del mundo de los sueños, realzada por la fantástica visión de esa yegua blanca cubierta de plata. Es una imagen fastuosa, que encierra sin embargo algo terrible y que, al mismo tiempo, refiere a la entrega amorosa y solidaria. Nerval entra al imperio de la muerte de mano de su amiga; al mismo tiempo, su amiga parece ser una con la muerte.

Otras tres citas acompañan la de Nerval y son el prelude de *Porciones de sueño para mitigar avernos*; pertenecen a san Juan de la Cruz, a Novalis y a José María Eguren. Todas aluden al tema de la muerte o a su trascendencia. Pero la cita de Nerval revela la profunda correspondencia que existe entre ambos poetas: el amor se une, en Nerval y en Westphalen, a la vivencia de la muerte. Amor no correspondido, amor funesto, amor más allá de la vida.

RIMBAUD O EL LADRÓN DE FUEGO

⁶⁴ "...y mi gran amiga se puso a mi lado sobre su yegua blanca cubierta de plata. Y me dijo: 'Coraje, hermano!, ésta es la última etapa'" (Ver otra versión de este pasaje en *Aurelia, op. cit.*, p. 125).

¿Por qué Arthur Rimbaud resuena cuando pensamos en la vida y en la obra de Emilio Adolfo Westphalen? ¿Qué es lo que acerca a ambos poetas? ¿De dónde proviene esa afinidad, esa concordancia de espíritu? ¿Acaso de la búsqueda, común a ambos, de un "absoluto poético"?⁶⁵

Fueron los surrealistas los que sacaron del olvido y, en buena medida, actualizaron las ideas y los gestos de Rimbaud. Si se leen sus *Manifiestos* con atención es posible detectar en ellos huellas del pensamiento rimbaudiano acerca de la poesía y de la vida misma. Y es precisamente ese diálogo el que retoma Westphalen en sus poemas y en su reflexión sobre la poesía.

Así, por ejemplo, la idea del regreso a la infancia, que está presente en la poesía de Rimbaud, la encontramos también en André Breton cuando, al referirse al hombre, ese "soñador definitivo", afirma: "Si conserva alguna lucidez, no puede sino volverse [...] hacia su infancia que, por muy devastada que haya sido [...], no le parece menos llena de encanto".⁶⁶

En una perspectiva más amplia, esta exaltación de la infancia como el lugar en el que habitan todas las posibilidades -la imaginación, el asombro, la inocencia- es una herencia que viene del romanticismo. El propio Baudelaire la asoció a "los verdes paraísos". A lo largo del primer "Manifiesto" se hace una insistente reivindicación de la libertad, la locura, la imaginación y el sueño. Estos ideales son consustanciales al pensamiento rimbaudiano, ya que para Rimbaud la poesía era la entrega a las visiones, a las fuerzas oscuras de la vida.

⁶⁵ Jorge Eduardo Eielson en entrevista con Martha L. Canfield, *Poesía escrita* (Firenze: Le Lettere, 1993), p. 171.

⁶⁶ *Manifiesto del surrealismo*, en André Breton, *Antología (1913-1966)*, trad. Tomás Segovia (México: Siglo XXI, 1978), p. 37.

¿Qué es ese hacernos videntes al que él nos llama, sino transformarnos para propiciar las visiones, o aún mejor, para *convocarlas*? J.E.

Eielson, en un ensayo aparecido en *Las Moradas*, lo expresa así:

El poeta es el encargado de llevar a cabo su verdadera perfección; el poeta es el único ser capaz de ver plenamente. En Rimbaud, poeta equivale a vidente, a aquel que puede ver las sumas de realidades; pero el vidente no nace por obra del azar, sino que debe formarse de acuerdo con un primer impulso de origen perfectamente humano, tal es el impulso ético en Rimbaud.⁶⁷

Los románticos alemanes, entre otros, y algunos franceses "raros" como Nerval, ya habían rescatado la fuerza premonitora, el carácter oracular de la poesía. Pero con Rimbaud el poeta pasa a ser un agente activo que se transforma a sí mismo en el proceso poético:

Digo que es preciso ser *vidente*, hacerse vidente. El Poeta se hace vidente por un largo, inmenso, razonado *desarreglo de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura: él busca por sí mismo, agota en él todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias. Inefable tortura en la que hay necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito -

⁶⁷ "Rimbaud y la conducta fundamental", en *Las Moradas*, vol. 1, núm. 2 (julio-agosto 1947), p. 189.

¡y el supremo Sabio! Porque él llega a lo *desconocido*
[...].⁶⁸

Los verbos ponen aquí en evidencia la intensa actividad y los violentos procesos de cambio. No se trata de un mero estado de disponibilidad, sino de una real transformación. Hay que *hacerse vidente*, llevar hasta los límites, experimentar lo prohibido y lo sagrado, lo bello y lo pernicioso, lo vulnerable y lo insano, y para ello es necesario un desarreglo de todos los sentidos, pero también una "fe" y una "fuerza sobrehumana". La "Carta del vidente" reafirma una vez más la idea del trabajo y el esfuerzo, de la participación activa del poeta, cuando ya al final de su epístola, Rimbaud

concluye: "Así, yo trabajo para volverme un *vidente*".⁶⁹ [Las cursivas son de Rimbaud.]

Paradójicamente, este "*desarreglo*", este desorden o embriaguez que el poeta propicia es, al parecer, el eje organizador de la poesía. En su *Alquimia del verbo*, Rimbaud apuntaba que ese "*desarreglo de todos los sentidos*" estaba en el origen de la invención de un "verbo poético". Sin embargo, aquí se percibe ya una actitud distinta, de renuncia y desengaño: "me jactaba de inventar un verbo poético accesible, un día u otro, a todos los sentidos".⁷⁰

En la enumeración de los poetas y escritores que a juicio de Breton son surrealistas (y su enlistado es tan poco dogmático y ortodoxo como para incluir a poetas y escritores muy anteriores a la existencia del

⁶⁸ Carta de Arthur Rimbaud a Paul Demeny fechada el 15 de mayo de 1871 y reproducida en *Una temporada en el infierno*, traducción y prólogo de M. A. Campos (México: Premiá, 1981), p. 103.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁰ *Una temporada en el infierno*, p. 102. Cito aquí la traducción de Oliverio Gironde y Enrique Molina, en *Poesía francesa. Mallarmé, Rimbaud, Valéry* (México: El Caballito, 1973), pp. 174-205.

surrealismo) se dice: "Rimbaud es surrealista en la práctica de la vida y en otras partes".⁷¹ La vida, y la poesía como una manera de vivirla, van a ser consignas de ambos.

Si para Rimbaud "yo es otro", para Breton no es el yo el que es otro, sino "la existencia [la que] está en otra parte".⁷² Lo que se da, visiblemente, es una recuperación del planteamiento rimbaudiano, pero llevado al plano de la vida. Otra, aunque análoga, es la

versión que nos brinda Westphalen en *Ha vuelto la Diosa Ambarina*, su poemario en prosa:

Juzgaba envidiable lograr la sensación de "cero de vida" (la muerte clínica de los científicos) pero previa al hecho mismo - antes de ser ahorcado por mano propia o ajena - es decir por uno y el mismo.⁷³

La pulsión, tan presente en Rimbaud, de cambiar la vida y hacer de la poesía un medio para lograrlo, pasa a ser un elemento programático en los surrealistas. Y esta pulsión aparece, en cambio, en Westphalen como la búsqueda de la muerte, experimentada en una sensación de "cero de vida".

La poesía es, para Rimbaud, para los surrealistas, y más tarde para el propio Westphalen, una alteración profunda del orden de cosas existente, una exigencia y un viaje tan extremos que, en el

⁷¹ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, p. 50.

⁷² *Ibid.*, p. 55.

⁷³ Poema incluido en *Ha vuelto la diosa ambarina*, en *Bajo zarpas de la quimera*, p. 223.

caso específico de Rimbaud, hará imposible todo regreso. Será Westphalen, aludiendo previsiblemente a Rimbaud, quien aventure: "No sé si a incautos o videntes - la Poesía transformó la vida".⁷⁴

Pero ¿qué nos dice Westphalen de manera explícita sobre Rimbaud? Con palabras exaltadas, él lo eleva a la categoría de mito. Rimbaud es "el joven rebelde que no pisó la tierra sino con sandalias de fuego y de tormenta", y es también una de esas voces que permiten oír "en esta tierra sonidos más propios de Orfeo o de seres celestiales o atrayentemente demoníacos".⁷⁵

Posee la juventud, requisito de toda condición heroica, y su fulgurante tránsito por la tierra refuerza doblemente su carácter de héroe. Sus marcas son el fuego, símbolo del ardor y el ímpetu (pero también del cambio y la metamorfosis), y la tormenta, que no es sino la imagen de la violencia incontenible e indiscriminada de la naturaleza -en este caso, de la naturaleza humana, pero en especial y sobre todo, de la poética. Es también a este elemento al que hace referencia Rimbaud en su "Carta del vidente", cuando afirma: "El poeta es un ladrón de fuego". La poesía posee todas las combustiones; en ella habitan fuerzas primitivas y un antiguo (tan antiguo como el mismo fuego) poder de convocación. En cambio, la condición de poeta está contenida en la naturaleza ambivalente del ladrón. Por un lado, aquel que se apropia de lo que no le pertenece, pero también el único ser capaz de arrebatarse a la diosa Poesía algo de su misteriosa fuerza contenida. Al robarle el fuego, no es el poeta el que habla sino la Poesía por su intermedio. Rimbaud lo

⁷⁴ "Sobre la Poesía", en *La Poesía los poemas los poetas*, p. 72. Opto aquí por esta edición, porque tanto este fragmento como los siguientes citados, que forman parte de este ensayo, aparecen con leves diferencias en *Escritos varios sobre arte y poesía*, las que a veces llegan, incluso, a enturbiar el sentido.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 73.

dirá de manera elocuente: "Porque yo es otro. Si el cobre se despierta en trompeta, no es por su culpa".⁷⁶

Esta idea es retomada por Westphalen, quien le da un nuevo giro:

Cuando murió Rimbaud en Marsella - hará dentro de poco cien años - hacía cerca de veinte que se había arrancado el manto real del poeta y del vidente. Sin embargo - lo que la Poesía dijo a través de tales intermediarios persiste más vivo y actuante que gran parte de lo producido en este siglo. Esa agua sigue fresca - nos conmueve - nos vigoriza - nos perturba. Todavía no se ha diluido el oro en que fueron engarzadas las piedras preciosas espirituales que ellos recogieron y escogieron.⁷⁷

Para Westphalen la Poesía es una, sólo que dicha a través de hombres y mujeres sucesivos. Esta desinteresada manera de entender la experiencia poética, lo lleva necesariamente a su consecuencia lógica: la poesía - postula- debería ser anónima.

Reconozcamos que la medida del logro de la experiencia poética no puede ser sino el poema mismo, única explicación y justificación de la actividad poética. Y como hay más bien la tendencia a sobreestimar al poeta, yo

⁷⁶ "Carta del vidente", p. 102.

⁷⁷ "Sobre la Poesía", en *La Poesía los poemas los poetas*, p. 74.

propondría que se volviera costumbre publicar anónimamente toda poesía.⁷⁸

En su revelador ensayo "Sobre la Poesía", Westphalen agrega: "No me atrevo a particularizar mi pleitesía a tan egregios representantes de la inspiración - humana y divina".⁷⁹ El texto aparece, entonces, como un homenaje a Rimbaud, el símbolo más alto de la inspiración humana, y a san Juan, símbolo de la divina. Para ambos poetas, lo trascendente se hallaba inscrito en la capacidad revelatoria⁸⁰ de la poesía. Así, Westphalen escoge con precisión, trazando una poética que se alimenta de ideas afines a los románticos y simbolistas, los términos que le devuelven a la poesía su condición sacra y misteriosa: iniciación, invocación, inspiración, Diosa Poesía, culto, revelación.

En *Belleza de una espada clavada en la lengua*, Westphalen escoge como epígrafe del libro este fragmento:

Peut-être les gouffres d'azur, des puits de feu. C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables.¹³⁹

Los versos pertenecen a "Infancia", poema recogido en las *Iluminaciones*, y que está a medio camino entre las narraciones de viajes, las fábulas, los cuentos de hadas y las "iluminadas estampas populares" a las que

⁷⁸ "Poetas en la Lima de los años treinta", p. 120.

⁷⁹ "Sobre la Poesía", p. 74.

⁸⁰ En "Sobre la Poesía" Westphalen dice literalmente: "Es poco lo que podría añadir (y más que discutible) para situar dentro de la sensibilidad nuestra a quienes fue indiferente la gloria literaria u otra y para quienes en la 'revelación' se encerraba todo lo transmisible de la inanidad y la trascendencia humanas" (p. 74).

⁸¹ El poeta cubano Cintio Vitier vierte así este fragmento en su traducción de las *Iluminaciones*: "Quizás los abismos de azur, los pozos de fuego. Es tal vez en esos planos donde se encuentran lunas y cometas, mares y fábulas". Véase *Poesía francesa. Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, p. 214. Las demás citas del poema se refieren a esta misma versión.

Rimbaud alude en su *Alquimia del verbo*. Dividido en cinco partes, el poema reúne gigantes y comediantes, sultanas y princesas, extranjeros, como salidos del espacio germinativo del sueño. La topografía no es menos fabulosa: bosques, prados y confines, mares e islas, parques, castillos, terrazas y almiarés confluyen en una atmósfera extraña. En la parte V asistimos, al parecer, al fin del sueño. La imprecación es en primera persona y el lugar escogido, una tumba.

Que me alquilen por fin esa tumba, blanqueada de cal,
con las líneas del cemento en relieve -muy lejos bajo
tierra.

Del tiempo pretérito, evocativo, que admite la remembranza de lo vivido, somos, sin mediaciones, transportados al tiempo presente. Asistimos al fin de la ensoñación para ubicarnos de manera precisa, geográfica, en el subsuelo. El movimiento es de descenso vertical. El alejamiento del mundo, su rechazo, se resuelve en una purificación por la vía negativa. Estamos ante una suerte de misticismo en el que lejos de ascender a las esferas celestiales, nos internamos en el inframundo, en una noche infinita.

Me acodo en la mesa, la lámpara ilumina muy vivamente
esos periódicos que idiotamente releo, esos libros sin
interés.

A una distancia enorme por encima de mi salón
subterráneo, las casas se establecen, las brumas se

reúnen. El barco es rojo o negro. ¡Ciudad monstruosa,
noche sin fin!

La distancia que separa al poeta del mundo es sideral. Ha fincado su morada en las profundidades, muy por debajo de la ciudad, cuya esencia monstruosa se pone aquí de relieve, al igual que en Baudelaire, a quien no en vano Rimbaud consideraba como "el primer vidente":⁸²

A menor altura, están los albañales. A los lados, nada más que el espesor del globo. Quizás los abismos de azur, pozos de fuego. Es tal vez en esos planos donde se encuentran lunas y cometas, mares y fábulas.

El poeta se sitúa, pero al hacerlo nos ubica de manera escrupulosa trazando, por así decirlo, una suerte de mapa. Entre albañales, abismos, tierra y fuego finca el poeta su guarida, porque es allí (lo dice no sin un asomo de duda) donde se encuentran lunas y cometas, mares y fábulas. Es decir, es en los ámbitos abiertos de la imaginación y del sueño, en el espacio ilimitado de lo profundo, donde es posible dar con galaxias completas, mundos insólitos e inexplorados. Descendemos a lo subterráneo y a lo inconsciente, a las pasiones y a lo turbulento, a lo inconmensurable por inmenso e inabarcable -¿qué otra cosa son sino los mares?-, pero también nos sumergimos en las historias oscuras del mito, en las narraciones de prodigios y en los cuentos de hadas, en suma, en los terrenos inciertos de la poesía.

⁸² "Baudelaire es el primer vidente, rey de los poetas, un verdadero Dios", en "Carta del vidente", p. 107.

El azul no se ubica, significativamente, en el plano del arriba, no refuerza la idea de una luminosidad heráldica, sino que se halla precisamente en el ámbito de lo soterrado. Es en el infierno donde nos es dado el cielo, con sus lunas y cometas. El orden normalizador ha sido hábilmente subvertido.

Lo que el poeta en suma posee (recordemos que no es dueño ni de su propia tumba) es, paradójicamente, una ausencia: "soy dueño del silencio". Oscuridad, abismos, aislamiento y silencio son los dones necesarios al sueño y la imaginación, esa materia encendida que es la poesía y que es la única capaz de penetrar al interior de la tumba:

En las horas de amargura, imagino bolas de zafiro, de metal. Soy dueño del silencio. ¿Por qué una apariencia de tragaluz palidecería en el rincón de la bóveda?

Todo Rimbaud está cifrado en el epígrafe que Westphalen recoge. El movimiento de descenso y caída consubstancial a *Una temporada en el infierno* se reabsorbe a través de esa obsesión de Westphalen por la muerte. La experiencia de la "revelación" poética -inseparable de la imagen que de Rimbaud nos ofrece Westphalen y que vuelve a aparecer en el epígrafe- es asimismo análoga al sentido epifánico de las *Iluminaciones*: verdaderas revelaciones poéticas.

El silencio de Rimbaud es uno con el de Westphalen. ¿Acaso *Belleza de una espada clavada en la lengua* no es una imagen emblemática de una mudez descarnada, bella en su violencia, elocuente en su gesto radical de privación del habla? Recordemos la frase que clausura "Infancia": "soy dueño del silencio", y también aquellas que aparecen en *Alquimia*

del verbo: "Escribía silencios, noches, anotaba lo inexpresable. Fijaba vértigos".⁸³

⁸³ "Alquimia del verbo", en *Poesía francesa. Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, p. 192.

LA BÚSQUEDA

JOSÉ MARÍA EGUREN (1874-1942)

¡Fíjense bien, yo soy un duende!... ¡pero hay otros duendes! ¡Cítenlos para formar una ronda y una vida!... La haremos a espaldas del mundo o dentro de la tierra, porque yo he visto unas cuevas muy lindas... No seremos muchos, pero bailaremos, cantaremos, jugaremos... y luego [...], en cuanto venga la aurora... ¡zas!... ¡desapareceremos!...¹

La *ronda*, círculo sagrado, ámbito de comunión o espacio amurallado en el que los niños edifican mundos frágiles -o duraderos-, fue también el lugar desde donde miró José María Eguren. *Una ronda y una vida* son términos equiparables. En la vida, como en la ronda, vamos de la mano de otros *duendes*. Este extendido juego infantil, que supone un movimiento circular casi infinito, comparte con la vida un mismo vértigo. Al interior de la ronda protectora, un mundo de silfos y duendes, de reinas y duques, figurantas y gigantes, de lacayos y arlequines. Una fauna en donde departen cuervos, larvas y alcotanes. Y en la espesura del bosque imaginado, una miríada de flores, setos y musgos, cuya extraña melodía despliega toda suerte de colores y perfumes. Al interior de la ronda, también, lo mustio, lo raro, lo vetusto, lo azul, lo dormido; y más adentro, la Tarda, la noche, la niña de la lámpara: la maravilla...

La haremos a espaldas del mundo o dentro de la tierra. En su ostracismo, en su construcción de un mundo posible sólo a través de la negación del mundo, la ronda de Eguren, este círculo mágico, nos

¹ Esto dijo Eguren –según relata Ernesto More en *Huellas humanas*– en una de las reuniones o tertulias literarias que se llevaban a cabo todos los domingos en su casa de Barranco y que son citadas por Jorge Aguilar Mora en *Martín Adán. El más hermoso crepúsculo del mundo* (México: FCE, 1992), p. 34.

trae a la mente otro refugio subterráneo, oculto en lo profundo: la tumba sin sosiego de Rimbaud.²

José María Eguren, considerado por algunos como el fundador de la nueva poesía peruana, publicó en toda su vida tres libros de poemas: *Simbólicas* (1911), *La canción de las figuras* (1916) y *Poesías*, en donde reunió dos poemarios hasta entonces inéditos: *Sombra y Rondinelas*. Pero esta obra breve bastó para provocar comentarios entusiastas como el que transcribo: “[Él] rompía [...] con toda la hondamente soterrada tradición de sentimentalismo vulgar que ceñía el pasado y vertía con musicalidad aprendida de Verlaine y los simbolistas una materia subjetiva escogida en minucioso menester de un trasmundo de rica y avisada sensibilidad”.³

Hombre de muy escasos recursos, Eguren no se casó ni salió prácticamente nunca de Lima, a no ser por su tranquilo refugio en Barranco, un balneario situado al sur de la capital, donde llevó, de 1896 hasta su muerte en 1942, una vida casi monacal. Sus reflexiones sobre poesía y en general sobre arte (pintura, música, fotografía) fueron reunidas por Estuardo Núñez bajo el título de *Motivos estéticos* y publicadas póstumamente en 1959.

Poeta refinado y de una gran originalidad, Eguren expresó su poética simbólica a través de “visiones” y de ensueños. Vivió más de treinta años en aislamiento y anonimato. Se cuenta que “en 1924 [...] hacía ya vida retirada en Barranco. Mucha gente comprueba su

² “Que me alquilen por fin esa tumba, blanqueada de cal, con las líneas del cemento en relieve --muy lejos bajo tierra”. Ver *Las iluminaciones*, p. 214

³ Sebastián Salazar Bondy en el prólogo a *La poesía contemporánea del Perú I*, antología de Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y el propio Salazar Bondy (Lima: Cultura Antártica, 1946), pp. 9-10.

existencia física en un retrato que ha acompañado los poemas del *Boletín*".⁴

Con Westphalen compartió un destino común. Ambos, poetas insulares, ajenos al barullo literario, igualmente ignorados y en una suerte de exilio permanente.⁵ Cuando Westphalen publica su primer libro en 1933, Eguren había publicado ya, mucho antes, dos de sus obras fundamentales: *Simbólicas* aparece en 1911 (año en que nace Westphalen) y *La canción de las figuras*, en 1916.

En más de una ocasión Westphalen señaló su filiación con Eguren: "la influencia mayor siempre ha sido Eguren. Y yo creo que 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, ése es Eguren".⁶ Lejos de negar la gravitación de su pensamiento y su poesía, Westphalen se encargó de subrayarla. En diversas ocasiones señaló la deuda que buena parte de la poesía peruana tenía con Eguren: "Él estableció la poesía en el Perú. Antes de él no existía poesía; los que venimos después le debemos todo".⁷ O bien, en la misma entrevista: "poseía un encanto especial para comunicarse. [...] hablaba con uno sobre cualquier asunto que le pasara por la cabeza y, por otro lado, tenía preferencias personales en literatura pero no intentaba imponerlas". Y más

⁴ Estuardo Núñez hace referencia aquí al retrato que apareció con la selección de algunos poemas de Eguren, que Pedro Zulen realizara, y que fueron publicados en diciembre de 1924 en el *Boletín Bibliográfico* de la Biblioteca Central de la Universidad de Lima. Ver la introducción de Núñez a José María Eguren, *Poesías completas y prosas selectas* (Lima: Universo, 1970), p. 12.

⁵ Gema Areta Marigó apunta en el prólogo "El Perú y la modernidad silenciosa": "*Amauta* reivindicaba en Eguren a un tipo diferente de escritor, al minúsculo exiliado del poder, al poeta ignorado en la época de Chocano y sus rapsodistas, al disidente que habita un mundo poético intransferible y compensatorio de ese destierro que, como decía César Moro, 'vivimos en esta prisión mortal del Perú'". En *De Simbólicas a Rondinelas. Antología* de José María Eguren (Madrid: Visor, 1992), p. 14.

⁶ "Westphalen: al ritmo del silencio", p. 53.

⁷ "Una trayectoria poética", entrevista de Federico Cárdenas y Peter Elmore con E. A. Westphalen aparecida en *El Observador* (Lima), 25 de abril de 1982, p. XVI.

adelante: "era un hombre muy amplio y muy abierto a lo moderno. Sus conocimientos no se limitaban a la literatura, se interesaba también por la pintura y la música. Su erudición podía llegar a ser asombrosa en algunos campos". Y, finalmente, declaró que Eguren "vivió en la pobreza más grande. En la época en que lo conocí, 16 años antes de su muerte, se veía obligado a ir a Lima a pie desde Barranco porque no tenía dinero para el tranvía". Este dato también lo confirma César Moro en su indispensable escrito sobre Eguren, "Peregrín cazador de figuras", recogido por Julio Ortega en *La tortuga ecuestre y otros textos*.⁸ Antes que Ortega, André Coyné lo había reproducido en *Los anteojos de azufre* (1958).

Desasido de la realidad, aislado del mundo, Eguren nos sorprende a cada momento al plasmar con sensibilidad y agudeza, realidades frágiles y poco tangibles. Personaje casi mítico, poeta, como diría también Moro, "en su acepción de ser perdido en las nubes, de no tener nada que decir, ni hacer, ni ver fuera de la Poesía",⁹ Eguren abarcó en sus textos en prosa, que sumaron en total unos cuarenta, preocupaciones muy diversas.

Verdadero fundador de una tradición poética en el Perú, su poesía rehúsa el énfasis y la tonada fácil y se vuelve hacia el misterio del lenguaje, pero sobre todo hacia su capacidad de sugerencia y, en última instancia, como lo expresara Javier Sologuren, hacia el silencio:

⁸ César Moro, *La tortuga ecuestre y otros textos*, ed. Julio Ortega (Caracas: Monte Ávila, 1976), p. 112.

⁹ *Ibid.*, p. 111.

En la pequeña *Opera omnia* de Eguren (*Simbólicas, La Canción de las Figuras, Sombras y Rondinelas*), no lo olvidemos, se ha conseguido 'representar el misterio del lenguaje': usarlo, ingenuamente, en su fuerza y debilidad, en su pura alusión y en su irremediable silencio.¹⁰

Westphalen comparte con Eguren una misma afición por la pintura, que fue referencia permanente a lo largo de su vida. A menudo en las revistas que dirigió encontramos artículos sobre asuntos relacionados con las artes plásticas, sobre pintores y escultores afines a su sensibilidad. Basta recorrer los ocho números que conforman *Las Moradas* para verificarlo.

En octubre de 1976, en Mantua, Westphalen es invitado a dar una lectura de poemas de Eguren y Vallejo. Con ese motivo, escribe un texto introductorio que es revelador de sus preferencias y de su apuesta por un tipo de poesía. Entre las dos líneas poéticas enunciadas, Westphalen opta por la de Eguren. No es de extrañar, entonces, que en muchos sentidos la poesía de Westphalen y sus ideas estéticas se desarrollen a partir de las maneras en que Eguren entendió el fenómeno poético y su práctica específica.

Este vuelco, este acto de fe, debe entenderse como una reivindicación de los propios postulados poéticos de Westphalen. La poesía de Vallejo no sólo difiere de la modalidad egureniana, sino que es incluso contraria a su práctica y comprensión de la poesía. Westphalen encuentra en la lírica de Vallejo un "yo" demasiado

¹⁰ "José María Eguren", en *La poesía contemporánea del Perú I*, p. 21.

conspicuo,¹¹ una predilección por la paradoja que se resuelve en la equiparación de los contrarios, una apuesta por la centralidad de la conciencia, "voluntarismo de fondo que hace difícil ese tipo de abandono a la 'vida inmediata', caro a los surrealistas".¹² Estas características se oponen diametralmente a la concepción poética de Eguren y a la del propio Westphalen.

Eguren encarna una línea poética ligada al simbolismo francés y, a través de ella, al romanticismo alemán. Su poesía es moderna pero no hay en ella "rastros [...] de los timbales de la retórica modernista; nada tampoco de la demagogia de los grandes temas".¹³ Vallejo, en cambio, se vuelca hacia una poesía que recupera usos lingüísticos (y también abusos) propiamente americanos, y su poesía -sobre todo en libros como *Trilce*- se alza como una voz solitaria, que imposibilita, o al menos hace difícil, cualquier descendencia.

En la poesía de Eguren los símbolos son complejos, nunca meros sustitutos; su palabra está rodeada de misterio, de un aura que linda con la magia, la añoranza y el ensueño. Vallejo nombra realidades descarnadas, introduce giros arcaicos, deforma el signo cargándolo de sentido. Eguren trabaja de manera inversa. Si bien aparece de tanto en tanto algún vocablo que ha sido levemente modificado, que ha sido "maleado" para mejor avenirse a las necesidades intrínsecas del poema, su aventura mayor reside en la creación de "mundos paralelos", en los que la fragilidad se une al poder y a la fuerza del encantamiento.

¹¹ "Con la poesía de Vallejo entramos en una atmósfera muy distinta. El ocultamiento del 'yo' en el poema de Eguren es reemplazado por la destacación deliberada y violenta del 'yo' en la poesía de Vallejo." En "Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares", p. 181.

¹² *Ibid.*, p. 182.

¹³ *Ibid.*, p. 180.

Westphalen vio en la poesía de Eguren un acto necesario, pero también se detuvo y nos alertó sobre esa latencia, ese germen de posibilidades inauditas que son *Los motivos*:¹⁴

Y lo que Eguren pensaba lo escribía en prosa; esos que me parecen muy importantes y a los que no se les ha prestado la suficiente atención. Esos que él llamó *Los motivos*, y que no sé por qué los editores o recolectores de esos textos han cambiado el título. Estuardo Núñez los llamó *Motivos Estéticos*, Silva-Santisteban, *Motivos*. ¿Por qué, si Eguren tenía sus razones para llamarlos *Los Motivos*? Eguren tenía oído y, además, gramática; y era poeta. ¿Por qué querer enmendarle la plana?¹⁵

Estas reflexiones más bien breves sobre la vida, la poesía y el arte aparecieron en publicaciones como *Amauta* (la revista de José Carlos Mariátegui), *La Revista Semanal*, *Social* y en los diarios *El Comercio* y *La Noche*, entre 1930 y 1931. Son, considero, una buena manera de ingresar al mundo poético de Eguren, en donde la sutileza convive con un pensamiento incisivo y original. En estos textos aparece, de manera inconfundible, el Eguren poeta y, al mismo tiempo, ese ser reflexivo que indaga sobre su propio quehacer y de manera muy especial sobre la música, aunque también sobre la pintura, e incluso la fotografía (arte en el que su creatividad encontró nuevas posibilidades). Sus ideas y afirmaciones por

¹⁴ Algunos de los *Motivos* de José María Eguren fueron recogidos por Estuardo Núñez en el libro *Poesías completas y prosas selectas* bajo el nombre de los *Motivos Estéticos*. En entrevista con Edgar O'Hara, "Westphalen: al ritmo del silencio", el autor de *Las ínsulas extrañas* alude a lo innecesario que resultan los cambios de nombre, p. 53.

¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

momentos nos recuerdan el pensamiento aforístico de Novalis o Paul Valéry. Reproduzco aquí algunos fragmentos, que hacen referencia a temas sobre los que volvió una y otra vez. De la belleza, por ejemplo, dijo, en estas tres citas sucesivas:

El principio de la belleza es la simpatía. [...]

La belleza natural y la artística corren paralelas. [...]

Hay bellezas que parecen hostiles, inadaptables en este mundo dual de fuerzas encontradas; en este dos terrible de amor y muerte.¹⁶

Sobre la música también reflexionó:

La música es sucesiva como la respiración. [...]

La música de la palabra da al pensamiento hermoso escrito u oral la intensidad necesaria, pues la palabra como signo es precisa y limitada. [...]

El canto su esencia [de la música], tan libre como la respiración, es el sentimiento puro. La danza, música del silencio, es el ritmo, palpitación de la vida.¹⁷

La naturaleza formó parte de sus devaneos constantes:

El campo tiene afinidades infantiles; de ahí que el hombre generalmente lo olvide y el niño lo ame con regocijo. La

¹⁶ José María Eguren, *Poesías completas y prosas selectas*, pp. 254, 256 y 257.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 266, 270 y 271.

naturaleza es un inmenso tropel de sonos finos y temerosos, exhalados por miríadas de entes frágiles. [...] El óleo es la naturaleza, la acuarela es el arte. [...] Hay, tras bambalinas misteriosas, nieblas azuladas que nos separan de este mundo fino de frescura y de azules.¹⁸

Eguren revive -da vida- a otro mundo sumergido o que corre paralelo al de los hombres, en extremo sutil, donde el misterio de las cosas y los seres se revela y se enciende como en una epifanía. El bosque, lugar tan fértil para la imaginación y el sueño, es el lugar de la maravilla por excelencia, y de manera más genérica, el sitio desde donde mirar la infancia. Para el poeta de Barranco, ese otro mundo está lleno de lazos y de vínculos -hilos frágiles y a la vez poderosos- que revelan una relación armónica distinta.

Con este "peregrín cazador de figuras",¹⁹ como llamó Moro a Eguren tomando la imagen de un poema de *La canción de las figuras*, asistimos a un acto de magia en el que las cosas inanimadas y los seres imaginarios cobran vida propia; actúan y se mueven en un mundo que no nos es del todo ajeno, porque vive latente en nosotros y palpita en la nostalgia, en algún lugar del recuerdo.

Sus escritos en prosa son la prueba de un Eguren reflexivo, para el que la poesía y el arte eran motivo de indagación y búsqueda permanentes. Sus comentarios son agudos y nos devuelven a un poeta que replanteó los temas -o motivos- propios de la poesía y del arte, partiendo de una idea muy personal. Estos motivos -la belleza, la

¹⁸ *Ibid.*, pp. 266, 271 y 277.

¹⁹ En las notas al pie de esta recopilación, Estuardo Núñez nos aclara que se trata de la "Personificación egureniana del genio del dibujo o pintura". En *Poesías completas y prosas selectas*, p. 112.

música, el paisaje- dan pie a otras disquisiciones que hacen a la naturaleza misma del arte, y ofrecen una lectura rica y gozosa para todo aquel que ose internarse en el extraño mundo avizorado por Eguren.

No es casual, entonces, que un libro de Westphalen sea la reelaboración del título de un poema que forma parte de *Simbólicas* y que lleva por nombre "Diosa Ambarina". En el caso del autor de *Las ínsulas* se apela al regreso de la Diosa. Con *Ha vuelto la Diosa Ambarina*, Westphalen pone énfasis en este poeta fundamental en su tradición personal -aquella que se va forjando a lo largo de una vida y que está hecha de inclinaciones y preferencias. Recordemos que Westphalen tomó el nombre de su primer libro del "Cántico espiritual". Con *Ha vuelto la Diosa Ambarina* rinde homenaje a dos de sus poetas tutelares, al tiempo que hace suyas las palabras de otros.

La diosa ambarina integra el repertorio de la mitología egureniana; la imagen nos sorprende por ese encuentro afortunado entre lo diáfano del acento tónico que recae en la i y la irradiación de luz y calor del ámbar. Este encuentro cristaliza en una imagen eminentemente solar. Para Eguren es *la diosa ambarina*, para Westphalen, en cambio, es *su regreso*. Se instaura así un tiempo aciago, sin dioses, un tiempo eclipsado por la ausencia de esta deidad terrible y bella. Esta diosa se enlaza con aquella otra *incipiente* que causa en Nerval (y en Westphalen) *admiración pánica*:

Hoy día he visto a la Diosa Ambarina - la misma tez de ámbar - sus ojos de llamarada y tiniebla - encarnación de la única y perennal Belleza.

Su espléndida Iracundia me abrazó el alma - su Belleza funesta se cebó en mi sangre - sus desproporcionados Rencor y Odio me fueron de gloria.

No soy - no seré sino sonámbulo atónito ante la Belleza tremebunda de la Diosa Ambarina.

Nada existe - nada puede existir sino la Diosa Ambarina y su Belleza de Medusa arrebatadora y mortífera.²⁰

El poeta -que también es el Poeta en sentido genérico- se halla indefenso ante la Poesía; en ella habita *llamarada y tiniebla*, Belleza sí, pero *funesta, tremebunda, arrebatadora y mortífera*. En tanto *sonámbulo atónito*, deambula entre las cosas, pero sobre todo "habla" en sueños como "enajenado" (que es una de las acepciones de *atónito*). Es una especie de médium o de simple transmisor de las palabras que la Diosa le sopla al oído; al recibirlas, el poeta está *fuera de sí*.

Estas ideas sobre la condición del Poeta y la naturaleza de la Poesía aparecen reiteradamente en los ensayos de Westphalen, pero también alimentan buena parte de su poesía. Al depurar ideas y conceptos, el poeta limeño va conformando una poética propia, que sin embargo tiene sus raíces en los románticos alemanes (y en Gérard de Nerval en Francia), abreva en el simbolismo y desemboca en Pierre Reverdy, André Breton y las vanguardias de principios del siglo veinte. Junto a la noción del poeta como mero vehículo para la poesía, está también la de la Poesía como Diosa, ser supremo e inalcanzable, digno de adoración pero también ente capaz de infundir

²⁰ E. A. Westphalen, *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, p. 250.

todos los miedos. Los escuchas de la Poesía son para Westphalen unos pocos iniciados en la experiencia profunda que su manifestación provoca. Pero estos iniciados son tanto los que escuchan la poesía, como los que la crean y recrean.²¹

* *

La muerte es otro punto de convergencia entre Eguren y Westphalen. En un mundo poblado de personajes imaginarios, más propio de la niñez que de la edad adulta (o de una edad adulta que se niega a renunciar a los encantamientos de la niñez), Eguren nos trae la figura inquietante de la Tarda. Y en "Marcha fúnebre de una marionnette", nos hace asistir a un entierro singular:

¡Pobrecita la muñeca que la van a sepultar!
Melancólico un zorcico se prolonga en la mañana,
la penumbra se difunde por el monte y la llanura,
marionnette deliciosa va a llegar a la temprana
sepultura.²²

Esta muerte prematura nos devuelve, como en espejo, a esa otra presencia de la muerte-niña, poderoso símbolo que atraviesa la obra de Novalis, Nerval y Westphalen.

²¹ Véase "Para el ocultamiento de la Poesía", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 127.

²² *Poesías completas y prosas selectas*, p. 29.

La poesía de Eguren es una poesía que canta. Su música de rondinela nos envuelve en una suerte de círculo mágico, en el que todo se trastoca:

De rudos troncos
y peñascales,
el vuelo tienden
los alcotanes.²³

Pero ese ritmo de ronda, infantil sólo en apariencia, se vuelve por momentos pausado y grave:

Despunta por la rambla amarillenta,
donde el puma se acobarda;
viene de lágrimas exenta
la Tarda.²⁴

Salazar Bondy hace referencia a "la voz purísima y matinal" de Eguren, al tiempo que afirma que éste "rompía con [...] toda la hondamente soterrada tradición de sentimentalismo vulgar que ceñía el pasado y vertía con musicalidad espléndida de Verlaine y los simbolistas una materia subjetiva."²⁵

Pero quizá la apreciación más incisiva haya sido la del propio Westphalen quien, haciendo eco de Javier Sologuren, que hablaba de una "voluntad desmaterializadora de las realidades -o tal vez materializante de las incorpóreas-", dirá, refiriéndose a José María

²³ *Ibid.*, p. 71.

²⁴ *Ibid.*, p. 59.

²⁵ "La poesía contemporánea del Perú", p. 21.

Eguren: "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."²⁶

ENVÍOS. LAS "ÍNSULAS" DE MORO Y WESTPHALEN

César Moro fue, como Westphalen, un exiliado, pero también un expulsado, de aquella "Lima la horrible", "abrumadora", de aquel "páramo en que lo cursi, lo mediocre, lo falso imperan sin recurso",²⁷ de aquel "medio triste y provincial [...] sórdido como un tonel vacío",²⁸ como no dudó en llamarlo. ¿Cómo no serlo, siendo Moro un poeta de una radicalidad extrema, obstinado en vivir por encima de toda preocupación estética o moral?

²⁶ "Poetas en la Lima de los años treinta", pp. 111-112.

²⁷ Carta de Moro a Westphalen fechada en 1948 y publicada en *Vuelta*, núm. 95 (octubre 1984), p. 30.

²⁸ César Moro, "Los anteojos de azufre", en *La tortuga ecuestre y otros textos*, p. 97.

Que los que aman la vida salgan de sus cuevas y tomen partido. Ah, os aseguro que no me engancharéis a vuestros placeres imbéciles, pues no me gusta comer, ni beber, ni hacer el amor. He aquí lo que me hace distinto de vosotros, no me gusta divertirme, no me gusta nada.²⁹

Alfredo Quíspez Asín (1903-1956) optó por el nombre de César Moro; vivió en Francia, en México y también en el Perú, solar y mítico, al que amó a su manera, rabiosamente:

No en vano he nacido [...] en el país consagrado al sol
[...] en la costa fértil en culturas mágicas, bajo el vuelo majestuoso del divino pelícano tutelar.³⁰

Moro trasladó del francés al español algunos poemas que aparecieron, entre 1938 y 1949, en revistas de México y Lima, y que Julio Ortega reunió años más tarde en la antología que intituló *Versiones del surrealismo*.³¹ Allí es posible rastrear los gustos y debilidades de Moro, pero sobre todo admirar sus dotes de traductor. Escribió su propia poesía, preferentemente en francés, lengua que adoptó ya tarde. Su elección tiene semejanza con la de escritores tan singulares en su disidencia lingüística como Samuel Beckett y Joseph Conrad, o, en América Latina, poetas como Vicente Huidobro y Juan Larrea.

²⁹ Texto escrito en París en marzo de 1930 y reunido en *Ces poèmes*. Reproduzco aquí sólo un fragmento de la versión en español de Armando Rojas, publicada en *Biblioteca de México*, núm. 13 (enero-febrero 1993), p. 13.

³⁰ César Moro, "El arte mágico", en *La tortuga ecuestre y otros textos*, p. 161.

³¹ *Versiones del surrealismo* (Barcelona: Tusquets, 1974) incluye a autores tales como Pierre Reverdy, a quien Moro admiraba profundamente, Hans Arp, Tristan Tzara, André Breton, Paul Éluard y Francis Picabia, entre otros.

Para Huidobro, y quizás también para el propio César Moro, el francés era la lengua poética de la modernidad, como antes también lo había sido para la poesía inaugurada por Rubén Darío en América. Muchos de los escritores pertenecientes a este movimiento de franca ruptura con el romanticismo que lo antecedió incorporaron en sus versos palabras tomadas del francés y las adaptaron a los ritmos y a la tonalidad del español americano.

A propósito de Moro como poeta en lengua francesa, Westphalen dice:

Como se sabe, a partir de 1928 Moro empezó a escribir su poesía exclusivamente en francés. Es un fenómeno extrañísimo y no sé si di una explicación plausible hace bastante tiempo cuando opiné que ello se debería al reconocimiento por Moro del francés como la lengua adecuada para la especie de poesía que él privilegiaba. Las ambigüedades de sonido y sentido - tan abundantes en el francés - se adaptan bien a las sutilezas y la duplicación de significados de buena parte de su obra poética. Aunque quizás fuera determinante su inserción mediante el francés en una tradición poética de variedad y riqueza sin parangón en cualquier otro idioma. Un Nerval, un Baudelaire, un Rimbaud, un Mallarmé sólo pudieron darse

- principalmente si no exclusivamente - por virtud de las idiosincrasias de la lengua francesa.³²

Creo que la intuición de Westphalen puede ser compartida en cuanto a la determinación de Moro de entroncar con una tradición que le resultaba mucho más afín, pero también lo que es posible vislumbrar en su elección de poesía entonces vigente en el Perú. Moro opta por la marginalidad y el destierro, al tiempo que afirma su voluntad de aproximación a otras voces.

Si bien Moro conoció de cerca a André Breton y a otros poetas que conformaban el movimiento surrealista francés, más que una adhesión a formas específicas de hacer poesía o a poéticas más o menos inflexibles, hay, creo, una identificación con cierta manera de entender el mundo. Con todo, Moro estuvo al margen de esquematismos y durezas, y cuando lo consideró necesario se distanció del movimiento y se replegó en lo único que realmente le importaba: la Poesía.

Los dos textos en que Moro ratifica su ruptura con el surrealismo son de 1944 y 1945, cuando la publicación del número 4 de *VVV* y del nuevo libro de Breton *Arcane 17* (*Arcano 17*). Durante años, Moro había confundido surrealismo y poesía. En adelante, antepondrá la poesía al surrealismo, o mejor dicho desistirá de aplicarle

³² E. A. Westphalen, "Para una semblanza de César Moro", p. 196.

cualquier canon, reconociéndola al margen de toda calificación.³³

La poesía, el amor y la revolución estaban para Moro en pie de igualdad. Estos polos de atracción eran imanes que ejercían sobre él una fuerza ineludible; eran el alimento y la razón de su vida:

En el sueño y por el sueño deben resolverse los problemas capitales del hombre: el amor, la locura: es decir: la poesía, la revolución.³⁴

En términos semejantes se expresa Emilio Adolfo Westphalen en su personalísima crónica de los "Poetas en la Lima de los años treinta":

En la poesía, en la revolución y en el amor veo actuantes los mismos imperativos esenciales: la falta de resignación, la esperanza a pesar de toda previsión razonable contraria.³⁵

Publicada en Lisboa en 1983, bajo el título de *Vida de poeta*, se conserva una intensa correspondencia,³⁶ que recoge algunas de las cartas que César Moro le escribió a Westphalen desde la Ciudad de México entre 1946 y 1948. Estas cartas permiten una mirada distinta

³³ André Coyné, "César Moro: surrealismo y poesía", en *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina* (Lima: Institut Français d'Études Andines-Pontificia Universidad Católica, 1992), p. 199.

³⁴ "Los anteojos de azufre", p. 26.

³⁵ "Poetas en la Lima de los años treinta", p. 119.

³⁶ Publicada parcialmente en *Vuelta*, núm. 95 (octubre 1984), pp. 24-30 y en *Casa del Tiempo*, núm. 85 (mayo 1989), pp. 7-16.

a la vida y a la obra de Moro -ya que las cartas del propio Westphalen aún no se han publicado. Hombre desencantado, pero con una extrema energía y convicción, tenía grandes dificultades para vivir en el mundo de los hombres:

Todos los rumores de la noche llegan hasta mí. Una noche ciudadana con ruidos estúpidos pero cargados de vida: trenes, autobuses que pasan. Y estoy solo, no voy a ninguna parte, nada es para mí.³⁷

En estas cartas es posible detectar las razones del profundo acuerdo entre ambos poetas: una visión escéptica del mundo, una necesidad común de aislamiento, que sitúa a la poesía en un lugar de privilegio. El amor loco, la presencia de la enfermedad y la muerte, formaron también parte de este entendimiento esencial. Aun en lo que aparece como desacuerdo, se percibe una afinidad profunda. Escribe Moro:

Estoy en contra cuando hablas de San Juan de la Cruz y lo llamas Juan de la Cruz. Nada de eso; él era santo y no un señor cualquiera. No es nada fácil ser un santo en un mundo de cerdos y, sobre todo y contra todo, fue un santo. Yo mismo he tenido la tendencia a subestimar la importancia de la santidad en Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Pues bien, estaba errado. No querer reconocer que

³⁷ *Vuelta*, núm. 95 (octubre 1984), p. 24.

fueron santos supone un espíritu oscurantista indigno de nosotros.³⁸

Una nueva referencia a su veta mística aparece en el cuaderno que lleva el nombre de *L'ombre du paradisier*, más específicamente en el texto en prosa que allí se incluye: *Sept chant de douleur*. Allí Moro se coloca como continuador de esa tradición en que palabra y silencio están indisolublemente vinculados:

Conozco la falta de fervor, la terrible falta de fervor que tanto hacía sufrir a los místicos, mis predecesores. En el fondo soy un místico sin disciplina religiosa.³⁹

En la misma conferencia citada más arriba, Westphalen pone de relieve la estrecha proximidad que los unía, y alude precisamente al silencio como una inclinación compartida:

Para mí Moro fue siempre "el amigo" - uno de los pocos - o más bien, el único con quien no necesitaba canjear palabras para ponernos de acuerdo: la armonía era tácita.⁴⁰

Westphalen y Moro escribieron, allá por los años treinta, cada uno un poema titulado con el nombre del otro. La amistad estrecha que los unía, aunada a otros impredecibles azares, desembocó en la pulsión necesaria para que uno y otro escribiera estos poemas:

³⁸ *Ibid.*, p. 28.

³⁹ Citado en "Para una semblanza de César Moro", p. 203.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 195.

WESTPHALEN

Como un abrevadero de bestias indelebles
Partido por el rayo desbordando el agua
Refleja la migración de las aves de tierra
En la noche de tierra salobre

Un portón cerrado sobre un campo baldío
Refugio del amor clandestino
Una igualdad de piedra que se cierra bajo
La gota de agua que sube de la tierra

Sobre centenares de cabezas decapitadas
Una mujer desnuda como una lámpara
Hace brillar los ojos de los muertos
Como peces de caudas de fibrillas argentíferas
El oro y el hierro conocen su destino
De tierra podrida el pulular de la selva
Le acompaña y vierte sobre los hombros
De los fantasmas familiares mantos arborescentes
Cascadas de sangre y miríadas de narices⁴¹

⁴¹ “Westphalen”, en César Moro, *Prestigio del amor*, ed. Ricardo Silva-Santisteban (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002), p. 210.

Escrito en español, el poema de Moro está fechado el 10 de enero de 1938, dos meses antes de que viajara a México, en donde permaneció por espacio de diez años (1938-1948).⁴²

El poema consta de dos cuartetos y una estrofa final de nueve versos, casi todos ellos libres y blancos. Aunque no está escrito en una versificación rigurosa, abundan los versos tridecasílabos - medida ensayada por Góngora y usada también en español por románticos y modernistas. "Westphalen" no sigue un patrón rítmico a la manera de los poemas clásicos; sin embargo, una serie de asonancias al final de cada verso, de ecos y de rimas internas, sostienen al poema y le otorgan su particular característica rítmica y sonora.

El poema posee varios núcleos temáticos más o menos definidos en cada una de sus estrofas. El movimiento en la primera juega un papel importante. Allí el agua se desborda, las aves migran, el abrevadero es partido por la fuerza del rayo. Estos versos iniciales nos trasladan a un ámbito cósmico, pero vinculado estrechamente a lo animal y a lo terreno, donde se suceden grandes movimientos, estampidas y viajes. En unos pocos versos presentimos un poema de gran aliento, donde reina la noche, y en la que se suceden los grandes "movimientos del alma".

En este primer cuarteto creo observar también una alusión, aunque indirecta y apenas sugerida, a la poesía. Esta idea proviene de la palabra "indeleble", que Moro asocia a "bestias". Este adjetivo, que suele acompañarse en español de sustantivos como

⁴² "La arremetida de Moro contra el arte indigenista - en boga en el Perú - aumentó la postergación que se le había impuesto. Una persecución policial de la dictadura filo-fascista dio origen en 1938 a un nuevo alejamiento del país. Esta vez Moro fue a México - país que vivía un período de renovación y que estimuló en Moro la realización de una muy importante labor de poeta, ensayista y traductor." E. A. Westphalen, "Para una semblanza de César Moro", p. 200.

"tinta", "escritura", o "huellas", al entrar en contacto con la palabra "bestias" provoca una especie de explosión en el plano del significado. Estas "bestias indelebles", es decir, imposibles de ser borradas o suprimidas ("bestias" que vinculo, en el contexto de estos dos poetas, con los seres fabulosos de la imaginación, la locura y el sueño), aunadas a las asociaciones que despierta el abrevadero -paraje donde estos animales a la vez reales y fabulosos beben y, en un sentido espiritual más amplio, se alimentan-, conducen a los inciertos dominios de la poesía.

No es mi intención señalar, de manera mecánica y simplificadora, la correspondencia entre lo que el poema dice y los referentes externos. En la poesía de Moro, y esto sucede esencialmente en casi toda poesía, la búsqueda de una realidad por encima de la realidad -de una realidad otra- desempeña un papel preponderante. Sin embargo, creo que es posible marcar ciertas pautas y acercarnos, a través de una lectura atenta, al cuerpo del poema:

Como un abrevadero de bestias indelebles

Si leemos de corrido el título del poema y el primer verso, bien podría ser Westphalen, el poeta, ese "abrevadero de bestias indelebles". Esta lectura primera, estrictamente lineal, no debe descartarse del todo. Los predicados que se suceden -si no se aplican a la persona del poeta- tampoco eluden o anulan esta posibilidad. Ese ser complejo que el poema invoca -susceptible de ser identificado con el poeta, pero también con el poema, y más

probablemente, con la poesía que él encarna- está formado de los cuatro elementos primordiales: el agua, el fuego, el aire y la tierra. Al interior del poema: el "abrevadero", "el rayo", "las aves" y la "tierra salobre".

La manera en que Moro abre el poema ("Como un...") para pasar a vincular dos realidades apartadas ("abrevadero de bestias indelebles"), fue una forma usada por poetas como Lautréamont, y más tarde actualizada por los surrealistas. Recordemos la frase "triste como el universo, bello como el suicidio", o la más conocida: "Bella como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre la mesa de disección" -aproximaciones insólitas que marcaron un hito en la estética de vanguardia.

La palabra "indeleble", unida sorpresivamente a "bestias", ayuda a intensificar el tono de extrañeza que logra el poema. Son elementos disímbolos, que están visiblemente alejados desde el punto de vista semántico. Moro pone en relación dos palabras que imponen, por así decirlo, un salto y un reacomodo a esa nueva realidad que el poeta instaura. La poesía, esa instigadora de todas las bestias, monstruos y quimeras que llevamos sobre nuestras espaldas, aparece como una realidad inalterable y permanente, ciertamente brutal y terrible, pero imposible de suprimir.

Una afirmación aparecida en "Los anteojos de azufre", texto en prosa que Moro escribió a finales de 1934, puede tal vez conducirnos a una comprensión mayor del verso:

[...] la poesía no es, no puede ser más un refugio, su solo resplandor de incendio es una amenaza; es la guarida de

las bestias feroces, el advenimiento de la era antropófaga, la selección de los peores (?) instintos, de los instintos de asesinato, de violación, de incesto.⁴³

Entresacando, "la poesía es [...] la guarida de las bestias feroces". Westphalen, viva encarnación de la palabra vuelta poema, aparece como "abrevadero", ojo de agua donde las "bestias" llegan en manada a saciar su sed. La poesía, entonces, es el instrumento receptor o pasivo, sin el cual la violencia de estas fuerzas oscuras, telúricas, de estos monstruos de la imaginación desbordada no existiría en la página.

Sin embargo, y pese a lo dicho, este primer verso -y en definitiva la primera estrofa toda- nos sigue pareciendo extremadamente misterioso. El segundo verso dice:

Partido por el rayo desbordando el agua

El "abrevadero" ha sido "partido": una fuerte descarga de energía, una conmoción que viene de afuera, ha ocasionado que el agua se salga de su cauce. Abandonando su estado pasivo -su condición de "estar contenido"- el líquido se ha elevado por encima de su nivel para salirse y caer. El poeta, una suerte de pararrayos, de instrumento conductor o catalizador, recibe la energía y la vierte en una palabra desbordada, ajena a la contención del lenguaje de todos los días, ajena incluso al sentido común y a la razón. La palabra se vuelve instancia cósmica:

⁴³ "Los anteojos de azufre", en *La tortuga ecuestre y otros textos*, p. 95.

Refleja la migración de las aves de tierra

Es una expresión, es un acto que unifica la tierra y el aire, el agua y el fuego. Frente a las aves, esas criaturas esencialmente aéreas, diseñadas y adaptadas para el vuelo, estas otras aves de tierra, que migran, abandonan un lugar por otro, una tierra por otra. Ese acto instintivo de las aves es captado por el poeta, que lo traduce en palabras, y por el manantial, gran ojo donde se reflejan y abreven las cosas del mundo: el arriba y el abajo, las aves y las bestias.

Ellas migran: "En la noche de tierra salobre". El momento del vuelo es, por tanto, nocturno. Como nocturno suele ser el momento del vuelo de la palabra poética, el momento en que se desprende de su función comunicadora y, elevándose por encima del intercambio previsible, deviene invocación, revelación, canto: Poesía.

La palabra "salobre" califica a una tierra donde nada crece, presumiblemente estéril (tanto, que cuando se la aplica al agua la vuelve no apta para ser bebida). En suma, este adjetivo (con una sonoridad que hace eco de la o y la e de la "noche" precedente) y toda esta primer estrofa en su conjunto, poseen un arrebatado, una extrañeza, un aliento poético al que no estamos muy acostumbrados en español. Algo se produce en este verso -como en la poesía de san Juan de la Cruz-, que no se deja "traducir". La asociación de la tierra con un adjetivo que por lo general se aplica al agua -al agua de mar-, nos devuelve una imagen primordial en Westphalen: la de las

islas, la de las "ínsulas" de san Juan, la de esas "aves" terrestres que migran en la noche oceánica.

No hay, en el poema, signo de puntuación que nos indique dónde pausar, dónde hacer un hiato. El ritmo del verso y el impulso poético mismo nos llevan de la mano. La segunda estrofa introduce, siempre en un ambiente de sueño, el tema del amor:

Un portón cerrado sobre un campo baldío
Refugio del amor clandestino
Una igualdad de piedra que se cierra bajo
La gota de agua que sube de la tierra

"Cerrado", "baldío", "clandestino" son las palabras que definen y califican al acto solitario y subversivo del amor. Aquí el amor es, en su marginalidad y en su carácter singular, una más de las maneras de "lo insular" -condición que permea, tanto en Moro como en Westphalen, a la poesía y al hombre.

En los versos siguientes, dos movimientos: uno de descenso, de cierre y clausura (la "piedra que se cierra bajo" recuerda la imagen de una losa), y el otro de ascenso gozoso. Esta gota, que contiene en sí misma el principio de toda la vida, es un agua cargada -preñada- que sube, en un impulso que desafía incluso a la muerte. Observamos que no hay un verbo que articule la estrofa; éste se halla elidido. A cada paso, en cambio, hay aliteraciones, asonancias y rimas internas que, aunadas a lo que el poema enuncia, resultan en una cierta simetría, en un raro equilibrio de la estrofa, pero sobre todo, en una oposición complementaria.

Sobre centenares de cabezas decapitadas

Una mujer desnuda como una lámpara

Asociaciones insólitas y discordantes, que parecen salidas del acto liberador y sin censuras del sueño. Frente a la belleza de un cuerpo de mujer desnudo, el horror y la barbarie de una montaña de cabezas violentamente cercenadas y separadas de sus cuerpos.

La estrofa final abre con lo que, en sentido estricto, es una mera indicación de lugar. Salvo que éste es un sitio aterrador, espacio de los miedos más sórdidos, donde al mismo tiempo confluye la belleza de un cuerpo desnudo y el llamado de la Poesía.

Esta mujer "desnuda como una lámpara" es la misma que iluminó las noches de Breton y de otros surrealistas, pero también la de los propios poetas románticos. Asociada a la luz, como en Nerval y en Novalis, esta mujer viene también unida a la muerte. Ella vincula mundo y submundo; tiene el poder de devolver la vida a lo inerte. Esta figura emblemática de la vida que se apaga y se enciende, aviva el deseo y lo subvierte. Como todo lo vivo, esta mujer de la lámpara será uno con lo pútrido; estará inevitablemente unida al insano "pulular de la selva":

Una mujer desnuda como una lámpara

Hace brillar los ojos de los muertos

Como peces de caudas de fibrillas argentíferas

Lo vivo regresa a la tierra. Incluso el oro (el metal más duro, el sueño de los alquimistas) deviene, alterando las propias palabras de Moro, un pulular de tierra podrida. Pero también lo que va a la tierra, regresa de la tierra, ya que en la propia descomposición y en la muerte, en el descenso, se gesta un renacer, hay una renovación implícita. Latente en el pulular de la selva, no está ya lo inerte, lo despojado, ni lo estéril, sino el fragor de la vida reproduciéndose:

El oro y el hierro conocen su destino
De tierra podrida el pulular de la selva
Le acompaña y vierte sobre los hombros
De los fantasmas familiares mantos arborescentes
Cascadas de sangre y miríadas de narices

Todo vuelve a la tierra, a la raíz: a la fermentación de lo subterráneo y lo inconsciente. La vida agitada es pulular de lo descompuesto, pero también es muerte que se transforma en vida. Los metales -el oro y el hierro- como en un proceso alquímico, regresan al fango y a lo informe, a los "fantasmas familiares", para volverse luz, "resplandor", arborescencia. Sin embargo, son estos "fantasmas" los que traen consigo un linaje. Es en la diversidad de este árbol genealógico, árbol que reaparece y resuena en la arborescencia de unos mantos, que esta selva crece y se multiplica en una proliferación de lo distinto y lo heterogéneo.

Veamos ahora el complemento: el poema que Emilio Adolfo Westphalen escribió a propósito de Moro, y que pasó a formar parte

del poemario que lleva por nombre *Belleza de una espada clavada en la lengua*.

CÉSAR MORO

Por un campo de miga de pan se alarga desmesuradamente una
manecilla de reloj
Alternativamente se iluminan o se apagan en ella unos ojos de
cangrejo o serpiente
Al contraluz emerge una humareda de pestañas caladas
Y dispuestas como una torre que simulara una mujer al
desvestirse
Otros animales más familiares como el hipopótamo o el
elefante
Hallan su camino entre el hueso y la carne
Una red de ojos de medusa impide el tránsito
Por el arenal que se extiende como una mano
abandonada
A cada paso una bola de marfil dice si el aire es verde o
negro
Si los ojos pesan iguales en una balanza cruzada de
cabellos
Y encerrada en un acuario instalado en lo alto de una
montaña
Rebalsando a veces y arrojando a veces como una
catapulta
Cadáveres rosados o negros o verdes de niños a los ocho

extremos

Cadáveres pintados según las cebras o los leopardos
Y que al caer se abren tan hermosamente como una caja
de basura

Extendida en medio de un patio de mármol rosado
Atrae a los alacranes y a las serpientes de aire
Que zumban como un molino dedicado al amor

Aparte un hombre de metal llora de cara a una pared
Visible únicamente al estallar cada lágrima

El poema de Westphalen está construido en versículos de complejas imágenes asociativas. Se trata de "largas tiradas" que exigen del lector un aliento igualmente prolongado, casi como si se tratara de un poema en prosa. Una suerte de desencadenamiento, de fuerza a la deriva, donde no hay elemento rector o estable, condiciona la naturaleza misma del poema, por demás enigmática. Los versos resultan ambiguos y llenos de simbolismos y asociaciones.

Los sujetos varían constantemente y, por lo general, se ubican después de complementos de lugar, tiempo o modo, como si su existencia estuviera mediada por las diversas circunstancias.

Más que una construcción verbal sonora, que explora las posibilidades acústicas, "César Moro" es esencialmente un poema visual, plástico. No en vano fue incluido originalmente en el catálogo de la "Primera Exposición Surrealista Latinoamericana",

realizada en Lima en 1935. Por último, "César Moro" fue escrito tres años antes que "Westphalen".

Sin embargo, la manera intempestiva en que los elementos del poema aparecen y desaparecen, recuerda a un coro, en el que por momentos destaca una voz particular; luego ésta es acallada por otras voces que se prolongan o bien se interrumpen abruptamente. Salvo que no hay una única voz cantante; no existe, podríamos decir extendiendo el símil del coro, una clara dirección. Los distintos elementos del poema parecen tener una importancia análoga, carente de jerarquías o valoraciones.

Una serie de sujetos disímiles llevan a cabo acciones diversas, que no se integran en un proceso continuo. Ninguna de las partes posee un papel protagónico, lo cual cobra aún más fuerza en el hecho de que cada verso posee un ritmo autónomo.

Lo que aparece con insistencia es un poema donde la visión pretende ser una con la materia verbal. Westphalen no intenta evidentemente "representar la realidad", sino crear una realidad a la medida de sus obsesiones, de sus pesadillas, de sus sueños.

Adentrémonos, pues, en aquellas "corrientes subterráneas", en los extraños "flujos" que alimentan al poema. Desde el inicio, Westphalen nos sitúa en un ámbito donde las cosas cobran un aspecto muy distinto al de la vigilia. Distorsiones, exageraciones e incluso oscuras pulsiones que vienen de alguna zona profunda cobran una realidad incuestionable y una particular razón de ser.

Como en el espacio y en el tiempo oníricos, la poesía es instauración de una realidad autosuficiente y compleja, con sus propias leyes y jerarquías. En ese ámbito de libertad casi absoluta,

de supresión de los vínculos racionales -el universo de las "ínsulas extrañas"-, es posible "un campo de miga de pan", "una humareda de pestañas caladas", "una red de ojos de medusa". Veamos:

Por un campo de miga de pan se alarga desmesuradamente
una manecilla de reloj

Tiempo y espacio se distorsionan, porque la entrada a una realidad distinta supone también el ingreso a un *tiempo* alterado. La imagen del reloj, casi un icono en el contexto de la pintura surrealista, aparece con insistencia. Su carátula abarca todo un campo (aunque, si hay que ser estrictos, se trata de "un campo de miga de pan"). Es decir, se ha perdido toda proporción y toda escala. La manecilla también ha sufrido una distorsión febril.

Westphalen nos enfrenta a un mundo de *mecanismos, dispositivos y señales*. Esto se aplica no sólo al verso recién transcrito, sino al siguiente. Refiriéndose a la manecilla, dice:

Alternativamente se iluminan o se apagan en ella unos
ojos de cangrejo o serpiente

Luz y oscuridad: intermitencias. Lo artificial (la manecilla, aquello creado por la mano del hombre) y lo natural, lo vivo (el cangrejo, la serpiente, la medusa) se integran en un mundo imaginario que los contiene.

O bien, como si se tratara casi de una indicación para el transeúnte, extrañas *señales* de paso llaman al cumplimiento de leyes no menos extrañas:

Una red de ojos de medusa impide el tránsito

La medusa, ese ser mitológico capaz de paralizar con su sola mirada, tiene a su cargo la prohibición, el interdicto. No petrifica, pero en cambio, el magnetismo de sus ojos impide el libre movimiento.

El poema se halla conformado por una serie de hechos inestables, ambiguos, cuyo sentido simbólico ha sido desdibujado, escindido. Esta ambigüedad se consigue fundamentalmente mediante procedimientos sintácticos y semánticos.

Limitándose a la fría descripción de la *visión onírica*, Westphalen permite que "las bestias" de la imaginación y del sueño hagan su *aparición*. Y, por cierto, mucho de lo que sucede en el poema tiene que ver con lo que emerge, se manifiesta o se ilumina repentinamente. Las *visiones* aparecen, de súbito, para metamorfosearse y vincular, ya no -como hacía Moro- "centenares de cabezas decapitadas" y "una mujer desnuda como una lámpara", sino "una humareda de pestañas caladas" y "una mujer al desvestirse".

Al contraluz emerge una humareda de pestañas caladas
Y dispuestas como una torre que simulara una mujer al
desvestirse

Como en la exuberante prosa poética de Lautréamont, que Westphalen conocía de cerca y admiraba⁴⁴, una fauna particular, ajena a toda domesticidad, puebla el poema: alimañas ponzoñosas y ariscas (la serpiente, el alacrán y el cangrejo), extravagantes (el hipopótamo, la cebra y el elefante), majestuosas y fieras (el leopardo).

En "César Moro", el cuerpo aparece desarticulado, como si sus partes poseyeran existencia propia y autónoma. Ojos, manos, cabellos y pestañas son separados, fragmentados del cuerpo, en este acto mágico de desmembración, en este otro "abrevadero" de bestias "familiares" e "indelebles":

Otros animales más familiares como el hipopótamo o el
elefante
Hallan su camino entre el hueso y la carne
[...]
Cadáveres pintados según las cebras o los leopardos
Y que al caer se abren tan hermosamente como una caja
de basura

El resultado es de una violencia exacerbada, a un tiempo bella y terrible, la misma que transita por Rimbaud en *Una temporada en el*

⁴⁴ Westphalen escribió "El centenario de Lautréamont", publicado en *Letras*, en Lima, en el año 1946. En este ensayo, recogido más tarde en *Escritos varios sobre arte y poesía*, afirma: "El complejo animal o complejo de agresión que atribuye Bachelard a Lautréamont no había empezado a hacerse efectivo sino cuando Lautréamont corrigió su poema. 'Entonces se le ocurrió –opina Malraux– un procedimiento que ha dado a la obra su originalidad: reemplazó todas las abstracciones por nombres de objetos, o de preferencia, de animales, que no tenían con los poemas ninguna relación lógica'. Así, en lugar de Dazet, el nombre de uno de sus amigos de la infancia que era múltiples veces repetido, hallamos: 'el pulpo de la mirada de seda', el 'monarca de los estanques y de los pantanos', el 'sapo, sapo voluminoso, sapo afortunado'. Se trata de una corrección en el sentido de la depuración poética –ha comentado Éluard–. Es una manera de conformarse más ceñidamente a la verdad de la poesía, añadiremos por nuestra parte", p. 79.

infierno y en Lautréamont en sus *Cantos*, y que tiene mucho de la belleza convulsiva por la que apostaron los surrealistas,⁴⁵ y a la que responderá César Moro con su poética del crimen y del incesto.

A manera de colofón o de epílogo, "Un hombre de metal", al que no sería del todo extraño identificar con César Moro, hace su melancólica aparición:

Aparte un hombre de metal llora de cara a una pared
Visible únicamente al estallar cada lágrima

En total concordancia con esa especie de "sistema de relojería" o mecanismo, al que me referí más arriba (el reloj y la torre, la red y el arenal, la bola de marfil y la balanza, el acuario y la catapulta, el hombre de metal), está esta alternancia o intermitencia entre la visión fugaz del poeta y su desaparición o su ausencia. Este hombre extremadamente *solo* llora de espaldas, contra un muro, en abierta oposición al mundo y, se diría, al poema mismo. Se encuentra solo en su *insularidad*, en su exilio, interrumpido únicamente al estallar cada lágrima contra las piedras del muro.

Entre "César Moro" y "Westphalen" se establecen vasos comunicantes, una resonancia de ecos. ¿Qué otra cosa son aquellas bestias "familiares" de Westphalen y los "fantasmas familiares" de Moro? De una parte el "abrevadero"; y de la otra, el "acuario" *rebalsado* que arroja cadáveres podridos, bellos a su manera, muerte

⁴⁵ "Con la reedición en 1920 de los *Cantos*, se abre para Lautréamont un reconocimiento cada vez más amplio. Refiriéndose a sí mismo, Lautréamont había predicho que 'el fin del siglo XIX vería su poeta'. Pero ciertamente fueron las tendencias más avanzadas de la poesía contemporánea quienes [sic] le hicieron suyo. El nihilismo de Dadá podía reconocerse sin dificultad en el gran denostador, y el Surrealismo hizo de él, el santo tutelar del movimiento." "El centenario de Lautréamont", p. 75.

y belleza zumbando "como un molino dedicado al amor".

* *

Aunque los poemas de Moro y Westphalen no son en sentido estricto una correspondencia ni poesía epistolar, quise titular esta parte de mi trabajo "Envíos" pensando en una voluntad recíproca de dádiva, en un juego de envíos que nos remite, inevitablemente, de Moro a Westphalen y de Westphalen a Moro y, más aún, del "Westphalen" de Moro al "César Moro" de Westphalen. No quería quedarme en el mero recuento exterior de la amistad entre ambos poetas, sino captarla en su interioridad. Qué mejor, entonces, que tomar estos dos poemas en los que cada uno ofrece una imagen del otro, así como una imagen de sí mismo, y, más allá de ellos, una imagen depurada de la Poesía.

El orden cronológico de los poemas aparece en mi trabajo invertido. Esto obedece a varias razones. Una es simple y quizás algo arbitraria. Se trata de la mayor intensidad poética que alcanza, a mi parecer, el texto de Moro. También contó el hecho de que en el primero de los dos poemas analizados, Moro dibuja de manera precisa una poética, una manera de entender la poesía, que es en Westphalen irrenunciable. Asimismo, consideré que la imagen con que Westphalen acababa su poema "César Moro" era más adecuada para el cierre, dado su carácter conclusivo. Además, el sentimiento profundo de soledad que se desprende de las dos últimas líneas de "César Moro" es, de alguna manera, el espacio visible de un encuentro hecho de distancias. Más allá del exilio y de la angustia de Moro, más allá del silencio y la soledad de Westphalen, la *insularidad* asumida por ambos es la condición

III LA PALABRA ENCARNADA

LA PALABRA ENCARNADA

La poesía es a la vida como el fuego a la palabra.
Emana de ella y la transforma. Durante un momento,
un breve momento, engalana la vida con toda la magia
de las combustiones y las incandescencias.
La poesía es la forma más ardiente y más imprecisa de
la vida. Después, ceniza.

Pierre Reverdy

Construcciones frágiles y a un tiempo sólidas, los poemas
provienen de algún lugar oscuro. Algunos poetas han hablado de
su papel de meros "intermediarios" entre la Poesía y el poema.
Westphalen se ajusta a ese mandato: "Me limitaré a advertir que
esa propensión a estar atento cuando algo era dictado se
prolongó por unos años y dio origen a los cuadernos *Las ínsulas
extrañas y Abolición de la muerte.*"¹

Más de treinta años transcurrieron entre sus dos primeros
libros y sus colecciones posteriores, pero ese silencio no fue
sino una dura prueba de su fidelidad a la palabra. Para
Westphalen no es extraño el hecho de no escribir poesía, sino
que la experiencia poética tenga lugar:

Entre 1940 y 1971 no tuve casi actividad poética. Se
ha especulado diversamente sobre una ocurrencia que
considero más bien banal. Lo sorprendente es crear -
no dejar de hacerlo. Westphalen estuvo callado

¹ "Introducción a una lectura de poemas", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 155.

simplemente porque - como se decía en otras épocas - las Musas no tuvieron nada que ofrecerle.²

Las ínsulas extrañas y *Abolición de la muerte*, publicados con escasos dos años de diferencia, en 1933 y 1935, y con tirajes que no exceden los 150 ejemplares, guardan entre sí una gran coherencia. Cada uno de estos cuadernos está conformado por nueve poemas, más bien extensos, y sus versos, faltos de puntuación, requieren de un aliento prolongado para su lectura. Son unidades escritas en bloques más o menos compactos, tiradas más o menos largas, sin partición o división estrófica.

Como es ya sabido por el lector, el propósito de esta tesis es vincular a Westphalen, y en especial su primer libro, *Las ínsulas extrañas*, con una tradición que echa profundas raíces en la poesía mística de san Juan de la Cruz y que pasa por los poetas románticos, por los simbolistas y vanguardistas. Con este propósito he escogido cinco poemas -"Andando el tiempo", "Solía mirar el carillón...", "La mañana alza el río...", "Un árbol se eleva hasta..." y "Una cabeza humana viene..."- para analizarlos en profundidad.

Considero que en estos cinco poemas de juventud se despliegan con gran fuerza muchas de las obsesiones que conforman la obra del autor de *Las ínsulas*, y que lo acompañarán a lo largo de toda su vida. Bástenos, entonces, un buceo a profundidad en este conjunto, en donde además se halla muy bien representada esa veta mística de Westphalen -de

² *Ibid.*, p. 156.

carácter, por lo demás, muy personal, pues se trata de un misticismo sin dios-, en el que la palabra poética se rodea de silencio.

También me apoyaré, sin embargo, de tanto en tanto en algunos elementos que aparecen en otros de sus poemas y que agregan nuevos visos a esta lectura o simplemente ayudan a apoyar mi tesis inicial.

Los títulos de los poemas se construyen en *Las ínsulas* con una parte o bien con la totalidad del primer verso, evitando introducir una idea preconcebida o posterior a la realización del poema, es decir, una idea ajena a la experiencia poética misma. Esta negativa a titular tiene que ver, en el caso de Westphalen, con su lealtad hacia la verdad que la poesía enuncia. Westphalen opta por no introducir ningún elemento que no sea esencial o intrínsecamente necesario al poema. De esta manera, el título se integra lisa y llanamente al fluir de los versos; de hecho, es un verso más, pero que da origen a una intensa corriente poética:

Los poemas de *Las ínsulas* y de *Abolición* carecen de título y aquí sería 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.³

Títulos como "Solía mirar el carrillón...", "La mañana alza el río...", "Un árbol se eleva hasta...", "Una cabeza humana viene..." postulan sin tapujos un sentido incompleto. Forman parte de un complejo mayor y enseñan sólo la punta del iceberg, como si se tratara precisamente de islas, formaciones de tierra surgiendo, fragmentarias, del inmenso océano de la poesía. Se integran, además, al poema pues de hecho forman parte de su cuerpo sonoro y significativo.

Westphalen insiste en que la poesía es una suerte de dictado, y el poeta un mero escucha de esas voces provenientes de una zona oscura. Los títulos, entonces, son para él una "réplica" imperfecta, "un intento pobre o fallido de resumir o describir el contenido". Ese mismo dictado está en el origen de la falta de puntuación que caracteriza a *Las ínsulas*, como si el poeta (o mejor aún, el poema) no se rigiera por las reglas o las convenciones de la escritura, sino que atendiera a su propio flujo interior, vertiginoso:

Me limitaré a advertir que esa propensión a estar atento cuando algo era dictado se prolongó por unos años y dio origen a los cuadernos *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*. Se notará en ellos una aparente contienda y exacerbación de imágenes -

³ "Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 186

un entrecruzarse y desdoblarse de imágenes -
enrumbadas a veces hacia apoteosis falsas o ciertas -
para finalmente ser arrojadas en catarata -
suprimidas en el tiempo - disueltas en espuma entre
uno que otro fulgor mortecino de relámpago enfermo.⁴

Westphalen no nos ofrece pautas para descifrar este cuerpo de imágenes y sonidos; no nos dice dónde detenernos, dónde aligerar el paso. Al eliminar toda puntuación, en lugar de dirigir al lector, lo deja solo: es éste quien debe ordenar los desdoblamientos, los entrecruzamientos de los versos, la intensidad de las imágenes.

Este hecho no es aleatorio, sino que conforma la estructura misma del poema. Sin embargo, no todo está perdido; queda en pie la "unidad" rítmica del verso, su respiración, su cadencia y sus acentos.

Esto no sucede en sus restantes libros de poemas, por lo demás muy posteriores. En ellos se fue operando un cambio. Si bien es cierto que entre *Las ínsulas extrañas* (o incluso entre *Abolición*) y la producción tardía de Westphalen, la transformación no fue de súbito, el hecho es que este "dictado" del que repetidamente nos habla en sus ensayos, no volverá a presentarse de manera tan clara e insoslayable. Ya en el poemario reunido bajo el sugerente título de *Belleza de una espada clavada en la lengua*, Westphalen introducirá signos de puntuación, divisiones estróficas y, ya hacia el final, nos

⁴ "Introducción a una lectura de poemas", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 155.

sorprenderá con un uso muy peculiar de los guiones largos como únicos signos de puntuación válidos y significativos, además del punto. En resumen, sólo en sus dos primeros libros de poemas encontramos una total sumisión del poeta a ese incontenible flujo verbal, un atenerse a los dictados de una expresión involuntaria que se encamina sin la aparente mediación de la conciencia o, en todo caso, con un mínimo de acción dirigida.

Si bien "Primeros poemas" reúne textos publicados entre 1929 y 1933, Westphalen escribió *Las ínsulas extrañas* cuando tenía escasos veinte años. Si hemos de atender a lo que él mismo señala, su período de "disponibilidad" para con la poesía duró de 1929 a 1934.⁵

En este libro, por demás extraño y singular, la extrema libertad en la escritura, así como las preocupaciones dominantes, nos revelan a un joven poeta que desde su primera colección ha encontrado una voz. La importancia que Westphalen dio desde un principio a la aventura (baste asomarnos a "Andando el tiempo", el poema inaugural de *Las ínsulas*) siguió siendo la misma sesenta y dos años más tarde, cuando escogió el epígrafe para la primera recopilación de su prosa, *La Poesía los poemas los poetas*:

*And if other old men must be willing, at the end, to
push up off their deathbed and adventure out into the
unknown, how much more willing must that man be whose*

⁵ "Pecios de una actividad incruenta", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 149.

*whole life has been such a daily exercise of
adventuring, even in the stillness of his own garden?
I mean, the poet.*⁶

Lo que sorprende en una lectura detenida de *Las ínsulas* - la obra primera de un poeta catalogado una y otra vez como surrealista- es lo sustantivo de las imágenes. Lejos de la abigarrada imaginería de un Benjamin Péret o de un Raymond Queneau, estos versos se sitúan a una prudente distancia de los malabarismos verbales. Y es paradójicamente allí, en ese alejarse de una imaginería deslumbrante, alambicada, en ese adentrarse en la aridez de la lengua llana, donde encontramos al mejor Westphalen, aquel que se da a la tarea de explorar los límites del lenguaje, obligándolo a decir más de lo que puede, abriendo espacios, interrogantes y silencios en la materia verbal, ahondando, en suma, en la experiencia poética misma. En ese permanente desvelo por trascender al lenguaje, por abrir sus posibilidades más allá de las fronteras del sentido, de la lógica, e incluso, de la gramática, este primer libro de juventud no halla correspondencia con otro de la poesía peruana, o incluso latinoamericana, de entonces.

En *Las ínsulas* son escasos, pero recurrentes, los elementos que aparecen en juego: la poesía, el amor, la naturaleza, el tiempo (y junto con el tiempo, la nostalgia de lo ido), el silencio y la muerte. Junto a estos grandes temas, hay otros motivos menores, variaciones del tema principal, que

⁶ La cita pertenece a David Malouf, *An imaginary life*, en *La Poesía los poemas los poetas*, p. 9.

se organizan en grupos afines: el cuerpo, los elementos, las estaciones. Pero el tiempo, esa especie de destino irrevocable, impone su ley desde un principio.

EL ARCHIPIÉLAGO

Cinco poemas de amor y muerte

ANDANDO EL TIEMPO

Andando el tiempo

Los pies crecen y maduran

Andando el tiempo

Los hombres se miran en los espejos
Y no se ven
Andando el tiempo
Zapatos de cabritilla
Corriendo el tiempo
Zapatos de atleta
Cojeando el tiempo
Con errar de cada instante y no regresar
Alzando el dedo
Señalando
Apresurando
Es el tiempo y no tiene tiempo
No tengo tiempo
Mostrar la libreta
Todo en orden
Por aquí a la aventura silencio cerrado
Por allá a la descompuesta inmóvil móvil
Ya llega y tarda
Y se olvida
Por acá con boca falsa y palabras de otra hora
El pañuelo nuevo y pronto
Para el adiós
Adiós y no ha llegado
Ésta es la señal
El tiempo
Casi no es niño
Pero flor no es

Casi
Cuando está sobre un árbol
Se divisa el paisaje la estrella
Los zapatos
Osamentas de pescado
Y el ojo llena el horizonte
El tiempo
Aunque cojee y se hiera y se lamente
Prohibido
No te hagas tan silencio
La nube sabe de otro lugar
Son las escaleras que bajan
Porque nadie sube
Porque nadie muerde la nuca
Sino las flores
O los pies llagados
Andando y sangre de tiempo
Gotas la lluvia el torrente
La mano llega
Éste es su destino
Llegar el tiempo
Se devuelve y usted sabe más
Estaba junto al silencio
Estaba con ojos pequeños
La mano a lo desierto
El pie a lo ignorado
Indudable

Los huesos prestados podían ser míos
Si un leve signo no dijera
Y no decía
Alzada levantada
Me doy a tu más leve giro
Al amor de las pestañas
A lo no dicho
Vértigo
Te temía sin noche y sin día
Aunque no regreses
Por la marcha de mis huesos a una otra noche
Por el silencio que se cae
O tu sexo

El tiempo es el núcleo del poema y es precisamente con esta preocupación central de la poesía que Westphalen abre su primer libro. Es tema y forma, pero también materia con que se construye el poema. Pues, a diferencia de la pintura, por ejemplo, la materia verbal supone un discurrir temporal. Un poema es una sucesión de palabras, de imágenes, de sonidos, y su percepción no es, no puede ser, instantánea, inmediata.

Para buena parte de la literatura occidental, el paso del tiempo ha significado un motivo de congoja y de duelo. El transcurrir del tiempo trae, por un lado, un deterioro inevitable, las huellas visibles de su paso y, por otro, la conciencia de la brevedad de la vida, la inminencia de la muerte. El poema se va tejiendo en torno a la vivencia del olvido, la ausencia, la memoria y, de manera insistente, en

torno a la experiencia de la muerte -el fin último de todo lo que fue alguna vez materia viviente. Paradójicamente, ese poema que nos habla de los estragos del tiempo, es el único objeto capaz de suspenderlo. Escuchemos a Westphalen en su ensayo "Pecios de una actividad incruenta":

- me declaro culpable de haberles ayudado a perder el tiempo - ese tiempo que nos queda corto o ancho - incómodo o placentero - según las circunstancias - pero que a veces algunos poemas - en su confección o en su lectura - nos hacen olvidar por entero. Por ellos queda suspendido el tiempo o tenemos la sensación de que ha quedado suspendido. Esta cualidad que de cuando en cuando tiene el poema podría señalarse como su mejor y mayor cualidad - si no la exclusiva.⁷

El poema inicia con una *frase hecha*, propia del habla coloquial: "Andando el tiempo".⁸ Este uso del gerundio en un poema sobre la temporalidad no deja de ser significativo, ya que supone la referencia a algo que está sucediendo en el momento mismo en que ese algo está siendo enunciado; se trata, por así decirlo, de una clara manifestación del devenir. La voz poética se ubica en el ojo mismo del huracán, en el centro de la temporalidad. La expresión con la que abre el poema es,

⁷ "Pecios de una actividad incruenta", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 150.

⁸ Westphalen acude con frecuencia a este tipo de construcciones de uso común, y por lo general introduce en ellas pequeñas alteraciones.

digamos, una actualización del tema del tiempo. Por otra parte, la constante repetición de este verso a lo largo del poema, le imprime un ritmo particular, y hace que esta suerte de "estribillo" afirme una y otra vez el carácter circular del tiempo. Se da, en otras palabras, un cierto desarrollo, pero a la vez éste es anulado por el arte de la repetición. El elemento temporal engendra paradójicamente una sensación de retorno y no de avance, y el proceso deviene ciclo, del mismo modo que el habla se convierte en silencio y el silencio en olvido.

A la metáfora endurecida, rígida, lexicalizada, que es "Andando el tiempo", Westphalen le devuelve una flexibilidad que ha perdido con el uso, cargándola de sentido. Al forzar la lengua, somete al habla de todos los días a usos o libertades propios de la poesía. Así, extremando las posibilidades de una frase instituida por la convención y la costumbre, "Andando el tiempo" se convierte, al avanzar el poema, en la sugerente imagen "Corriendo el tiempo" y, poco más adelante, dando otra vuelta de tuerca, en "Cojeando el tiempo", con su consiguiente sentido de mutilación y trastabilleo. Estos primeros versos poseen un ritmo muy marcado, como de flujo y reflujo:

Andando el tiempo

Los pies crecen y maduran

Andando el tiempo

Los hombres se miran en los espejos

Y no se ven

Andando el tiempo
Zapatos de cabritilla
Corriendo el tiempo
Zapatos de atleta
Cojeando el tiempo
Con errar de cada instante y no regresar

El tema se recupera más adelante, cerca de la mitad del poema:

El tiempo
Aunque cojee y se hiera y se lamente

A medida que el poema avanza, sentimos ese transcurrir incesante de un tiempo humanizado, pues posee "pies" y "anda", como el poema mismo. No olvidemos que el "pie" es también la medida o el metro con que se mide el verso. Como frutos surgidos de la tierra, estos pies "crecen y maduran". Una suerte de transformación o metamorfosis nos devuelve a una escena antigua, casi mítica. También en el poema quinto de este mismo libro, "Un árbol se eleva...", presenciamos una metamorfosis similar, aunque invertida; allí es el árbol el que llega a adquirir "voz" y a sentir "dolor" humano.

Los "pies" son un motivo reiterado en el poema. En ocasiones, no sólo son los "pies" sino lo que los cubre. La palabra "cabritilla" es un derivado de cabra, animal que se caracteriza por escalar y ascender en los lugares más escarpados e inhóspitos, mientras que "atleta" refiere

precisamente a la idea de velocidad y vértigo con la que se asocia el paso del tiempo. Se da, entonces, una evidente progresión:

Andando el tiempo
Zapatos de cabritilla
Corriendo el tiempo
Zapatos de atleta

O más adelante:

Se divisa el paisaje la estrella
los zapatos
Osamentas de pescado

Sorprende la economía con la que están construidas las imágenes. Sólo cosas, objetos casi exentos de toda adjetivación. Tampoco se abunda en preposiciones o palabras que nos ayuden a comprender el sentido cabal de los versos e incluso los verbos han sido elididos.

Como en una pieza musical se va tejiendo un tema y los motivos aparecen y desaparecen a lo largo de este desarrollo. Aquí y allá, Westphalen retoma el motivo principal, en este caso la frase "Andando el tiempo", e introduce diferentes variantes. La de la sangre, por ejemplo, le sirve para aludir a ese transcurrir doloroso del tiempo:

Porque nadie muerde la nuca
Sino las flores
O los pies llagados
Andando y sangre de tiempo

Con la imagen de los "pies llagados" entramos de lleno en el ámbito de la simbología cristiana y, por asociación, de la gran poesía mística de los Siglos de Oro. Baste recordar los célebres versos del "Cántico espiritual": "y todos más me llagan / y déjanme muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo". Estas "llagas" aluden a la vía purgativa, que admite el autocastigo como forma de alcanzar lo divino. Es necesario pasar por incontables trabajos, por privaciones y sufrimientos para acceder, por medio de pasos sucesivos, a la unión con Dios. Negando los apetitos mundanos, despojándonos de la naturaleza sensitiva, es como accedemos a la experiencia mística.

Asimismo el verso "Andando y sangre de tiempo" introduce una primera alteración en la norma gramatical. Saltándose las vallas de la "corrección sintáctica", Westphalen nos sorprende poniendo en una misma balanza a dos elementos de un rango distinto: un gerundio y un sustantivo. Consigue así una homologación de ambos términos, que aparecen, entonces, en pie de igualdad. En el plano del significado, la construcción "sangre de tiempo" evoca rítmicamente a "sangre de Cristo" y se conecta, por tanto, con la imagen de los "pies llagados". De estos recursos, y de muchos otros, se vale la poesía para

lograr trascender el lenguaje llano de la comunicación diaria. Cada una de las palabras adquiere su propio peso, y las repeticiones rítmicas y sonoras van permeando el cuerpo del poema, cargándolo de sentidos insospechados.

En otro sentido posible, "sangre de tiempo" podría también hacer hincapié en la historia y en la manera, dolorosa, como ésta se va construyendo. Es decir, este tiempo que va andando, o que está en constante devenir, está conformado por la sangre de los múltiples hombres que lo atraviesan. Estos mismos hombres que andando el tiempo se miran en los espejos y no se ven. Simplificando, la sangre sería al tiempo lo que la savia al árbol, un elemento constitutivo y aun vivificador, pero no exento de su carga de violencia.

"El pie a lo ignorado" es un caminar a ciegas, un adentrarse en territorios desconocidos o nunca antes transitados; es también el camino hacia la aventura mayor -la ausencia de lenguaje, el desierto, el silencio.

Estaba junto al silencio

Estaba con ojos pequeños

La mano a lo desierto

El pie a lo ignorado

Más allá de la vista, la palabra o el conocimiento, el verso traza una vía contemplativa que conduce a "lo desierto", a zonas aún no colonizadas por la poesía y que recuerdan otras soledades propias de la poesía mística de san Juan de la Cruz.

Pero volvamos al inicio del poema. Con el correr del tiempo, dice el poeta, se produce en el hombre una falta de reconocimiento entre ese ser que se era y ese ser que hoy se es:

Andando el tiempo
Los hombres se miran en los espejos
Y no se ven

La diferencia entre uno y otro es tal, tan grande es la brecha, que es como si se tratara de dos entidades distintas. Creo incluso entrever en estos versos reminiscencias de la muy citada proclama rimbaudiana: "yo es otro". Este espejo que refleja una entidad *otra*, ajena a la propia, recuerda también las pinturas de René Magritte,⁹ en las que tiene lugar esa escena nada banal -en realidad, más bien inquietante, si nos atenemos a su sentido literal- en la que el espejo no nos devuelve la imagen acostumbrada.

Westphalen describe un proceso irreversible. Para que ocurra, sólo es cuestión de tiempo. Erosión, fragmentación, distancia, fractura, el tiempo nos torna irreconocibles. A este juego de identidades inestables, en constante devenir, se yuxtapone un juego de "personas" verbales. El tiempo como identidad abstracta, impersonal, se interioriza, se vuelve reflexivo y nos introduce violentamente a un "yo":

⁹ Véase "René Magritte o la pintura como magia", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 292.

Es el tiempo y no tiene tiempo

No tengo tiempo

En otro momento se pone en juego a una segunda persona gramatical, un "tú" que, aunque bien puede aludir a la amada, involucra igualmente a la Poesía: "Me doy a tu más leve giro". Cabe aquí considerar la doble acepción de la palabra "giro", como vuelta, retorno, vuelco o movimiento en círculo, pero también como expresión verbal o modismo. De manera escueta, inconstante, aparece además esa otra forma del tú que es el usted. Esa persona gramatical que suele denotar una distancia aún mayor y cuyo uso al interior del verso supone una especie de desdoblamiento que incluye tanto al lector como al poeta. Estamos ante el tiempo del cumplimiento:

Este es su destino

Llegar el tiempo

Se devuelve y usted sabe más

Pero estamos también en el tiempo y en el espacio de las paradojas -no en vano, una de las figuras más usadas por la poesía mística. Porque, si nos apegamos a su significado estricto, el tiempo nunca llega, el tiempo es, precisamente, ese fluir constante. Si el destino del tiempo es llegar, su destino es también la muerte, porque en su meta está escrita su autoanulación.

Westphalen nos confronta una y otra vez con estos extraños juegos de sentido, cláusulas en las que el significado resulta incierto, ambiguo o incluso contradictorio:

Es el tiempo y no tiene tiempo

.....

Son las escaleras que bajan

Porque nadie sube

.....

Si un leve signo no dijera

Y no decía

La primera afirmación, más que una antítesis resulta una paradoja, una negación de lo que postula, un metalenguaje. Las escaleras recuerdan imágenes de De Chirico o de Escher, en todo caso de espacios imaginarios cuya vida real, posible, se limita a la tela, o bien, al poema. Pero también aluden a la iconografía religiosa y mitológica. Estas imágenes, cargadas de una lógica que mina el sentido común, quedan resonando en nosotros, como si se trataran de una especie de *koan*, cuya solución o significado último estuviera dado no en el discernimiento racional y lógico sino en la revelación súbita, en la iluminación. Las palabras cobran un claro matiz surrealista, y dos realidades distantes, pertenecientes a ámbitos heterogéneos, se encuentran:

Porque nadie muerde la nuca

Sino las flores
O los pies llagados

Esta erosión del pensamiento lógico se logra aquí de diversas maneras. Para empezar, tanto las "flores" como los "pies llagados" son puestos en un mismo nivel sintáctico, mientras que la conjunción disyuntiva "o", lejos de dividir o separar, acentúa la equivalencia. Asimismo, los sustantivos "pies" y "flores" hacen las veces de sujetos de la oración, pero simultáneamente de objetos verbales. Igualmente desconcertante es el hecho de que en el verso que inicia con la preposición "porque", el sujeto sea precisamente "nadie". Paso seguido, la acción que se acaba de afirmar es negada con la introducción de la adversativa "sino". Con lo que, a la afirmación "Porque nadie muerde la nuca", le sigue su inmediata negación, "Sino las flores". Este es, pues, uno de los procedimientos típicos de que se vale Westphalen para abrir heridas profundas, de muerte, en la lógica del lenguaje. La sentencia, pues ciertamente hay mucho de afirmación sentenciosa en estos versos, aparece así cargada de paradojas.

Asimismo, si trazamos imaginariamente la línea que marca el trayecto que va de la "nuca" a los "pies", asistimos a una especie de descenso o de caída en picada. Y lo mismo sucede en los versos subsiguientes:

Cuando está sobre un árbol
Se divisa el paisaje la estrella

Los zapatos

Osamentas de pescado

De esa mirada que se eleva por encima de la línea del horizonte hacia lo alto -hacia el cielo- pasamos a un plano inferior, el de los "zapatos" y las "osamentas de pescado". De lo exterior - la naturaleza, el paisaje-, saltamos al hombre, o para ser más precisos, a una especie de apéndice del hombre, aquello que artificialmente él ha creado. Huellas visibles o restos de lo humano, estos "zapatos" son equiparados aquí con "osamentas", o lo que es lo mismo, con los huesos o el esqueleto de aquellos primeros habitantes del universo.

Por un momento tenemos la certeza de que existe otro ámbito al que es posible acceder, una realidad distinta, pero en convivencia con la otra: "Cuando está sobre un árbol / Se divisa el paisaje la estrella", o bien, "La nube sabe de otro lugar". Pero finalmente esta certidumbre se resuelve en una paradoja, en una solución falsa o, más inquietante aún, en una ausencia:

La nube sabe de otro lugar
Son las escaleras que bajan
Porque nadie sube

A lo largo del poema aparece una serie de señales, de altos en el camino -palabras significativas que parecen revelar una realidad posiblemente trascendente. Estos signos, propios

de un lenguaje emblemático o simbólico, aparecen también en la literatura mística. Se trata de un lenguaje lleno de connotaciones, que necesita de un código o de una clave para ser descifrado, como si en el silencio que permea el poema, el único lenguaje posible fuera este "hablar con señas", usando figuras mudas, cargadas a veces de un sentido apocalíptico:

Alzando el dedo
Señalando
.....
Prohibido
No te hagas tan silencio
.....
Esta es la señal
.....
Este es su destino
.....
Si un leve signo no dijera
Y no decía

El silencio, junto con el tiempo y la muerte, no sólo es el hilo conductor del poema, sino que se inscribe, como en una partitura, en la materia poética misma. El sentido de lo inefable inherente a la poesía de Westphalen la acerca a la literatura mística española y a cierto misticismo propio de la gran poesía romántica alemana. Sin embargo, no hay en su poesía ningún anhelo de unión con Dios, sino la apremiante necesidad

de trascender las limitaciones de la palabra y de acceder a otros mundos innombrados.

Westphalen introduce cortes abruptos, intervalos, hiatos, que, bien mirados, no son sino paréntesis, espacios, congelamientos de la palabra, en suma, silencios:

Por aquí a la aventura silencio cerrado
Por allá a la descompuesta inmóvil móvil

La primera aseveración hace del silencio un arma de doble filo. Riesgo, sí, desafío, pero también cierre o clausura. Este silencio que en poesía tiene que ver con un uso significativo del blanco en la página, con enunciados interrumpidos, balbuceos, ambigüedades y paradojas, es en definitiva un intento por trascender los límites de la palabra y por llegar a la expresión de aquello que, irremediablemente, se escapa. Pero este mismo silencio venturoso, cargado, puede también resultar estéril y conducir a lo "cerrado", a la ausencia de toda poesía, a la muerte.

El "por aquí" y "por allá" usado por Westphalen de hecho acentúa la noción de silencio como dos caminos que se bifurcan: uno de riesgos y aventuras imprevisibles -éste conduce a la palabra, aun en su ausencia- y otro de esterilidad y vacío - éste lleva a la muerte. Porque ¿qué, si no la muerte, es esta "descompuesta inmóvil móvil"?

El poeta omite expresamente el sustantivo (salvo que el participio "descompuesta" tiene aquí la doble función de un

adjetivo sin sustantivo al que adjetivar y, con el artículo antepuesto, la de un sustantivo) dejando trunco el verso y sometiéndolo a una violenta paradoja: "la descompuesta inmóvil móvil". El uso de este recurso encuentra justificación en el hecho de nombrar una realidad que rehúsa ser nombrada. Se enuncia o se afirma algo y a continuación se anula de cuajo aquello enunciado. Hay sin embargo una cierta simetría entre las dos partes del verso. Adviértase el uso de prefijos que denotan falta o carencia: descompuesta, inmóvil.

Recapitulando. El poeta se aventura en el silencio. Parte del silencio y llega a él. La presencia de Rimbaud en este verso es insoslayable. Él es quizá el más grande poeta de la aventura y el que, al final de su vida, más se adentra en el desierto ausente de toda palabra.

Westphalen se dirige a un "tú" incierto (el amor o, más probablemente, la poesía), que también puede ser un desdoblamiento -y una interpelación- del "yo":

Prohibido

No te hagas tan silencio

Esta interdicción se suma a otras análogas. Así, los versos: "Mostrar la libreta/ Todo en orden", que aparecen al principio. Buscando serle fiel al dictado del poema, Westphalen no duda en transgredir la norma, de suerte que en lugar de seguirle a "tan" un adjetivo, le sigue un sustantivo: *tan silencio*. Trascender el lenguaje significa aquí hacer de la falta

gramatical un poderoso vehículo de expresión. Toda prohibición presupone una transgresión. En una suerte de juego dialéctico, para ser instaurado, el tabú necesita haber sido violentado.

En otro ámbito, alejado de toda trascendencia, en un tiempo también pretérito, a la intemperie, en medio de la aridez y el despojo, se dice:

Estaba junto al silencio

Estaba con ojos pequeños

La mano a lo desierto

El pie a lo ignorado

Ese otro ámbito -el del escucha- es precisamente el del silencio. Allí se está "con ojos pequeños", como los del ciego o los del miope, porque se está inmerso en un estado contemplativo en el que los sentidos se hallan suspendidos. La vista se desvanece y la realidad externa pasa a un segundo plano. Lo que importa es este estar volcado sobre uno mismo. La mano, como si se tratara también de la mano de un ciego, está abierta "a lo desierto", tanteando una realidad evanescente, que rehúsa ser palpada. Tanto la mano como el pie se dirigen "a lo ignorado". Salvo que en ninguno de los dos casos un verbo explicita ese acto. Se omite la acción en pos de la dirección. Hay que advertir que en los dos primeros versos, el verbo rector es significativamente "estaba", lo cual supone la acentuación de un estado, más que de un movimiento.

Los cuatro versos transcritos conducen a una idea de despojamiento, y encuentran eco en nociones expresadas por teólogos y místicos como "la vía negativa", la "mortificación o el acallamiento del apetito", la entrada a "la noche del sentido" o "el paso de la meditación a la contemplación".

Un poco más adelante, nos encontramos con un *leit motiv* que reaparecerá, con sus variantes, en varios poemas de *Las ínsulas*: los huesos. Con estos huesos -o vértebras, antes también osamentas- se incorpora la idea de la no pertenencia, tan presente en la mejor poesía del siglo XX. Recordemos, por ejemplo, a César Vallejo y a sus "huesos húmeros". Habitamos un lugar que nos es extraño, vivimos en un cuerpo, y aun en un esqueleto, que nos es ajeno:

Los huesos prestados podían ser míos

O bien, ya al final del poema:

Por la marcha de mis huesos a una otra noche

Invariablemente, al leer estos versos, me sobreviene la idea del exilio. Entre otras cosas, lo que está aquí en juego es una profunda vivencia del destierro, pero también del "descuerpo" -el abandono de esa casa efímera que es el cuerpo humano. Este anhelo de regresar a la morada primera se confunde con aquel otro de volver a un estado anterior a la conciencia, casi larvario o, más aún, inanimado.

Porque no sólo los huesos son prestados, sino que esa marcha es desplazamiento de la vida a la muerte (en lo que ésta comporta de viaje y de oscuridad). El tránsito no es encarnación de un cuerpo en otro cuerpo, sino en "una otra noche", salvo que noche y cuerpo son morada, espacio que nos cobija o contiene. Sentimos, además, con extrañeza la construcción "hacia una otra noche",¹⁰ como si se tratara de un uso arcaico del español, o más probablemente, de una traducción literal del alemán (*eine andere Nacht* es la construcción común en esa lengua).¹¹

Este viaje a la Noche, este estar a la intemperie —más allá del territorio que nos define— ha marcado a buena parte de la poesía moderna, y tiene sus raíces en los poetas místicos y en la tradición romántica alemana. Pensemos tan sólo en la riqueza y multiplicidad de sentidos que conlleva el símbolo de la Noche en san Juan y el lugar privilegiado que se le otorga en los celebrados *Himnos* de Novalis.

La poesía de Westphalen, como la de aquella otra tradición de lo inefable, se sitúa más allá de los márgenes o en los límites mismos del lenguaje. Accedemos a una especie de suspensión del sentido, a un mutismo, a un ir más allá de la palabra:

¹⁰ La frase suena, de hecho, tan extraña que los editores de Alianza eliminaron el artículo indefinido.

¹¹ Refiriéndose a las varias lenguas con las que tuvo contacto, Westphalen refiere: "Por otro lado era asidua en casa mi abuela — oriunda de Liguria — quien usaba una pintoresca mezcla de vocablos genoveses italianos y españoles. Ocasionalmente oíría más tarde a mi padre hablar en alemán con algún conocido cliente. En el Colegio Alemán — al que asistí diez años — estuve sometido a la enseñanza de ese idioma que — como no era compartido en el hogar — nunca llegué a dominar ni a hacer mío". "Las lenguas y la Poesía", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 158.

Si un leve signo no dijera
Y no decía

El verso abre con un condicionante, que sitúa a lo que se enuncia en un tiempo conjetural, hipotético. A medida que el verso avanza, se va cargando de ambigüedades. La palabra "leve", por ejemplo, tiene un aire impreciso. Denota una cierta ingravidez o ligereza, sobre todo considerada junto a "signo", en cuya naturaleza está el ser por excelencia indicativo de algo. El "signo" es a un tiempo palabra y señal, y como toda señal, pero también como toda palabra del ámbito poético de Westphalen, entraña silencio. En el campo de la astrología, el "signo" es aquel que presagia la suerte o el destino; sin embargo, este signo nada predice.

Este callar, este énfasis puesto en el no decir, es retomado en el verso siguiente para concluir en: "Y no decía". Pese al aire definitivo del segundo verso, la construcción también permite una lectura contraria: "Si un leve signo no dijera" puede querer enunciar que efectivamente el signo *dice*. Permanentemente juega Westphalen con estas contradicciones y ambivalencias del lenguaje, despojando a la palabra de su sentido afirmativo, total, y restituyéndole la duda, la incertidumbre inherente a toda enunciación.

Sobreviene a continuación una suerte de suspensión, de corte abrupto, que no es sino otra de las maneras del silencio. Después de esta cesura, de este intervalo, el poema se

recupera, cambia visiblemente de tono y cobra un impulso distinto:

Alzada levantada
Me doy a tu más leve giro
Al amor de las pestañas
A lo no dicho

Menos tajante, más sensual y envolvente, la voz de esta entidad (o deidad) femenina, desde la que el poeta habla. Pienso invariablemente en la Diosa Poesía westphaleana; aquella que irrumpe, viene o se va, haciendo caso omiso del poeta - apenas un practicante, un mero intermediario. Nos extraña la fuerza con la que llegan estos versos, su claro sentido admirativo, la sensación de altura y de ascenso que conduce a la entrega: "Me doy a tu más leve giro...". Este "giro", que podría entenderse como un movimiento de seducción, si se tratara de la amada, implica igualmente en el poema un vuelco, un cambio de tono, pero también hace eco de aquel "leve signo" ya analizado, en tanto "giro" es, ante todo, expresión verbal, juego de palabra, quiebre. Con lo que este darse al amor, esta pulsión, es, en igual medida, una entrega a la poesía y, con ella, al silencio.

Después de este ascenso, viene la turbación, el vértigo:

Vértigo
Te temía sin noche y sin día

Aunque no regreses
Por la marcha de mis huesos a una otra noche
Por el silencio que se cae
O tu sexo

La altura trae consigo la caída y, con ella, el vértigo, pulsión (¿erótica o poética?) a la que se teme con un miedo tan grande que carece de noche y de día, porque no tiene tiempo, porque ocupa todo el tiempo. Omnipresente, ese miedo, que a la vez atrae y repele, no da tregua. Se teme al vértigo aunque no regrese. También a la poesía, aunque no regrese. Sólo la posibilidad de que lo haga turba al poeta. Se habla de este regreso como de una vuelta al origen, a esa morada que es la noche y es el silencio. Pero "el silencio" también "se cae". No hay tampoco en él afianzamiento:

Por el silencio que se cae
O tu sexo

El silencio conduce al vértigo que es también una caída, pero una caída gozosa, como la del fruto ya pleno. El poema queda abierto, sin puntuación final, sin cierre o clausura, como si en este devenir casi cíclico, circular, el engranaje estuviera siempre en movimiento.

Estamos ante un poema complejo, de muy difícil lectura, y cuyas múltiples aproximaciones, lejos de anular el sentido, sirven para complementarlo. No cabe duda de que el hilo

conductor del poema es el tiempo. Pero aquí, a diferencia de muchos otros poemas que han bordado sobre ese tema, en diversas épocas y lugares, lo que resulta original es que es el propio poema el que encarna esa materia viva y cambiante.

Tiempo, poesía, silencio -pero también amor y muerte- son los materiales frágiles con los que Westphalen va construyendo este espacio habitado de palabras, en donde las paradojas, el balbuceo y los sinsentidos dan cuenta de la percepción y la transmisión -imperfecta- de los dictados de la Poesía.

SOLÍA MIRAR EL CARRILLÓN...

Solía mirar el carrillón que llega con toda ave
Así estaba más muerta
Por sus ojos debocaban los ríos las aves
La urgencia la despedida

Te encontraba blanca sin huesos
No me traigas esta desesperanza
Del camino a la lenta
Sin sobresaltos
En los cabellos se apagaba la última alba
Tras el muro del alba
Muerta así las líneas el ave
Lo que llama responde con otra voz
Primero es el desaliento
El amor no reconoce
Este aliento este cuerpo este valle
Miedo rojo tibio la fogata
Los ojos aumentan y beben
Tan lejos se llega
La fogata por narices boca ojos
Hasta
Contemplando el largo camino que vuelve del amor
Tiene lindos bigotes
Bigotes con diminutas patitas caminan este valle
Cuatro casas y una puerta para la estatura o
El amor dormir la planicie que bosteza
En el valle los ríos el sol que estrena levita
Puños de celuloide gemelos con una gota de sangre en cada
silencio
En el silencio estaba más niña
Lloraba y nacía al sexo con cada flor
Los insectos conocen bien 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
La noche es más lenta
Se empina
Por te ver si yo
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

Este segundo poema de *Las ínsulas extrañas* comienza con la alusión a un hábito, a una acción reiterada y recurrente. Estamos en el tiempo pasado del "soler", allí donde los actos que se enuncian dan cuenta de una costumbre. Sin embargo, la acción a la que este verbo intransitivo hace referencia, no tiene nada de habitual y su consecuencia tampoco se desprende del pensamiento lógico:

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

El "yo" poético nos describe a la que, inferimos, es una mujer en el acto de mirar, y si nos atenemos a la imagen que el verso evoca, la visión es eminentemente contemplativa. Aquello ante lo que la mujer se detiene es un *carrillón* que, según se dice en el poema, llega, imperturbable, con la fatalidad propia de las aves. Estos versos nos abisman en la contemplación de una imagen poética perturbadora. Es esta acción de mirar -un mirar hondo, estático, imantado-, la que parece dar a la muerte una realidad más palpable. El elemento de visión aparece, por así decirlo, como detonador del acto de morir o, más precisamente, como la confirmación de un estar "más muerta".

La palabra "carrillón" (o también, "carillón") es de origen francés y pertenece al ámbito de la música. Según la definición que da el *Diccionario Ideológico de la Lengua Española* de Julio Casares, significa "juego de campanas que funciona mecánicamente". Otra fuente la define como "torre de campanas" y nos informa que en la Edad Media la "sonoridad [de las mismas] hubo de inspirar [...] la idea de emplearlas como instrumentos populares y en cierta manera públicos. Al efecto se formaron escalas con campanas o timbres de diferentes tamaños, que se golpeaban con un mazo".¹²

En otra acepción posible, aunque cercana a la anterior, "carrillón" se refiere a poleas, aparejo que funciona conforme a un mecanismo de causa y efecto. Análogo a este movimiento, se encuentra el de las aves de paso que, atendiendo a una suerte de reloj interior (o de "llamado", como el de las campanas a

¹² *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (Madrid: Espasa-Calpe, 1976).

los feligreses), llegan huyendo del frío y cumplen con el orden natural de las estaciones. Por un lado, un movimiento casi matemático de poleas y engranajes; por el otro, la sucesión ininterrumpida de los periodos propios del mundo natural.

Pese a la aclaración, el verso continúa, sin duda, manteniendo su oscuridad esencial. Sin embargo, con la idea de aclarar el sentido, aventuro esta glosa burda pero quizás útil: ella escuchaba el canto del pájaro, se perdía en el canto, moría con él.

Ya desde el primer verso se alude en el poema, por distintas vías, al tiempo. Por una parte, la acción habitual y pretérita del verbo "soler"; por la otra, el carrillón, con su aritmética de equilibrios y de fuerzas sucesivas; y, por último, el hecho de llegar con la puntualidad que caracteriza al ave, es decir, un tiempo circular, cíclico. Inmediatamente después viene la referencia a una sensación o, literalmente, a un estado: el de estar "más muerta".¹³

Mirando ese acto repetitivo, cíclico, de la llegada del ave -o, más precisamente, de "el carrillón que llega con toda ave"-, ella lograba perderse, abandonarse en la contemplación, y así volverse una con la muerte:

Por sus ojos debocaban los ríos las aves

¹³ Para el pensamiento lógico, se está muerta o no se lo está, pero no "más muerta". Sin embargo, la poesía socava las razones de la lógica, en virtud de un significado más profundo. Conviene notar además la correspondencia entre este estar "más muerta" y el estar "más niña" que aparece ya avanzado el poema, salvo que en el primer caso hay una visible incongruencia.

Por un momento, esta mujer enigmática deviene tierra o montaña por la que corren ríos y sus ojos, cavernas de las que fluyen corrientes y salen pájaros. La compenetración con el mundo natural es absoluta. El verso nos trae a la mente imágenes altamente oníricas como el cuadro *Magia negra* de René Magritte, de 1933 o 1934. También allí la mujer se funde con el paisaje y la mitad de su cuerpo desnudo se mimetiza con el cielo del fondo. Está, por así decirlo, en el proceso de volverse rígida estatua, mientras que un pájaro se posa en su hombro, junto a su cara.

Un "yo" (que constantemente se desdibuja en el poema) revive esa presencia femenina, en un intento por desasirse de ella en el recuerdo.

La ambigüedad del verso permanece intacta. La imagen, altamente sugestiva, nos trae la visión perturbadora de la muerta, como también aquella otra más romántica de quien se transfigura mirando el paisaje: un verdadero estado de ensoñación y de trance. En ambos casos, somos testigos de esta fusión de lo humano, lo sensitivo y lo corpóreo, con el entorno natural.

Pero analicemos más de cerca este "debocar" de los ríos. Aunque la palabra remite visiblemente a "desembocar", verbo que significa, según un diccionario: "Desaguar un río, un canal, etc., en otro, en el mar o en un lago", también recuerda a "desbocar", es decir, "quitar, romper o ensanchar demasiado la boca a una cosa". En su acepción figurada, la palabra también conlleva el sentido de alocarse o descararse. Sin embargo, tal

y como aparece en el poema, sin la "s", "debocar" puede referir a "quitar la boca, enmudecer". Conviene no pasar por alto este sentido, pues en el desarrollo del poema veremos que el silencio ocupa un lugar preponderante. La imagen de los ojos "debocando" ríos y aves también nos conduce, casi inevitablemente, a las lágrimas:

Por sus ojos debocaban los ríos las aves
La urgencia la despedida

Estos últimos elementos, más abstractos, se asocian, de alguna manera, con el ámbito de las lágrimas y el duelo. Y es precisamente de la inminencia de una separación (presuntamente amorosa), o de una pérdida (de una muerte), de lo que el poema nos habla:

Te encontraba blanca sin huesos

Es el blanco de la muerte, de lo inerte (y, al menos en Latinoamérica, es también el blanco de la "muerte niña"). Esa que hará su aparición casi al final del poema:

En el silencio estaba más niña
[...]
Bajo una sombra una niña

Pero esta mujer (esta niña) blanca carece de huesos, se encuentra en un estado, diríamos, casi "larvario". Extremando el concepto, podríamos decir que carece de forma o, más exactamente, de una estructura precisa. Algo semejante sucede con el poema. Falto de estrofas, de puntuación y de las medidas propias de la versificación tradicional, éste obedece a ecos, ritmos, sonoridades y llamados internos; responde a ciertas redes de coherencia a él intrínsecas.

Un cuerpo sin huesos es un estar "desarmado" o, aún mejor, desarticulado, en un estado que semeja el de la disponibilidad, en el que el ánimo se somete a fuerzas provenientes de otras zonas.

El poema toma un giro abrupto, inesperado, y pasa súbitamente a interpelar a un "tú":

No me traigas esta desesperanza

Algo o alguien llega (¿el carrillón, la mujer?) y trae consigo la "desesperanza" (idea afín al estar "más muerta", a la "despedida" y también al "desaliento" que aparecerá poco más adelante). Pero no es la desesperanza lo que llega sino esta precisa desesperanza mía, lacerante y actual, que viene con la precisión de un reloj, con la certeza de un ciclo que se renueva. Viene "Del camino", es decir, de un afuera impreciso, aunque trazado, y llega "a la lenta", adjetivo sustantivado (o bien, adjetivo carente de nombre al que calificar) que desde el punto de vista sonoro, sintáctico y aun semántico no está muy

alejado de la construcción "a la muerta". Ambas palabras -lenta y muerta- tienen dos sílabas, acento grave y prácticamente las mismas vocales. Asimismo, la muerte, también conocida como la Parca (denominación utilizada por Eguren), refiere a una de las tres deidades hermanas que cortaban el hilo de la vida del hombre. La palabra "parco" encierra en español la noción de reticencia, escasez, pero también, en algún sentido, la de lentitud. Por lo que "a la lenta", en este preciso contexto y sin perder su ambigüedad intrínseca, me sugiere la muerte:

Del camino a la lenta

Sin sobresaltos

El poema nos impone uno de sus silencios característicos - un silencio que no necesita ser nombrado, sino que es. Como en una partitura musical, ocupa un espacio y un tiempo dados. La abrupta interrupción nos deja perplejos. La palabra se congela.¹⁴ El adjetivo "lenta" no califica a ningún sustantivo inmediato, antepuesto o pospuesto, pero como resultado de los encabalgamientos sucesivos es posible asociar este adjetivo con la muerta y con la blanca (e incluso con la urgencia, la despedida, el ave y el alba).

El poema continúa, retomando la idea inicial de la muchacha en actitud expectante y del tiempo en su incesante transcurrir:

¹⁴ Un silencio análogo en el poema tiene lugar en los versos: "La fogata por narices boca ojos / Hasta / Contemplando el largo camino...".

En los cabellos se apagaba la última alba
Tras el muro del alba
Muerta así las líneas el ave

Un claro sentido apocalíptico recorre el verso. Es el fin de los tiempos, el último día o, en palabras de Westphalen, "la última alba". Y por tanto la "muerta", la "blanca", la "niña" (quizá la última mujer sobre la faz de la tierra) está presenciando el descenso del sol, está viendo desdibujarse las "líneas" del paisaje. Si más arriba, los "ojos" devenían "ríos", "aves", aquí los vestigios de una luz solar moribunda vive todavía como mero reflejo en los "cabellos" -otra suerte de torrente. El sol los tiñe de rojo y, extremando la metáfora, los hace arder. Una idea más que tiende al sacrificio, a la combustión -y también a la purificación por el elemento fuego:

En los cabellos se apagaba la última alba
Tras el muro del alba
Muerta así las líneas el ave

Pero el "alba" (a un tiempo naturaleza, pero también, de modo insistente, muro, límite, deslinde) no augura sino que está "muerta" como el "ave" (extremando aún más la ambigüedad, el participio califica aquí a ambos). Además, "alba" y "ave" guardan un parecido en el aspecto sonoro y de género. Este "muro del alba" puede ser visto a la luz de las "líneas" del

verso siguiente. Como el "muro" que separa el día de la noche, la luz de la oscuridad, la vida de la muerte, estas "líneas", lejos de dibujar cuerpos, definir objetos y siluetas en el espacio, han sido borradas, desdibujadas con la llegada de la noche.

Hasta aquí, todo es muerte en el poema. O, matizando, todo está impregnado de ella. El ave, que suele ser símbolo de renovación y de cambio (la anunciación de tiempos más clementes), y también símbolo del poeta (el que vuela y canta), está muerta. Sin embargo, el ave tiene en el poema una simbología más compleja. La palabra aparece, como un presagio, al final de varios versos, seis para ser más precisos. Y de hecho esto sucede, significativamente, en el verso primero y en el último, ya que con esta palabra abierta, sonora, aérea, se cierra el poema.

Vida y muerte, cielo y tierra, luz y sombra, presencia y ausencia, voz y silencio forman parte de esta serie de ciclos y transformaciones que se suceden a lo largo de los versos. El "ave", cruel y protectora a la vez, encierra en su dualidad ambos polos de alternancia. Ella simboliza el vuelo, la migración, el viaje (tanto en el tiempo como en el espacio), pero también el canto y, por extensión, el poeta que canta. Su condición de ser aéreo le ha valido también ser vinculada con la ligereza y el desasimiento de todo lo terreno.¹⁵

¹⁵ En sus *Escritos breves*, en el número 41, san Juan de la Cruz dice, a propósito del ave: "Las condiciones del pájaro solitario son cinco. La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de la naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente. Las cuales ha de tener el alma contemplativa: que se ha de subir sobre las cosas transitorias, no haciendo más caso de ellas que si no fuesen; y ha de ser tan amiga de la soledad y silencio, que no sufra

Asimismo, en el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant leemos: "En el Corán la palabra ave se toma con frecuencia como sinónimo de destino" y, poco más adelante:

Es común la creencia de que las aves tienen un lenguaje. [...] La obra célebre de Fari-od-Dän Attar (siglos XII y XIII), *Mantic ut-Taâr, El lenguaje de los pájaros*, un clásico de la literatura pérsica, utiliza este tema para describir las peripecias del itinerario místico en busca de lo divino.

Pájaro de fuego, como el ave fénix, o pájaro que, como en Egipto, simboliza el alma del difunto, las aves (y sobretodo las nocturnas) se asocian a menudo con las almas de los muertos, con los aparecidos.

Y como en un *koan*, estos enunciados llaman a la reflexión y seguidamente al vaciamiento del sentido:

Lo que llama responde con otra voz

Westphalen introduce con frecuencia la paradoja. Abre huecos en el lenguaje, signos de interrogación, presenta postulados que niegan precisamente aquello que afirman ("Lo que llama responde..."), todo con el fin de poner en duda la condición unívoca de las palabras y de acentuar su carácter

compañía de otra criatura; ha de poner el pico al aire del Espíritu Santo, correspondiendo a sus inspiraciones, para que, haciéndolo así, se haga más digna de su compañía; no ha de tener determinado color, no teniendo determinación en ninguna cosa, sino en lo que es voluntad de Dios; ha de cantar suavemente en la contemplación y amor de su Esposo", p. 364.

ambiguo, polivalente. Este comentario de carácter metapoético - incluso filosófico- reflexiona al interior del propio poema acerca de la naturaleza misma de la poesía. Aquello o aquel que invoca o llama (presumiblemente el poeta o la inspiración poética que, dicho sea de paso, podría ser visualizada como una suerte de *llama* o iluminación) deviene algo (presumiblemente el poema) cuya naturaleza difiere radicalmente de su anterior condición. Este pensamiento halla incluso marcadas resonancias con el postulado rimbaldiano que afirma que "Yo es otro", en el sentido de que se opera una evidente transformación en el proceso que va desde el poeta como escucha de la palabra poética a la consecución o puesta en página de la palabra en forma de un poema.

Si la invocación es lo suficientemente tenaz, la "diosa Poesía" termina respondiendo, aunque no necesariamente con la voz del poeta, sino *a través* del poeta, utilizándolo como instrumento de su propia voz. Entre la pregunta y la respuesta se produce un desdoblamiento de la voz -por lo demás, ajena y de la que el poeta es un mero intermediario.

De la "voz" pasa Westphalen al "desaliento", en una suerte de contagio semántico, en tanto que "desaliento" bien podría entenderse literalmente como "falta de aliento" y, por ende, ausencia de respiración, de voz. Es de uso común, por ejemplo, la expresión "aliento poético", en el sentido de "soplo" o "inspiración". El desaliento podría entonces entenderse aquí como la falta de inspiración, sin por ello hacer a un lado la acepción que refiere a un decaimiento del ánimo.

"Primero es el desaliento", dice, y el desaliento lo abarca todo. No hay progresión hacia otro estado. Es el lenguaje definitivo, incuestionable de las Sagradas Escrituras, del Génesis: "En el principio creó Dios los cielos y la tierra" (Libro Primero de Moisés, versículo primero). En ambos versos está la idea de la creación, salvo que en Westphalen, lo que se crea no es un lleno sino una ausencia, un des-aliento.

Si en su definición cosmogónica, el aliento es soplo de creación, en Westphalen éste se manifiesta como aridez, como imposibilidad.¹⁶ El "desaliento", que en sentido estricto es la falta de ánima -de alma, de vida-, en poesía es también la ausencia de palabras o el vaciamiento de sentido. En el pensamiento místico, la negación de los apetitos terrenos es la vía para llegar al embarazo del alma y, en última instancia, a la unión con Dios. En la muy peculiar mística westphaleana, el vacío, la ausencia de palabras, incluso el silencio, son la condición necesaria para la creación.

El "desaliento" es también en el poema la sensación que nos embarga cuando el amor no acierta a reconocer lo que somos -parte aliento, parte cuerpo, parte valle. Es decir, inspiración, pero también materia, entorno o naturaleza:

Primero es el desaliento
El amor no reconoce
Este aliento este cuerpo este valle

¹⁶ En una reflexión análoga, Antonio Machado alude a que Dios es el creador del Gran Cero, de la Nada originaria.

La enumeración es progresiva: va de lo más pequeño, de lo intrínseco y lo más íntimo (el aliento) a lo más grande y apartado (el valle). Y, sin embargo, estos sustantivos resultan de alguna manera equivalentes. La ausencia de comas entre uno y otro, el uso del pronombre demostrativo (masculino y singular en todos los casos) y el hecho de que no hay cesura en el verso, hacen que cada uno de los nombres usados se vuelva paradójicamente intercambiable. Podríamos glosarlo así: "este aliento que es este cuerpo que es este valle".

Como si este nombrar sucesivo implicara una serie de acercamientos a eso que se quiere nombrar, y como si cada uno de ellos estuviera contenido en el otro, en una suerte de caja china. Enunciación, enmienda y nuevo postulado, que no resulta en una anulación del nombre inmediato anterior, sino en una ampliación del sentido y en una exacerbación del sentimiento lírico.

El "aliento", que es también como ya dijimos el soplo, la inspiración poética, ocupa el primer lugar en esta sucesión, y refiere, sin duda, como contrapunto, al "desaliento" ya analizado. El "cuerpo", esa morada del alma, esa singular caja de resonancias, es el puente entre uno y otro elemento de la enumeración. Por último, la palabra "valle" trae reminiscencias de san Juan de la Cruz y su "Cántico espiritual". También él incluye al "valle" (salvo que en plural) en una sucesión enumerativa, aunque mucho más extensa que la de Westphalen. Y también, como Westphalen, pone en pie de igualdad a cada uno de los términos de la enumeración:

Mi Amado, las montañas
los valles solitarios, nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silvo de los aires amorosos
(vv. 66-70).

Aunque el verbo se halle elidido, es como si el poeta dijera: Mi Amado es las montañas, mi amado es los valles solitarios, etcétera. Es decir, en este particular contexto la palabra resulta en un atributo de lo divino y, por tanto, su carga es altamente positiva.

Pero la palabra "valle" resuena, en nuestra cultura occidental y cristiana, de maneras menos gozosas que las de san Juan en esta impecable estrofa. Nos aproxima también a la idea, que es asimismo una imagen, del mundo o de la vida terrena como un "valle de lágrimas". Pero volvamos al verso inicial:

Este aliento este cuerpo este valle

Al disponer las palabras de esta manera,¹⁷ cambiando cada vez el sustantivo, erradicando el verbo y repitiendo sucesivamente el mismo pronombre, Westphalen logra un efecto singular. Los sustantivos se vuelven equivalentes, y no sólo se

¹⁷ Jakobson hablaría aquí de un *shifter*, o de un deíctico, sólo comprensible por la autorreferencialidad contextual de la enunciación, esencial en ciertos mensajes.

contienen el uno en el otro, sino que, sin perder una dibujada individualidad, se funden y se "contaminan". Pero volvamos:

Primero es el desaliento

Ya que, dice Westphalen, el amor no reconoce (no ve en mí) esto que soy:

Este aliento este cuerpo este valle

Miedo rojo tibio la fogata

La enumeración continúa, ahora con la intercalación de dos adjetivos, "rojo tibio", que sin perder su condición calificativa, así dispuestos y sin la mediación de una coma, cobran un peso casi nominal. La disposición de los elementos en el verso es simétrica. La idea de la "fogata", presente por asociación en el verso: "En los cabellos se apagaba la última alba" y expresada literalmente en "Tan lejos se llega / La fogata por narices boca ojos", despliega aquí su energía. Sin embargo, el fuego -elemento purificador- llama también a otras consideraciones: la inmolación, el sacrificio.

No hay conexiones, verbos o preposiciones (si bien la secuencia de las líneas es de por sí elocuente) que indiquen el sentido de los versos. Como en el lenguaje de los niños, o como cuando un adulto aprende una lengua extranjera, sólo es posible enunciar, burdamente, aquello que no reside en la contingencia, sino en el nombre, en la esencia de las cosas.

Un recurso frecuente en la poesía westphaleana es el uso de la sinécdoque, figura retórica que consiste en designar un todo con el nombre de una de sus partes:

Los ojos aumentan y beben
[...]
Bigotes con diminutas patitas caminan este valle
[...]
[...] los ojos llegan primero
[...]
Las manos gobiernan las estaciones

A cada una de las partes del cuerpo se le otorga vida propia. En el primer verso de esta serie, el sentido es contrario al del tercer verso del poema: "Por sus ojos debocaban los ríos las aves". Mientras que el "debocar" supone un movimiento hacia fuera, el "beber" implica el movimiento inverso: "Los ojos aumentan y beben". Los ojos se ensanchan (como bocas) para recibir el líquido, que es la "fogata", el fuego.

Por lo menos en dos ocasiones se menciona en el poema al "camino", pero de alguna manera éste está implícito en una serie de partidas y llegadas. Y vinculado estrechamente con el "camino", está el "amor":

La fogata por narices boca ojos
Hasta

Contemplando el largo camino que vuelve del amor

La imagen de la mujer en estado contemplativo, que viene del inicio del poema, aquí se retoma. Ese estado de apertura se asemeja al momento de la creación poética, pero también, significativamente, al de la destrucción y la muerte -ese largo "camino" que no va, sino que "vuelve del amor". En todo caso sorprende la contemplación pasiva de la catástrofe y el derrumbe. Hay además una progresión, visible no sólo en la elección de palabras como "aumentan" ("Los ojos aumentan y beben..."), sino en la imagen desbordada de la "fogata", que en un primer momento es sólo mencionada, y en el siguiente emerge "por narices boca ojos". E, inmediatamente, el poema da un giro inesperado. Abandona el tono melancólico (y hasta cierto punto apocalíptico) y el alto lirismo alcanzado, se desvanece para dar paso a una voz lúdica y plácida, muy cercana a la imaginería surrealista:

Tiene lindos bigotes
Bigotes con diminutas patitas caminan este valle
Cuatro casas y una puerta para la estatura o
El amor dormir la planicie que bosteza
En el valle los ríos el sol que estrena levita
Puños de celuloide gemelos con una gota de sangre en
cada silencio

Se da así un libre fluir del pensamiento, desenfadado, lleno de frases inconexas, humor y absurdo. Los bigotes poseen autonomía y el sol es humanizado al punto de estrenar levita. En todo caso, hay una visible ruptura con el resto del poema; un cambio de tono, de ritmo, aun cuando se incluyen algunos elementos que ya se venían "trabajando" desde antes: el "valle", los "ríos", el "amor". El último de los seis versos que constituyen este bloque diferenciado introduce, sin embargo, el tema del silencio. Sin abandonar del todo este matiz propio de la poesía del absurdo y de una realidad por encima de la aparente realidad de las cosas, el tono se vuelve más reconcentrado.

Westphalen socava la lógica de las relaciones de causa y efecto. Así, el binomio llanto / nacimiento al sexo, más que responder a una "ley física o biológica", lo hace a las necesidades intrínsecas del poema:

En el silencio estaba más niña
Lloraba y nacía al sexo en cada flor
Los insectos conocen bien en cuál boca es más dulce
el dolor

Junto con el "silencio" -que aquí, más que una abstracción, es un lugar, un espacio- está la "niña", vinculada siempre a la sexualidad y al amor. Este *ser* niña aparece, sin embargo, más como una *condición*, como un *estado* de

disponibilidad, de inocencia, como una propensión al misterio, que como una *identidad* referida sólo a la infancia.

El nacimiento del sexo se cifra en el dolor y en el llanto, como en la mejor poesía mística y erótica, donde el placer y el dolor son polos que se atraen y se complementan. A menudo Westphalen sigue una cierta "lógica asociativa" en los versos; el último de esta serie es un ejemplo de ello. Una cosa se desprende de la otra. Si al llorar la niña nace al sexo en cada flor, por analogía la "flor" nace o llama a los "insectos", que a su vez abrevan del dulce néctar del dolor. La transposición de "flor" por "boca" tampoco nos resulta extraña. Desde la antigüedad se ha asociado al sexo con la flor: como ella, el cuerpo erotizado se abre para dar y recibir. El que los insectos conozcan en qué boca el dolor es más dulce, resulta, pues, coherente con la lógica misma del poema.

Los versos siguientes están también próximos al pensamiento místico y a la paradoja:

Si se va y los ojos llegan primero

Tal vez entonces haya que negar y perderse

Se trata de un condicional que tiene casi el peso inamovible de una regla y que es ambiguo en relación a la persona que va a ejecutar la acción. Pero lo que es aún más ambiguo es *este irse*, que además del simple desplazamiento, evoca la idea de tránsito, de viaje y aun de *migración*, propio del morir. "Si se va y los ojos llegan primero" -es decir, si

al acceder a otro ámbito se produce una suerte de asincronismo, de desajuste temporal entre la mirada y el cuerpo (otro modo de la fragmentación y la personificación)- "Tal vez entonces haya que negar y perderse". Sobre esta última intuición poética, la del negarse para así perderse, se ha venido bordando a lo largo del poema. El lugar propicio para hacerlo es:

Bajo una sombra o una niña

Bajo la llama la gota de sangre el ave

Así, "sombra" y "niña" funcionan como elementos con un valor semántico equivalente. Ambas actúan como complementos de lugar y son el *espacio* propicio para la fusión, la negación, la pérdida o el olvido gozoso. Ambas también son presencias reparadoras, en tanto que dan abrigo, protección y resguardo.

Y la enumeración continúa, antecedida por la misma preposición, salvo que ahora los lugares de amparo están:

Bajo la llama la gota de sangre el ave

Tanto este verso como el anterior están conformados por sustantivos femeninos que son símbolos de uso frecuente en la doctrina o el pensamiento religioso. *Llama votiva*, *sangre* de Cristo, *Ave María* son algunas de las asociaciones inmediatas que nos traen estas palabras. Todos estos elementos de protección y cuidado obran el milagro de detener el avance de la noche o, al menos, hacen que ésta transcurra más despacio:

La noche es más lenta
Se empina
Por te ver si yo
Aunque estás muerta

La "noche", transfigurada, realiza dos acciones, eminentemente humanas: la de "empinar(se)" -es decir, la de erguirse o ponerse en puntas de pie- y la de "ver". La noche se empina para verte (o, lo que es lo mismo, "Por te ver"), en lo que parece una construcción propia del español arcaico, o al menos que hace uso de los recursos que éste le ofrece. En este caso, el pronombre enclítico, es decir, antepuesto. El verso, extrañísimo, está además conformado por cinco monosílabos, entre los que figura una forma condicional que sirve para instaurar aún más este sentido dubitativo y de suspensión, para concluir en "aunque estás muerta". A la condición de estar erecto, que separa en sentido estricto al animal del hombre, se agrega la de la vista. Porque la noche se alza para ver. Entre ambos momentos, un condicional instaura un silencio, dejando el verso sin resolver:

Por te ver si yo
Aunque estás muerta
Oyes

La muerte es nuestra única posesión, nuestro bien indiscutible. ¿Qué más irreversible, irrestañable, que la propia muerte? El estar muerto (en este caso, "muerta") no impide estar atento a los murmullos del mundo. Por el contrario, este estado como de ensueño, de negación y fusión es la condición necesaria para poder oír. Nuevamente, Westphalen alude a ese otro ámbito, en el que la percepción se agudiza y se afina, y la creación poética se vuelve posible. Como el místico que debe ejercitarse en el acallamiento de los sentidos y los apetitos terrenos, el poeta debe desatender o, dicho metafóricamente, debe estar muerto a todo lo que no sea el llamado de la verdadera Poesía. Porque ésta se cifra en el acto de oír, que guarda con su sinónimo, escuchar, una diferencia importante. Mientras que el primero supone una acción no focalizada, indiferenciada y, por así decirlo, desinteresada, el segundo implica prestar atención, es decir, se trata de una acción dirigida y voluntaria. De hecho, escuchar viene de *auscultar*. Y es sólo cuando se oye, cuando se está abierto, sensible como un papel fotográfico a todas las impresiones, que el amor llega. ¿O es que acaso "nunca llega"?:

El amor nunca llega sino ahora

La rotunda negación de la primera parte del verso (con un adverbio de tiempo que no deja lugar a dudas) es contradicha por el segundo hemistiquio. Amor y desaliento son, para Westphalen, parte de una unidad inquebrantable. La llegada del

amor suele ser ambigua, paradójica. La contradicción se consigue poniendo en la balanza dos adverbios: "nunca" y "ahora". Pero la lengua tiene sus propias vías. En la poética westphaleana está latente la idea de que "la Poesía habla" y su lenguaje no tiene necesariamente que ver con la lógica ni con el pensamiento racional.¹⁸

Toda la parte última del poema, altamente sugerente y enigmática, tiene lugar en el tiempo presente: una corriente verbal en pleno flujo. En una imagen que me remite alternativamente al ámbito de lo popular y al arte de vanguardia, unas "manos" como de titiritero, sin cuerpo ni cabeza, rigen las estaciones. Imposible saber quién maneja las marionetas: Dios, el poeta o el hombre. Estamos en la primavera, estación que Eliot definió como "la más cruel".¹⁹ Es el tiempo en el que todo renace, pero este renacimiento se funda en el morir:

La primavera es la boca el seno la muerta el ave
Porque se cierra y nace
Nace flor boca seno ave

Estos últimos versos proponen una especie de síntesis pero no son del todo conclusivos ni se proponen cerrar el poema. Más

¹⁸ "El nombrar no distribuye títulos, no emplea palabras, sino que llama las cosas a la palabra. El nombrar invoca. La invocación acerca lo invocado. Pero este acercamiento no acerca lo invocado para depositarlo en el ámbito de lo que está presente e incorporarlo en ello. Es cierto, la invocación llama a venir. De este modo trae a una cercanía la presencia de lo que anteriormente no había sido llamado. Sin embargo, en cuanto la invocación llama a venir, ha llamado ya a lo que se está llamando. ¿Adónde llama? A la lejanía, donde se halla como aún ausente lo llamado." En Martin Heidegger, *De camino al habla* (Barcelona: Odós, 1987), p. 18.

¹⁹ T.S. Eliot abre *The Waste Land* (en 1922) con el verso: "April is the cruellest month...".

bien aluden a la renovación de un ciclo, a una *vuelta*. Y el verso mismo es un retorno, un surco que se abre en el blanco de la página, que va y regresa.

La muerte es la posibilidad de la llegada del amor. Para que el amor llegue es preciso que se dé un resurgir de las cenizas, una resurrección que viene con la primavera. Es su naturaleza dual, pues ella abre un ciclo y lo cierra, lo que hace posible el milagro. Pero tras la primavera está el hombre, pues son sus "manos [las que] gobiernan las estaciones". Es decir, detrás del orden implacable de la naturaleza y por encima de ella, está el hombre con su deseo y su capacidad de crear y de hacer nacer mundos.

Estos últimos versos juegan también con un procedimiento - retórico, sintáctico y semántico- utilizado por la poesía barroca: la diseminación y posterior recolección de diversos elementos, por lo general sustantivos aislados, al final del poema.²⁰

Sin temor a la repetición, y más bien poniendo el acento en ella, Westphalen acude a dos enumeraciones de palabras que han sido claves a lo largo del desarrollo del poema. La primera mantiene el artículo ("la boca, el seno, la muerta, el ave"), mientras que la segunda, hace de lo particular y preciso algo más vasto.

Todos estos elementos, símbolos de lo femenino, son palabras de acento grave (con la sola excepción de *flor*) que

²⁰ Sor Juana, por ejemplo, cierra su célebre soneto 145 con la enumeración: "es cadáver, es polvo, es sombra, es nada." A propósito de los últimos versos del poema, comenta Octavio Paz: "los seis versos de los tercetos son seis frases, una enumeración que crece en intensidad hasta disiparse en la frase final que repite —mejorándolo levemente— un célebre endecasílabo de Góngora." En *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (México: FCE, 1982), p. 392.

respetan el orden de la primera serie (salvo la omisión final de "la muerta" que es reemplazada por la palabra "flor"). La boca deviene boca, el seno deviene seno, el ave, ave. Todo regresa al oscuro magma de lo que fue. Tiempo cíclico, tiempo del eterno retorno.

LA MAÑANA ALZA EL RÍO...

La mañana alza el río la cabellera

Después la niebla la noche

El cielo los ojos

Me miran los ojos el cielo

Despertar sin vértebras sin estructura

La piel está en su eternidad
Se suaviza hasta perderse en la memoria
Existía no existía
Por el camino de los ojos por el camino del cielo
Qué tierno el estío llora en tu boca
Llueve gozo beatitud
El mar acerca su amor
Teme la rosa el pie la piel
El mar aleja su amor
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
Calma tardanza el cielo
O los ojos
Fuego fuego fuego fuego
En el cielo cielo fuego cielo
Cómo rueda el silencio
Por sobre el cielo el fuego el amor el silencio
Qué suplicio baña la frente el silencio
Detrás de la ausencia mirabas sin fuego
Es ausencia noche

Pero los ojos el fuego
Caricia estío los ojos la boca
El fuego nace en los ojos
El amor nace en los ojos el cielo el fuego
El fuego el amor el silencio

En "La mañana alza el río..." hay elementos estructurales, pero también sonoros y rítmicos, que conforman y determinan la naturaleza específica del poema. Estos elementos suelen repetirse y es a través de esta repetición que se va tejiendo la compleja trama de los versos.

Uno de los rasgos que aparece con insistencia es el de la permanente confusión (o ambigüedad) en relación a la persona gramatical que lleva la palabra. ¿Quién es *el* que habla (o *la* que habla) en el poema? O incluso, ¿qué es *lo* que habla? En *Las ínsulas extrañas* la voz poética es susceptible de múltiples transformaciones. Personas gramaticales, que por lo general suelen estar bien delineadas -como es el caso del "tú" y del "yo"-, se desdibujan en un proceso de enrarecimiento del sentido que es acrecentado por la falta de puntuación. Las voces y los versos se imbrican unos con otros, perdiéndose así todo punto fijo de apoyo.

Sin embargo, si bien es cierto que este fenómeno provoca una porosidad del sentido, también lo es que el poema permite ciertas lecturas y no otras. Las diversas aproximaciones al

objeto desde distintos ángulos son consubstanciales a este tipo de poesía; sin embargo, ella apunta en cierta dirección.

Otro elemento unificador, en este caso, es el de la temporalidad. Todo el poema transcurre en un instante "eterno", pero lo que este presente "narra" es algo que sentimos pertenece a un pasado mítico y remoto. Es el tiempo del despertar primero, el tiempo originario y prístino, sin memoria: es el tiempo del amor. Esta temporalidad también está dada por la presencia de un cierto ritmo -una especie de vaivén-, que supone alternativamente un avance y un retroceso.

"La mañana alza el río..." es ante todo un poema de lo nominal, de lo sustantivo. No son muchas las palabras que están en juego, pero sí esenciales. Ellas se entretejen y combinan con otras secundarias, o "menores", como si se tratara de los temas y variaciones de una partitura musical. Todas tienen en común el rasgo de ser símbolos poderosos, imágenes recurrentes en la poesía de todos los tiempos. Asimismo, hombre y entorno natural se compenetran de tal modo en el poema que, favorecidos por cierta alquimia extraña, llega a producirse una suerte de transmutación entre un término y otro.

Comenzaré, pues, el análisis particular de los versos para lo cual iré bordando en torno a algunos aspectos esenciales a su naturaleza. Al inicio mismo del poema -el tercero de *Las ínsulas*- Westphalen nos sorprende y desconcierta con un uso inhabitual del verbo "alzar", que aparece en un sentido que no es propio del habla de todos los días, sino como un verbo

transitivo, cuya acción no la desarrolla una persona sino algo que pertenece al ámbito de la naturaleza: la "mañana".

La mañana alza el río la cabellera

Desde el primer verso se introduce una idea perturbadora: "la mañana" puede lograr que tanto el "río" como la "cabellera" se muevan de manera ascendente, en lo que parece un acto de magia, levitación o suspensión. Este "alzarse", que en definitiva es un desprenderse de la gravedad de la tierra, nos trae reminiscencias de otros ascensos posibles. Identificamos, además, esta "mañana [que] alza el río la cabellera" con una mujer, que en un movimiento antiguo, aprendido, se alza o se recoge el cabello. No es casual, entonces, que "mañana" sea voz femenina.

Si bien "río" y "cabellera" pertenecen a familias semánticas distintas, aquí se funden, e incluso se contienen metafóricamente: el río es una cabellera, la cabellera es un río. Este símil, usado quizá por la poesía de todos los tiempos, nos habla de una compenetración entre el mundo natural y lo específicamente humano; ritmo binario, dual y complementario que determina no sólo la estructura sino el desarrollo ulterior del poema.

Como continuación de esta apertura luminosa y vasta, reveladora de los grandes poderes telúricos, su contraparte -lo nebuloso, las sombras:

La mañana alza el río la cabellera
Después la niebla la noche

Hay una suerte de salto imaginativo en el sentido contrapuesto de estos versos. Se nos trasmite una confianza plena en los poderes mágicos de la palabra y, casi al mismo tiempo, una actitud dubitativa y renuente hacia ese mismo lenguaje. Westphalen no utiliza la pausa de la coma o la conjunción para vincular nombres, sensaciones o ideas, sino que imbrica, encabalga. El mismo procedimiento tiene lugar en el verso siguiente, como si en este caso específico, la palabra "río", lejos de ser fija e inamovible, fuera susceptible de "correcciones", transformaciones (y también fusiones), al entrar en contacto con otras. O como si al introducir la palabra "cabellera", el registro semántico resultara visiblemente ampliado, "contaminado", y se produjera un acercamiento mayor entre lo enunciado y aquello, ciertamente inefable, que subyace a toda poesía.

Los cuatro primeros versos del poema también pueden ser vistos como una extensa enumeración:

La mañana alza el río la cabellera
Después la niebla la noche
El cielo los ojos
Me miran los ojos el cielo

Es como si las palabras, y no cualquier palabra, sino precisamente los sustantivos (aquellos que suelen constituirse en el sustento mismo de la oración), fueran una y otra vez "precisados" en el desarrollo del poema. Y esto, sin necesidad de anular ninguno de los términos, como sería lo previsible, sino conservando todos -la huella de la búsqueda y el tanteo propios de todo proceso creativo. "Niebla" y "noche" pertenecen además a una misma cadena de significados y poseen una sonoridad y un ritmo análogos: las dos comienzan con una nasal, constan de dos sílabas, son voces femeninas y su acentuación es grave.

Este procedimiento se hace más explícito en la transposición que sigue:

El cielo los ojos
Me miran los ojos el cielo

Esta construcción verbal dibuja una especie de simetría invertida (una suerte de espejo que devuelve la imagen, alterando el orden). Se trata de una suerte de reversibilidad analógica entre sujeto y objeto, entre microcosmos y macrocosmos. La omisión del verbo en el primero de estos versos nos impulsa, necesariamente, al encabalgamiento. Identificamos, como es inevitable, "cielo" y "ojos", de tal suerte que llegan a resultarnos elementos equivalentes. Estos ojos absolutos, como los ojos de Dios, que simplemente "miran" o, si nos apegamos al poema, que "me miran". Como una cámara fotográfica

que, alternativamente, se acerca o aleja de su objeto, vamos de la "mañana" al "río", del "río" a la "noche" y del "cielo" a los "ojos". Encuentro de la propia mirada con otra mirada. Movimiento ascendente y descendente.

Despertar sin vértebras sin estructura
La piel está en su eternidad
Se suaviza hasta perderse en la memoria

De la "cabellera" y los "ojos", pasamos a las "vértebras" y, por último, a la "piel" -el órgano más extenso de todos, el que nos cubre, pero también el que nos deja más expuestos. Cada uno de los elementos del cuerpo que han aparecido hasta ahora, salvo quizás las vértebras,²¹ comporta su carga de erotismo. La "cabellera" y la "piel" llaman a sensaciones eminentemente táctiles e incluso olfativas, mientras que los "ojos" (quizás la parte más expresiva del cuerpo, la más humana pero también la más divina) son el órgano que hace posible la *visión*. La presencia de lo divino, antes apenas sugerida, se revela aquí de manera más evidente en la elección de palabras que pertenecen a la esfera de lo religioso. El ser "eterno", que es un atributo de Dios o bien una condición del alma, es aquí el estado propio de la "piel". Significativamente, las "vértebras", esos huesos que no son medulares en sí mismos pero

²¹ Aunque cabría recordar aquí los huesos, en tanto "polvo enamorado" de Quevedo y, en un sentido más amplio, la muerte erotizada de los poetas barrocos.

que están unidos a la espina dorsal, aparecen aquí como ausencia, como falta:

Despertar sin vértebras sin estructura

Esta carencia de punto de apoyo remite al molusco, a lo blando y a lo informe. Sin embargo, no se trata de una condición ya dada, sino que hay un "despertar" a esta vida primaria, eterna e intemporal, ahistórica y sin memoria. Y aunque la idea de la muerte ronda estos versos, en otro nivel del lenguaje el poema sin duda alude al propio discurso poético como una especie de despertar a lo invertebrado, a lo maleable y lo dúctil, a la percepción de los sentidos:

Despertar sin vértebras sin estructura

La piel está en su eternidad

Se suaviza hasta perderse en la memoria

Existía no existía

Por el camino de los ojos por el camino del cielo

Experiencia límite entre el ser y no ser, con esa alternancia azarosa, a un tiempo implacable, de un juego de niños. Algo existe y al instante siguiente cesa de existir. ¿La piel, el amor, el poema? Sea como sea, sentimos con firmeza una especie de pulsión de vida, un movimiento de apertura y de cierre que en mucho se asemeja al latir de un corazón. Es el palpitar primero, prenatal, perdido en un tiempo indiferenciado

y sin conciencia. Pero es también el despertar al tiempo
incierto del amor:

Existía no existía

Por el camino de los ojos por el camino del cielo

El verso ha sido construido a manera de espejo, salvo por esta última alteración. Como al principio del poema los "ojos" y el "cielo" trazan un trayecto igualmente beatífico, que nos lleva a identificar el amor humano y el divino.

Por el camino de los ojos por el camino del cielo

Qué tierno el estío llora en tu boca

Llueve gozo beatitud

Se sucede aquí una serie de felices contagios fónicos. "Tierno" llama a "estío", "llora" llama a "llueve". En este último caso, la cercanía no es sólo en el plano sonoro, sino también en el del significado. El llorar -personal, íntimo, físico- se parece al llover -impersonal y propio del orden natural; se establece, así, un claro paralelismo con el binomio: "ojos" / "cielo". El sonido oclusivo y dental de la *t* hace también su trabajo: "tierno", "estío", "tu", "beatitud". A esto se le agrega la sonoridad aguda y persistente de la *i* y la cerrada y "oscura" de la *o*.

El recurso de otorgar a las cosas facultades o características humanas es constante en Westphalen. El "estío"

es calificado de "tierno", aunque en sentido estricto "tierno" cumpla aquí la función de un adverbio de modo, y a la vez el estío "llora".

La intromisión en el verso de una frase exclamativa dirigida a un "tú", nos interpela, y hace que el poema se vuelva más coloquial y directo: "Qué tierno el estío llora en tu boca".

Bien mirado, se trata de un endecasílabo, cuya primera parte está marcada por los sonidos *ie*, *ío*, y la segunda, por los fonemas *o*, *a*. Allí recaen mayoritariamente los acentos, dándole al verso un ritmo fuerte y definido:

/ / / /
Qué tierno el estío llora en tu boca

Pero lo que el verso enuncia se contrapone a este acento marcado y, más bien, denota una cierta fragilidad y una melancolía cargada de sentimientos de gran intensidad erótica. Esa sensación gozosa y plena viene apuntada de manera más explícita en los versos siguientes y está ligada al elemento agua:

El mar acerca su amor

No hay adjetivos ni adverbios. El verbo, y sobre todo el nombre, lo ocupan todo. La palabra "beatitud" resuena y nos remite a otra, cuyo campo semántico es el mismo: "eternidad".

Llueve gozo beatitud
El mar acerca su amor
Teme la rosa el pie la piel
El mar aleja su amor
El mar
Cuántas barcas

Los contagios fónicos se suceden. Ahora es "mar"/ "amor". En el verso contiguo, después de la presencia un tanto efímera de la "rosa" (que aquí no es "dura" ni "viva",²² sino temerosa), "pie" preside a "piel".

El movimiento del mar, ese flujo y reflujo, se consigue porque Westphalen mantiene el verso idéntico, salvo por una única variante, que determina la dirección de ese vaivén: "El mar acerca su amor" / "El mar aleja su amor". Este ejercicio de vaciamiento de conciencia (y de sentido) propicia una especie de viaje interior. En poemas como el "Cántico" de san Juan de la Cruz, este movimiento hacia dentro y hacia fuera resulta plenamente reconocible (aunque ahí también cabría hablar de ascenso y caída).

De las cinco exclamaciones presentes en el poema, "Cuántas barcas" es la segunda en orden de aparición. Una voz interior, casi un pensamiento privado, reflexivo, se hace audible y refleja un movimiento del ánimo:

²² Hago referencia aquí a "El mar y la ciudad", poema incluido en "Belleza de una espada clavada en la lengua", en *Otra imagen deleznable...* (México: FCE, 1980), p. 94.

El mar acerca su amor
Teme la rosa el pie la piel
El mar aleja su amor
El mar
Cuántas barcas
Las olas dicen amor

Westphalen logra una perfecta simetría en los versos al intercalar, como en un contrapunto musical, la palabra "mar" y "amor". A las tres menciones de la primera de estas palabras al inicio de cada verso, le corresponde un número idéntico de menciones de la palabra "amor" ya al final. Además, la afinidad sonora entre ambos vocablos es evidente. Asimismo, "acerca" halla su correspondiente fónico en "aleja" y lo mismo ocurre con "rosa" y "olas". Esta nada azarosa disposición de las palabras crea toda una red de sentidos y un complejo campo sonoro en el que las repeticiones, los ecos y contagios confluyen para dar vida al poema.

La imagen del "río", presente muy al inicio, se ha desvanecido por completo y ha sido desplazada por la visión del "mar", un mar murmurante cuyas "olas" literalmente "dicen amor".

El movimiento rítmico, el balanceo, el avance y retroceso de las olas -resultado de las repeticiones y simetrías-, se convierte de pronto en una vivencia estática, de parálisis y de sueño:

Los remos el amor no se mueve

Sabe cerrar los ojos dormir el aire no los ojos

Westphalen incorpora imágenes y motivos provenientes de la lírica tradicional española (mar, remos, amor, barca), elementos que años antes habían sido redescubiertos por poetas como Federico García Lorca y Rafael Alberti. Sin embargo, difícilmente podríamos descubrir aquí la "voz" o el tono de la poesía popular o neopopular española. Insertos en la espesura rítmica, semántica y sonora, estos motivos adquieren una dimensión muy distinta.

Los elementos externos que comportan cierto orden acompasado y repetitivo -el mar, el paso de las barcas, el movimiento de los remos- confluyen para sumergirnos en un estado de trance y ensoñación. Es el mismo estado larvario, ensimismado, que se ha venido gestando desde el principio. Pero los ojos están atentos, no duermen. Es el aire el que se abandona a la placidez del sueño. Y de la misma manera en que antes todo se detuvo, como en un efecto cinético, ahora emerge, abruptamente, el verso:

La ola alcanza los ojos

La simetría sigue siendo el recurso del que se vale Westphalen. La palabra "ola" se corresponde visiblemente con "ojos". No sólo desde el punto de vista fonético -ambas

palabras comienzan con la misma vocal-, sino que tienen el mismo número de sílabas, en ambas recae el acento, están anteceditas por un artículo definido y enlazadas por un mismo verbo, el que reproduce, al interior, otra simetría, la de la a. Al mismo tiempo, hay ampliación y ensanchamiento, que va del singular al plural. Todos estos procedimientos son análogos a los usados por san Juan, sobre todo en su conversión "a lo divino" de romances y letrillas tradicionales.²³

Ya situados en la placidez, en la inmovilidad beatífica del estío y la mañana, en el ritmo repetitivo y circular, que nos devuelve a un estado hipnótico, de parálisis o de ensueño, la "ola" nos arrebatata, mojándonos los ojos, y nos regresa a la realidad de las sensaciones y a una calma renovada:

La ola alcanza los ojos

Duermen junto al río la cabellera

¿Quiénes son los que duermen? Si nos atenemos al referente inmediato son "los ojos". Pero también cabría la posibilidad de que fueran los amantes. El sujeto sigue siendo ambiguo. Sin embargo, ahora resulta muy plausible la identificación entre "cabellera" y "río", mientras que el paisaje en que se sitúan los enamorados podría ser marino. Así, lo que tiene lugar en buena parte del poema (y esto resulta ahora más evidente que en

²³ Cf. poemas tales como "Glosa del mismo" o "Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe".

los versos antes transcritos)²⁴ es un juego (¿amoroso?) de miradas.

Asistimos a una especie de desplazamiento, de transposición. El lugar que hasta hace poco ocupaba la imagen del "mar" es ahora llenado por los "ojos". En ambos, mar y ojos, está presente, sin embargo, el elemento agua:

La ola alcanza los ojos
Duermen junto al río la cabellera
Sin peligro de naufragio en los ojos
Calma tardanza el cielo
O los ojos

Se llega incluso a la desmesura de considerar a los "ojos" como mar (y en el último verso como cielo), espacios ambos que se reflejan. Los ojos, perdidos en el océano, parecen susceptibles de naufragio. Pero el peligro no es inminente; no se sucumbe ante la mirada del otro. Más bien lo que predomina es la postergación, la "tardanza".

El último verso transcrito es, sin duda, singular, ya que determina la estructura y ulterior desarrollo del poema. La función de la vocal es muy ambigua, pues encarna tres funciones distintas: la alternativa, la de identidad o equivalencia y la de admiración. El verso se compone de sólo cuatro sílabas (con

²⁴ Me refiero a la primera alusión que se hace a los ojos en el poema: "El cielo los ojos / Me miran los ojos el cielo".

la misma vocal cerrada repetida cuatro veces), que se corresponden con las de "fuego" en el verso siguiente.

Del elemento agua, presente en los ojos (los ojos son, como el mar y, en alguna medida, como el cielo, espejos que reflejan), pasamos al fuego, signo de la pasión y el ardor pero también de la destrucción y la violencia:

O los ojos

Fuego fuego fuego fuego

En el cielo cielo fuego cielo

Cómo rueda el silencio

Como en "Un árbol se eleva hasta el extremo...", la repetición es parte constitutiva del poema y en el rodar del silencio, que aparece en forma de exclamación, se explicita ese tiempo cíclico en el que todo regresa. Westphalen juega a menudo con vocablos que nombran lo elemental y primario - "fuego", "cielo", "silencio"- y los somete a distintas combinaciones. Las palabras parecen adquirir registros nuevos, que remiten al tiempo de lo primigenio y lo remoto. A veces es tal el despojamiento, que ellas pierden, por así decirlo, identidad y, como en el caso de las oraciones, salmos y plegarias, se van vaciando de sentido, en un giro que tiene mucho de ritual y encantatorio.

En las iniciaciones místicas sufíes, por ejemplo, una de las tareas que el discípulo debe llevar a cabo es la de purificar su corazón mediante la repetición de fórmulas devotas

que le son dadas por su guía espiritual o maestro. Se trata de fórmulas simples que se deben repetir cientos de veces al día con el fin de crear un estado continuo de evocación, también conocido como *dhikr*.²⁵

En Westphalen, la imposibilidad de las palabras por dar significado cabal a aquello que se quiere expresar, se resuelve a veces en una extensa enumeración, que de alguna manera anula o, en todo caso, modifica al nombre que antecede, al tiempo que le da vida y lo contiene. La enumeración supone, asimismo, una constante superposición de capas semánticas:

Cómo rueda el silencio

Por sobre el cielo el fuego el amor el silencio

Y de nuevo es el nombre el que ocupa el lugar dominante. El tema del "fuego" no desaparece, sino que se desplaza levemente hacia el "silencio":

Qué suplicio baña la frente el silencio

Con esta cuarta interjección, Westphalen introduce la palabra "suplicio", que pertenece al ámbito de lo religioso - como antes "eternidad" y "beatitud". Ahora, sin embargo, la palabra conlleva la idea de lesión física o moral, de pena o

²⁵ Véase "Aleppian Sufi Transe", de Paulo G. Pinto, que acompaña al disco compacto del Ensemble Al Kindi y el cantante Sheik Habboush. *Le Chant du Monde*, 2003, p. 14.

castigo. El suplicio es redención, pero a través de la purgación de un dolor:

Qué suplicio baña la frente el silencio
Detrás de la ausencia mirabas sin fuego

Lo físico y lo intangible ("frente" y "silencio") son puestos en un mismo nivel de realidad. El tiempo presente es desalojado, en virtud de un tiempo ambiguo (que es también un espacio): el de la "ausencia". Desde más allá de ese lugar incierto, impreciso, alguien simplemente mira, despojada de toda emoción, de todo fuego. Y otra vez, como contrapunto, lo crepuscular, lo nocturno:

Es ausencia noche
Pero los ojos el fuego

La adversativa opone dos series de elementos contrarios: por una parte, la "ausencia", la "noche"; por otra, los "ojos", el "fuego". Es decir, lo indeterminado, lo oscuro, lo inconmensurable; y lo luminoso, lo vivo, lo cambiante.

El poema concluye con un giro hacia la sensualidad y la calidez amorosa. Llama, en una especie de invocación, a la aparición del fuego en los ojos. Con él nace el amor, y con el amor, el silencio:

Pero los ojos el fuego

Caricia estío los ojos la boca
El fuego nace en los ojos
el amor nace en los ojos el cielo el fuego
El fuego el amor el silencio

En estos últimos versos, el verbo "nacer" se repite dos veces y, significativamente, es el único de toda esta corriente en la que el nombre o los nombres sucesivos ocupan el lugar preponderante. "Nacer" refiere a un origen, a un nuevo principio, a un ciclo que se renueva y permite el regreso del "fuego", el "amor", el "silencio". Palabras que han sido usadas a lo largo del poema y que no por ello dejan de irradiar su potente energía.

Bien mirado, el poema podría ser la recreación de una experiencia amorosa, pero también sin duda es la verbalización de una experiencia poética. Este flujo verbal se desplaza con el movimiento circular de la ola, que tiene momentos de gran placidez y otros que se resuelven en puntos de ruptura y de quiebre. Con el renacer de la palabra, nace también el silencio; un silencio que no es aridez ni ausencia, sino que viene preñado de palabras nunca dichas y por decir.

UN ÁRBOL SE ELEVA HASTA EL EXTREMO...

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 ánimo
Golpea con las ramas la voz el dolor
No hagas tal fuerza por que te oigan
Yo te cedo mis dedos mis ramas
Así podrás raspar arañar gritar y no solamente llorar

Golpear con la voz
Pero tal levedad me hiere
Me desola
No te creía de tal ánimo
Y que no cabes en el espacio
Cómo golpea el árbol al árbol el árbol
Agua
Y navegan los rojos galeones por la gota de agua
En la gota de agua zozobran,
Acaso golpea el tiempo
Otra gota
Agua
La garganta de fuego agua agua
Matado por el fuego
La llamarada gigantesca
Maravilloso final
Muerto sin agua en el fuego
La mano arañaba el fuego
La mano
Y nada más que sangre agua
No sangre fuego último fuego
Definitivo fuego
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 en todo el espacio
Anega el alma su música
Golpea otra ánima sus hojas
Las gotas
Las ramas
Llora el agua
El tiempo se cuenta con las gotas el tiempo
La música dibuja el cielo
Camino sobre el agua la música
Golpea
El agua
Ya no tengo alma ya no tengo ramas ya no tengo agua
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
Ya no tengo alma
La música da traspiés
Nada salva al cielo o al alma
Nada salva la música la lluvia
Ya sabía que más allá del cielo de la música de la lluvia
Ya

Crece las ramas
Más allá
Crece 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 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

Este es para mí el poema central de *Las ínsulas*, no sólo porque lleva precisamente "hasta el extremo" muchos de los recursos y

procedimientos utilizados por Westphalen en el libro, sino porque lo que allí se plantea resulta en un cuestionamiento radical de las posibilidades expresivas de la palabra poética. Su apuesta bordea en el balbuceo, y linda, en definitiva, con el silencio. El tema de la creación o, más precisamente, el de la dificultad propia de toda creación poética, es uno de los fundamentos del poema, fundamento que deja al descubierto una manera de hacer y entender la poesía. Motor, punto de apoyo y eje, la poesía es aquí también una constante indagación sobre su propia naturaleza. Y es en este ahondar en lo profundo de la experiencia poética, donde el poema deviene precisamente poema.

El "árbol" ha sido una imagen muy poderosa en la imaginación de los hombres y en la literatura pasada y presente.²⁶ Pero Westphalen no se limita a poetizar sobre el árbol sino que establece vínculos entre esta sugestiva imagen, reunión de contrarios, y la forma en que el poema mismo está estructurado.

Poema y árbol poseen un cuerpo, una existencia propia; sus ramas (sus versos), numerosas y dispuestas según cierto orden armónico, apuntan en distintas direcciones. Ambos son verticales y están atravesados por un eje, que les da estructura, equilibrio. Se alimentan de nutrientes profundos, subterráneos -una savia invisible a los ojos. Poema y árbol se relacionan estrechamente con el elemento aire. El aliento, la inspiración o respiración es lo que da un ritmo, un pulso o una

²⁶ Un texto clave para entender su naturaleza y lo fecundo de esta imagen es "El árbol aéreo" de Gaston Bachelard, en *El aire y los sueños*, trad. Ernestina de Champourcin (México: FCE, 1980), pp. 251-277.

cadencia al poema. En el árbol, el aire es uno de los elementos que determina la condición misma de su existencia. Sometido a los designios del viento, el árbol está sujeto a su acción, violenta o benévola. El aire, en todo caso, es aquello que lo rodea y abraza, un aura o un espacio de vacío que de algún modo lo contiene.

La naturaleza de este "árbol" particular se mimetiza y confunde con la del hombre y, más precisamente, con la del poeta:

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 ánimo
Golpea con las ramas la voz el dolor

La condición del árbol es aérea, vertical, ascendente. Esta "elevación" guarda similitud con la de la oración, el rezo o la plegaria.

Pero el "árbol" no se eleva "hacia el cielo" sino "hasta el extremo de los cielos". Este hecho es elocuente, porque todo el poema es un "extremar" la lengua, un forzarla a alcanzar su grado más alto, es llevarla hasta sus límites. La lengua poética se adentra, así, en una zona oscura, de incertidumbres, al tiempo que se aleja de la lengua articulada, cerrada y

segura de sí misma. De ahí la falta de vínculos gramaticales, las repeticiones, el balbuceo, que provocan una pérdida o por lo menos una alteración del significado fijo y establecido, y que conllevan, simultáneamente, un ensanchamiento del sentido.

Por otra parte, el uso de la palabra "cielo" en plural, nos transporta al lenguaje bíblico e introduce un tono apocalíptico. Westphalen no alude al "cielo" sino "al extremo de los cielos", como si ese espacio -por naturaleza infinito, inabarcable, vasto- tuviera un límite preciso y delineable. De hecho, la propia "lluvia" -dinámica, impredecible, grande- se halla "encerrada en tan poco de espacio". Y poco más adelante, el árbol no se halla a "cielo abierto", sino que se debate en un espacio restringido. Hay algo de paisaje miniatura en estos versos, también de mensaje encerrado en una botella. Y aunque "los cielos" "cobijan" al árbol -lo amparan, lo cubren-, la acción también colinda con la idea de contener y aun constreñir.

El árbol posee una "voz", pero es al sacudir las ramas, al golpearlas, que esta voz se vuelve audible. Está encerrado, y es con su persistente agitación y balanceo, que sus límites se vuelven visibles. Ni unitaria ni compacta, sino "dispersa", como el follaje mismo, su voz busca ser oída. Prolifera, no obstante, conforme a un cierto orden, a un impulso sostenido.

En muchos de los poemas de Westphalen pertenecientes a *Las ínsulas*, y en éste específicamente, las cosas se transforman y cambian como por un proceso alquímico. Así lo expresa William Rowe, aunque a propósito de otro poema:

Las cosas no sólo surgen de la conjunción entre la percepción y el decir-oír palabras sino que son elementos -en el sentido pre-socrático- en dramático movimiento. El fuego se mueve hacia el cielo y los ojos se convierten en fuego. Leído simbólicamente, el movimiento se encamina hacia la pasión, pero es también incontenible, en el sentido heraclíteo.²⁷

Bajo esta misma luz pueden leerse las líneas:

El árbol contra el cielo contra el árbol
Es la lluvia encerrada en tan poco de espacio
Golpea contra el ánima

Hay un devenir cielo por parte del árbol y en el verso siguiente una suerte de metamorfosis del árbol en lluvia: de lo vegetal a lo aéreo y de lo aéreo a lo acuoso. Pasamos así violentamente del ámbito exterior -la imagen de un árbol azotado por la lluvia y los vientos- al plano de la interioridad, salvo que la acción de golpear recae ahora en una tercera instancia: el "ánima". El "ánima" o el "alma", en su evolución más reciente, por naturaleza incorruptible e inmortal, es golpeada por el tiempo. Porque la lluvia es aquí

²⁷ William Rowe, *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, trad. Claudio Canaparo (Rosario: Beatriz Viterbo, 1996), p. 130.

metáfora del tiempo y, más precisamente, de un tiempo íntimo, personal, medible. Ella marca su paso; como una especie de segundero, las gotas "cuentan". Y contar, no lo olvidemos, contiene también la acepción de narrar. Al igual que el tiempo, la "lluvia" posee un ritmo, un latido, y también como el tiempo, horada, mina, socava.

A lo largo del poema se golpea "contra" y "con": "contra el cielo", "contra el árbol", "contra el ánimo", pero también "con las ramas", "con el dolor" y "con la voz" (calificada en un principio de "dispersa"). Lo concreto y "palpable" convive así con nociones más abstractas como son el "ánimo" y el "dolor":

No hagas tal fuerza por que te oigan
Yo te cedo mis dedos mis ramas
Así podrás raspar arañar gritar y no solamente llorar
Golpear con la voz

Se da aquí una auténtica compenetración entre el yo (la voz poética) y el árbol.²⁸ De tal suerte que los "dedos" son "ramas", el "árbol" tiene "voz", y con ella "golpea", "grita" y "llora".

Como en una especie de lenguaje místico y en una total fidelidad hacia las necesidades sonoras y de sentido propias de esta *lingua franca* que es la poesía, Westphalen no duda en construir un verso basado en la repetición (a veces con mínimas

²⁸ Ya anunciada desde el inicio mismo del poema, cuando se aludía al "árbol" como poseedor de una "voz".

variantes), y logra alejarnos del significado que le es propio a tal o cual palabra, para instaurar así otros sentidos y acepciones posibles:

Cómo golpea el árbol al árbol el árbol

Veamos lo que Michel de Certeau afirma (intercalando citas del *Traité de tropes*, escrito en 1730) sobre fenómenos como el arriba transcrito:

Los tropos, que caracterizan, pues, a las unidades elementales del discurso místico, son, según Du Marsais, "maneras de hablar" o figuras 'por medio de las cuales se da a una palabra un significado que no es precisamente el significado propio de esa palabra'. Se llaman 'tropos', del griego *tropos*, *conversio*, cuya raíz es *trepo*, *verto*, 'hago girar', porque 'cuando se toma una palabra en el sentido figurado, se le hace girar, por decirlo así, con el fin de que signifique lo que no significa en el sentido propio'. Vuelta, desviación, giro, conversión, el tropo se opone a lo propio, es la 'manera como una palabra se aparta de su significación'. Este procedimiento de *apartar* ya no se fundamenta, como la alegoría tradicional, en una

analogía y un orden de cosas. Es salida, destierro semántico, ya es éxtasis.²⁹

Por otra parte, el poema nos remite a una auténtica estructura musical, con sus temas, variaciones y contrapuntos. Éste es el caso de las entradas y salidas de un mundo medieval (o tal vez renacentista), donde los "galeones", "los valientes caballeros" y "las hermosas damas" son parte indispensable del escenario. Y es también el caso del diálogo constante que se establece entre la poesía de san Juan de la Cruz y muchos de los poemas de *Las ínsulas* -sea por la inclusión de motivos presentes en la poesía del santo o por el balbuceo que les es afín a ambos.

En ese universo westphaleano hay "galeones" que "zozobran" -una réplica, quizás, del fracaso o desaliento inherente a la palabra poética. Los "galeones" son "rojos", del encendido color de la sangre. Regresamos, así, a la interioridad y a las dimensiones comunes al micromundo del cuerpo. Esta alternancia entre lo grande y lo pequeño, lo diminuto y lo vasto, se repite a lo largo del poema. Intuimos el océano y a continuación descubrimos que éste se reduce a una "gota de agua" (la que guarda asimismo una evidente analogía con las lágrimas):

Y navegan los rojos galeones por la gota de agua

²⁹ Michel de Certeau, *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*, trad. Jorge López Moctezuma (México: UIA, 1993), p. 173.

En la gota de agua zozobran
Acaso golpea el tiempo
Otra gota
Agua

Este alternar entre dos instancias nos conduce a una dialéctica más amplia: la de la exterioridad y la interioridad, el afuera y el adentro, la geografía y lo humano. Así, el golpear del tiempo se funde con el golpeteo del agua, con la gota que socava: "Para abrir por fin rendijas / en la pared del tiempo".³⁰

Asistimos a una visión apocalíptica, hasta cierto punto celebratoria, a una representación del fin de los tiempos. Y de la preponderancia absoluta del elemento "agua", patente en toda la primera parte del poema, pasamos a la exaltación del "fuego", ese elemento que todo lo devora, pero que también purifica y es capaz de convertir lo sólido en aéreo:

La garganta de fuego agua agua
Matado por el fuego
La llamarada gigantesca
Maravilloso final
Muerto sin agua en el fuego
La mano arañaba el fuego
La mano
Y nada más que sangre agua

³⁰ Cito "Epílogo", poema que aparece al final de "Belleza de una espada clavada en la lengua".

No sangre fuego último fuego
Definitivo fuego

Esta "garganta de fuego" reúne una vez más lo grande y lo pequeño, la geografía y el cuerpo. Según una de las acepciones que aparecen en el *Diccionario ideológico* de Julio Casares, la garganta es "cualquier pasaje estrecho en los montes, ríos u otros parajes". Pero también es el lugar donde se aloja la voz, presencia medular en el poema. Y el hecho que sea "de fuego" nos remite a uno de los más poderosos animales mitológicos: el dragón, o su pariente más cercano, la quimera. Baste recordar que ésta aparece precisamente en el título del libro con que Westphalen reunió su poesía completa: *Bajo zarpas de la quimera*.³¹ Esta presencia intuida aloja lo extraordinario, lo imprevisible e inesperado, la imaginación y el sueño, pero también lo fuera de toda proporción, por extremadamente grande o pequeño:

La llamarada gigantesca
Maravilloso final
Muerto sin agua en el fuego

El lenguaje poético aparece como desarticulado. Al mismo tiempo reúne la sencillez y la grandeza, propias del principio o del fin de los tiempos:

³¹ "Entiendo que cada uno de nosotros –como los personajes de un conocido poema de Baudelaire– llevamos a cuestas una quimera a la que estamos sometidos y que nos domina y conduce a su capricho." E. A. Westphalen, "Pecios de una actividad incruenta", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 147.

La mano
Y nada más que sangre agua
No sangre fuego último fuego
Definitivo fuego

La imagen de la "mano", presente también en "Andando el tiempo", o la de la "gota de sangre", en "Solía mirar el carrillón", como muchas otras en Westphalen, aparecen y reaparecen una y otra vez a lo largo de sus *ínsulas*. Son palabras que se trasminan, palabras viajeras.

Como en el río heracliteano, en que el elemento nunca es el mismo; el "agua" (antes "lluvia" y también "gota") se convierte ahora, por medio de la simple alquimia poética, en "sangre agua". Del mismo modo que más adelante las "gotas", sin mayor mediación, devendrán "lágrimas":

Las gotas cuentan otra cosa
Nadie cuenta las gotas
Las lágrimas son de más perfecta forma

Y como en la lógica, a un tiempo implacable y absurda, de Lewis Carroll, Westphalen somete a las palabras a sus propias paradojas e incongruencias, utilizando para ello los recursos que le ofrece la lengua. Estos versos invertidos, desdoblados, como por efecto de un espejo, nos recuerdan en algo el

mecanismo del palindroma. Salvo que la imagen que se proyecta en el espejo es muy distinta de la original:

Las gotas cuentan otra cosa

Nadie cuenta las gotas

Westphalen juega con por lo menos dos acepciones distintas de la palabra "contar";³² la que significa narrar, referir o relatar, y la que supone realizar cuentas o cálculos matemáticos. En cualquiera de los dos casos -sea narrar o contar- son las "gotas" (en el primero de los dos versos transcritos) las que ejecutan una acción propia del hombre. En el segundo verso, en cambio, el sujeto se desplaza a una entidad vacía: "nadie".

Juego de ingenio, pero también, fundamentalmente, una puesta en cuestión del sentido inequívoco de las palabras. La poesía de Westphalen recoge usos y expresiones que minan la lógica del lenguaje, creando una distancia, un vacío.

Una ciencia de la cantidad o del número, cercana a Novalis, subyace a lo largo del poema. Es el ritmo de las gotas, el ritmo del crecimiento del árbol, una "música apagada" que en definitiva no es sino una manera más de medir el paso del tiempo:

Las lágrimas son de más perfecta forma

³² Este tipo de juego es frecuente en Westphalen. Recordemos aquel otro, presente en "Andando el tiempo": "Son las escaleras que bajan / Porque nadie sube".

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

Imposible soslayar las resonancias del "Cántico espiritual" de san Juan de la Cruz, especialmente de esta estrofa que reproduzco de manera parcial y cuyo interlocutor es la Esposa:

la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.

Michel de Certeau apunta cuestiones de gran interés con respecto a este famoso oxímoron:

Cercano a la antífrasis y a la paradoja, el oxímoron "viola el código" de un modo particular. Sin duda alguna, la contradicción que se plantea no se "proclama trágicamente", como en la antífrasis, sino [que] se "asume paradisiácamente"; tiene valor de plenitud, mientras que en la antítesis es tensión insuperable. [...] Los términos combinados por el

oxímoron pertenecen cada uno a órdenes heterogéneos: la "crueldad" no es comparable a la "paz", como tampoco hay conmensurabilidad entre los términos reunidos por Juan de la Cruz en "cautiverio suave" o "música callada". [...] Desde este punto de vista, el oxímoron da al traste con el universo de las "semejanzas", es un *lapsus* de la semejanza, mezcla los géneros y perturba el orden. Por otra parte, el oxímoron pertenece a la categoría de los "metasememas" que remiten a un más allá del lenguaje, tal como lo hace el demostrativo. Es un deíctico: muestra lo que no dice. La combinación de los dos términos sustituye la existencia de un tercero y lo presenta como ausente, crea un agujero en el lenguaje.³³

Intercalados a lo largo del poema, aparecen también estos otros versos alusivos a la música:

La música dibuja el cielo
Camina sobre el agua la música
[...]
La música da traspiés
[...]
Nada salva la música la lluvia
Ya sabía que más allá del cielo de la música de la

³³ Michel de Certeau, *La fábula mística*, pp. 173-174.

lluvia

[...]

Otra música alba de agua canta música agua de alba

Estos fenómenos nos llevan alternativamente al recurso de la sinestesia (como en el primer ejemplo), al terreno de lo bíblico y lo milagroso (como en el segundo verso), o incluso al balbuceo. ¿Acaso estos "traspiés" no nos trasladan a la mística tartamuda de san Juan de la Cruz? También se dibuja el tema de la imposibilidad de la salvación, y los dos últimos ejemplos nos remiten a la existencia de un ámbito superior, de un lugar *otro*.³⁴

Esta idea puede verse a la luz de la noción de cabalistas y místicos sobre el *exilio* como fundamento del ser y como algo inherente al acto creador: "Según la visión de Luria, el primer acto de Dios no fue un acto de manifestación de salida de sí mismo, sino de ocultamiento, de retirada, de retracción, de 'exilio' hacia el interior de sí, *con el fin de generar un espacio vacío*, donde *algo distinto de él*, el mundo, pudiera ser creado".³⁵ Existencia de un espacio *otro*, de un más allá, de un ámbito (superior) al que una vez pertenecemos, nostalgia por ese mundo unitario, dolor por la pérdida, son intuiciones que aparecen una y otra vez en *Las ínsulas* y en este poema en particular.

³⁴ Este tema reaparece con insistencia en varios poemas de *Las ínsulas* y nos acerca a conceptos propios de la mística tradicional, que conciernen a la existencia de otro ámbito, de un espacio distinto. Recordemos, a modo de ejemplo, el verso "La nube sabe de otro lugar", presente en "Andando el tiempo", o bien, "Tras el muro del alba" en "Solía mirar el carillón...".

³⁵ José Ángel Valente, "Poesía y exilio", *Vuelta*, núm. 203 (oct. 1993), p. 16. El subrayado es mío.

Por otra parte, sirva advertir cómo Westphalen introduce una locución verbal inconclusa: "Yo sabía que más allá del cielo de la música de la lluvia", que se resuelve o se completa muchos versos más adelante: "Otra música alba de agua canta música agua de alba". Ciertamente, a lo largo del poema, nos encontramos con una serie de enunciados que se resuelven en el mismo desarrollo.

Y como salido de la imaginación y del mundo poético creado por José María Eguren, el verso:

El rostro de una niña alumbra una lágrima con su luz
suave apagada

Como salida del país del sueño, esta niña casi lunar, cuyo rostro es en sí mismo una "iluminación" y cuyo universo (en franca analogía con el de *El principito* de Saint-Exupéry) se reduce a una "lágrima".

El peligro de ahogo, como el de naufragio, son análogos. Fluctuamos entre la total falta de agua y su exceso. Dos opciones extremas, igualmente apoteósicas:

Ya no tengo alma ya no tengo ramas ya no tengo
agua
Otra gota
Sí
Aunque me ahogue

En esta construcción anafórica, los términos son puestos en un mismo nivel de significación. De tal suerte que aunque cambian los nombres ("almas", "ramas", "agua"), tenemos la idea de que se trata de uno y el mismo. El recurso de la repetición obra el milagro de la pérdida de sentido -o, al menos, el de un sentido llano, literal, que es opacado para que la palabra se vuelva, en cambio, "transportadora", "traductora", altamente "metafórica".

Este poner a los elementos en un mismo plano, en un mismo nivel de significado, los hace de alguna manera intercambiables y los despoja de un sentido fijo e inamovible. Es como si, en la ecuación que el poema plantea, el orden de los elementos no alterara el significado último, o como si se pudiera acumular significados por yuxtaposición. Westphalen se toma todas las libertades. En un momento, por ejemplo, los "caballeros" ostentan la virtud de la valentía, al siguiente, ésta es trasladada a los "cielos", y lo mismo ocurre con las "damas" y con las "almas", ambas "hermosas" por igual:

En la gota se ahogaron los valientes caballeros
Las hermosas damas
Los valientes cielos
Las hermosas almas

Aquello que forma parte de la convención -esos tópicos dentro de la literatura amorosa cortesana, como es el vincular a los "caballeros" con la valentía y a las "damas" con la

hermosura- es violentamente trastocado en los versos siguientes, con lo cual se rompe la aparente estabilidad y armonía y se crea un desorden en el sistema semántico. Desorden o desautomatización, lo cierto es que este procedimiento se repite con insistencia a lo largo del poema.

Por otra parte, la presencia de estos "valientes caballeros" nos devuelve a la imagen de los "rojos galeones" que zozobran. Se insinúa algún viaje, no muy heroico, en esta empresa. Se trata de un viaje de conquista, sí, pero no de una conquista territorial (por vía marítima), sino de una de orden espiritual, cuyo territorio más ambiguo y menos cuantificable es el de la palabra poética.

La lluvia, que hasta este momento se relacionaba más bien con el naufragio, el anegamiento y el ahogo, pasa ahora a ser símbolo de fecundidad, transformación y cambio:

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

No pasa aquí inadvertida la construcción de todo un ensamblaje sonoro -compuesto de rimas, aliteraciones y paralelismos-, destinado a cautivar el oído y a alterar el significado unívoco de las palabras, enriqueciéndolas, dándoles espesor y volumen.

Esto sucede visiblemente con "ramas" y "damas", cuya única diferencia radica en la consonante inicial. Algo similar ocurre, poco más adelante, con "Otra gota otra hoja". Al estar las palabras muy cercanas en el aspecto sonoro, se produce inevitablemente una identificación. Transmutación o contaminación: la "gota" se convierte en "hoja" y viceversa. Estamos en el ámbito de la alquimia, de la auténtica creación poética.

El lenguaje pasa de una cierta articulación a un estado "larvario" en el que los sustantivos (donde abundan las vocales abiertas, sobre todo la a) se acumulan y los verbos aparecen en su modo infinitivo. Estamos muy cerca del balbuceo, del hablar primigenio, del lenguaje inmediato de los niños, y también de la articulación de una lengua ajena, con las faltas y errores propios del extranjero.

Es como si el aprendizaje que tiene lugar -y que va de un golpear "con dispersa voz", al inicio del poema- tuviera que ver con el proceso de crecimiento del árbol:

Las gotas ya saben caminar

Golpean

Ya saben hablar

Y como todo desarrollo y todo cambio, este proceso comporta una buena dosis de dolor. El agua, asimismo, causante de ahogo, anegamiento y muerte, es también agua fecunda:

Otra gota otra hoja

Crece el árbol

Pero con el árbol también crece el sentimiento, la emoción poética:

Ya no cabe en el cielo en el alma

Crece el árbol

Otra hoja

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 almas

Agua agua agua agua

Matado por el agua

La suma de los versos produce una suerte de vórtice, de remolino, de éxtasis -una fuerza volcánica expulsiva, que se

manifiesta en el uso reiterado de la expresión "ya no cabe...". Esta especie de fuerza centrífuga que aniquila y devora, provoca al mismo tiempo la llamada, el deslumbramiento.

El desenlace se va tramando en el fluir mismo del poema, cuyos versos oscilan entre el versículo y el verso brevísimo, compuesto de una sola sílaba. Si repasamos otros poemas de *Las ínsulas*, incluso algunos de los ya analizados, veremos que, como éste, están compuestos por una serie de motivos que se repiten y cuyo tratamiento es análogo.³⁶ Puntuación inexistente, salvo la ruptura o la pausa que supone la disposición de los versos, el poema es una arborescencia que lucha por crecer y por hablar, por anular el tiempo. Búsqueda infatigable de un "más allá", de un ámbito *otro*, y apoteosis: "Matado por el agua", que nos recuerda irremisiblemente aquella otra tierra, también baldía (la del poeta norteamericano T.S. Eliot),³⁷ y nos sumerge en la desolación final:

Hojas gotas ramas almas
Agua agua agua agua
Matado por el agua

³⁶ Es el caso, por ejemplo, del "fuego" en "La mañana alza el río...".

³⁷ Véase "The Waste Land", en *Collected Poems 1909-1962* (London: Faber and Faber, 1963), pp. 61-80, especialmente la parte IV titulada "Death by Water".

UNA CABEZA HUMANA VIENE...

Una cabeza humana viene lenta desde el olvido

Tenso se detiene el aire

Vienen lentas sus miradas

Un lirio trae la noche a cuestras

Cómo pesa el olvido

La noche es extensa

El lirio una cabeza humana que sabe el amor

Más débil no es sino la sombra
Los ojos no niegan
El lirio es alto de antigua angustia
Sonrisa de antigua angustia
Con dispar siniestro con impar
Tus labios saben dibujar una estrella sin equívoco
He vuelto de esa atareada estancia y de una temerosa
Tú no tienes temor
Eres alta de varias angustias
Casi llega al amor tu brazo extendido
Yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos
Dolor de manos
Notas trucas que se callaban podían dar al mundo lo que
faltaba
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 silencio contestaba
Me he hecho recuerdo de hombre para oírte
Recuerdo de muchos hombres
Presencia de fuego para oírte
Detenida la carrera
Atravesados los cuerpos y disminuidos
Pero estás en la gloria de la eterna noche
La lluvia crecía hasta tus labios

No me dices en cuál cielo tienes tu morada
En cuál olvido tu cabeza humana
En cuál amor mi amor de varios siglos
Cuento la noche
Esta vez tus labios se iban con la música
Otra vez la música olvidó los labios
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
Tú sabías que te iba a ocultar el silencio el temor el tiempo
tu cuerpo
Que te iba a ocultar tu cuerpo
Ya no encuentro tu recuerdo
Otra noche sube por tu silencio
Nada para los ojos
Nada para las manos
Nada para el dolor
Nada para el amor
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

Si el olvido es la muerte, la ausencia, la pérdida, en el poema de Westphalen es también un lugar y una presencia grávida, casi tangible:

Una cabeza humana viene lenta desde el olvido
Tenso se detiene el aire
Vienen lentas sus miradas

La primera extrañeza se refiere al hecho de que sea una "cabeza" (y no un rostro borroso, una aparición) la que cobre vida y literalmente venga "lenta desde el olvido". Se trata de una "cabeza", es decir, de la parte del cuerpo en la que anidan imaginación y pensamientos. La cabeza tiene una dimensión y un volumen, y su *lentitud* se contrapone ostensiblemente a la fugacidad de un rostro fantasmal y etéreo -como suelen ser los rostros que vienen del frágil mundo de los sueños o del recuerdo.

La imagen -conviene recalcar que se trata ante todo de una *imagen*, y por cierto poderosa- revela una lógica extraña, aunque implacable.³⁸ En mi imaginación esta "cabeza humana", impenetrable y estatuaria, viene unida a la figura de la esfinge.

Desde el primer verso se alude en el poema a un *volver*. El "olvido" del que se vuelve, lejos de ser un ámbito indefinido, tiene la forma precisa de un lugar, identificable en el

³⁸ De ella podría afirmarse lo dicho por Marcel Raymond acerca de la imagen surrealista: "cada vez menos aplicada al objeto, la imagen ha dejado de iluminar el mundo sensible; cada vez menos razonable y utilizable, más independiente y extraña, acabó por aparecer como una creación intrínseca, como una 'revelación'". Marcel Raymond. *De Baudelaire al surrealismo*, trad. Juan José Domenchina (México: FCE, 1983), p. 245.

espacio. Como si el "olvido" fuera una especie de recinto o de *morada* -palabra que aparecerá hacia la mitad del poema. El olvido es a un tiempo la casa y el ser que la habita: esta mujer -el amor, la poesía- está hecha o literalmente constituida de olvido.

Y junto con esta cabeza humana "cercenada", que irrumpe suspendiendo el libre discurrir del aire, junto con esta cabeza, podríamos decir, arrancada de su tallo, está la imagen del "lirio", una flor que también ha sido truncada:

Una cabeza humana viene lenta desde el olvido
Tenso se detiene el aire
Vienen lentas sus miradas
Un lirio trae la noche a cuevas
Cómo pesa el olvido

La sensación de lentitud está presente en cada una de las cinco primeras líneas. La variante del peso, presente en los versos cuarto y quinto, no hace sino reforzar esta misma lentitud. El "lirio" frágil y efímero, en tanto flor, trae sin embargo la "noche" sobre sus espaldas. El "olvido", entidad abstracta e intangible, cobra aquí cuerpo, peso específico. Aunque también en "Cómo pesa el olvido" está presente el uso de "peso" en un sentido no literal, sino figurado y metafórico, que apunta a cómo cuesta o qué difícil es olvidar. La exclamación aparece en el poema como la irrupción de un comentario íntimo, personal.

El asalto del recuerdo provoca una suspensión momentánea del tiempo y aviva el dolor. El *peso* del olvido no es sino el intenso dolor de quien, repentina e inadvertidamente, es acometido por la viva, descarnada realidad del recuerdo. La *lentitud* podría también implicar la instauración de un tiempo distinto del real, como con frecuencia sucede en los sueños. *Lenta* es la manera como la "cabeza humana viene", *tenso* el modo en que se detiene el aire. La atmósfera parece sometida a la acción de fuerzas contrarias. Las "miradas" cobran independencia del ojo y, como si se materializaran, viajan *lentas*, grávidas, desde los remotos dominios del recuerdo. Y es el recuerdo el que mira (nos mira) dolorosamente vivo. Y es a *cuestas* también, es decir, doblegado con el peso de lo infinito, como el "lirio trae la noche" -ya no el olvido. Por último, con un verso que a la vez resume y condensa, se resuelve esta cadena verbal: "Cómo *pesa* el olvido". Y, seguidamente, se apela a la sentencia:

La noche es extensa

Aunque la "noche" ya había aparecido en el verso cuarto, aquí adquiere una nueva dimensión, pues el adverbio que la acompaña acentúa su carácter espacial e intensifica su condición de entidad vasta y remota. Más adelante, se retomará e insistirá en este sentido que apela al espacio, al calificarse a "brazo" con el participio "extendido". Si bien su uso resulta allá más previsible, ciertamente actúa como una

suerte de eco de este "extensa". Ésta es una de las muchas maneras en que Westphalen acerca, vincula y fusiona elementos disímiles. Lo que en este caso consigue, es una especie de identificación entre el cosmos y el cuerpo.

El papel protagónico de la noche, de una noche cargada de resonancias, nos remite inevitablemente a san Juan de la Cruz, quien halló en este símbolo riquezas insospechadas. Westphalen entabla, a lo largo de *Las ínsulas*, un diálogo permanente con su poesía, que guarda con la suya propia afinidades y percepciones análogas, pero siempre en un contexto en el que se dibujan las preocupaciones actuales de la lírica.

En este poema, como en otros, Westphalen incorpora figuras y símbolos utilizados por la literatura mística (la noche, el silencio, la morada), pero desde su propia condición de poeta peruano, inmerso y receptivo a las circunstancias del mundo y de su tiempo. Consciente del espesor de las palabras, de las múltiples capas de significación que ellas albergan, al usar estas imágenes, Westphalen no lo hace de manera inocente, sino que propicia una larga serie de simbiosis y contagios semánticos. Como diría Luce López-Baralt en relación a la poesía de san Juan: "La lengua [...] se va trasmutando 'milagrosamente' de una cosa en otra...".³⁹ Ésta es la razón por la que identificamos a la "noche" con el "olvido", o al "lirio" con la "cabeza" y, más adelante, con el "amor" y la amada. Mientras que en el verso cuarto lo que se trae "a cuestras" es la "noche", en el siguiente, lo que "pesa" es el "olvido".

³⁹ Luce López-Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam* (Madrid: Hiperión, 1990), p. 77

Lógicamente se produce una contaminación del sentido. Este fenómeno, en el que una cosa se contagia de la otra, y en el proceso adquiere alguna de sus características o modalidades, forma parte sustancial del poema.

Lo mismo sucede con "cabeza", "lirio" y un "tú" que identificamos con el objeto de amor. En este caso, la participación de uno en el otro se logra mediante la omisión del verbo "ser". Esta ausencia, lejos de establecer distancia entre ambos sustantivos, promueve su asociación:

El lirio una cabeza humana que sabe el amor

También el vínculo se crea porque tanto el "lirio" como el "tú", evidentemente femenino, comparten la condición de "angustia":

El lirio es alto de antigua angustia

Sonrisa de antigua angustia

[...]

Eres alta de varias angustias

La construcción por la negación es también típicamente westphaleana. No se describe al objeto por sus cualidades sino por sus carencias. Esto es significativo desde el punto de vista del enunciado, pues supone optar por un discurso ambiguo, no lineal, oblicuo, que afirma a través de lo que niega, erosionando valores fijos:

Más débil no es sino la sombra

Los ojos no niegan

La condición de debilidad, propia del "lirio" y de la "cabeza", se relaciona, al parecer, con el conocimiento del amor. Esta cabeza animada se vuelve "débil" porque el saber de "amor" mina sus fuerzas. Mientras tanto la "sombra"⁴⁰ -dada su condición huidiza, incorpórea- nos devuelve a la noción de "olvido", tan presente en el poema.

Los ojos "no niegan", pero tampoco afirman. Ellos permanecen inalterables, ensimismados, profundos, como los hieráticos ojos de la esfinge al formular el enigma. Salvo que no sabemos a qué formulación responden los ojos con su silencio. La pregunta ha sido elidida. Este juego de miradas se ha venido dando desde el principio:

Vienen lentas sus miradas

Permanentemente el "yo" se refiere a un "tú", que identificamos con el objeto amoroso. Esto no es extraño ya que en buena medida todos los poemas de *Las ínsulas* refieren al amor, del que Westphalen ha dicho que "es casi el tema exclusivo"⁴¹ de su poesía:

⁴⁰ Adviértase que la sombra misma es negativa, una oscura proyección del cuerpo.

⁴¹ En entrevista realizada por Teresina Muñoz-Nájar, "Breve como lo infinito", *Caretas* (25 de abril 1996), p. 51.

Tus labios saben dibujar una estrella sin equívoco
He vuelto de esa atareada estancia y de una temerosa
Tú no tienes temor
Eres alta de varias angustias

Este "tú" tiene el poder de mover los labios sin que ninguna palabra abandone su boca. Este movimiento no tiene como fin la enunciación o la voz sino el dibujo, que a su vez traza la emblemática figura de una estrella. Palabra muda, mímica, aquí el dibujo hace las veces de un simulacro de palabra, que sin embargo es "estrella" y, por lo tanto, guía, destino, presagio. De los cuatro versos arriba transcritos, por lo menos tres tienen el peso de la sentencia.

Ya antes se había mencionado en el poema la palabra "amor", y también "sonrisa", pertenecientes al ámbito del lenguaje amoroso. Pero su efecto estaba mediatizado, atemperado, por el término "angustia", que a la vez se integraba al "lirio" y al "tú". Con los "labios", sin embargo, se consigue una erotización mayor. Lugar de encuentros y desencuentros, de sensualidad y de goce, de intercambios, los labios promueven el juego erótico entre los amantes.

El signo de la angustia, asimismo, no debe verse como puramente negativo: "Ella es *alta* de varias angustias" (el subrayado es mío). La condición de altura contrarresta la carga puramente negativa. Como en el reino vegetal, y específicamente en el caso de los árboles, cuyo tronco es la suma de múltiples

anillos concéntricos, resultado del paso del tiempo, la amada está *constituida* por "varias angustias". Su altura es la suma de todas las angustias vividas, como si su crecimiento, su *elevación* y grandeza fueran acordes con esa experiencia de los límites.

Después de esta "cabeza" que regresa del "olvido", con que comienza el poema, el que vuelve ahora no es el "tú" (la amada, la poesía), sino un "yo" que, si bien puede identificarse con

el poeta, también nos involucra a todos:⁴²

He vuelto de esa atareada estancia y de una temerosa
Tú no tienes temor

Cada vez que releo el poema, la palabra "atareada" referida a "estancia" (que podría leerse como un sinónimo de "morada") queda resonando en mí, como si se tratara de un cuarto poblado de presencias fantasmales y recuerdos, y que sin embargo alojara vida, movimiento, un constante ajetreo.

⁴² Dice Hans-Georg Gadamer en relación a Paul Celan y al uso que éste hace de las personas gramaticales: "No es posible decir con certeza en el caso de Celan –y tampoco, en realidad, en el caso de cualquier auténtico poeta lírico– a quién se refiere el poema cuando dice "yo". Al tratarse de un poema es obvio que el poeta no se refiere simplemente a sí mismo. Yo, en tanto que lector, no puede distinguirme de él en cuanto hablante. Es un poema porque todos somos ese Yo. En *Poema y diálogo*, trad. Daniel Najmías y Juan Navarro (Barcelona: Gedisa, 1993), p. 88. Sobre este mismo asunto, Michael Hamburger escribe: "Ningún rasgo de los poemas últimos de Celan es más representativo de esa apertura y misterio que los pronombres personales no identificados". Y, en particular, se refiere al "tú": "el tú que puede ser la mujer a la que se dirige en un poema amoroso, un *alter ego* o una deidad". En "Prólogo" incluido en Paul Celan, *Antología poética*, trad. Patricia Gola (Puebla: UAP, 1987), p. 19.

Si en un primer momento resulta más o menos claro que es "ella" (la amada ausente) la que vuelve, ahora es él, el que, transmutado, regresa. Él, que poco más adelante, deberá abandonar su propio cuerpo, perder gravidez y realidad hasta llegar a ser una sombra o, literalmente, un "recuerdo de hombre", para poder oírla.

Este "yo" amante vuelve de la estancia "atareada", llena de ecos, y la experiencia ha sido la del miedo. Mientras que ella -hecha de ausencia, silencio y recuerdo- está más allá del miedo.

Tú no tienes temor
Eres alta de varias angustias
Casi llega al amor tu brazo extendido

La amada, que es también la poesía, tiene el poder de tocar lo intangible, de traspasar las fronteras que van de lo material (el cuerpo, el "brazo") a lo incorpóreo y abstracto: el amor. Pues así como hay un lugar, un *espacio* para el olvido, también parece haber un ámbito destinado al amor.

El tema de la música, en sus distintas variantes, incluso como ausencia o como silencio, juega un papel fundamental en el poema:

Yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos
Dolor de manos
Notas trucas que se callaban podían dar al mundo lo

que faltaba

La imagen de la "guitarra" ha acompañado durante siglos a la del poeta, desde aquellos remotos juglares y trovadores medievales. También es un tópico de la pintura cubista y, por extensión, de la surrealista. Pero, contrariamente a lo esperado, esta "guitarra" no suena. Se halla sumida en un sueño profundo "de varios siglos" (así como son "varias" también las "angustias"). Como si presa de algún extraño encantamiento, la poesía hubiera enmudecido. Las "notas" están "truncas", cortadas, como antes la "cabeza" y el "lirio", y también mudas, silenciosas, como antes los labios:

Notas truncas que se callaban podían dar al mundo lo
que faltaba

El mundo sigue incompleto, porque la poesía -quizá la única (con el amor) capaz de suplir o aminorar las carencias- ha cesado de hablarle al poeta. Ya no hay música y el dolor de esta pérdida le paraliza las manos. Ya no hay quien haga vibrar el instrumento.

La poderosa presencia femenina -a un tiempo ausencia, *eclipse*-, que es asociada, al comienzo del poema, a la estrella y al silencio ("Tus labios saben dibujar una estrella sin equívoco"), es elevada ahora a la condición de diosa, aparición milagrosa o cometa, que deja a su paso una cauda luminosa de silencio:

Mi mano se alza más bajo

Coge la última estrella de tu paso y tu silencio

Y es la "mano", dolorida de música y silencio, la que captura el último destello de una imagen que se extingue, conformada de silencio, pero que también deja una cauda de silencio a su paso (de "un silencio olvidado").

La amada (como la diosa poesía) viene del olvido y del silencio y a él vuelve en el instante mismo de la invocación. Lo que ella engendra es una *ausencia de palabras*, un vacío fecundo.⁴³

Nada igualaba tu presencia con un silencio olvidado
en tu cabellera

Si hablabas nacía otro silencio

Si callabas el cielo contestaba

El habla genera silencio, pero es el *silencio* (este "callar" de la diosa) el que permite que se escuche la palabra. En el silencio está la revelación. Una vía mística se insinúa en el último de estos versos: sólo el callar hace posible, primero la *escucha*, después la contestación del "cielo" (que guarda con "silencio" visibles asonancias).

⁴³ "Lo primero –o acaso lo único– que crea el creador es el espacio vacío, desnudo, donde puede ser posible la creación. La creación es, en su primer y más esencial momento, no la creación de algo, sino la creación de la nada". José Ángel Valente, "Poesía y exilio", *Vuelta*, núm. 203 (octubre 1993), p. 17.

La poesía es cifra de un lenguaje anclado en el silencio. Al poeta le toca aguzar el oído para escuchar su dictado, pero para que esta escucha pueda darse, él deberá vaciarse de sí mismo, devenir sombra, evanescencia o "recuerdo":

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

El poeta se desborda y multiplica, trasciende sus límites y deviene "recuerdo de muchos hombres". Como sucede con la poesía mística, el "yo poético" debe exiliarse, debe salir de sí mismo para convertirse en "otro" y hablar a través suyo. O bien, para que el *dictado* de la poesía sea oído, el poeta debe convertirse en la voz de la "tribu".

Así, el poeta deviene "fuego", arde para que la poesía entre a su vez en estado de combustión. Para poder oír el dictado de la diosa, se debe alcanzar la exaltación, inflamación y maleabilidad necesarias.

Y, entonces, el poema apunta de manera certera hacia la idea, siempre intuita, de que se habla de alguien que está muerto:

Detenida la carrera
Atravesados los cuerpos y disminuidos
Pero estás en la gloria de la eterna noche

Esta sensación que nos ha perseguido a lo largo del poema -sumada a la presencia de un entorno fantasmal, casi onírico- halla aquí expresión poética. El tiempo (o tal vez el hombre) ha detenido su correr incesante, pero demasiado tarde, pues el cuerpo material, de carne y hueso, lo ha resentido, ha sufrido el embate. Los "cuerpos" han sido traspasados, "disminuidos" y, en algún sentido, erosionados. Sin embargo, ella está entera, intacta, pues habita "en la gloria de la eterna noche".

La lluvia la moja, pero no hay violencia en el acto, sino deseo. De hecho, la palabra "mojar" ha sido omitida, y en su lugar aparece "crecer" (aunque en tiempo pasado), con su connotación de fertilidad, fecundación, vida:

La lluvia crecía hasta tus labios

El sentido aumentativo del verbo ("crecía") debe vincularse comparativamente al decrecimiento de los cuerpos, que están o han sido, como sabemos, "disminuidos". Los "labios", lugar de encuentro, fusión y cruce con el otro, son también un espacio fértil para la fantasía.

Como en Novalis o en Nerval, la amada es en Westphalen viva encarnación de la Poesía. Silenciosa se oculta, y no le dice al poeta dónde tiene su "morada". Diosa o esfinge, el lugar en el que habita no debe buscarse entre los hombres, sino en el cielo o, mejor, en los múltiples cielos posibles. Porque si bien es cierto que la "morada" aparece aquí como singular y única, el sentido de diversidad y multiplicidad se desplaza a

la existencia de varios cielos. Resulta imposible saber en cuál de ellos habita el ser amado.

La existencia de varios niveles, horizontes o alturas (son varios los cielos, los olvidos, varias las formas del amor) dificulta el encuentro entre los amantes:

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

Retomando lo señalado en relación con las múltiples contaminaciones semánticas, con las sustituciones o mezclas que tienen lugar a lo largo del poema, advierto que ahora no es "el sueño" al que se le califica como "de varios siglos" sino al "amor". Con lo cual se establece necesariamente un vínculo entre ambas esferas de significado. "Sueño" y "amor" pasan, de manera casi subliminal, a identificarse y confundirse. Estas contaminaciones a veces trascienden el espacio mismo del poema e incluso dialogan con otros de *Las ínsulas*. Es el caso del verso que viene a continuación en nuestro análisis:

Cuento la noche

que me regresa, inevitablemente, a versos como "Las gotas cuentan otra cosa / Nadie cuenta las gotas", o bien, "El tiempo se cuenta con las gotas el tiempo", pertenecientes a "Un árbol se eleva hasta el extremo...". En ambos ejemplos aparece este

sentido numérico del contar, unido a un concepto metafísico de infinitud, de tiempo inabarcable, de historia antigua -"de varios siglos"- que se "cuenta", se recuerda, se hace palabra.

El tema de la música (como en otros momentos el del silencio, los lirios, los labios, la noche) también reaparece en el curso del poema, pero no sólo como tema, sino como realidad específica -ya sea como repetición, contrapunto, cadencia o pausa, en suma, como juego o tejido sonoro:

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

Dos momentos que indican un vaivén, un flujo y reflujo. En el primero, los labios, autónomos, responden al encantamiento que la música provoca; en el segundo, es la propia música la que, significativamente, olvida su "instrumento" (en este caso, los "labios"). En definitiva, lo que aquí está en juego es la contraparte de la música, aquello que la hace posible, es decir, su ausencia: el silencio.

Y de manera intempestiva, en lo que percibimos como un violento cambio de ritmo, de entonación y de acentos, se le habla a esa presencia fantasmal con una oración condicional que nunca se cierra:

Oye si me esperaras detrás de ese tiempo
Cuando no huyen los lirios

Westphalen pone en entredicho conceptos fijos e inamovibles, como son las coordenadas de tiempo y espacio. El incesante fluir temporal es detenido y así transformado en espacio transitable. El cambio se consigue mediante una preposición de lugar: "detrás de ese tiempo". Es decir, en un espacio hecho de tiempo, pero de otro tiempo.⁴⁴ El resultado es una dislocación de nuestra percepción del mundo, observable en la ruptura gramatical entre los versos: "detrás de ese tiempo / Cuando no huyen los lirios". Pero también la irrupción de una pluralidad de tiempos y espacios, se añade a las pluralidades antes mencionadas.

Y es así que tiene lugar una suerte de invocación para lograr que la amada -oculta en el silencio y el olvido, "detrás de ese tiempo"- vuelva. Pero la amada (que, como hemos visto, involucra siempre a otras entidades: la poesía, la niña) no quiere volver. Su ocultamiento,⁴⁵ que el poeta siente es deliberado, le produce dolor y cansancio:

Ya me duele tu fatiga de no querer volver
Tú sabías que te iba a ocultar el silencio el temor
el tiempo tu cuerpo
Que te iba a ocultar tu cuerpo
Ya no encuentro tu recuerdo

⁴⁴ En otros poemas aparece este mismo recurso: "Tras el muro del alba" (en "Solía mirar el carrillón...") y "Para abrir por fin rendijas / en la pared del tiempo" (en "Epílogo", incluido en *Belleza de una espada clavada en la lengua*).

⁴⁵ Un texto breve, pero iluminador, de Westphalen se titula precisamente "Para el ocultamiento de la Poesía". Cf. *Escritos varios sobre arte y poesía*, pp. 126-128.

Se entiende que el silencio, en lo que implica de callamiento, *oculte*, que el temor lleve a ocultarnos, que el tiempo, en tanto olvido, sea una de las formas del ocultamiento. Pero lo que resulta inquietante es que la mayor opacidad, la veladura más grande, habite en el cuerpo de la amada. Y es precisamente este último elemento de la serie el que se repite: "Que te iba a ocultar tu cuerpo", como si precisamente en lo visible, en lo palpable y tangible, se alojara, contra toda esperanza, la posibilidad de un mayor ocultamiento (y en definitiva del olvido y el silencio).

Pero hay otra manera de entender ese "ocultamiento". No olvidemos que en uno de sus trabajos de reflexión poética -me refiero a "Para el ocultamiento de la Poesía" antes citado-, Westphalen apuntaba precisamente a la existencia de "vías soterradas" de difusión de la palabra poética, a una suerte de "transmisión" que él calificaba de "clandestina" y "encubierta". Su silencio de más de treinta años debe ser visto también bajo esta luz, como un mandato, un deliberado "ocultamiento de la Poesía".

Hubo, quizás, otro tiempo en el que era posible invocar a la Diosa. Hoy, espejismo o recuerdo, ella se oculta a los hombres, enmudece. Aunque tal vez habría que plantearnos la pregunta de si son los poetas los que enmudecen, o nosotros los que carecemos de "un oído lo suficientemente fino para oír".⁴⁶

⁴⁶ Cf. el capítulo de Gadamer titulado "¿Están enmudeciendo los poetas?", en *Poema y diálogo*, pp.107-117.

Así como la marea asciende y desciende (movimiento también afín a los cuerpos), la noche "sube" en estas ínsulas. Como en una geografía temporal, la noche, envuelta por la amada, que es silencio, deja a su paso vacío, despojo:

Otra noche sube por tu silencio

Nada para los ojos

Nada para las manos

Nada para el dolor

Nada para el amor

Como en la "noche de los sentidos" de san Juan de la Cruz, el encuentro con la amada va precedido de un despojamiento, de un "acallamiento" de los sentidos.

La palabra "nada" se repite cuatro veces, de manera consecutiva: una suma de desalientos. Nada para la vista, nada para el tacto, nada tampoco para atenuar la pérdida, nada para el encuentro gozoso, para el amor. El "silencio" de la amada se revela como cifra última del ocultamiento:

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

Después de la nada, viene la interrogación, la búsqueda, y ahora las mismas palabras de la serie anterior, a excepción de

"dolor", se reagrupan en pares. En este nuevo reordenamiento, el "dolor" es reemplazado por la duplicación de la palabra "amor". Con lo cual no sólo queda redoblada la intensidad amorosa, sino que también se produce una suerte de duplicación o desdoblamiento del yo poético:

Por qué te habían de perder mi amor y mi amor

Desde el punto de vista sonoro, es como si el "dolor" estuviera contenido en el "amor". Ambas palabras tienen dos sílabas (la segunda de ellas, idéntica) y el acento es, en los dos casos, agudo. Esta duplicación se da también en la pérdida del objeto amoroso: por una parte, la pérdida real, dolorosamente experimentada, y por la otra, aquélla vivida o revivida en el poema.

Otra noche baja por tu silencio

Dos entidades incorpóreas, "noche" y "silencio", adquieren realidad material. Como un animal "baja" la noche, no por el cuerpo de la amada, sino por su "silencio" (que opaca y oculta). Al ascenso sigue el descenso: flujo y reflujo, vaivén, cadencia. Como en la noche mística -en esta noche "otra", sucesiva pero también distinta-, después del éxtasis viene la pérdida. Pero en esta "noche oscura" de Westphalen no hay encuentro con la amada: sólo queda la evidencia del despojo -

una especie de iluminación negativa, en la que el poema es un faro oscuro que vierte luz sobre ínsulas extrañas.

IV EPÍLOGO

MÁS ALLÁ DE LAS ÍNSULAS

A manera de colofón o de epílogo, me gustaría hacer hincapié en ciertas consideraciones, o certezas, que se han ido gestando al escribir este libro. Algunas, incluso, ya han sido mencionadas en los diferentes capítulos pero creo que en este punto cobran un sentido diferente. Me resulta, por ejemplo, indudable el hecho de que para Westphalen la creación poética fue una experiencia análoga a la onírica. Y más aún, que el poema, como el sueño, significó para él una manera de aproximación a otras realidades más profundas y complejas que aquéllas susceptibles de ser vividas en la vida misma. Él no concibió el poema como una unidad completa, sino como un fragmento, una "ínsula", como parte de un todo mayor, de un continente más amplio, del que avistamos -como en el sueño- sólo "porciones".

En ambos, sueño y poema, el sentido que priva es el de la vista. La imagen, por extraña que sea, ordena y permea la realidad onírica y poética; se construye de formas, colores, contrastes. No sorprende, entonces, que una de las inquietudes mayores de Westphalen haya sido la pintura y, de manera más amplia, las artes visuales. No es de extrañar tampoco que algunos de los seres que más gravitaron en su vida hayan sido poetas y pintores, y en algunos casos ambas cosas a la vez. Así, por ejemplo, José María Eguren, figura clave en el desarrollo de la poesía moderna en el Perú, realizaba acuarelas y diminutas fotografías -éstas últimas con una cámara de su propia factura que tenía la dimensión de un dedal.

El artista Fernando de Szyszlo, en cambio, que guardó una relación de muchos años con Westphalen, realizaba cuadros de grandes dimensiones y se adentraba en los misterios del mito:

Otra de las modalidades para que Szyszlo manifieste su intimidad es el recurso a lo poético y [lo] mítico -a los misterios del mito y la consagración -del sacrificio la tortura y la inmolación -al vaivén contrario de los ritmos cósmicos según se extingan o resurjan mundos y constelaciones.¹

En este ensayo, publicado originalmente en *Debate* en 1985, y al que pertenece la nota arriba transcrita, Westphalen puntualiza, refiriéndose siempre al pintor y amigo:

Su agnosticismo declarado lo considero muy compatible con esta inmersión continua en lo imaginario de lo poético y lo mítico. Yo no podría definir el mito sino como las innúmeras maneras de no resolver el enigma (del hombre - del universo). La obra de arte -el poema- hace lo mismo que el mito: echar unos rayos de luz nada más que para hacer más intensa la oscuridad.²

Este "echar unos rayos de luz" ilustra la manera en que Westphalen entendía la poesía como una especie de luz rasante, de *iluminaciones*, que permiten ver sólo determinados relieves. La culminación de la idea "para hacer más intensa la oscuridad", apunta a la noción siempre actuante del poema (y la obra de arte) como un adentrarse en los dobleces del misterio. No es sólo en la iluminación de algunos aspectos, sino en el oscurecimiento (u

¹ "Szyszlo insiste: concretización de lo imaginario y lo mítico -es decir- de lo 'real' ", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 316.

² *Idem.*

ocultamiento) de otros, que la poesía encuentra sustento como traductora de experiencias, que por su complejidad y extrañeza, bordean casi siempre con el silencio.

Aquí habría que hacer hincapié en el papel tan destacado que el propio Westphalen le otorgó al mito. En una entrevista que el poeta sostuvo con Nedda Anhalt, realizada en 1998, y cuya versión abreviada fue publicada en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, el autor de *Las ínsulas* habla de lo revelador que fue para él la lectura en su juventud de las relaciones de etnógrafos y antropólogos:

Hasta me atrevería a sostener que es en los pueblos llamados "primitivos" en donde hay que indagar por los orígenes de todo arte -de toda ciencia y de toda ética -es decir- de los elementos constitutivos de las culturas y civilizaciones históricas.³

Estas ideas eran sin duda compartidas por Szyszlo, cuya práctica de la pintura estuvo marcada por su relación con el Perú de las antiguas civilizaciones incaicas.

César Moro, considerado por Westphalen como el mejor poeta de su generación, fue además su amigo desde 1934 hasta su muerte, 22 años más tarde. Él realizó pinturas y dibujos, que formaron parte, junto con algunos "objetos", de la *Exposición Internacional del*

³ "Conversación con Nedda Anhalt", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 367 (julio 2001), p. 5.

Surrealismo que se llevó a cabo en México, en 1940. De él dijo Westphalen:

Insistamos, en especial, en reconocer que al lado del C.M. poeta hubo desde un principio, paralela y constantemente, el C.M. pintor, y que ambas actividades se desarrollaron a un mismo nivel de calidad y acierto y con igual grado de clarividencia.⁴

Por otra parte, la obra gráfica de Judith, quien fuera mujer de Westphalen (y que murió, en condiciones trágicas, en Italia), se integra también a dos de sus libros, ambos publicados en México. De ella es el grabado que aparece en la portada de *Otra imagen deletznable...*, así como los cuatro dibujos que se reproducen en su interior. La edición autógrafa de *Ha vuelto la Diosa Ambarina* recoge asimismo cinco de sus monotipias.

Y junto a esta presencia y predominio de la imagen -silenciosa, reveladora, fragmentaria- aparece, a menudo, en su obra una experiencia de la poesía como un estar "a la espera". Hubo un momento de su vida, que se prolongó poco más de treinta años (entre 1940 y 1971), en que Westphalen no tuvo casi actividad poética pero sin embargo permaneció fiel a la poesía aun en el silencio, en su particular manera de estar alerta al dictado de la poesía. Después de ese lapso, la fragmentación, la concentración y el despojamiento se volvieron aún mayores, y en algunas de sus colecciones

⁴ "Pinturas y dibujos de César Moro", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 297.

posteriores al gran silencio, la escritura se vuelve prácticamente un aforismo. Remanentes, sí, de naufragios, islas siempre, fulgores.

Iluminadora, asimismo, y vivificante, es la formulación que Westphalen hizo de la tradición, en un ensayo que revela su constante indagación en lo moderno:

Aquí se verá que no entendemos la tradición como un simple tomar conocimiento del legado del pasado, de ese abrumador legado de riquezas y miserias sin cuento, sino su "actualización"[...].⁵

Y ahondando siempre en esta idea, Westphalen se refiere, poco más adelante, a la tan socorrida noción de "originalidad":

En nuestro tiempo hay una tendencia, quizás exagerada, a exaltar lo peculiar en el artista; el mayor elogio es hablar de su originalidad; mas la condición que hace posible esta cualidad, es el apetito insaciable del artista por apropiarse las experiencias del arte del pasado, [...] y artista original es el que ha digerido tan bien las experiencias de los otros que no muchos las reconocerán en el nuevo producto.⁶

Esta cuestión de la tradición y la originalidad, es fundamental sobre todo en un poeta cuya obra ha sido calificada, a veces con

⁵ "La tradición, los museos y el arte moderno", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 248. El subrayado es mío.

⁶ *Idem.*

demasiada premura, de "surrealista". En otro de sus ensayos, titulado "Surrealismo a la distancia", Westphalen se detiene precisamente en esta filiación otorgada por algunos críticos y estudiosos de su obra:

Con frecuencia se ha especulado sobre mi relación con el Surrealismo y a veces se me ha preguntado cuál sería mi deuda para con él. Seguramente en todo ello hay cierto desconocimiento de lo que fue el movimiento surrealista y de las repercusiones que podía tener sobre quien de lejos - de bastante lejos - y muy fragmentariamente - tomaba conocimiento de él y se sentía sensible a sus manifestaciones de una poesía múltiple y deslumbrante -y confundido por el tumulto de declaraciones perentorias y contrarias - a menudo autoritarias - y por ciertos comportamientos violentos y escandalosos que se proponían llevar la poesía a la calle - introducir la poesía en la vida corriente.⁷

De esta declaración, así como de las vertidas a lo largo de esta tesis en sus diferentes capítulos, podemos inferir que Westphalen hizo suyas las voces de poetas líricos, románticos y simbolistas, y también de poetas modernos, cuya sensibilidad y concepción de la poesía eran comunes. Sin embargo, él creó su propia tradición, a través de la lectura y frecuentación de poetas en lengua española -y también en inglés, francés, alemán, italiano y

⁷ "Surrealismo a la distancia", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 151.

portugués- que como él apostaban por una poesía abierta al misterio, a las zonas oscuras, a la magia y a la labor creadora del sueño. También, y a prudente distancia, encontró en el propio Perú alimento y sustento para las certezas que en él se iban desarrollando, sobre todo en autores de la talla de José María Eguren y César Moro.

Los poetas no surgen de la nada; nacen en un medio, se nutren de él, y eligen voces y afectos para su crecimiento. Las proclamas liberadoras de cierta vanguardia europea que quería romper con una concepción anquilosada de la poesía (y de la vida), también hallaron resonancia en él, pero no hay que olvidar que el movimiento surrealista, que veía en la realidad otra *surrealidad*, estaba físicamente alejado de un entorno cultural y geográfico que, allá por los años treinta (años en que Westphalen publicó sus dos primeros libros), también discutía, con entrega y pasión, los alcances de una expresión genuinamente americana. Es decir, los embates de la vanguardia, y específicamente del movimiento surrealista, llegaron a Westphalen por distintas vías (Breton, Moro, etc.), pero siempre como un hecho fragmentario y con la conciencia de que esta revuelta se estaba gestando y desarrollando en un ámbito alejado y, hasta cierto punto, ajeno.

Una personalidad retraída y ensimismada, como la de Westphalen, no podía sentirse cómoda con ciertas actitudes estridentes y en ocasiones hasta autoritarias, como algunas de las mantenidas por Breton, por ejemplo; tampoco con la concepción del automatismo psíquico y verbal entendido como un discurrir de la conciencia sin trabas ni interferencias, exento de toda acción dirigida. Para Westphalen, la poesía supone un liberar a la conciencia vigilante

pero con las limitaciones impuestas por una voluntad de la que el poeta no es del todo dueño. *Las ínsulas y Abolición* dan cabal cuenta de ello. Después de estos libros, escritos cuando Westphalen tenía apenas veintiuno y veintitrés años, libros que se resuelven en parrafadas más o menos largas y en exacerbadas imágenes, su poesía - con colecciones como *Arriba bajo el cielo* (1982), *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (1982), *Amago de poema - de lampo - de nada* (1984), *Porciones de sueño para mitigar avernos* (1986) y *Ha vuelto la Diosa Ambarina* (1988)- se torna cada vez más escueta y aforística o, como el propio Westphalen lúcidamente diría, se vuelve portadora de imágenes más bien tenues.

A veces, como en "Se acabó", que forma parte de la serie *El niño y el río*, a su vez comprendido en *Amago de poema...*, el tono semeja al de una rondinela o canción infantil:

Ándale Río ándale - das vuelta tras vuelta de este mundo
al otro - súbete a esta barca - repósate un poco.

En "Quiénes", incluido en *Remanentes de naufragio*, del mismo libro, el poema se propone como una suerte de juego de niños o de adivinanza (idea que está presente en la interrogación que el nombre mismo del poema plantea), aunque cargado de un erotismo lúdico. Su tono se acerca al de ciertos romances tradicionales y a usos, propios de la lengua hablada, que insertan al poema en el ámbito de la intimidad y los afectos. Me refiero específicamente al uso del diminutivo o, más bien, a su abuso, lo que me parece altamente significativo. Partiendo de clichés propios de la poesía

tradicional, de las canciones infantiles, etc., Westphalen fuerza a la lengua, la extrema, sacándola de los cauces que marca la lírica tradicional para insertarla en las paradojas propias de la poesía moderna.

Es notable además el salto abrupto que va de "cuartito" a "espejito", con lo que, sin mediación alguna, nos hallamos en el *nonsense* de Lewis Carroll:

Quiénes

ME voy a meter contigo
En un cuartito
O en un espejito
Donde no haya sitio para uno
Y menos para dos
Y se esté muy apretaditos.

O bien, si nos trasladamos a "Estampa", es posible advertir, además de la clara referencia a la impresión o al grabado tradicionales, los recursos (entre ellos, la repetición) y el tono de una lírica antigua. Caracteriza al poema su brevedad extrema, que se resuelve en una pura exclamación:

Estampa

QUÉ tomaba el picaflor
De tu sexo - Juliana

Polen y miel rica - Juliana

Ambrosía deleitosa - Juliana

Ay - Juliana

No es casual que el poema comience con una interrogación y concluya con una interjección que es un suspiro de gozo; tampoco lo es la inclusión de elementos sensoriales, como el *polen*, la *miel* y la *ambrosía*, que hacen al gusto, la vista y el olfato, pero que son también propios de una lírica y una mística que sin duda han abrevado de la tradición árabe. Recordemos el célebre *Cantar de los cantares* y la poesía de san Juan de la Cruz.

Por cierto que si en la leyenda medieval, don Julián, tras la violación de su hija, la Cava, por el rey don Rodrigo, le abre la puerta a los moros, lo que aquí está en juego es también una pérdida, pero de otra índole, diría, más *deleitosa*. Es en la métrica, pero también en el título, y aun en el uso reiterado de los guiones, que Westphalen hace evidente la distancia (por cierto, no afectiva) con aquella otra poesía.

Otras veces sus poemas últimos adquieren un tono sentencioso, no exento sin embargo de la contradicción y la paradoja. ¿Qué otra cosa, si no, es el *vértigo de lo inmóvil*, o bien, esa *levedad inexorable* que aparece en el siguiente poema breve, que forma parte de *Porciones de sueños para mitigar avernos?*

ATRAÍDO leve - inexorablemente - por abismo y tiniebla -
abiertos uno y otra maternalmente en el vértigo de lo
inmóvil.

Pero quizás las más de las veces su poesía deviene un discurrir en torno a la naturaleza de la propia poesía, siempre ambigua y escurridiza, y de manera inevitable, en torno a la figura del poeta, por él desacralizada y reducida a la condición de simulador, escriba o mero intermediario. Asomémonos a este poema que forma parte de *Ha vuelto la Diosa Ambarina*:

¿MISERIA o riqueza de poetas - pues calculen ustedes que no son capaces ellos sino (en el mejor de los casos) pulposa aunque insulsa simulación de sortilegios.

O bien, también en el mismo libro, Westphalen abunda en elementos reflexivos, conversacionales, del pensamiento con palabras, modismos y recursos propios de la prosa:

LAS palabras lo escogen a uno para sus zarabandas (o sus autos de fe).

En la Poesía - es sabido - el "médium" está sujeto enteramente a los dictados y caprichos de la Palabra. Aun en la vida corriente - quién no se ha sentido arrastrado a donde él mismo no hubiera osado o no había previsto? Nos extralimitaríamos empero si confundiéramos Poesía con Hado - el Verbo entreoído (a veces encarnado) con semejanzas del Destino.

La reflexión fue algo consustancial a Westphalen, quien junto con su poesía nos dejó un gran número de ensayos escritos desde dentro de la experiencia poética -"una experiencia, sin duda, abisal", como la describiría el poeta y pensador español José Ángel Valente- y desde su lectura, original e innovadora, de otros poetas y pintores peruanos y de otras latitudes. Westphalen realizó estos acercamientos a la poesía, y a lo que le es intrínseco, muy en el sentido en que lo hizo Valente, quien dijo: "Cualquier aproximación a la naturaleza de lo poético ha de huir de las definiciones, de las taxonomías, para entenderse sobre todo como un ensayo o intento espontáneo, y a la vez deliberadamente asumido, de desclasificación."⁸ Es en esta dirección que utilicé los propios escritos de Westphalen para iluminar su poesía.

Westphalen, poeta singular y peculiarísimo en lengua hispana, hizo, presumiblemente a fines de los años veinte, su propia lectura de la poesía de san Juan de la Cruz, lectura que nada tenía que ver con aquella realizada en España por autores como Jorge Guillén o el propio Dámaso Alonso.⁹ Su condición marginal, en tanto poeta, viviendo también al margen, es decir, en un lugar remoto como la Lima de aquellos años, le permitió tal vez leer al más importante poeta místico que ha dado España no desde la ortodoxia y el temor que la religión sustenta sino desde su apreciación de poeta iluminado para quien la poesía, lejos de comunicar, está más bien destinada a *revelar*, y para quien el balbuceo, lindante con el silencio, deriva de un descenso al

⁸ José Ángel Valente, "A propósito de la poética", en *La experiencia abisal*, p. 190.

⁹ Sobre la lectura española de san Juan de la Cruz, véase el ensayo de Valente, "Formas de lectura y dinámica de la tradición", en *La experiencia abisal*, pp. 140-149.

abismo, a la noche oscura del alma, experiencia análoga a la de la creación poética.

Emilio Adolfo Westphalen murió en su Lima natal en agosto de 2001, y su muerte pasó prácticamente inadvertida para el mundo literario. Vivió conforme a la Poesía y murió también conforme a ella. Queda su obra para alimentar la llama.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS DE WESTPHALEN

a) Poesía

Las ínsulas extrañas. Lima: Compañía de Impresiones, 1933.

Abolición de la muerte. Lima: Ediciones Perú Actual, 1935.

Otra imagen deleznable... México: Fondo de Cultura Económica, 1980. (Incluye *Las ínsulas extrañas*, *Abolición de la muerte* y *Belleza de una espada clavada en la lengua*).

Arriba bajo el cielo. Lisboa: Dirección Gráfica de Paulo da Costa Domingos, 1982.

Máximas y mínimas de sapiencia pedestre. Lisboa: Dirección Gráfica de Paulo da Costa Domingos, 1982.

Amago de poema - de lampo - de nada. Lisboa: Dirección Gráfica de Paulo da Costa Domingos, 1984. (Incluye "Nueva serie", "El niño y el río" y "Remanentes de naufragio").

Porciones de sueño para mitigar avernos, México, *Vuelta* 119, 1986. *Ha vuelto la Diosa ambarina*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

Cuál es la risa. Prólogo de André Coyné. Barcelona: Auqui, 1989.

Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988. Prólogo José Ángel Valente. Madrid: Alianza, 1991. (Incluye *Las ínsulas extrañas*, *Abolición de la muerte*, *Belleza de una espada clavada en la lengua*, *Arriba bajo el cielo*, *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*, *Amago de poema - de lampo - de nada*, *Porciones de sueño para mitigar avernos* y *Ha vuelto la Diosa ambarina*.)

Poesía completa y ensayos escogidos. Ed. Marcos Martos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. (Incluye

cuatro cuadernos de poemas no recogidos en la edición de Alianza: "Primeros poemas", "Cuál es la risa", "Falsos rituales y otras patrañas" y "Últimos poemas". Además de una iconografía, contiene una amplia antología de ensayos y una bibliografía actualizada).

b) Prosa reunida

La Poesía los poemas los poetas. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, Colección Poesía y Poética, 1995.

Escritos varios sobre arte y poesía. Lima: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, 1996.

c) Ensayos

"La poesía de Xavier Abril". En Xavier Abril, *Difícil trabajo*, Madrid, Plutarco, 1935.

"Cómo comentaremos la poesía". *La Nación*, 5 de enero de 1947.

"La teoría del arte moderno". *Las Moradas*, núm. 3, 1947.

"Literatura y sociedad". *El Comercio*, 21 de febrero de 1960.

"La poesía en la vida y en la obra de Sebastián Salazar". *Revista Peruana de Cultura*, núm. 7-8, 1966.

"Jean-Paul Sartre y el problema del escritor". *La Prensa*, 4 de agosto de 1946.

"La poesía de César Moro". En César Moro, *La tortuga ecuestre y otros textos*, ed. Julio Ortega, Caracas, Monte Ávila, 1976.

"Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares". *Diálogos*, Colegio de México, núm. 84, 1978.

"Para el ocultamiento de la poesía". *La Imagen Cultural*, núm. 142, 1977, p. VI.

"Poetas en la Lima de los años treinta". En *Otra imagen deleznable...*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

"Concretización de lo imaginario y lo mítico en la obra de Szyszlo". *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, vol. VIII, núm. 80, nov-dic. de 1988, pp. 1-3.

"César Moro: las bodas alquímicas entre la realidad y el sueño". *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, vol. IX, núm. 85, mayo de 1989, pp. 2-16.

"Para una semblanza de César Moro". Lima, *Debate*, vol. XI, núm. 57, septiembre-octubre de 1989.

"Digresión sobre surrealismo y sobre César Moro entre los surrealistas". *Universidad de México*, Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, vol. I, núm. 484, mayo de 1991.

"Sobre la Poesía". *Poesía y Poética*, núm. 10, México, Universidad Iberoamericana, 1992.

d) Revistas dirigidas por Westphalen

- *El Uso de la Palabra* (codirigida con César Moro), Lima, 1 número, 1939.

- *Las Moradas*, Lima, 8 números, 1947-1949.
- *Revista Peruana de Cultura*, Lima, números 2-8. 1964-1966.
- *Amaru*, Lima, 14 números, 1967-1971.

e) Entrevistas

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

"Conversación con Nedda Anhalt", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México, julio de 2001, núm. 367, pp. 4-6.

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

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

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

2.- ESTUDIOS SOBRE E.A. WESTPHALEN

Libros y tesis

CUETO, Alonso. *Filiación y heterodoxia de "Las ínsulas extrañas"*. Tesis de Bachillerato. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1977.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *Las ínsulas extrañas de Emilio*

Adolfo Westphalen. Lima, Naylamp, 1990; Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.

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

RUIZ AYALA, Iván. *Poética vanguardista westphaleana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

ÚZQUIZA, José Ignacio. *La Diosa Ambarina: Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2001.

Ensayos, artículos y notas

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

_____. "Perú". *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1974, pp. 111-115 (nota sobre Moro y Westphalen).

BARY, Leslie. "El surrealismo en Hispanoamérica y el 'yo' de Westphalen". *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima), año XIV, núm. 27, 1988, pp. 97-110.

COYNÉ, André. "César Moro: surrealismo y poesía". *Biblioteca de México*, núm. 13, enero-febrero de 1993.

CUETO, Alonso. "El primer surrealista". *Creación & Crítica* (Lima), núm. 20, 1977, pp. 18-20.

_____. "Westphalen: el laberinto del silencio". *Hueso Húmero* (Lima), núm. 7, 1980, pp. 121-128.

EIELSON, Jorge E.; SALAZAR BONDY, Sebastián; SOLOGUREN, Javier. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Editorial Cultura Antártica, 1946, pp. 85-90. (nota de Sologuren)

FERRARI, Américo. "Lectura de *Abolición de la muerte* de Emilio Adolfo Westphalen". *Inti*, núm. 5-6, 1977, pp. 81-89.

GONZÁLEZ-VIGIL, Ricardo. "Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica". *Creación & Crítica* (Lima), núm. 20, 1977, pp. 38-43.

LEFORT, Daniel. "E. A. Westphalen, surrealiste a l'approche de l'aube". *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*: Lima, Pontificia Universidad Católica, 1992, pp. 131-145.

MORENO JIMENO, Manuel. "Presencia de Emilio Adolfo Westphalen". *Creación & Crítica* (Lima), núm. 20, agosto de 1977, p. 5.

MORO, César. "Vida de poeta. Algunas cartas escritas en México". *Vuelta* (México), núm. 95, octubre de 1984, pp. 24-30 y "Correspondencia desde México". *Casa del Tiempo* (México), núm. 85, mayo de 1989, pp. 7-16.

O'HARA, Edgar. "Sueños sin respaldo seguro" (Prólogo posible). *La Casa de Cartón. Revista de Cultura* (Lima), otoño de 1994, II época, núm. 3, pp. 14-21.

_____. "Esplendores en el mar agitado". *Dactylus* (Lima), núm. 4, 1985, pp. 36-39.

ORTEGA, Julio. "Moro, Westphalen y el surrealismo".

Biblioteca de México (México), núm. 13, enero-febrero de 1993.

PAZ, Octavio. "Emilio Adolfo Westphalen: iluminación y subversión". *In/mediaciones*. México: Seix Barral, 1990.

PODESTÁ, Bruno. "Las revistas de Emilio Adolfo Westphalen". *Creación & Crítica* (Lima), núm. 20, 1977, pp. 60-69.

RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo. "El pensamiento de Westphalen". *Creación & Crítica* (Lima), núm. 20, 1977, pp. 60-69.

RIVAS, Pierre. "El surrealismo en América Hispánica: herencia y mutación". *Biblioteca de México* (México), núm. 13, enero-febrero de 1993.

ROSADO, Juan Antonio. "Dimensiones simbólicas de 'El mar en la ciudad'". *Estudios* (México), núm. 48, 1997, pp. 69-82.

ROWE, William. "E. A. Westphalen: la inteligencia poética y el imaginario social". *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, pp. 124-141.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. "Bibliografía de Emilio Adolfo Westphalen". *Creación & Crítica* (Lima), núm. 20, 1977, pp. 73-79.

_____. "Westphalen, poeta de los elementos". *Creación & Crítica*. (Lima), núm. 20, 1977, pp. 32-37.

SOLOGUREN, Javier. "En torno al surrealismo de Emilio Westphalen". *La Imagen Cultural* (Lima), 16 de octubre 1977, p. VI.

_____. "Los últimos poemas de E. A. Westphalen". *Creación & Crítica* (Lima), núm. 20, 1977,

pp. 30-31.

_____. "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* (Lima), núm. 14, 1979, pp. 13-37. Reproducido en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (México), núm. 110, febrero 1980, pp. 14-20.

VALENCIA ASSOGNA, Leonardo. "Westphalen: Mientras ruge el volcán". *Reforma*. Suplemento de *El Ángel* (México), 14 de agosto 1994, p. 17.

VALENTE, José Ángel. "Aparición y desapariciones". *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

VARGAS LLOSA, Mario. "Presentación". *Creación & Crítica* (Lima), núm. 20, 1977, pp. 1-2.

VERÁSTEGUI, Enrique. "Una flor en revuelta Cf. 'Abolición de la muerte'". *Sin Nombre* (San Juan de Puerto Rico), vol. X, núm. 4, enero-marzo de 1980, pp. 78-88.

ZEGARRA, Chrystian. "La protoescritura de *Las ínsulas extrañas*: El caso de un manuscrito inédito de Emilio Adolfo Westphalen". *Intermezzo tropical* (Lima), núm. 2, 2004.

3. OTRAS OBRAS Y ENSAYOS

ADÁN, Martín. *Antología*. Ed. Mirko Lauer. Madrid: Visor, 1989.

_____. *El más hermoso crepúsculo del mundo (Antología)*. Estudio

- y selección de Jorge Aguilar Mora. México: FCE, 1992.
- ALONSO, Dámaso. "El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz". *Poesía española*. Madrid: Gredos, 1976, pp. 209-305.
- ALONSO, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- ANÓNIMO. *El Cantar de los Cantares*. Traducción, introducción y notas de Luis Alonso Schökel. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1969.
- ARANGUREN, José Luis L. *San Juan de la Cruz*. Madrid: Júcar, 1973.
- ARMIÑO, Mauro. *Antología de la poesía surrealista*. Madrid: Alberto Corazón, 1971.
- BEGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México: FCE, 1978.
- BRÉMOND, Henri. *La poesía pura*. Con un debate sobre la poesía por Robert de Souza. Trad. Julio Cortázar. Buenos Aires: Argos, 1947.
- BRENAN, Gerard. *San Juan de la Cruz*. Trad. Jaume Reig. Barcelona: Laia, 1974.
- BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. Trad. André Bosch. Madrid: Guadarrama, 1974.
- _____. *Antología (1913-1933)*. Sel. y pról. Marguerite Bonnet. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 1978.
- _____. *Manifiestos del surrealismo*. Ed. y trad. Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.

- COYNE, André. *César Moro*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1956.
- CRUZ, Juan de la. *Obra Completa*. 2 vols. Ed. de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- DE RENÉVILLE, Rolland. "Poetas y místicos". Trad. César Moro. *El Hijo Pródigo* (México), año II, vol. VI, núm. 19, 15 de octubre 1944.
- DE TORRE, Guillermo. *Historias de las literaturas de vanguardia*. 3 volúmenes. Madrid: Guadarrama, 1974.
- _____. *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Losada.
- DE CERTEAU, Michel. *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. Trad. Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- DUROZOI, G. y B. Lecherbonnier. *El surrealismo*. Trad. Josep Elias. Madrid: Guadarrama, 1974.
- EARLE, Peter G. y Germán Gullón. *Surrealismo / surrealismos: Latinoamérica y España*. Philadelphia: Department of Romance Language at the University of Pennsylvania, 1975.
- EGUREN, José María. *Poesías completas y prosas selectas*. Recopilación, introducción y notas de Estuardo Núñez. Lima: Editorial Universo, 1970.
- EIELSON, Jorge Eduardo et. al. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Cultura Antártica, 1946.
- _____. *Poesia Scritta*. Introd. Martha L. Canfield. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1993.
- FERRARI, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila, 1972.

- GADAMER, Hans-Georg. *Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX*. Trad. Daniel Najmías y Juan Navarro. Barcelona: Gedisa, 1993.
- GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1983.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México: FCE, 1973.
- _____. *De camino al habla*. Trad. Yves Zimmermann. Barcelona: Odós, 1987.
- KAMENZÁIN, Tamara. *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México: UNAM, 1983.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe y NANCY Jean-Luc, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*. Traducción, introducción y notas adicionales de Philip Barnard y Cerril Lester. Albany: State University of New York Press, 1988.
- MALLARMÉ, RIMBAUD, VALÉRY. *Poesía francesa*. Trad. Cintio Vitier y otros. México: El Caballito, 1973.
- MILÁN Eduardo. *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. México: Universidad de la Ciudad de México, Colección Al margen, 2004.
- MORO, César. *La tortuga ecuestre y otros textos*. Ed. Julio Ortega (Textos de A. Coyné, E. Molina, M. Vargas Llosa y E. A. Westphalen). Caracas: Monte Ávila, 1976.
- _____. *Versiones del surrealismo*. Pról. Julio Ortega, Barcelona: Tusquets, 1974.
- _____. *Prestigio del amor*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, p. 210.

- NERVAL, Gérard de. *Aurelia*. Trad. J. Sánchez Sainz. México: Premiá, 1977.
- _____. *Las quimeras y otros poemas*. Trad. Anne Marie Moncho y José Luis Jover. Madrid: Visor, 1974.
- _____. *Las hijas del fuego*. Ed. Fátima Gutiérrez y trad. Susana Cantero. Madrid: Cátedra, 1990.
- NOVALIS. *Fragmentos*. Trad. Lorenza Fernández del Valle. México: Juan Pablos Editor, 1984.
- _____. *Himnos a la noche*. Trad. Jorge Arturo Ojeda. México: Premiá, 1981.
- NUÑEZ, Estuardo. *La literatura peruana en el siglo XX*. México: Pormaca, 1965.
- ORTEGA, Julio. *Surrealistas y otros peruanos insulares*. Pról. Mirko Lauer y Abelardo Oquendo. Barcelona: Ocnos, 1973.
- _____. *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*. México: FCE, 1988.
- _____. *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México: Siglo XXI, 1987.
- OVIEDO, José Miguel. "Los enigmas de Eguren". *Vuelta* (México), año XXI, núm. 252, noviembre de 1997.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- _____. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- _____. "Poesía de soledad y poesía de comunión". *Primeras letras (1931-1943)*. México: Vuelta, 1988.
- PELLEGRINI, Aldo. *Antología de la poesía surrealista de lengua*

- francesa. Estudio preliminar, selección y notas de Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 1981.
- PINTO, Paulo G. "Aleppian Sufi Transe" en Ensemble Al Kindi y Sheik Habboush. *Transe Soufie d' Alep. Aleppian Sufi Transe*. Disco compacto (cuaderno), 2003, pp. 18-33.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Trad. Juan José Domenchina. México: FCE, 1983.
- ROWE, William. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Trad. de varios capítulos de Claudio Canaparo. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- SOSA, Víctor. "Rostros y rastros del siglo XX. Szyszlo y la pintura latinoamericana". *Milenio Diario* (México), sábado 5 de enero 2002, p. 44.
- STANTON, Anthony. "La prehistoria estética de Octavio Paz". *Literatura Mexicana 2* (México), núm. 1, 1991, pp. 23-55.
- STEINER, George. *Lenguaje y silencio*. Trad. Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa, 1982.
- SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: FCE, 1985.
- VALENTE, José Ángel. *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- _____. "Poesía y exilio". *Vuelta* (México), núm. 203, oct. 1993, pp. 15-18.
- VALÉRY, Paul. "Cánticos Espirituales". *Variedad I*. Trad. Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea. Buenos Aires: Losada, 1956.
- VALLEJO, César. *Obras completas*. Barcelona: Laia, 1976.

VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*
(*Manifiestos, proclamas y otros escritos*). México: FCE,
1991.

XIRAU, Ramón. *De mística*. México: Joaquín Mortiz, 1992.

YURKIÉVICH, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía*
latinoamericana. Barcelona: Barral, 1978.

_____. *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias*
y otras concomitancias. Barcelona: Muchnick, 1984.

_____. *La confabulación con la palabra*. Madrid: Taurus,
1978.