

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial del 3 de abril de 1981



Elección, trascendencia, desencanto y lenguaje: los últimos poemarios de Emilio Adolfo Westphalen

Tesis

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN LETRAS MODERNAS

Presenta

MARCO ANTONIO FLORES ALEMÁN

Director: Dr. Juan Alcántara Pohls
Lectoras: Dra. Tania Favela Bustillo
Dra. Alethia Alfonso García

Esta tesis corresponde a los estudios realizados con una beca otorgada por el Gobierno de México, a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| PRIMER ACERCAMIENTO..... | 6 |
| OBJETO DE ESTUDIO | 8 |
| LA FALSA ELECCIÓN | 10 |
| DIVISIÓN DE ESTA INVESTIGACIÓN Y PROPUESTA METODOLÓGICA | 14 |
| CAPÍTULO 1: LA POESÍA DE WESTPHALEN LUEGO DE <i>BELLEZA DE UNA ESPADA</i> | |
| <i>CLAVADA EN LA LENGUA</i> | 16 |
| EL OTRO WESTPHALEN, CUARENTA Y CINCO AÑOS DESPUÉS DE LA | |
| VANGUARDIA | 18 |
| CUÁL ES LA RISA (1989)..... | 23 |
| ARRIBA BAJO EL CIELO (1982)..... | 27 |
| MÁXIMAS Y MÍNIMAS DE SAPIENCIA PEDESTRE ESCUCHADAS AL DESGAIRE | |
| SIN CERTIFICACIÓN DE AUTENTICIDAD (1982) | 28 |
| NUEVA SERIE (1984) | 29 |
| EL NIÑO Y EL RÍO (1984) | 30 |
| REMANENTES DE NAUFRAGIO (1984)..... | 31 |
| PORCIONES DE SUEÑO PARA MITIGAR AVERNOS (1986)..... | 32 |
| HA VUELTO LA DIOSA AMBARINA (1988) | 33 |
| FALSOS RITUALES Y OTRAS PATRAÑAS (1999) | 35 |
| CAPÍTULO 2: EL YO POÉTICO ANTE LA FALSA ELECCIÓN | 37 |

| | |
|--|-----|
| “AMOR ETERNO”, UNA METÁFORA DE LA ELECCIÓN Y UNA DEFINICIÓN DE LA TRASCENDENCIA | 38 |
| “CHILLIDO DESGARRANTE...”, LA OBLIGACIÓN A LA PÉRDIDA Y LA OPCIÓN POR LA MUERTE..... | 53 |
| “DESTINO EN BLANCO”, EL SUJETO TRATADO COMO SI YA HUBIERA ELEGIDO | 61 |
| CAPÍTULO 3: CONSECUENCIAS DE LA FALSA ELECCIÓN | 70 |
| “DERROTA”, EL DESEO DE TRASCENDENCIA, LA LUCHA CONTRA EL LENGUAJE Y EL DESENCANTO DE LA POESÍA | 72 |
| “AL ESCONDITE”, CONFLICTO E IMPOSIBILIDAD DE ENCUENTRO CON LA POESÍA EN EL NIÑO Y EL RÍO | 91 |
| CAPÍTULO 4: EMILIO ADOLFO WESTPHALEN, POETA DE LOS AÑOS OCHENTA | 105 |
| BELLEZA, TRASCENDENCIA Y POESÍA | 107 |
| DE LA VOZ, EL LENGUAJE Y LA PALABRA: LOS CAMINOS HACIA EL POEMA ... | 126 |
| CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS | 147 |
| LA FALSA ELECCIÓN, LA TRASCENDENCIA, EL DESENCANTO Y EL LENGUAJE | 147 |
| PERSPECTIVAS..... | 148 |
| WESTPHALEN Y LA TRAGEDIA DE LA POESÍA | 150 |
| OBRAS CITADAS | 152 |

INTRODUCCIÓN

Empezaré por dar un dato aproximativo: la mayoría de las investigaciones académicas sobre la obra de Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001) se han dedicado a estudiar sus dos primeros poemarios: *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935). Una situación similar se encuentra en los artículos aparecidos en semanarios y periódicos. El hecho cobra relevancia cuando uno nota que la mayor parte de la obra poética del autor se halla en sus publicaciones de los años ochenta en adelante; hablamos de unos diez conjuntos de poemas en total.

No voy a poner en duda la extraordinaria fuerza artística de los dos primeros conjuntos, los cuales actúan como poderosos imanes que atraen a los lectores de Westphalen (EAW) desde un inicio. Personalmente, quedé prisionero de aquellos versos hace mucho tiempo y fue así como me interesé por toda la obra del autor. Mi pregunta es simplemente por qué una *mayoría* del interés académico se ha ocupado de la *minoría* de los poemarios de Westphalen. Al lector que se interese por esta cuestión se le ocurrirán un par de opciones. La primera es una especie de trampa en la que se puede caer con facilidad: creer que el poeta lo había dicho todo en los libros de los años treinta y que, por lo tanto, el resto de la obra era apenas una adenda que, en el mejor de los casos, servía como acompañante de lo verdaderamente rico de la poesía westphaleana. Por otro lado, la segunda opción es mucho más temeraria, pero seguro que ha pasado por la mente de algunos críticos: que la segunda parte de la obra de EAW no tenga los mismos valores artísticos y estéticos que la primera.

Descarto ambas lecturas y me apresuro a reconocer una base común en ambas. La realidad es que no sabemos qué hacer con los poemarios de los años ochenta; es decir, desde el campo de los estudios literarios, no terminamos de sorprendernos de que sean tan diferentes las

dos etapas del autor; de que, en forma y fondo, no acertamos a creer que leemos al mismo poeta en *Las ínsulas extrañas* y en *Falsos rituales y otras patrañas* (1999), por ejemplo. Ahora bien, hay otro problema al respecto: no se ha ubicado a Westphalen en el panorama de la literatura peruana de finales del siglo XX. Estamos frente a un poeta que publicó casi una decena de libros en los años ochenta y, sin embargo, pensamos en él solamente como un firme representante de la vanguardia o, más concretamente, del surrealismo de la primera mitad del siglo. En resumen, considero que nos hacen falta reflexiones críticas para apreciar con justicia la segunda parte de la poesía de EAW y, asimismo, es necesario entablar diálogos entre esta y los poetas de la segunda mitad del siglo XX en el Perú e Hispanoamérica. Ambas preocupaciones constituyen la base de esta investigación.

PRIMER ACERCAMIENTO

Acerquémonos de manera un poco más detallada. El de Emilio Adolfo Westphalen es un caso extraño en la poesía peruana del siglo XX por dos motivos. El primero de ellos es que su obra poética está dividida en dos partes claramente diferenciadas. Publicó sus primeros dos poemarios en 1933 y 1935, lo cual lo ubica dentro del contexto de las vanguardias latinoamericanas. Era apenas un joven que acababa de cumplir veinte años. No obstante, *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*, los títulos de aquellas obras, hasta la actualidad, fascinan a todo lector o crítico especializado. Por otro lado, la otra parte de su creación está compuesta por una decena de poemarios publicados en la década de los ochenta. En el medio, hubo cuarenta y cinco años de silencio editorial. No se trata de que no haya escrito durante todo ese tiempo. Tenemos conocimiento de poemas suyos de los años cuarenta y, sin duda, sus

primeros poemarios de los ochenta recogieron textos anteriores a esas fechas, pero no se puede negar que los años de su silencio editorial no fueron muy fructíferos en cuanto creación poética, según lo reconoció el propio autor.

Otro matiz es pertinente. Tenemos una considerable cantidad de ensayos escritos por el autor a lo largo de los años de silencio. Esto no debe perderse de vista, pues, como se verá en los fragmentos citados en esta investigación, la prosa y la poesía de EAW se fueron haciendo cada vez más parecidas con el paso del tiempo. En consecuencia, los cuarenta y cinco años mencionados sí tuvieron frutos en cuanto a la escritura ensayística.

El segundo motivo de la particularidad de Westphalen es que, extrañamente, la crítica y los estudios académicos sobre su poesía se han centrado sobre todo en su primera etapa. Los acercamientos académicos que se han publicado sobre su obra difícilmente se aventuran a explorar más allá de *Abolición de la muerte*. Hay, por supuesto, una considerable cantidad de artículos periodísticos y críticos en los que se comentan las particularidades de aquellas obras de los ochenta. Sin embargo, puede decirse que los estudios sobre la poesía peruana no han enfrentado esta etapa de Westphalen. Es sintomático que, habiendo dado a conocer su último conjunto de poemas en 1999, aún se piense en él como un poeta de la vanguardia o del surrealismo, sin notar, muchas veces, que estamos ante un escritor de los más contemporáneos.

Es necesario sustentar mi afirmación sobre la crítica y los estudios de la poesía de EAW. La suya es todavía una bibliografía manejable sobre todo en cuanto a libros publicados. El estudio de Camilo Fernández Cozman (2003) aplicó la teoría de los arquetipos a *Las ínsulas extrañas*. Iván Ruiz Ayala, por su parte, dedicó una investigación a los rasgos vanguardistas de Westphalen en *Poética vanguardista westphaleana* (1997), con lo cual se excluye la segunda etapa del autor. Es recién en su tesis doctoral, *La poesía de Emilio Adolfo Westphalen* (2005), donde Ruiz Ayala aborda el resto de la obra del poeta peruano, pero el texto permanece sin

publicar. Otra tesis doctoral importante es la de Patricia Gola, *El archipiélago de Emilio Adolfo Westphalen* (2006), pero allí la autora analiza solo un conjunto de poemas de *Las ínsulas extrañas*. Por su parte, son investigaciones como la de José Ignacio Úzquiza (2001) o la de Mauro Marino Jiménez (2010) las que han dedicado mayor espacio a la segunda etapa de EAW. Úzquiza reflexiona sobre la creación poética a partir de la figura de la Diosa Ambarina, lo cual ya es una referencia directa al poemario de Westphalen de 1987. Marino Jiménez revisa casos de intertextualidad en la obra del poeta, en los que tiene en cuenta elementos iluminadores para entender su obra en conjunto. Con este pequeño recuento, pretendo mostrar que las investigaciones académicas amplias, tales como tesis o libros publicados, no se han dedicado aún a tratar de lleno la segunda etapa de EAW. A esto me refiero cuando hablo de la poca atención brindada a la decena de poemarios más recientes del autor.

Desde este punto de vista, es necesario ubicar al poeta en su contexto de la década de los ochenta, enfrentar sus poemas desde las herramientas teóricas contemporáneas y empezar a comprender de manera más integral su aporte a la poesía peruana. A partir de esa necesidad, este estudio parte del reconocimiento de que, en los poemarios publicados después de *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1980), se encuentra una dinámica que llamamos *falsa elección*, en la cual, sin importar lo que se elija, el resultado nunca es la ganancia o satisfacción.

OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio de esta investigación está compuesto por los últimos poemarios publicados por Emilio Adolfo Westphalen. De manera más precisa, se trata de los títulos que se dieron a conocer después de 1980. Las obras son las siguientes: En primer lugar, se encuentra

Cuál es la risa, que se publicó en Barcelona en 1989¹. En segundo lugar, tenemos *Arriba bajo el cielo* y *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*, ambos publicados en Lisboa en 1982. También, en Portugal, se dio a conocer *Nueva serie de escritos* en 1984, que incluía tres conjuntos independientes: “Nueva Serie”, “El niño y el río”, y “Remanentes de naufragio”². Ya de vuelta en el Perú, se publica *Porciones de sueño para mitigar avernos*, como parte del conjunto titulado *Belleza de una espada clavada en la lengua* en 1986. *Ha vuelto la diosa ambarina* se divulga en México en 1987³, mientras que, finalmente, *Falsos rituales y otras patrañas* es el último de los títulos, dado a conocer en Lima en 1999. Se trata en todos los casos de conjuntos de textos poéticos que van adquiriendo preferencia por el desarrollo escueto de versos cortantes o fragmentos breves de prosa.

El corpus se ha elegido desde la perspectiva de tres ejes temáticos: el deseo de trascendencia, el desencanto de la poesía y la lucha del yo poético frente al lenguaje. Todos parten de un tema que se hace primordial para el estudio de la poesía de Westphalen luego de su retorno a la publicación. De este modo, se pretende obtener como resultado un acercamiento de sus versos a las dinámicas contemporáneas de la creación artística en el Perú.

¹ Aunque este es el año de publicación, se explicará, en el primer capítulo, que estos poemas corresponden a los años cuarenta.

² Es pertinente una aclaración de Marco Martos en su edición de la poesía completa de Westphalen: “Como ha indicado Iván Ruiz Ayala en el libro de Emilio Adolfo Westphalen que prologa: *Falsos rituales y otras patrañas*, en 1984, dos años después de las dos publicaciones anteriores vio la luz *Nueva serie (de escritos de Emilio Westphalen, con un dibujo de César Moro)*. En la recopilación que hizo editorial Rikchay en 1986 pasó a denominarse *Nueva serie* y en la edición española, *amago de poema –de lampo- de nada*” (“Escritura y pensamiento” 44).

³ Lamentablemente, hay una confusión en las fechas de esta publicación que no se ha podido solucionar. En la cronología de la edición que manejamos, se menciona que se publicó en México en 1987 (Martos “Escritura y pensamiento” 47). No obstante, un poco antes, en las aclaraciones, se menciona una edición de Tijuana del año 1988 (44). Finalmente, se indica que la primera publicación en forma de libro del mencionado poemario fue en Lima en 1989 (43).

LA FALSA ELECCIÓN

Los ejes temáticos mencionados se reconocerán sobre la base de los siguientes elementos teóricos previamente utilizados en otra investigación sobre la poesía del autor (Flores 4-6): el concepto de “falsa elección” y la “opción obligada por la libertad”. Se trata de entender al yo poético como sujeto de una pérdida obligada frente al lenguaje o la poesía. El contexto es el de la búsqueda de la trascendencia que parece haber en los versos westphaleanos y que desemboca en la desestabilización de la realidad de lo poético, y de las posibilidades comunicativas y estéticas que ofrece el lenguaje. Los poemas muestran directamente una relación conflictiva y fracturada no solo con el lenguaje sino con la poesía misma y su proceso de creación.

Lo que debe tomarse como punto de partida es que todo poeta lleva un deseo de trascendencia consciente o inconscientemente. El proyectarse fuera de uno mismo, traspasar los propios límites corporales y espirituales a través de una obra artística es parte de la dinámica fundamental de la creación. Por lo tanto, se comprende desde esta perspectiva la importancia del concepto de trascendencia en la obra de Westphalen. Pierre Reverdy lo explica en unas frases muy aclaradoras:

la evidencia nos muestra que el poeta, el artista en general, el creador de cualquier género terminan existiendo mucho más en su obra, ante sus propios ojos y los de sus semejantes, que en sí mismos. *Proyectaron afuera su ser verdadero*, su ser esencial, *el que cuenta y los trasciende*. (81, mis subrayados)

Se ha tomado el concepto de falsa elección a partir de los aportes de dos autores de la teoría contemporánea. Por un lado, Jacques Lacan explica la dinámica de esta elección en “El sujeto y el otro: la alienación”, como parte del libro once de su seminario *Los cuatro conceptos*

fundamentales del psicoanálisis. Lo que le preocupa a Lacan es describir la constitución del sujeto como momento de formación del inconsciente. Intentaré expresar esta situación de manera resumida, a pesar de que ello implica reducir la complejidad de la argumentación lacaniana. El teórico francés asegura que el sujeto se constituye por vía de la falta, del vacío que supone la pulsión sexual como conciencia de su muerte (211-14). Además, toda relación del sujeto con otros se da en una realidad de separación, de brecha o distancia. Constituido por un vacío y separado del otro, el sujeto es activado, al mismo tiempo, por su desaparición (214-16). Así se establece la idea de “alienación”, como un velo que condena al sujeto a establecer su inconsciente como un vacío o una ilusión y a verlo aparecer solamente reflejado en el vacío de los otros (217-19). Estrictamente hablando dentro de la argumentación de Lacan, la constitución del inconsciente, por ende del sujeto, supone una elección que obliga a perder el sentido o la esencia de aquel que es constituido (219).

Como puede verse, el concepto de alienación consiste, precisamente, en una elección cuyo resultado es “ni lo uno ni lo otro. La elección solo consiste en saber si uno se propone conservar una de las partes, ya que la otra desaparece de todas formas” (219). El ejemplo es muy claro: “¡*La bolsa o la vida!* Si elijo la bolsa, pierdo ambas. Si elijo la vida, me queda la vida sin la bolsa, o sea, una vida cercenada” (220). El caso se torna más interesante cuando se traslada las características de esta falsa elección al campo de la libertad del sujeto: “¡*La libertad o la vida!* Si elije la libertad, ¡pum! Pierde ambas inmediatamente –si elije la vida, tiene una vida amputada de libertad” (220). En otras palabras, la situación planteada por Lacan nos presenta a un sujeto que se ve forzado a enfrentar una elección en la que hay dos caminos que pueden tomarse. Desde una perspectiva tradicional, el sujeto podría elegir lo que más le convenga, lo que lo deje satisfecho. Sin embargo, Lacan enfatiza la situación contraria: lo cierto es que se trata de una elección en la

que el sujeto siempre sale perdiendo. Sus posibilidades no radican en ver con cuál de las opciones quedará más satisfecho, sino con cuál de ellas perderá menos.

Mi propuesta es que, para el caso de los poemarios analizados, las opciones son la voz y el silencio, que se igualan a la oposición vida-muerte. Si se elige la voz, se pierden ambas de inmediato; si se elige el silencio, queda una existencia cercenada de voz⁴.

Por otro lado, Žižek se refiere a la “opción obligada por la libertad” en *El sublime objeto de la ideología*. La dinámica es la siguiente: “De lo que se trata es de que el sujeto nunca está en realidad en posición de escoger: siempre es tratado *como si ya hubiera elegido*” (216). Aunque es extensa la cita, es necesario presentar aquí el relato que lleva al autor a sacar tal conclusión sobre la elección y la libertad:

Hace unos meses, un estudiante yugoslavo fue reclutado para cumplir el servicio militar regular. En Yugoslavia, al empezar el servicio militar, hay un ritual: todo soldado de nuevo ingreso ha de jurar solemnemente que está dispuesto a servir a su país y a defenderlo aun cuando esto signifique perder la vida y demás –la retórica patriótica habitual. Después de la ceremonia pública, todos han de firmar el documento solemne. El joven soldado simplemente se negó a firmarlo, diciendo que un juramento depende de la libre elección, que es un asunto de libertad de decisión, y que él, con su libertad de decisión, no quería firmar el juramento. Pero, se dio prisa en agregar, si alguno de los oficiales presente estaba dispuesto a darle una orden formal de que firmara el juramento, él estaría obviamente dispuesto a hacerlo. Los oficiales, perplejos, le explicaron que como el juramento dependía de su libre decisión (un juramento conseguido a la fuerza es inválido), ellos no podían

⁴ Dentro del campo semántico de la voz, hay que incluir todo lo relacionado con la creación poética, con la decisión de poetizar. Esto se desarrollará ampliamente en el cuarto capítulo.

ordenárselo, pero que, por otra parte, si él todavía se negaba a dar su firma, sería acusado de negarse a cumplir su deber y condenado a prisión. Inútil agregar que esto es exactamente lo que sucedió; pero antes de ir a la cárcel, el estudiante logró obtener del tribunal militar la paradójica decisión, un documento formal en el que se le ordenaba firmar un juramento libre. . . . (Žižek 216)

El aporte que reconozco para la falsa elección es que esta historia se trata de una opción que ya se ha tomado. Una instancia de poder ha decidido que todo soldado debe firmar libremente un juramento, pero paradójicamente no puede negarse a hacerlo. En realidad, la elección ya se realizó sin el sujeto, de ahí su condición de falsa.

Al yo poético de Westphalen, solo le queda la opción obligada por el silencio. En realidad, la otra posibilidad (la voz) no es verdaderamente posible. Entre la voz y el silencio, este último ya ha sido elegido de antemano y esa realidad despertará el desencanto del yo lírico.

En este punto, es pertinente recalcar que la falsa elección es una dinámica que reconozco *a partir de* las teorías mencionadas; por lo demás, tal obligación a la pérdida se reconoce con frecuencia en hechos de la vida cotidiana. La falsa elección no es, por tanto, un concepto propiamente dicho de Lacan o de Žižek. A partir del texto con el que he trabajado, diría que lo que Lacan desarrolla es el concepto de (el velo de) la alienación. Sin embargo, no es mi intención profundizar en el entramado teórico, pues la dinámica de la falsa elección ha sido particularmente iluminadora para comprender los versos pertenecientes a los libros de la última etapa de Westphalen. En la lectura de sus poemas, se puede notar recurrentemente la presencia de elementos que refieren a la creación poética, la voz y el intento de la escritura, así como sus consecuencias.

DIVISIÓN DE ESTA INVESTIGACIÓN Y PROPUESTA METODOLÓGICA

En el primer capítulo, “La poesía de Westphalen luego de *Belleza de una espada clavada en la lengua*”, el objetivo es diferenciar las dos etapas de la obra del autor. Para ello, se recurre a un amplio conjunto de criterios, con los cuales se puede reconocer una variedad de características desde distintos ángulos. Inmediatamente después, propongo un breve acercamiento a cada poemario del *corpus*, de modo que el lector pueda tener en cuenta el contexto específico de cada publicación y los rasgos que la separan de los otros conjuntos.

En el segundo capítulo, “El yo poético ante la falsa elección”, el objetivo es analizar e interpretar un grupo de poemas haciendo uso de las herramientas de la falsa elección. Para ello, se trabaja especialmente –pero no exclusivamente– con tres textos del autor. A través de la argumentación, se pone en relieve las situaciones que implican una elección, el elemento violento que suele acompañarlas, así como las referencias a una decisión tomada previamente, siguiendo los postulados de Žižek. El tercer capítulo, “Consecuencias de la falsa elección”, está centrado en los efectos que las dinámicas de elección tienen sobre el yo lírico y sobre la concepción general que EAW tuvo acerca de la creación poética. Así, un primer apartado explora el deseo de trascendencia, el descontento con la poesía y la noción de la actividad creadora como una lucha contra el lenguaje. Esta última no supone una desestabilización o un poner en crisis al lenguaje, como se podría decir de César Vallejo, por ejemplo. Cuando menciono una lucha, me refiero al reconocimiento de que las palabras no son aliadas del poeta cuando se trata de acceder a la trascendencia. Un segundo apartado propone una ilustración de cómo se entiende la relación del poeta con la poesía en la obra del autor. Esto se hace a partir de una lectura del poemario *El niño y el río*. En el segundo y tercer capítulo, la metodología de análisis e interpretación parte de un

minucioso acercamiento a los poemas, de manera sintáctica, semántica y hasta ortográfica. He preferido siempre trabajar con textos completos, no con versos sueltos, para tratar de ver una perspectiva abarcadora al momento de arriesgar una interpretación.

En cambio, es diferente la metodología del cuarto y último capítulo, “Emilio Adolfo Westphalen, poeta de los años ochenta”. Dado que el objetivo es proponer un diálogo entre el autor y otros poetas peruanos que publicaron en la segunda mitad del siglo XX, he decidido desarrollar la argumentación a partir de fragmentos de poemas varios, de modo que la conversación sea como recorrido sobre una red de similitudes y diferencias. Esto, por supuesto, obliga a perder la posibilidad de comprender ampliamente los textos y anula por completo toda generalización acerca de las obras de los autores involucrados. De todos modos, creo que el resultado es un diálogo fluido que permite ver una variedad de versos de todos los poemarios del *corpus* y, además, sirve para empezar a pensar en EAW como un poeta contemporáneo en el Perú. Los autores referidos son Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, Rodolfo Hinostroza y Antonio Cisneros. Solo resta agregar que tal selección es arbitraria a todas luces y que los criterios del diálogo los impone la poesía de Westphalen, centro de la investigación. Por ello, el primer apartado del capítulo, explora los conceptos de belleza y trascendencia, ambos como metonimias de la poesía misma. Por su parte, el segundo apartado rastrea las referencias a la voz, la palabra y el lenguaje, todos entendidos como un camino que desemboca en el poema. Después de todo, para EAW, todo se reducía a una clara jerarquía entre la poesía y el poema.

CAPÍTULO 1: LA POESÍA DE WESTPHALEN LUEGO DE *BELLEZA DE UNA ESPADA CLAVADA EN LA LENGUA*

Cuando a uno lo alarman voces e imágenes (súbita y simultáneamente presentidas) – uno no mira hacia afuera. Su actitud es de acecho a lo que está por surgir – a lo que se empeña en hacerle vibrar al unísono. No se sabe cuándo vendrá el “llamado” – pueden transcurrir lapsos largos sin que se haga presente. Pero es él el que escoge el “momento propicio”.

EAW, “Conversaciones con Nedda Anhalt”

Para quien mira la cronología de la obra de Westphalen puede resultarle interesante que aquel “llamado” que menciona el propio poeta, aquel que escoge un “momento propicio” casi caprichosamente, haya tardado 45 años en tocar de nuevo la puerta de la creación. En efecto, la fecha de publicación de *Abolición de la muerte* es 1935, cuando el autor apenas tenía 24 años y las últimas obras de la vanguardia en el Perú se daban a conocer. Luego, pasaron 45 años hasta que se diera a conocer un nuevo libro, más precisamente una reunión de los poemas de su juventud acompañada de nuevas creaciones (*Otra imagen deleznable. Poesía reunida*). Westphalen tenía ya 69 años. Con tales cifras, se puede entender de qué manera en él se llevó al extremo la afirmación de que “pueden transcurrir lapsos largos sin que se haga presente” la poesía.

Por su parte, el lector que se adentre en el vasto mundo de EAW sabrá que los largos años de silencio fueron, en realidad, muy productivos. Fue editor de cuatro revistas culturales, trabajó en la Organización de las Naciones Unidas, fue profesor universitario y se desempeñó

como agregado cultural en diversas embajadas del Perú en el mundo (Martos 45-47). La creación poética, por supuesto, no desapareció del todo. El hecho de que sus siguientes libros fueran publicados a partir de 1980 no asegura que los poemas que contenían hayan sido compuestos necesariamente en esa misma década.

Sin embargo, ya sea que veamos la obra de Westphalen desde una u otra orilla, no resulta extraño que estudiar su poesía sea semejante a conocer a dos poetas diferentes. Quizás, se nos figure que hay “un Westphalen”, autor de dos poemarios radicalmente vanguardistas y compañero de nombres como Xavier Abril, Carlos Oquendo de Amat y el propio César Vallejo, frente al “otro Westphalen”, 45 años después de la vanguardia, autor de una decena de poemarios en los años ochenta, de hecho, alguien que nos es ciertamente extraño. Así lo vemos, pues al unirlo con escritores como Carlos Germán Belli, Rodolfo Hinostroza o Antonio Cisneros, no imaginamos precisamente una “generación”. Belli, Eielson o Varela, de la generación del cincuenta, nacieron cuando EAW estaba cerca de publicar sus primeros poemarios. Por su parte, Hinostroza o Cisneros son mucho más jóvenes aun, pues se les sitúa en la generación del sesenta. ¿Cómo ubicar a un poeta que había nacido en 1911, pero que el grueso de su producción poética se encuentra entre 1980 y 1990?

Dado que este “segundo” Westphalen es el motivo de esta investigación, es necesario hacer, en primer lugar, un ejercicio de comparación entre sus dos extremos, es decir, ver las constantes y variantes en su trayectoria artística. Ese es el primer propósito de este capítulo. Luego de ello, se podrá entrar en detalle a la descripción del corpus amplio de los años ochenta, lo cual constituye nuestro otro objetivo inicial.

EL OTRO WESTPHALEN, CUARENTA Y CINCO AÑOS DESPUÉS DE LA VANGUARDIA

Las siguientes palabras de una poeta rusa del siglo XX pueden esclarecer la manera de acercarse a la obra de EAW de los años ochenta. “Un lector ignorante toma por estilo una cosa incomparablemente más sencilla y más compleja – el tiempo. Esperar del poeta versos idénticos en 1915 y en 1925 es lo mismo que esperar que tenga las mismas facciones en 1915 y en 1925” (Tsvietáieva 20-21). Cuando enfrentamos el caso de Westphalen, corremos el riesgo de caer en la incoherencia de querer encontrar la misma poesía en él durante los años treinta y los ochenta. Es válida la pregunta “¿qué cambió?”, siempre que no sea una búsqueda de razones por las cuales el poeta de 1980 ya no “escribe igual” que en sus primeros libros. Siguiendo la afirmación de Marina Tsvietáieva, establezcamos que toda poesía sigue un proceso y que el tiempo va variando los rasgos de los versos. A pesar de ello, es normal encontrar cierta continuidad en la labor creativa de los poetas. Eso no evita que la idea de unidad o trayectoria sea problemática en especial cuando se aplica a la obra de Westphalen (Salazar 70). Teniendo estas consideraciones, vamos a plantear tres escenarios evitando caer en las futilidades acerca de por qué alguien no escribe a los setenta años igual que a los veinte.

En primer lugar, quienes asumen una postura que gusta de clasificar a partir de corrientes literarias, afirman que la poesía de EAW es surrealista en su primera etapa y, por lo tanto, ello la distingue de los últimos libros⁵. Sin embargo, esta idea presenta dos inconvenientes.

⁵ Las posturas son variadas y, a veces, contradictorias. Luis Bravo afirma que EAW apreció el surrealismo, pero criticó las incoherencias del movimiento y sus técnicas, tales como el automatismo psíquico, pues este no podía plasmar verdaderamente los sueños (214). Por su parte, Martha Canfield asegura que los dos primeros poemarios de Westphalen, junto con *La tortuga ecuestre* de Moro, son “la realización más perfecta del surrealismo hispanoamericano” (3). Un panorama bastante amplio de lo que han dicho los críticos alrededor del tema se encuentra en la tesis de Patricia Gola (16-27).

El primero de ellos es que no queda clara cuál sería la corriente de la segunda etapa del autor. Claro está que podría no pertenecer a corriente alguna, sobre todo a finales del siglo XX, cuando las escuelas literarias parecen haberse difuminado. El segundo problema es más complejo. No podemos asegurar el surrealismo de Westphalen en los años treinta. Ciertamente, hay una simpatía innegable por la escuela de Breton; no obstante, junto con Néstor Rodríguez, debemos recordar que decir que EAW es surrealista es reducir su obra (194). Debe hablarse, más bien, de “procesos asimilatorios” y “conexiones tempranas”, como ha dicho ya José Miguel Oviedo (cit. en Rodríguez 194). Hay que tomar en cuenta, asimismo, las numerosas veces en las que el poeta se mostró reacio a aceptar el calificativo de “surrealistas”, el cual pesaba sobre *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*. Ahora bien, esta primera distinción es provechosa en tanto que puede abrir las puertas al entendimiento de cómo atravesó la poesía de Westphalen el camino de la exacerbación vanguardista a la “vuelta al orden”. Este proceso debe ser retomado más adelante.

Mi posición personal es que EAW hubiera querido que su obra de juventud reflejara el surrealismo de una manera mucho más fuerte de la que en realidad logró. Percibo una especie de conflicto entre la influencia que recibía primero de Xavier Abril y luego de César Moro, y el camino artístico sumamente personal que iba descubriendo en los años treinta. Rafael Ramírez explica cómo Westphalen, con apenas diez y nueve años, celebraba el tono beligerante de los textos que Abril le enviaba desde Europa (261). Pero, en los primeros años de la década de 1930, Westphalen fue definiendo su poesía. Aunque iba respondiendo a los pedidos que Abril le hacía por una poesía marxista y por un verdadero compromiso con la lucha del proletariado mundial, se preparaba para publicar *Las ínsulas* y *Abolición* casi en secreto (265-68). Por un lado, escribía poemas sociales que enviaba a Abril, prácticamente para contentarlo. Por otro lado, estaba listo para publicar sus dos poemarios, los cuales son apolíticos (268-69). Lo mismo se puede decir del

texto “Vicente Huidobro o el obispo embotellado”, que publicara en 1936. Cuando lo leo, me parece escuchar más la voz de César Moro que la de EAW. En conclusión, creo que el joven Westphalen estuvo entusiasmado por el surrealismo y el compromiso con la lucha revolucionaria marxista, pero su poesía tenía otros caminos en mente.

Existe otra posibilidad de diferenciar las dos etapas de Westphalen: desde sus características formales. Es, sin duda, una opción más objetiva y que, incluso, ayuda a reconocer los textos que quedan en el medio, entre un extremo y otro (poemas del periodo de silencio). Por un lado, en cuanto a los versos, está claro que la primera etapa usa construcciones gramaticales largas, las imágenes se suceden unas a otras y se evitan los títulos, de modo que toda esa época puede considerarse como un “canto ininterrumpido”, dinámico y onírico (Salazar 70). En cambio, es notorio que la disposición de la página varía en los últimos poemarios. Las hojas casi están en blanco, pues los poemas tienen pocos versos o encontramos unas cuantas líneas en prosa. Se recurre, asimismo, con más frecuencia a los títulos y, en algunos casos, se deja ver una planificación más elaborada de la estructura. Como ha afirmado Ina Salazar, la segunda etapa se caracteriza por la brevedad, la fragmentación y la prosa (71). Sin embargo, aunque la descripción de las diferencias sea escrupulosa, no bastaría para dar por finalizada la diferenciación de las dos etapas del poeta. La pregunta es qué procesos están detrás del cambio en las formas de presentar la poesía. La clave está en reconocer y llegar a explicar ese paso de una ribera a otra. Una parte del escenario que vamos a plantear a continuación puede echar luces al respecto a través de la dinámica de la falsa elección en los últimos poemarios.

Finalmente, el tercer escenario es el planteado por esta investigación. Según la propuesta, no la primera sino la segunda etapa de la poesía de Westphalen es el punto de referencia, desde donde se reconoce una característica definitoria: el yo poético frente a una falsa elección. Entonces, el criterio de comparación sería la voz que habla en el poema, su

constitución, y, sobre todo, sus deseos de trascendencia y sus quiebres frente al lenguaje. Ya lo han adelantado muchos estudiosos de la obra de EAW, entre ellos Ina Salazar, al afirmar que la poesía última del autor cuestiona siempre “los límites del decir” y asume que “hay que contentarse con algunos vestigios huidizos” de la poesía (71)⁶. No obstante, es importante señalar que se ha visto dicho límite, pero aún falta iluminar la dinámica de la voz que trata de expresar en palabras su desencanto o fracaso.

Antes de entrar en los rasgos concretos de cada poemario del *corpus* de la investigación, quiero agregar otros recursos descriptivos para diferenciar las dos etapas de Westphalen. El primero de ellos es la velocidad. Me refiero a que los poemas de *Las ínsulas* no dan descanso al lector; los versos se agolpan uno tras otro: “Andando el tiempo / zapatos de cabritilla / corriendo el tiempo / zapatos de atleta / cojeando el tiempo / con error de cada instante y no regresar / alzando el dedo / señalando / apresurando” (57). En cambio, en la segunda etapa, la poesía va más lento. El verso, cuando se usa, es más corto y la brevedad otorga inmediato respiro: “Chillido desgarrante / del vencejo / más dañino / que la hoja asesina / de su vuelo” (*Arriba bajo el cielo* 149).

Otro criterio pertinente es la reflexividad de la escritura. No hay tiempo para reflexionar en la primera etapa, pues la sensación es que los versos se apilan sin detenerse en una idea o concepto: “Y las mismas florestas resuenan en nuestros gritos / Y las mismas palomas reposan sobre nuestros ojos / Y las mismas flautas nos recorren para establecer nuestro dominio” (*Abolición* 103). Por el contrario, hay gran cantidad de poemas reflexivos en los libros de los años ochenta. Los textos más extensos suelen tener incluso una estructura argumentativa clara, la

⁶ Creo que la poesía de esos años de EAW podría incluirse dentro de cierta tradición que Eduardo Milán reconoce en las letras hispanoamericanas. Se trata del “cuestionamiento del material poético”, la “problematización del decir” y la “conciencia de la ruptura entre palabra y cosa”. Además, el autor afirma que esta tradición entronca con una vertiente mayor en Occidente: la búsqueda “de la unidad epifánica entre el decir y el objeto que se nombra” (16).

cual se apoya en conectores lógicos muchas veces. Podría citarse como ejemplos “Parábola” de *Porciones de sueño* y “Al socaire del diván (de Segismundo)” en *Nueva serie*.

El recurso de relatar pequeñas historias o “pintar” breves escenas es prácticamente exclusivo de la etapa final de EAW. Véase “Piel de luz”: “Con aguja de cristal de roca y hebras de sol zurce el Niño gota a gota amplia túnica temblorosa y sangrienta de Río desollado vivo” (*El niño y el río* 195). Cada poema se construye como un relato, en el cual el yo poético intenta describir con la menor cantidad de palabras posible: “El río sediento / huyendo del agua”, dice “Tántalo” en *Remanentes de naufragio* (209). Todo lo contrario sucede en los primeros poemarios. Allí, se diría que la descripción y el relato ocurren por exageración, por abundancia y claramente por desconexión entre palabra y palabra: “Este aliento este cuerpo este valle / miedo rojo tibio la fogata” (*Las ínsulas* 60).

El léxico es otro recurso descriptivo importante. Diría que el lenguaje es opulento en la primera etapa: “Y escandiado incienso de arboledas tremoladas en tus manos”, “O el estruendo callado del surtidor” y “Roja estrella de gorgorito completo” son algunas muestras tomadas de *Abolición* (96). No hay nada parecido en la segunda etapa, en la cual se nota, más bien, cierta tendencia a lo coloquial en algunos poemas y una austeridad de lenguaje. Esto no significa que haya pobreza léxica, sino que la intención es economizar la palabra. El propio Westphalen se refirió a sus primeros poemas como si causaran una sensación de agua corriente. Diríamos que los textos de los años ochenta se compararían con un goteo, el cual puede notarse incluso en la disposición de la página dominada por el espacio en blanco.

Finalmente, la sintaxis y la puntuación son otro criterio para comparar las etapas de EAW. La sensación de velocidad que transmiten los poemas iniciales no permite que se detenga el fluir de los versos; por ello, no se encuentra ningún signo de puntuación, así como es notoria la cantidad de proposiciones que se enlazan por medio de una “y”. El gerundio, asimismo, aparece

con mucha frecuencia para generar la idea de movimiento: “Volviendo las lunas sobre los caseríos / Y las serpientes sobre los bosques / Trayendo el cielo sobre nuestra ventura / Salpicando su espuma nuestras playas” (*Abolición* 103). Nótese la diferencia con un poema de *Ha vuelto la Diosa Ambarina*: “Concebir pensamientos de piedra – que se echen al agua y formen ondas – que se arrojen al vidrio y lo destrocen” (250). Las frases gramaticales son cortas y el discurso es impersonal. No hay un verbo conjugado como núcleo, sino un infinitivo. Además, los guiones determinan la prosodia y cumplen labores sintácticas varias, las cuales se esperaría que estuvieran marcadas con signos de puntuación.

Esto completa una diferenciación general de las etapas del autor. Pasemos, entonces, a un acercamiento mayor a los poemarios que forman parte del *corpus* de la investigación. Se trata de todos aquellos libros dados a conocer en los años ochenta, sin incluir a *Belleza de una espada clavada en la lengua*. Se aplicará una breve descripción de los conjuntos y se tratará de destacar algunas continuidades frente a los cambios más importantes.

CUÁL ES LA RISA (1989)

Este poemario contiene textos que no corresponden precisamente a la segunda etapa de Westphalen. Cronológicamente, serían ubicados en los años posteriores a *Abolición de la muerte*, más precisamente, en 1938. Sin embargo, se dieron a conocer en los años ochenta, por lo que han sido siempre incluidos entre los libros de la poesía última del autor. Se trata de nueve poemas con las siguientes características:

Cuatro de ellos no tienen título, lo cual los conecta con la primera etapa del poeta⁷. No obstante, los cinco restantes, ubicados al final del conjunto, sí fueron titulados. Ahora bien, los cinco primeros están compuestos en verso y son breves. En cambio, los cuatro últimos, “Amor eterno”, “El sueño”, “Balanza exacta” y “Detrás del telón” usan la prosa y son considerablemente más extensos, sobre todo los dos finales. Por otro lado, es interesante notar que el autor presentó una versión revisada un tiempo después de la publicación de este poemario. Los detalles se abordan a continuación, pero es importante mencionar que, en aquella segunda versión, todos los poemas fueron titulados (dos de ellos se eliminaron, asimismo). El orden de los títulos es el que sigue: “Terco importunio”, “Magia blanca”, “Modo idóneo de medir lo caduco”, “Proyección espectral” y “Morbidezza” (que antes llevaba el título de “Poema”). Los otros mantuvieron su título original.

Si se hace una recopilación de todos los poemas de EAW y se los ordena según un criterio cronológico de la composición, tal como lo hizo Marco Martos en su edición de la poesía completa del autor, un conjunto de textos es más antiguo que los que aparecen en *Cuál es la risa*. Se trata de *Belleza de una espada clavada en la lengua*. Hay allí diecisiete poemas de variados tiempos de composición y formas, algunos de los cuales se remontan a años previos incluso a la publicación de *Las ínsulas extrañas*. Aquí, no nos concentraremos en tal poemario, dado que su relación con la falsa elección del yo poético ya ha sido desarrollada en una investigación previa (Flores 2010).

A diferencia de *Belleza*, *Cuál es la risa* sí fue concebido como un libro de poemas en conjunto, los cuales son cronológicamente pertenecientes a los primeros años de silencio de

⁷ En la conferencia “Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible”, Westphalen se pronunció al respecto de la siguiente manera: “En general los poemas no los necesitan [los títulos]. 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” (632).

Westphalen⁸. El libro corresponde a la etapa más surrealista del poeta, producto de su amistad con César Moro. Puede notarse la adhesión mencionada en el onirismo, la crítica a la familia y la religión, y la exaltación del erotismo y la sexualidad (Salazar 74). De estos rasgos, la poesía última del autor no dejará de recurrir con frecuencia al último de aquellos, la cuestión erótica. Lo onírico, en cambio, es muestra, más bien, de una ligazón con los primeros poemarios, en los cuales el ambiente de ensueño es dominante. Finalmente, el rechazo a instituciones como la familia y la religión son las más contingentes de las características mencionadas. Evidencian, con claridad, una inflamación de las expresiones contra lo establecido. La actitud es claramente vanguardista y las palabras asumen tono de manifiesto y fuerte provocación. El poema titulado “El sueño” afirma lo siguiente: “En su esputo negro ahóguense los bellacos, los exploradores, los que aprovechan la miseria de los más, y la maldita clerigalla, y el abominable espíritu religioso, y los fantasmas cristianos, y los mitos del capital, y la familia burguesa, y la patria infamante” (139). Westphalen dejó pronto esta actitud rebelde y exagerada. De hecho, se oyen más ecos de la voz vanguardista de César Moro que la del propio Westphalen en algunas composiciones como la que se acaba de citar.

Un aspecto muy interesante de *Cuál es la risa* es que sufrió una revisión por parte del autor en los años de su segunda etapa. Al ver que había sido publicado el conjunto sin su conocimiento, es probable que no le haya agradado ver unos poemas con un aliento de cuarenta años atrás. Salazar cuenta que Westphalen le entregó una nueva versión titulada *Balanza exacta*

⁸ La historia de cómo hemos llegado a conocer este libro es interesante, dado que los versos parecen haber seguido un camino autónomo a los deseos de su autor. Ina Salazar, testigo de los hechos, refiere la historia en un artículo diez años después de la muerte del poeta (2011). El libro fue publicado en 1989 en Barcelona, no por iniciativa de EAW sino de André Coyné. De hecho, el autor no estaba al tanto de lo sucedido ni había autorizado la publicación. Sucede que, según Coyné, él recibió los poemas en 1948, más de cuarenta años atrás. La idea inicial era que fueran publicados en una revista en España, lo cual no sucedió. Hasta ahí, tenemos la versión del responsable de la edición. Por el contrario, Salazar cuenta que Westphalen, años después, afirmó que esos poemas no eran los que le había entregado a Coyné sino otros que había confiado a su amigo César Moro. Dado que este último falleció en 1956, no había manera de corroborar las versiones.

(*poemas, 1938*) (75). Esta revisión merece una reflexión importante. Hay tres grandes diferencias entre *Cuál es la risa* y *Balanza exacta*. La primera de ellas es, evidentemente, la modificación del título. EAW eligió el nombre de uno de los poemas del conjunto original para rebautizar el poemario, aparentemente, en una búsqueda por moderar el tono de la obra. La otra modificación significativa fue la supresión de “Detrás del telón” y “El sueño”, algunos de cuyos versos han sido citados en el párrafo anterior. La razón es que ambos poemas eran los más radicales en cuanto al tono agresivo y las críticas hacia lo establecido. Esa es, probablemente, la causa por la que el hecho de la publicación no le agradó al poeta. Finalmente, en la versión a cargo de Coyné, la mayoría de poemas no tenían título. EAW optó, en lugar de modificar los versos en varios niveles, por agregar títulos nuevos para prácticamente todos los poemas. La consecuencia es que les dio connotaciones desencantadas. En resumen, es posible considerar que el autor no estuviera contento al ver que sus poemas de claro aliento surrealista y voz contestataria habían visto la luz en los años ochenta. Como le pareció que modificar los versos sería tanto como escribir una nueva obra, decidió colocar un nombre claramente más mesurado al conjunto y agregar, en los poemas, títulos que generen una carga de desesperanza y minusvalía de los versos, más acorde con el desencanto de su última etapa. Asimismo, al encontrar dos textos como “El sueño” y “Detrás del telón”, más manifiestos que poemas, la única solución fue eliminarlos.

Por supuesto, estas últimas son suposiciones mías, las cuales obtengo del esfuerzo por comprender la actitud del poeta ante unos poemas publicados sin su conocimiento y que son de un radicalismo en el que ya no se veía reconocido sin dudas. Estoy parcialmente de acuerdo, entonces, con Ina Salazar cuando considera que los cambios introducidos entre una y otra versión apuntan a reducir la distancia que separa al primer Westphalen de aquel de los años ochenta (77). Asegura que *Balanza exacta* es un puente que traza un “insospechado equilibrio” entre las dos etapas del poeta (79). Más allá de la moderación que menciona la investigadora, considero que el

caso de *Cuál es la risa – Balanza exacta* es muestra de la revisión que EAW hizo de su etapa surrealista. Entiendo que el poeta de los años ochenta esté marcado por la lucha frente al lenguaje, el desencanto de la poesía y la obligación a la pérdida por parte del yo poético. Todas estas características no podían ir de la mano con los fuegos del surrealismo que Westphalen había acompañado en los mejores años de su trabajo compartido con César Moro. Más concretamente, esos rasgos no se corresponden con la confianza en el poder de la palabra que puede notarse en *Abolición de la muerte*, por ejemplo. Por ello, antes que reconciliar los dos momentos de su obra, este caso podría reafirmar los presupuestos desde los que esta investigación pretende estudiar la poesía última de EAW: que el yo poético está fracturado y desencantado de la creación artística. En adelante, la poesía solo podrá ser una huella de ese vacío.

ARRIBA BAJO EL CIELO (1982)

Este poemario marca claramente las tendencias del último Westphalen en el sentido de los siguientes rasgos: la extrema brevedad del poema y las evidencias de una planificación más consciente de los versos (en contra de las antiguas filiaciones surrealistas de la creación automática). Solo seis poemas son parte de este conjunto; cada uno de estos tiene un promedio de siete versos, algunos de los cuales están contruidos con apenas dos o tres palabras. Asimismo, el elemento que conecta el conjunto es el vencejo, ave que habita en varias zonas de Europa y que es muy peculiar, dado que la mayoría de las actividades de su vida las realiza en el aire, incluso dormir⁹.

⁹ “Sus patas son tan cortas (con todos los dedos hacia adelante para que se puedan agarrar en superficies abruptas) que no pueden caminar en el suelo, de modo que se alimentan y a menudo incluso duermen durante el vuelo” (Tammelin).

Se publicó en Lisboa en 1982. Se trata, tal vez, del conjunto más desconcertante de poemas de la segunda etapa del autor. Creo que es producto de la experiencia de EAW en Italia y nos entrega una poesía extremadamente sintética. Cada poema pinta apenas una imagen como si se tratara de rápidas pinceladas en un cuadro.

MÁXIMAS Y MÍNIMAS DE SAPIENCIA PEDESTRE ESCUCHADAS AL DESGAIRE SIN CERTIFICACIÓN DE AUTENTICIDAD (1982)

Westphalen abre este poemario con dos epígrafes de los últimos escritos de Baudelaire. Esta vez, son doce los textos que se incluyen, los cuales tienen la peculiaridad de estar todos titulados. La construcción no es propiamente en verso, pero no podría decirse que se trata de poemas en prosa con exactitud, pues la mayoría de ellos apenas son una frase. De hecho, más de la mitad tienen un promedio de tres líneas. En cualquier caso, nunca se superan las dos construcciones oracionales por poema, con lo cual se va asentando esta característica de la brevedad, ya mencionada entre los rasgos que marcan la segunda etapa de EAW.

Hay que notar el recurso de la ironía, el cual aparece de tanto en tanto en algunos versos de todos los poemarios. Véase, por ejemplo, el extenso título que el autor pone a este libro: la manera en que al tono sentencioso y serio de una máxima se le contrapone unas “mínimas” provenientes de la sabiduría llana o común. Además, se agrega la manera descuidada (“al desgaire”) en que ha sido recibida la información. Debe destacarse este tema, pues el humor o el sarcasmo es una herramienta útil para la comprensión de no pocos pasajes de la obra de Westphalen.

NUEVA SERIE (1984)

Este conjunto contiene un breve epígrafe de “Camino a Babel”, poema de *Canto Villano* de Blanca Varela. Es, sin duda, uno de los poemarios más extensos publicados en la etapa final de Westphalen. Contiene veintiún poemas con la acostumbrada brevedad y con construcciones gramaticales más cercanas a la prosa, aunque esta vez se encuentran frases u oraciones sintácticamente más elaboradas. Asimismo, todos tienen títulos, varios de los cuales recuerdan la manera en que EAW renombró las composiciones de *Cuál es la risa*. Debe recordarse el tono desencantado de la titulación que agregó el autor en aquella oportunidad. Del mismo modo, algunos de los nombres de *Nueva serie* recuerdan esas expresiones del desencanto. Tal es el caso de “Fruto podrido”, “Derrota”, “Sentencia de vida”, “Fractura” y “Dudoso pasaje al éxtasis”.

Debe tenerse en cuenta que este conjunto fue publicado en Portugal originalmente como parte de un grupo mayor, en el cual se incluía también los dos siguientes poemarios aquí reseñados. El título también cambió, pues fue *Nueva serie de escritos* al inicio, para luego convertirse en *Amago de poema – de lampo – de nada* en una edición española prologada por José Ángel Valente. Con el fin de no generar alguna confusión, en esta investigación, siempre me refiero a cada uno de los poemarios (*Nueva serie*, *El niño y el río*, y *Remanentes de naufragio*) como una obra independiente de las demás, siguiendo la edición de Marco Martos. En dicha publicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, se distribuyen todos los conjuntos poéticos del autor a partir de un criterio cronológico de composición de los textos.

EL NIÑO Y EL RÍO (1984)

Este poemario representa un caso muy particular dentro del conjunto de la poesía última de Westphalen. En primer lugar, la estrecha relación entre el poeta y el novelista José María Arguedas ha sido abordada en distintas ocasiones. Se ha destacado la relevante dinámica entre un escritor íntegramente dedicado a la revaloración de la cultura quechua dentro de la tradición cultural peruana, como es el caso de Arguedas, y un poeta evidentemente ligado a las tradiciones artísticas occidentales-europeas (EAW). No obstante, el intercambio entre ambos fue constante y, por ejemplo, el interés por las culturas prehispánicas que se encuentra en las revistas que dirigió Westphalen muestra con claridad cuán lejos de los estereotipos se halla el trabajo cultural del poeta¹⁰.

Arguedas se había quitado la vida a finales de 1969. Como es conocido, dejó inconclusa su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la cual está dedicada precisamente a sus amigos Máximo Damián, violinista, y Emilio Adolfo Westphalen. De este modo, a manera de respuesta poética, EAW publica *El niño y el río* como “homenaje pobre al poeta y amigo” (193). Por otro lado, un epígrafe de Apollinaire da inicio a los poemas, lo cual nos recuerda la estrecha relación que el poeta peruano tuvo con la tradición francesa a partir del simbolismo hasta la vanguardia.

Doce poemas conforman el conjunto, todos de extrema brevedad. De nuevo, encontramos textos contruidos con breves sintagmas y un profundo trabajo metafórico. Los personajes que se mueven en el espacio poético son, por un lado, un niño que nos recuerda al protagonista de varios relatos de Arguedas (el niño Ernesto), sobre todo *Los ríos profundos*, y,

¹⁰ El diálogo entre Westphalen y Arguedas como símbolo de una comunicación entre las dos márgenes de la cultura en el Perú ha sido abordado en artículos académicos por Peter Elmore (“Arguedas y Westphalen” y “El cauce y el caudal”), Rafael Ramírez Mendoza (2012), entre otros. En libros, se han ocupado del tema Alberto Escobar (1989), Ricardo González Vigil (1991) y Luis Rebaza (2000).

por otro lado, el Río, figura mítica y simbólica, la cual adquiere importancia mayor dentro de la cultura andina, sin dejar de lado sus connotaciones occidentales.

REMANENTES DE NAUFRAGIO (1984)

En el caso de este poemario, Westphalen recurre nuevamente a dos epígrafes de poetas franceses nacidos a inicios del siglo XX: Jean Tardieu y René Daumal. Asimismo, sorprende la inclusión de una cita de Shakespeare, más precisamente de *Sueño de una noche de verano*, referida a la labor del poeta: “And gives to airy nothing / a local habitation and a name” (cit. en Westphalen 208). No parece que la tradición de lengua inglesa haya marcado demasiado la poesía de EAW; sin embargo, aquí, la reflexión sobre la capacidad del poeta de dar nombre y lugar a la nada parece introducir una caracterización positiva de la labor creativa.

Quince poemas conforman este conjunto. En ellos, como se fue haciendo cada vez más frecuente en la poesía del autor, se colocan títulos a todas las composiciones. Asimismo, los versos son cortos (tres o cuatro palabras); y los poemas, breves (entre cuatro y siete versos). No obstante, la excepción de esta descripción es el poema “(Paréntesis”, en el cual aparece el conocido verso “Una poesía por rehacer a cada instante”. Por otro lado, es interesante notar la aparición del personaje Juliana, mencionado también en *Nueva serie*. No debe olvidarse que ambos poemarios, junto con *El niño y el río* aparecieron inicialmente como una totalidad. Juliana parece ser una figura que invoca la belleza y el erotismo, temas que marcan una de las constantes a lo largo de todas las etapas de la poesía de EAW.

PORCIONES DE SUEÑO PARA MITIGAR AVERNOS¹¹ (1986)

Si es posible trazar una trayectoria a través de los epígrafes que Westphalen va colocando a la puerta de sus poemarios últimos, podría notarse que hay una progresiva ampliación de las fuentes y de las tradiciones citadas. En el caso de este conjunto, el poeta recurre a cuatro vertientes diferentes: cita versos de San Juan de la Cruz, poeta español del Siglo de Oro; un fragmento de Gerard de Nerval, poeta francés ligado al romanticismo y del cual EAW había declarado haber recibido amplia influencia; dos himnos de Novalis, romántico alemán; y un fragmento de la prosa de José María Eguren (1874-1942), poeta peruano que suele ser relacionado con el simbolismo y a quien Westphalen había ubicado como fundador de la poesía peruana junto a César Vallejo. La perspectiva que abre este conjunto de epígrafes para entender las fuentes del poeta peruano es muy interesante. Al final de su producción artística, él construye un sendero que parte del esplendor de la poesía española. Luego, pasa por el Romanticismo, fundador de la literatura contemporánea, y, de manera específica, camina a través de poetas de las dos tradiciones que marcaron más al autor, tales como la alemana, que le venía de su ascendencia, y la francesa. Finalmente, desemboca en uno de los pilares de la tradición peruana, Eguren, iniciador de una tradición verdaderamente contemporánea en las letras de ese país¹².

Quince poemas están incluidos en este conjunto. Esta vez, el autor renuncia a los títulos. Además, alterna composiciones en verso (siempre cortos y en poca cantidad) con breves prosas, mayormente construidas a partir de sintagmas enlazados con guiones¹³. Se incluyen, asimismo,

¹¹ Dentro de *Belleza de una espada clavada en la lengua*, publicada en Lima.

¹² Para ver el reconocimiento que EAW hizo acerca de Vallejo y Eguren como fundadores de la poesía peruana, véase el ensayo “Eguren y Vallejo – dos casos ejemplares” (Westphalen 562-570).

¹³ Sobre el uso cada vez más recurrente del guión en la poesía y en los ensayos del autor, Ina Salazar ha ensayado una explicación. La investigadora afirma que se trata de un recurso típico de la segunda etapa de EAW. Según ella, es tomado de Baudelaire, Bertrand, Rimbaud y Dickinson. Puede significar, también, el signo menos (-), como expresión de la “reducción” y el “enrarecimiento” de la escritura (78).

varias reflexiones sobre la actividad creativa y sobre el lenguaje a través de símbolos poderosos como el mar, las orillas y los sueños.

HA VUELTO LA DIOSA AMBARINA (1988)

Un epígrafe abre este poemario: la frase no solo da nombre a la obra, sino que conecta claramente el proceso iniciado en el conjunto descrito antes de este. “La diosa ambarina” es una frase tomada de la obra de José María Eguren, quien, como se recordará, había sido nombrado como eslabón de un camino de influencias reconocidas por Westphalen. El sendero había empezado en el Siglo de Oro español, pasando por el Romanticismo alemán y francés, hasta desembocar en Eguren, fundador de la poesía contemporánea en el Perú¹⁴.

Como para seguir la construcción de un camino, el autor agrega otro epígrafe de unas prosas de César Moro, poeta peruano (aunque la mayor parte de su obra está escrita en francés) y gran amigo de EAW. De alguna manera, parece construirse la idea de que los caminos de la poesía peruana tienen sus vertientes iniciales en la tradición española, aunque la revolución de la literatura romántica en el siglo XIX desvía el sendero a un simbolismo y surrealismo sobre los cuales Eguren y Moro fundan las perspectivas contemporáneas de la poesía peruana¹⁵.

Ha vuelto la diosa ambarina está dividida en tres partes numeradas. Por cierto, es la única ocasión que encontramos este tipo de subdivisiones en los poemarios de Westphalen. La primera parte contiene doce textos, todos en prosas cortas de tres o cuatro sintagmas en

¹⁴ El poema de Eguren que da origen al libro de EAW es el siguiente: “A la sombra de los estucos / llegan viejos y zancos / en sus mamelucos / los vampiros blancos. / Por el templo de las marañas / bajan los longas pestañas; / buscan la hornacina / de la diosa ambarina; / y con signos rojos, / la miran con sus tristes ojos. / Los ensueños de noche hermosa / dan al olvido, / ante la Tarde diosa / a dormir empiezan, / y, en su idioma desconocido / le rezan” (Eguren 34).

¹⁵ Esta es una suposición que se desprende de los epígrafes, pero creo que podría profundizarse con éxito siguiendo la obra ensayística de Westphalen.

promedio, enlazados por guiones. La única excepción es el décimo poema, “Cuando se canta o cuando se grita...”, cuya extensión mayor ocupa una cuartilla entera. Yo sintetizaría los textos de este apartado bajo el tema del poema y la poesía. Asimismo, la segunda parte del conjunto contiene diez textos ligeramente menos breves que los anteriores; todos ligados por los conceptos de la belleza y la inmundicia de la realidad. Finalmente, la tercera parte presenta nueve poemas que tienden aun menos a la brevedad; no obstante, la prosa y los guiones siguen siendo una constante. El séptimo texto, “Un grupo de seis u ocho muchachitas...”, por ejemplo, ocupa dos cuartillas. Puedo unir esta parte final dentro del tema del cuerpo femenino y la belleza. Por otra parte, ninguna de las composiciones de este poemario tiene título. Debe decirse, en general, que el erotismo que enlaza las etapas del autor se ve disminuido por la presencia de reflexiones sobre la belleza desde una perspectiva más abstracta. No obstante, no dejan de aparecer textos que, exclusivamente, tratan sobre la realidad de la poesía (siempre escrita con mayúscula por EAW).

Camilo Fernández Cozman dice que Westphalen toma el personaje egureniano exactamente como lo que es: una personificación de la belleza. Asimismo, afirma que mantiene la “armonía del misterio”; es decir, el yo lírico no puede precisar los rasgos de la diosa y todo se cubre de misterio en torno a ella. Finalmente, el crítico se pregunta si es esta una poética, si es la diosa ambarina un sinónimo de la poesía (55). Esta pregunta la veremos al acercarnos a varios poemas del conjunto, pero mi opinión es que hay una identidad muy clara entre el concepto de poesía y la noción de la diosa en EAW¹⁶.

¹⁶ Es seguro que el interés de EAW por la diosa como representación de la belleza se remonta más atrás de Eguren. José Ignacio Úzquiza afirma lo siguiente: “De Baudelaire, Westphalen recibe la idea de modernidad, de visión de la Belleza como maravillosa y fatal y la visión del artista como aquel que es capaz de convertir –y no sin riesgo– lo instantáneo y transitorio en algo permanente, gracias a la obra poética” (24). Por lo tanto, una comprensión de las razones por las que el poeta peruano relaciona la belleza femenina con la poesía debería tener en cuenta sus lecturas románticas y el impacto que causaron en su poética.

FALSOS RITUALES Y OTRAS PATRAÑAS (1999)

A diferencia de todos los poemarios anteriores, este no viene acompañado de ningún epígrafe. Es, además, el último de los conjuntos publicados por Westphalen, por lo que marca el final del recorrido de su poesía. Solo nueve poemas lo componen, un número que, como se habrá notado, parece ser recurrente en los libros del autor¹⁷. En este caso, los primeros cuatro textos tienen título y son de distintas extensiones, siempre con relativa brevedad. Asimismo, lo que une ese primer grupo con los cinco poemas restantes es el uso de la prosa y del guion casi como exclusivo marcador textual. Para Westphalen, el guion va reemplazando progresivamente a casi todos los signos de puntuación. En este último poemario, solo sobrevive el punto y aparte, aparentemente como un separador de una especie de párrafos en los textos.

La reflexión sobre el lenguaje se hace presente desde el primer poema, “Artificio para sobrevivir”, aunque no se halla referencia directa a la poesía. Por otro lado, el erotismo vuelve a aparecer, tal como ha sucedido a lo largo de todos los poemarios revisados e, incluso, desde la primera etapa del poeta. Un ejemplo es “Desiderátum” y “Con aire sigiloso...”, los cuales ocupan el cuarto y quinto lugar del conjunto. Es importante tener en cuenta que dicho tema suele ir asociado a lo onírico en la obra de EAW. Lo sexual y los sueños fueron constantes que dan unidad a su poesía y que, probablemente, muestran la impronta dejada por la vanguardia surrealista. Finalmente, a pesar de la brevedad de *Falsos rituales y otras patrañas*, se reconocen varias voces en los poemas. Algunos de ellos se construyen como diálogos o como un yo poético que se refiere a los hechos relatados por un tercero. Es el caso de “Frente al mar del poniente...” o “Con aire sigiloso...”.

¹⁷ Recuérdese, por ejemplo, que *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* contenían, cada uno, exactamente nueve poemas.

Son cuatro los versos del último poema que EAW dio a conocer, aquellos que cierran este libro: “Alivio y deleite / cuando se ha atracado / la Barca del Tiempo / y nada sucede” (291). De alguna manera, recuerdan las palabras de “Epílogo”, el poema final de *Belleza de una espada clavada en la lengua*, libro inaugural de la segunda etapa del autor: “Para abrir por fin rendijas / en la pared del tiempo” (130). Como una metáfora de genitivo, el tiempo es, por un lado, una pared y, por otro, una barca. En el primer caso, hay que horadarlo para hacerse de un lugar dentro de él. En el segundo, no hay acción necesaria, pues el tiempo ha sido detenido. La poesía última de Westphalen parece haber sido un viaje a través de diez poemarios y casi dos décadas. Al final de aquel, atracado ya el barco, hay espacio para las sensaciones: “alivio y deleite”.

CAPÍTULO 2: EL YO POÉTICO ANTE LA FALSA ELECCIÓN

¿Penetrar en oscuras columnas de humo
 Con la entereza de la flor bajo la guillotina?
 ¿Estrangularse con el primer grito de júbilo
 Y palpar nada esparcida por doquiera?
 EAW, “Términos de comparación”

Estos versos son parte de un poema de *Belleza de una espada clavada en la lengua*, el poemario que Emilio Adolfo Westphalen dio a conocer como parte de su retorno del largo silencio de 45 años¹⁸. Aparecen varias preguntas en las que el yo poético se enfrenta claramente a situaciones que podemos reconocer como falsas elecciones¹⁹. Desde mi modo de entender los versos, todos presentan situaciones que se asemejan a la manera en que el poeta se enfrenta a la creación.

Asimismo, esta vez, se incluyen los terribles efectos de tentar la trascendencia. Incluso, la opción de la muerte agrava las condiciones de la elección, tal como se ha descrito para esta investigación. La desaparición está en las imágenes de la “flor bajo la guillotina”, del estrangulamiento y la nada. Lo que más llama la atención es el advenimiento de la muerte inmediatamente después de alcanzar el triunfo. En términos del poema, no bien ha llegado el júbilo que el primer grito de felicidad se ahoga en el silencio. ¿Qué dinámica es esta que

¹⁸ Sin duda, se trató de un silencio de publicación, pero hay motivos para creer que el silencio de escritura también fue extenso. Este último podría reconocerse desde mediados de los años cuarenta, cuando EAW entrega a André Coyné los poemas de *Cuál es la risa*, hasta finales de los setenta, cuando al poeta ya anunciaba que iba a recopilar su poesía en una obra, en la que se incluiría el conjunto nuevo *Belleza de una espada clavada en la lengua*.

¹⁹ Entiendo al yo poético como una instancia o voz que se expresa en el poema y que, como es sabido, no representa al autor necesariamente. Sin embargo, el caso de EAW nos enfrenta con textos en los que no hay una voz propiamente dicha; es decir, son gramaticalmente impersonales. A pesar de esto, el yo poético ha servido como instancia básica de análisis literario en este y los siguientes capítulos. Esto no elimina el hecho de que sería muy útil una reflexión teórica mucho más profunda sobre la voz que se expresa en los poemas de Westphalen.

preocupa de tal manera al yo poético? Este capítulo desarrolla las razones por las que podemos considerar que la segunda etapa de la poesía de EAW está marcada por las mismas preguntas que animan el poema “Términos de comparación”. Es decir, se trata de la construcción de distintas metáforas, algunas de las cuales se refieren directamente a la escritura, las cuales tienen un lado mortífero para el yo poético. Es una falsa elección en el sentido de que la victoria no está al final de ninguna de las opciones²⁰. Ante el atisbo de cualquier triunfo, lo que se hallará es la guillotina, el estrangulamiento y la nada.

Para la argumentación de la trayectoria del yo poético, tres poemas son el eje del análisis en este capítulo. En cada uno de ellos, se destacan aspectos de la falsa elección, a saber, las dos opciones igualmente negativas para el sujeto, la inclusión de la posibilidad de la muerte como consecuencia de la elección y, finalmente, la referencia a la escritura de poesía, sea esta directa o velada. Los textos elegidos pertenecen a poemarios diferentes y son representativos de las constantes que en toda la segunda etapa de EAW pueden reconocerse.

“AMOR ETERNO”, UNA METÁFORA DE LA ELECCIÓN Y UNA DEFINICIÓN DE LA TRASCENDENCIA

“Amor eterno” es el sexto poema de *Cuál es la risa*. Recordemos que este fue un conjunto de poemas que EAW entregó a André Coyné en 1944 para su publicación en España, la cual nunca se hizo realidad. Es importante tener este detalle en cuenta, sobre todo el año, porque poemas como “Amor eterno” tienen una ubicación ambigua en las etapas del autor. Aunque su composición debe ser de los años cuarenta, fueron dados a conocer en 1989. En el caso particular

²⁰ Puede encontrarse una explicación detallada de lo que involucra la dinámica de la falsa elección para esta investigación en la introducción.

de este poema, se propone un análisis a partir de una división en tres partes. La primera de ellas será vista como una elección que enfrenta el yo poético. Por su parte, la segunda presenta una noción interesante de la trascendencia que parece perseguirse en la segunda etapa de la obra de EAW. Finalmente, de la tercera parte, se tomarán algunos detalles para construir una visión completa del texto y revisar cómo este anticipa la elección forzada del yo poético y la trascendencia que este busca. Conviene citar el poema completo, aunque luego vaya a ser comentado por partes:

Da miedo, a veces, encontrarse con que el camino cae a pico y que hay que bajar agarrándose con las uñas de las rocas. En esta circunstancia, no se puede sino aconsejar que a cien metros del suelo se suelten las manos. La caída es deliciosa: el cuerpo se ha hecho permeable; lo atraviesan flores, hojas aromáticas; riachuelos, algas, espuma de mar, hilos de lluvia, cabellos de mujer, copos de nieve. Estos, al fin, se solidifican a su alrededor, para luego estallar tal una granada arrojada con violencia al rostro de la mujer amada, que aparece sonriente tras las trayectorias vertiginosas de los granos rojos. (138)

“Da miedo, a veces, encontrarse con que el camino cae a pico y que hay que bajar agarrándose con las uñas de las rocas. En esta circunstancia, no se puede sino aconsejar que a cien metros del suelo se suelten las manos. La caída es deliciosa...” (138). Mi interpretación propone que esta sea la primera parte de “Amor eterno”. Nótese que fue compuesto en prosa y que presenta ciertos rasgos particulares que deben señalarse. En primer lugar, el uso de la puntuación es formal, lo cual es de extrañar. En los primeros poemarios, Westphalen había prescindido por completo de los signos de puntuación. En cambio, en su segunda etapa, ocurre una transición hacia una prosa cuya única puntuación es el guion. Es cierto que algunos puntos y comas pueden encontrarse en los poemarios de los años ochenta, pero EAW construirá una prosa

muy propia, en la que asigna casi todas las funciones necesarias para mantener el sentido a los guiones. Por estas razones, “Amor eterno” es verdaderamente un caso extraño en cuanto a la forma.

No solo causa extrañeza la puntuación; nótese el uso de una sintaxis oracional completa. Hay tres oraciones claramente definidas, cada una de ellas construida en torno a un verbo principal. Todas empiezan con mayúscula y terminan con punto. Nuevamente, se ve el proceso de transición de la sintaxis desordenada (marcada por el uso del gerundio y la acumulación de frases) de *Abolición de la muerte* y *Las ínsulas extrañas* hacia las breves construcciones gramaticales de la segunda etapa, caracterizadas por la ausencia de verbos conjugados. Llama la atención este rigor del lenguaje, por lo que se pueden inferir algunas ideas interesantes. En las publicaciones más vanguardistas de EAW, que sin duda son las de 1933 y 1935, la primacía de lo onírico no deja espacio para construir oraciones, pues eso equivaldría a dejar entrar lo consciente en la creación poética. Como las imágenes de los sueños, los versos de esa época se acumulan en la página, fluyen como ríos en los que colocar un punto o una coma sería igual a cortar la corriente. Por el contrario, en el conjunto de poemarios de los años ochenta, el yo poético desencantado muestra parquedad en el decir. Su sintaxis es apenas la necesaria para plasmar una o dos imágenes. Con frecuencia, no es necesario siquiera usar un verbo, pues no hay movimiento sino presentación de instantáneas. En ambos casos, en el de la abundancia o en la carencia del discurrir poético, la voz que habla en los poemas nunca recurre a una gramática estándar. Esta diferencia hace que sean tan peculiares los poemas como “Amor eterno”, “Balanza exacta”, “El sueño” o “Detrás del telón”, los más extensos de *Cuál es la risa*.

Si bien es cierto que este poema es muestra de un verdadero punto intermedio en la trayectoria de la poesía de Westphalen, ya aparecen aquí un yo poético ante una elección y una idea de trascendencia, la cual, posiblemente, pueda motivar la decisión. Revisemos ahora de

nuevo el fragmento citado desde la óptica del lenguaje utilizado. Casi no hay densidad en las palabras. Es una voz transparente que deja pocas dudas. Por supuesto, no se trata de una denotación pura. La situación descrita en el texto nos introduce al reconocimiento de que, de pronto, se sale de la normalidad cuando “el camino cae a pico”, por lo que el miedo se apodera del sujeto que recorre el espacio. Se ve, entonces, obligado a “bajar agarrándose con las uñas de las rocas”, lo cual transmite una idea de desesperación por no caer y, al mismo tiempo, de un instinto de supervivencia casi animal. La clave para entenderlo así es la imagen de las uñas clavadas en la piedras. En contraposición al miedo del caminante, la voz poética hace una recomendación: soltar las manos a cien metros del suelo, pues “la caída es deliciosa”. En este contexto, la connotación de la caída es un abandono de la voluntad, un entregarse al saber que no se puede tener control sobre la acción de la gravedad en el cuerpo que se suelta. En consecuencia, el poema nos presenta una oposición entre el temor a la caída y la decisión de disfrutarla.

La primera parte de “Amor eterno” puede analizarse desde dos aspectos. Por un lado, debe verse que el título anticipa una temática amorosa, la cual esconde –es necesario reconocerlo– cierta ironía. Ahora bien, el punto de vista de la lectura que propongo es la poética, lo que me lleva a fijarme en las semejanzas que los textos puedan tener con la manera en que el yo poético westphaleano se enfrenta a la poesía. Por ello, es interesante tener en cuenta que hay una cercanía entre las experiencias amorosa, religiosa y poética, según las explicaciones de Octavio Paz en *El arco y la lira*. Él reflexiona sobre las estrechas relaciones del fenómeno poético, la religión y el amor, pues todos estos se entienden como una experiencia de regreso del ser a su naturaleza original (137). No solo las experiencias son parecidas, sino que es válido afirmar que el lenguaje poético y el amoroso han tenido que recurrir, con mucha frecuencia, a terminología teológica en su intento por simbolizar vivencias que nos llevan a los límites del decir.

Las imágenes del salto y la caída son los elementos que me llaman la atención para establecer las relaciones de semejanza. Parece que, en los tres ámbitos mencionados, se unieran los contrarios luego de un salto al vacío, exactamente igual a lo descrito en el poema: “La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal” (Paz 137). En ese riesgo radica precisamente el carácter irracional de la poesía, pues durante la caída se rompen las diferencias entre los opuestos²¹. Paz asegura que la unión de “ausencia y presencia, silencio y palabra, vacío y plenitud son estados poéticos tanto como religiosos y amorosos” (141). En este sentido, la dinámica de la caída “deliciosa” que propone “Amor eterno” se asemeja al encuentro con la poesía a través de una elección para el yo poético. Es este el segundo aspecto para analizar: el hecho de dejarse caer y vislumbrar la figura de la amada será visto aquí como una analogía del enfrentamiento al dilema de la creación.

Hay un sujeto ante una elección en “Amor eterno”. Se trata de aquel caminante que se encuentra con que el sendero “cae a pico”, quien tiene dos opciones ante tal situación. La primera de ellas es bajar agarrándose con las uñas; es decir, sería una decisión cautelosa con el fin de preservar la integridad. La otra opción es soltar las manos y caer, tal como sugiere la voz poética. Esa sería la decisión por el riesgo, cuya consecuencia segura es el duro golpe con el suelo al final de la caída. En el poema, no hay indicio de la decisión tomada; la prosa se muestra solo como el relato de una recomendación hecha por la voz poética al caminante. Por ello, no hay mención a las consecuencias de la elección.

²¹ Es pertinente agregar cierta información que relaciona la poesía con lo religioso, al tiempo que tiene en cuenta la noción de “poesía pura”, no pocas veces emparentada con EAW:

[Acerca de la cuestión del significado en la poesía] Bremond propuso una identidad entre la poesía y la oración, y se unió a Bergson al apoyarse, en su último análisis, en la fe. *Eliminó la razón como elemento esencial en la poesía*. Aquella poesía en la que dominaba el elemento irracional era poesía pura. . . . Todos los místicos se aproximan a Dios a través de lo irracional. La poesía pura es tanto mística como irracional. (Stevens, “El elemento irracional” 12, mis subrayados)

Ahora bien, si es cierto que la experiencia amorosa es similar a la poética, es posible construir una alegoría²². Pensemos en que el caminante es el poeta, quien se encuentra de pronto con que tiene que tomar una decisión para seguir avanzando. Asimismo, su primera opción, la de la cautela, es la de seguir una vida normal guiada por el sano juicio y el sentido común (lo contrario de lo irracional mencionado líneas arriba). Nadie pensaría en lanzarse a un abismo si puede bajar tomando todas las previsiones. Un sujeto racional se aferraría con desesperación a la seguridad de las rocas en el descenso. Lamentablemente, para ese camino, no hay ninguna otra motivación que el miedo, según el poema. Este no menciona tampoco recompensa alguna. Por el contrario, entendamos la opción por la caída como una decisión de creación poética. En otras palabras, en vez de quedarse en silencio, el poeta se decide a escribir. La poesía es, entonces, vista como un riesgo, un saltar al vacío abandonando la voluntad y el control sobre uno mismo. Además, para este camino, el poema sí presenta una consecuencia positiva, la cual está anticipada por la oración “la caída es deliciosa”. Sin embargo, las características de tal delicia están desarrolladas en la segunda parte del texto, la cual se comentará más adelante. Para completar la alegoría, queda decir que la voz poética es como un guía que aconseja al poeta (“no se puede sino aconsejar que a cien metros del suelo se suelten las manos”). Le presenta las dos opciones y le deja la libertad de decidir cuál camino tomar, no sin antes describirle los beneficios de arriesgarse a la creación. Entiendo la situación del yo lírico westphaleano en los términos de la elección descrita; para EAW la poesía siempre es un salto al vacío. Sin embargo, lo que cambiará más adelante son las consecuencias.

²² Uso este término en el sentido amplio de un sistema de metáforas. Lo aplico como un procedimiento en el que reconozco o atribuyo analogías entre los elementos del poema y los conceptos que persigo en la investigación, tales como la poesía, el poema o el poeta. Por lo tanto, cada metáfora, producto la mayoría de las veces de una atribución de sentido, entra en relación con los demás elementos del texto y los conceptos poéticos mencionados.

La pregunta es si se puede decir que es una falsa elección la que es descrita en “Amor eterno”. Establezcamos ciertos rasgos que deben presentarse para que un conjunto de opciones se conviertan en la dinámica de pérdida y muerte descrita por Lacan. Para que alguien se encuentre ante tal situación, deben cumplirse los siguientes aspectos: 1) que la elección no sea producto de la voluntad del sujeto, sino que se vea *obligado a elegir*, 2) que ninguna de las opciones posibles permita la posibilidad de satisfacer al individuo que elige y 3) que una de las opciones incluya la consecuencia (real o simbólica) de la muerte del sujeto (esto último para el caso extremo de la elección)²³. En cuanto a la primera condición, no podría objetarse que el caminante simplemente se encuentra con el descenso del sendero. De pronto, se ve forzado a elegir la manera en que quiere bajar. Como tal situación no es obra de su propia búsqueda, este primer aspecto de la falsa elección sí está cumplido. En cambio, analizar la segunda condición conlleva matices más complejos. La opción de bajar agarrado de las rocas le asegura la vida al sujeto y nada dice el poema acerca de que la empresa sea imposible. Lo extraño es que todos los esfuerzos de la voz poética están orientados a ensalzar el otro camino. Es decir, soltar las manos y dejarse caer, aunque va contra toda lógica, es lo más conveniente desde el punto de vista del yo lírico. Según lo que se describe en la segunda parte, todos los beneficios están del lado de la caída. No obstante, lo que no puede dejarse de lado es la consecuencia de soltar las manos. El poema tampoco se centra en el momento final, pero es lógico pensar que todo desembocará en un duro golpe contra el suelo. ¿Cuál de los dos caminos supone una ganancia para el caminante?, ¿cuál puede satisfacerlo? Es difícil determinarlo, pero es más probable que sea la opción por la caída. Es casi seguro que la consecuencia de optar por soltarse sea catastrófica, pero ese momento no está mencionado.

²³ Como se anticipó al inicio de la investigación, estas tres características se desprenden de la explicación de Jacques Lacan en su seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.

Finalmente, esta última reflexión puede ayudar a responder a la pregunta por la tercera condición de la falsa elección. Uno de los dos caminos sí pone en riesgo la vida del caminante; es el segundo de ellos, el recomendado por la voz poética. Si bien es cierto que todos los beneficios de la caída están detallados en la segunda parte del poema, el final de un salto de cien metros no puede ser otro que la muerte. Vista de esta manera, la situación sería la de un caminante que es como un héroe o un mártir, alguien que se inmola o pasa por un duro sacrificio, que es igual a una llamarada de gloria, para terminar en la muerte.

Quisiera retomar la alegoría para reforzar la descripción de la manera en que entiendo la relación del poeta con la poesía en la obra westphaleana. La gloria breve sería entregarse a la creación poética a sabiendas de que se pierde la vida en ello. Por estas razones, aunque tiene ciertas características de una falsa elección, este poema no hace el énfasis necesario en la posibilidad de la muerte ni en la obligación a perder. Da la impresión de que, si el caminante decide bajar agarrándose de las rocas, llegará al suelo y seguirá adelante su camino.

Veamos un ejemplo más de una situación en la que un poema nos ubica frente a una elección. Tal es el caso de “Fruto podrido”, segundo texto de *Nueva serie*:

Refulgía durazno negro retinto en medio de cesta de frutas vulgarmente carnosas y coloreadas. Los visos de su pelusa hacían chasquear de placer la lengua en anticipo. ¿Qué impedimento para hincar el diente en tan succulento como mortal regalo? (172)

El sujeto se ve en el dilema de comer o no un durazno podrido. Desde toda lógica, debería dejarlo a un lado dada su condición, pero la voz poética se ocupa de revestir al objeto de tentadoras características, tales como el fulgor, la carnosidad, el color, la pelusa y lo succulento. La pregunta es, entonces, por qué no elegir lo contrario a lo racional, por qué no comer el fruto podrido. Por cierto, la muerte está presente en el texto: el durazno es un “mortal regalo”. Al igual que la caída

de “Amor eterno”, el fruto de este poema presenta una opción irracional para quien elige, pero al mismo tiempo está cargada con una atracción tentadora difícil de rechazar. “La caída es deliciosa”, decía el texto de *Cuál es la risa*; este fruto podrido hace “chasquear de placer la lengua en anticipo”.

Ahora volvamos a “Amor eterno”. La segunda parte en que hemos dividido el poema para su análisis describe lo que sucede cuando uno se ha dejado caer al abismo: “el cuerpo se ha hecho permeable; lo atraviesan flores, hojas aromáticas; riachuelos, algas, espuma de mar, hilos de lluvia, cabellos de mujer, copos de nieve” (138). Es posible que este fragmento ayude a describir la noción de “trascendencia” para el yo poético. De hecho, esta será muy útil para entender la dinámica de lucha con el lenguaje y posterior desencanto que plantea esta investigación. Asimismo, es conveniente tener en cuenta la alegoría que he construido en el desarrollo de la explicación, aquella por la cual el caminante del poema reconoce en el soltar las manos una opción por arriesgarse a la creación poética.

Lo que vive este sujeto y lo que ocurre en su cuerpo durante la caída es una experiencia que podemos llamar “trascendente” y que es entendible desde dos ámbitos. El primero de ellos es el de los sentidos. Por ejemplo, revisemos las palabras del fragmento y veremos que el tacto es activado a través de la imagen del “cuerpo permeable” y los “cabellos”. Igualmente, el olfato es referido mediante las “hojas aromáticas” y las flores. Lo mismo sucede con la vista, la cual debe percibir los colores de las flores, las algas y la espuma del mar. Finalmente, el oído debe estar atento a los sonidos de los “riachuelos” y de los “hilos de lluvia”. Imaginemos que, al caer, el cuerpo ya no es una unidad definida por sus contornos, sino que puede ser atravesado por todos los elementos mencionados. El segundo de los ámbitos de la experiencia trascendente es el de los elementos de la naturaleza. Nótese cómo el escenario es el aire, único medio que rodea al cuerpo

mientras cae. No obstante, el agua está presente a través de los riachuelos, la lluvia, la nieve y el mar.

En consecuencia, si pudiéramos definir cómo se entiende la trascendencia en “Amor eterno”, diríamos que es un fenómeno de unión del sujeto con su entorno, pero se trata de un enlace que está descrito desde la materialidad de los sentidos y de los elementos. La clave del poema no es racional ni intelectual; tampoco lo era la opción de soltar las manos. El concepto más abarcador es la permeabilidad, pues se presenta como un adjetivo que califica al cuerpo y es performada por los distintos elementos mencionados: flores, hojas, riachuelos, algas, espuma, lluvia, cabellos y copos de nieve. De esta forma, la trascendencia se nos presenta como un encuentro de contrarios y la conformación de un “todo” que altera los sentidos y une el cuerpo con el mundo.

Dado que estamos tratando de una cuestión de los sentidos, cabe preguntarse si es posible que la noción de trascendencia que reconocemos en EAW tenga alguna de sus raíces en la poesía de los simbolistas, en especial Rimbaud. En realidad, existen puntos de contacto así como diferencias. Rimbaud es pionero del proceso que reconoce el hundimiento del yo en capas profundas del ser durante la creación poética (Friedrich 84). Para lograrlo, el poeta debía “desordenar lenta, infinita y concienzudamente todos los sentidos” (Rimbaud cit. en Friedrich 84). Hasta aquí, la poética de Westphalen es bastante cercana; el objetivo del poeta es buscar lo desconocido, lo cual pasa necesariamente por una exaltación o embriaguez de los sentidos. Sin embargo, la diferencia más grande se halla en cuanto a la voluntad: “el abandono del yo por sí mismo debe lograrse mediante un acto operativo, dirigido por la voluntad y la inteligencia”, resalta Friedrich al referirse al proyecto artístico de Rimbaud (84). En cambio, Westphalen asegura que la mayor característica del poeta es la disposición a la escucha: uno no trabaja para ser poeta: “Le cabe al poeta ponerse en estado de disponibilidad absoluta a fin de servir de

intermediario a esa corriente poética – surgida no se sabe de qué honduras íntimas y que arrastra a uno sin misericordia” (629).

Deseo explorar un poco más la idea de trascendencia y las vertientes que pueden explicar la manera en que Westphalen la retoma, aun inconscientemente. Siguiendo los comentarios de Hugo Friedrich sobre la poesía de Baudelaire, nos es muy útil la noción de “vacuidad del ideal”. El estudioso alemán señala varios puntos de coincidencia entre la estructura de la mística y algunos poemas de Baudelaire: “precisamente porque el poema coincide hasta tal punto con el esquema místico, resulta más evidente que algo le falta para la ‘total’ coincidencia, o sea, el final del ascenso e incluso la voluntad de llegar a él” (64). Yo diría que los poemas de EAW reflexionan sobre tal ascenso, pero no hacia Dios sino hacia la Poesía. Es más, la posibilidad de alcanzar el objetivo está tan negada como lo estaba para el autor de *Las flores del mal*: “La meta del ascenso no solo está muy lejos, sino que está vacía: es un ideal vacío. Nos hallamos ante un mero polo de tensión, hiperbólicamente anhelado, pero jamás alcanzado” (65). Por ello, cuando me refiero a que un ideal de trascendencia anima la poesía de Westphalen, es más importante fijarse en el deseo de ascender y la imposibilidad de triunfar, antes que reparar en el contenido preciso o la descripción del espacio ocupado por lo trascendente: la poesía. En esto, las referencias de Friedrich acerca de Baudelaire siguen siendo iluminadoras: “Lo desconcertante de esta modernidad es que está atormentada hasta la neurosis por el impulso de huir de la realidad, pero que por otra parte se siente incapaz de creer o de crear una trascendencia con contenido preciso y lógico” (65).

Hablábamos de “Amor eterno” y la permeabilidad del cuerpo con los objetos que lo rodean durante la experiencia trascendente. Ya Américo Ferrari, en su análisis de los poemarios de Westphalen, había descrito una dinámica semejante como la característica más notoria de la poesía de EAW. Este crítico afirma que la primera etapa del poeta está marcada por una

conjunción de sujeto y objeto. En otras palabras, hay un universo en donde todo está unido con todo (288), tal como parece describir la permeabilidad del cuerpo del sujeto que cae. La trascendencia que describe “Amor eterno” puede ser este universo en donde todo está unido con todo, un momento en el que el sujeto que se deja caer ya no está separado de su entorno. Su cuerpo se hace espacio de convergencia de todos los elementos. Si seguimos las descripciones de Ferrari, el poema que analizamos está mucho más cerca de la fe en el lenguaje y del éxito en la empresa de la creación, pues la trascendencia no está apagada por las consecuencias de la caída. Nada de lo que suceda al golpearse con el suelo está mencionado en el texto. Más adelante, dice Ferrari en referencia a la segunda etapa, la relación del yo poético con su voz y con el silencio no es tan positiva. A partir de *Belleza de una espada clavada en la lengua*, se observa un acercamiento a la idea de callar la voz. Empiezan las críticas al poema y a quien lo compone. El sujeto poético de este momento se asemeja al “preso dichoso”, al ave en la cárcel de su canto. En general, EAW llega a negar la existencia del poema y a condenarlo precisamente por no existir (290). Nada de esto aparece aún en el poema que revisamos, lo cual refuerza la procedencia de estos versos como anteriores a la segunda etapa del poeta en medio de un proceso de transición.

Veamos, para finalizar, la última parte del poema, la cual aclara la totalidad de la trascendencia que se ha mencionado: “Estos, al fin, se solidifican a su alrededor, para luego estallar tal una granada arrojada con violencia al rostro de la mujer amada, que aparece sonriente tras las trayectorias vertiginosas de los granos rojos” (138). El pronombre “estos” se refiere a todos los elementos que atraviesan el cuerpo permeable del caminante. Para reforzar la idea de unidad, nótese que todos ellos se han solidificado. No obstante, la manera metafórica en que se describe el proceso va más allá de la unidad. Inmediatamente, se produce un violento estallido,

detrás del cual aparece el rostro de la mujer amada²⁴. En primer lugar, llama la atención el símbolo de la granada. La referencia es ambigua: al artefacto bélico y al fruto que lleva el mismo nombre, cuyos “granos rojos” en movimiento cierran el poema²⁵. La explosión podría ser el premio para quien se arriesga a la caída, de modo que las consecuencias no son nada negativas. Con esto, puedo dar a entender mi punto de vista sobre la relación del poeta con la creación (a sabiendas de que no están literalmente en el texto los elementos para considerar que hablamos de la poesía). Yo haría un paralelo entre “Amor eterno” y la poética de EAW: a quien se atreva a dar ese salto, se le dará como recompensa la fecundidad de la poesía. Esta, como la mujer detrás del estallido, aparecerá sonriente para el poeta.

Saquemos algunas conclusiones de la elección que se ha reconocido en “Amor eterno”. En primer lugar, se trata de un poema con una puntuación y gramática extrañamente formales para la obra de Westphalen. Aquí puede ayudar tener en cuenta que es un texto que fue compuesto aproximadamente a mediados de los años cuarenta. Es un punto intermedio en la trayectoria de EAW, tal como el conjunto completo de *Cuál es la risa*. Constituye un verdadero hito entre los dos polos que, por un lado, tenían versos largos y las imágenes acumuladas de la primera etapa, y por el otro extremo, crearon una prosa escueta que no precisa de más puntuación que los guiones, la cual domina la etapa final. Casi es una sorpresa ver una construcción gramatical tan estándar, cuyo orden muestra cómo el autor había abandonado la búsqueda de lo inconsciente en el aspecto formal²⁶.

²⁴ No quiero dejar de señalar la posibilidad de otras atribuciones de sentido para los elementos del poema. Este texto, como gran parte de la obra de EAW, tiene un contenido sexual notorio, por lo que no sería errado desarrollar una lectura de la explosión de la granada como la descripción de un orgasmo

²⁵ Hay que destacar el grado de indeterminación de la granada como símbolo. Puede convivir su carga violenta con otra muy positiva, por ejemplo, la fecundidad.

²⁶ Edgar O'Hara afirma que hay tres guías que le interesan cuando se refiere a la obra de EAW. La primera de ellas es precisamente la cuestión gramatical y la puntuación. Asegura que habría sido muy extraño y hasta incongruente que, luego de que los signos ortográficos hayan estado tan ausentes en la primera etapa del poeta, se hubiera derivado

En segundo lugar, sin duda hay una elección en el poema; es la que tiene que hacer el sujeto al ver que “el camino cae a pico”. No obstante, esta no concuerda precisamente con los rasgos de la falsa elección, tal como se han resumido a partir de la descripción de Lacan. La razón de esto es que están omitidas las consecuencias de la caída, la segunda de las opciones, lo cual significa que el sujeto no está necesariamente obligado a perder. En otras palabras, al final del abismo, está claramente la muerte, ausente en el texto, pero no hay resultados similares para el primer camino, que es bajar agarrado de las piedras. Estas observaciones conducen a la tercera conclusión. “Amor eterno” presenta una concepción de la trascendencia con dos características principales: es un hecho positivo para el sujeto que la tienta y, asimismo, es una meta alcanzable. Ambos rasgos serán negados en el desarrollo posterior de la poética de Westphalen, razón por la cual me ha interesado comparar la dinámica de elección en el poema con la relación poeta-creación en la obra westphaleana. En la segunda etapa de su obra, tentar la trascendencia es una empresa inalcanzable, pues constituye un estado de muerte inmediata para el sujeto. Por ello, la escritura solo puede recoger las decepciones de una experiencia poética marcada por el fracaso.

Ahora bien, podría objetarse la razón por la cual se hace una lectura alegórica de un poema como este. Soy consciente de que no hay elementos dentro del texto que permitan entenderlo como un conjunto de referencias sobre el encuentro con lo poético. Por ello, es preferible decir que, antes que una lectura o interpretación, he hecho una analogía, la cual debe tener asimismo alguna base, por supuesto. Esta se halla en la similitud con la que el propio Westphalen describe la poesía en sus ensayos. En “Cómo comentaremos la poesía”, afirma lo siguiente: “La poesía no se revela en las consideraciones y elucubraciones que el intelecto alrededor de ella pueda tejer, sino en la emoción poética que a su contacto estalla irresistible e

a una puntuación estricta en la segunda parte (15). Todo esto refuerza la particularidad que representa *Cuál es la risa* en medio de la poesía westphaleana.

imprevisible” (400). Aparte de la cercanía cronológica con la composición de *Cuál es la risa* (el ensayo data de 1947), llama la atención que el autor se refiera a la poesía con la imagen del estallido imprevisible, el cual parte de una emoción que nada tiene que ver con lo intelectual. De hecho, estaría más relacionada con la unión de los sentidos y los elementos naturales como muestra “Amor eterno”. Es una descripción muy parecida a la explosión de la granada en el poema.

Es más precisa incluso la manera en que EAW se refiere a la trascendencia en “Conversaciones con Nedda Anhalt”:

Por lo que atañe al poema mismo (a uno de los muchos o pocos que leemos) en ocasiones nos sentiremos tocados – nos invadiría una suerte de pequeña revelación – incierta mas placentera. Sin embargo – también en tales casos *no conseguiremos adjudicar significación precisa al efecto experimentado*. Ello es tan difícil como explicarse las motivaciones de nuestros enamoramientos (de una persona – un lugar – una obra de arte). (651, mis subrayados)

Vamos a cerrar las reflexiones sobre la elección en “Amor eterno” revisando las enormes relaciones entre la idea de trascendencia del poema y el ensayo que se acaba de citar. Westphalen asegura que la trascendencia que proviene de la poesía es un toque, una invasión o revelación placentera. No obstante, no puede hallarse un medio preciso de expresarla; en otras palabras, se resiste a la simbolización del lenguaje. La razón de esto puede estar en las imágenes del poema analizado, las cuales recurren a la ruptura de la lógica racional para explicar el encuentro con lo amoroso (o lo poético, según la analogía propuesta). Para intentar transmitir tal hallazgo, el único camino es dejar atrás la claridad de la razón. Los versos analizados construyen la imagen de un encuentro trascendente a través de la unión del sujeto con el entorno. Lo individual ya no está separado de la pluralidad en ese instante. Entonces, ¿cómo delimitar con las

palabras lo que es, en esencia, la confusión de los límites? En el ensayo, Westphalen compara ese lado irracional de lo trascendente con la futilidad de explicar las causas de un enamoramiento. Queda claro que el autor también entiende que lo poético y lo amoroso son realidades cercanas. Ambas están unidas por un concepto que marcará profundamente la poesía de EAW en toda su segunda etapa: la trascendencia.

“CHILLIDO DESGARRANTE...”, LA OBLIGACIÓN A LA PÉRDIDA Y LA OPCIÓN POR LA MUERTE

Para que una elección cualquiera se convierta en una falsa elección, se ha visto que no puede haber posibilidad de victoria para el sujeto y, además, el hecho de que de una de las opciones conduzca a la muerte (real o simbólica) debe ser concreto. En el poema anterior, ni la obligación a la pérdida ni la opción mortal habían aparecido. En cambio, en el poema inicial de *Arriba bajo el cielo*, están presentes dichos elementos. El poemario fue publicado en Lisboa en 1982, por lo que es de los conjuntos dados a conocer en los primeros años en que Westphalen rompió su silencio. Asimismo, nada más que seis poemas componen el libro y todos tienen como figura central al vencejo. Lo que nos importa en este apartado es resaltar las imágenes y las connotaciones de lo violento, las cuales se encuentran con mucha frecuencia en los poemas de la segunda etapa de EAW.

He aquí el poema:

Chillido desgarrante
del vencejo
más dañino

que la hoja asesina

de su vuelo. (149)

Estos son los cinco versos que conforman el texto inicial de *Arriba bajo el cielo*. No tiene título, al igual que el resto de composiciones. Llama la atención, para iniciar el análisis, la brevedad de los versos y del poema en su conjunto. La oposición es clara frente a la primera etapa de EAW, en la cual el uso de versos largos en poemas igualmente extensos era lo regular. En este caso concreto, hay una sola frase nominal dividida en cinco partes. El núcleo es la primera palabra, “chillido”. Nótese que no hay verbos, por lo que no puede reconocerse una construcción oracional centrada en un evento. Gramaticalmente, el poema se instala en el nivel de la frase. Por otra parte, no se usa ningún signo de puntuación. Todas estas características nos ubican como lectores de la segunda etapa poética de EAW.

El poeta fue refugiándose cada vez más en una cierta parquedad en el decir, la cual se ve llevada al extremo en el poema que analizamos. Si bien es cierto que los signos de puntuación no eran usados en *Abolición de la muerte* y *Las ínsulas extrañas*, las construcciones gramaticales de los primeros poemas eran caóticas, por lo que usar puntos o comas iba en contra del libre discurrir de la conciencia que se ve en aquellas obras. En cambio, el caso de *Arriba bajo el cielo* y los siguientes poemarios es extraño en el sentido de que, al ser textos mucho más rigurosos gramaticalmente, los signos de puntuación deberían haber aparecido con mayor regularidad. Sin embargo, Westphalen fue creando una nueva manera de organizar sus versos y sus prosas cortas en las que apenas necesitaba de puntos y abundaban los guiones. De hecho, se ha dicho que estos significan el signo menos (-) y que son expresión de la “reducción” y el “enrarecimiento” de la escritura (Salazar 78), lo cual concuerda con la tendencia a la limitación en el decir. Finalmente, hay un elemento aun más extraño en la composición de este poema. Se trata de la métrica de los versos, la cual puede graficarse de la siguiente manera: 7, 4, 4, 7, 4. No es normal que

Westphalen compusiera este tipo de versos medidos, pero, en este poema en concreto, tal separación ayuda a construir el sentido de los rasgos del “chillido”, como se verá a continuación²⁷.

Siendo la palabra “chillido” el núcleo de la frase, podemos hacer una división en el poema a partir de tres atributos que se le dan a este. El primero de ellos aparece en el primer verso como un adjetivo junto al núcleo. Se trata de un chillido “desgarrante”, de modo que se caracteriza por su capacidad para despedazar. Hay que poner atención a estas palabras, pues estamos ante la aparición del elemento violento que no había saltado a la vista en el poema de *Cuál es la risa*. La segunda parte del poema se encuentra en el segundo verso: el chillido pertenece al vencejo. Me he preguntado con frecuencia las razones por las que Westphalen elegiría esta ave para ser el personaje central de todo el poemario. Al ser un ave europea, es seguro que el interés proviene de la experiencia directa del poeta, probablemente en Roma, lugar que interactúa con el vencejo en los versos: “Roma entera cuelga / oronda repantigada / del pico del vencejo” (150), “Especie rara de búho planeando bajo / sobre Piazza di Spagna” (154).

Particularmente, me llama la atención el vencejo por sus características: es un ave que muy rara vez toca el suelo; puede realizar todas sus actividades en el aire, incluyendo dormir. Anteriormente, cité la referencia a un movimiento ascendente (del poeta hacia la divinidad) en la poesía de Baudelaire; y dije que EAW podría entrar en ese mismo esquema (del poeta hacia la poesía). Ahora, el vencejo se me hace parecido a la figura westphaleana de la poesía: es una entidad siempre superior, ajena a la realidad cotidiana, que raras veces aterriza a través de las palabras del poema. Una poesía sin mezclarse con el mundo va de la mano con la postura del

²⁷ La suma de siete y cuatro da once sílabas, por lo que está clara la existencia de dos endecasílabos unidos por un verso de cuatro sílabas en la base del poema. Esto revelaría alguna estructura tomada de la poesía clásica.

autor en sus ensayos. Con el pasar de los años, EAW se fue erigiendo como una especie de guardián de la poesía. En “Sobre la poesía”, afirma lo siguiente:

No poseemos sistema o ritual – penoso o inspirado – que nos asegure la invocación – que haga que la Poesía responda a un llamado desgarrante o cauto. Aun si por azar acude – no sabremos nunca si nos concede la inmerecida dádiva – el don tan prestamente otorgado cuanto abolido. (609)

La idea que Westphalen defiende en este ensayo es que no hay manera de ascender a los cielos de la poesía. Tampoco hay sistema alguno para invocarla. Es esta la que desciende fugazmente y no deja disfrutar de su presencia a los hombres. Su llegada es un “don” que pronto se quita de las manos.

Debemos ver ahora si hay una dinámica de elección en los versos y si es que esta tiene los rasgos de la falsa elección. La clave está en la tercera parte del poema. Ya se ha hablado de los dos primeros versos como partes separadas que presentan rasgos distintos del núcleo (“chillido”). Sin embargo, la información clave está en la tercera parte, del verso tres al cinco: “más dañino / que la hoja asesina / de su vuelo”. El tercer atributo del núcleo se construye sobre una comparación entre el chillido del vencejo y su vuelo. El criterio que los opone es la capacidad de dañar. Asimismo, en el vuelo, se halla una metáfora de genitivo: la “hoja asesina de su vuelo”. Es aquí donde reside la característica mortal o violenta. Propiamente, no hay una persona en el poema, es decir, alguien que esté explícitamente puesto a decidir. No obstante, sí hay dos opciones implícitas: el “chillido desgarrante” o “la hoja asesina” del vuelo del vencejo. El poema mismo nos dice que el primero de los elementos es superior en la capacidad de dañar: “más dañino que...”

La pregunta es cómo este escenario contiene una falsa elección. Recordemos la explicación de Lacan, en la que dice que se trata de una elección cuyo resultado es “ni lo uno ni

lo otro” (219). Un sujeto sufre un robo. El ladrón lo obliga a decidir entre perder su bolsa o perder la vida. La elección es falsa, porque si el sujeto decide pelear por su bolsa, será matado inmediatamente (220). No hay manera de que resulte ganador de la elección. Imaginemos ahora al sujeto implícito detrás del poema de Westphalen. La opción de la muerte, contenida en la hoja asesina del vuelo, es terrible. Por ello, elige el chillido desgarrante. Sin embargo, este es “más dañino” que la muerte misma. Lo que observamos es una obligación a perder: esa es la falsa elección. “Chillido desgarrante...” es un poema en el que hay dos posibilidades para describir al vencejo. Una de ellas es mortífera, mientras que la otra, en apariencia menos letal, resulta más terrible que la muerte. ¿De qué manera puede resultar ganador o satisfecho quien se enfrenta a una situación de estas características? No hay ganadores en la falsa elección.

Hay entidades que aparecen frecuentemente en la poesía de EAW, por lo que configuran pequeños campos simbólicos a lo largo de su obra. Una de ellas es el ave; y otra, la voz²⁸. En *Belleza de una espada clavada en la lengua*, aparece el poema “El grito”, cuyo único verso dice lo siguiente: “El grito de las aves gira como una espada” (144). Evidentemente, hay una semejanza entre la voz convertida en grito y su distorsión derivada en chillido. En ambas situaciones, la voz siempre está alienada o desfigurada; nunca puede manifestarse con la claridad requerida por el lenguaje. Todo lo cual me recuerda que, en Westphalen, la distorsión en la capacidad de decir del poeta se manifiesta como una imposibilidad de alcanzar la trascendencia. Después de todo, el grito y el chillido pueden ser recursos de quien no puede articular en el lenguaje una experiencia trascendente. Si se trata de la poesía misma, hablamos de una negación extrema que se asemeja a los versos de César Vallejo: “Quiero escribir, pero me sale espuma, / quiero decir muchísimo y me atollo” (64).

²⁸ El caso de la voz como parte de un campo semántico perteneciente al grupo de la palabra, el lenguaje y el poema se desarrolla ampliamente en el capítulo cuatro.

Podemos sacar algunas conclusiones luego de haber visto con detenimiento el poema de *Cuál es la risa*. En primer lugar, Westphalen ha entrado plenamente en su segunda etapa si es que nos fijamos en los detalles formales del poema. Ha dejado atrás los versos largos y la sintaxis caótica para refugiarse en composiciones muy cortas. Tal vez, el extremo de estas características sean los poemas de *Cuál es la risa*. En segundo lugar, el poema “Chillido desgarrante...” es otro texto que ayuda a comprender la relación del poeta con la poesía, tal como la presento en esta investigación. Al igual que “Amor eterno”, este poema permite reconocer una relación de los elementos presentados con la creación poética a partir de ciertas constantes en la obra del autor. Por ejemplo, las referencias a las formas distorsionadas de la voz, siempre relacionadas con elementos letales, están presentes con frecuencia desde *Belleza de una espada clavada en la lengua*.

En tercer lugar, “Chillido desgarrante...” presenta dos realidades opuestas no marcadas directamente como una elección. Como se ha comentado, no hay precisamente un sujeto puesto a elegir explícitamente en los versos. Sin embargo, sí aparece una opción que incluye la muerte y una obligación perder, lo cual constituye elementos fundamentales de la falsa elección. No puede haber victoria alguna si los rasgos asesinos del vuelo del vencejo son menos letales que el chillido desgarrante que emite. Esto sucede así porque la clave de la falsa elección es que la opción que es, en apariencia, la menos fatal para el sujeto se convierte, en realidad, en la muerte. Solo se puede escoger la forma de perder. Esa es la dinámica que aparece en el poema por medio de la oposición entre el vuelo y el chillido. Una cuarta conclusión se obtiene a partir del tema de la voz. Esta está distorsionada al haberse convertido en chillido o en grito. Se trata de una constante en esta etapa de la poesía de EAW. Si la voz alienada se asemeja a la lucha del poeta por dominar el lenguaje de la poesía, entonces esta última está negada. Todo intento por expresarse en un “no poder decir”. De hecho, considero que este es el camino para comprender la

segunda etapa de EAW: la idea general es que tratar de poetizar es una falsa elección. Cada vez que se intente generar la poesía, solo se encontrará maneras de perder la voz. Esa dinámica de pérdida está representada en la opción mortífera de la “hoja asesina” y en el “chillido desgarrante”.

A diferencia del poema “Amor eterno”, aquí se ha borrado todo rastro de una trascendencia positiva. Todos los elementos parecían unirse en la caída del sujeto presentado en el texto de *Cuál es la risa*. Por el contrario, el centro del poema que se acaba de revisar es el chillido. Al caminante de “Amor eterno” se le promete una caída deliciosa como recompensa por tomar el riesgo de lanzarse al vacío. Nada de eso está plasmado en “Chillido desgarrante...”. Hay que entender esto como una señal de que se va tomando un camino hacia el desencanto de la poesía en la segunda etapa de EAW. Los rastros de un posible triunfo (al enfrentarse a lo poético o a otras realidades planteadas en los poemas) van desapareciendo, mientras se multiplican las referencias al fracaso.

Para captar las dinámicas que conducen al desencanto, veamos otras imágenes de violencia en poemas del autor, las cuales suelen ser ambivalentes: muestran aspectos positivos y negativos a la vez. En “Parabola”, de *Máximas y mínimas*, se describe una caldera de cobre, de la cual no se puede saber qué contiene hasta que explota y ofrece “el mirífico espectáculo de una nube espesa e inagotable de transparentes libélulas zumbonas” (160). El contenido es positivo, pero es necesaria la explosión para disfrutarlo. Igualmente, en “Fin de pieza”, se habla de un momento de descanso en el que el sujeto se dispone al “disfrute inminente de un infierno o paraíso cualquiera” (168). De pronto, las situaciones de ganancia se tiñen de dolor o pérdida en los poemas de Westphalen. Nosotros, como lectores, vamos comprendiendo que la creación poética es más o menos eso: un riesgo en el que normalmente se pierde más de lo que se obtiene.

El paso por la violencia es obligatorio para conseguir algo de la escritura. “Sentencia de vida”, de *Nueva serie*, presenta esta realidad con fuerza poética:

Expuesto por quinta o milésima vez a recurso corrosivo de mirada lampo
trasladando cuerpo y sombra a región plácida donde ríos pequeños y grandes se
juntan sin reconocerse y el grito de un ave sola se expande en música y silencio
astrales. Sí – puesto por quinta o milésima vez en olvido de la vida – en descuido
de la muerte. (177)

Nótese, primero, la referencia a uniones positivas: la región plácida, los ríos unidos, y la música y el silencio. Al mismo tiempo, nos hablan de un “recurso corrosivo”, nuevamente del grito de un ave, y del olvido de la vida y el descuido de la muerte. La clave está en la afirmación decidida del yo poético, el “sí” que termina por afirmar que las regiones plácidas y las uniones de los ríos vienen a confirmar un abandono.

En resumen, lo que el poema del vencejo nos muestra, acompañado de los otros ejemplos, es que las imágenes de violencia en EAW se van haciendo ambivalentes; es decir, representan tanto situaciones de pérdida como de ganancia. Los opuestos se hacen inseparables. Y así entiendo la concepción de la creación poética del autor. La poesía no es una actividad placentera o que dé frutos abundantes. Es un ejercicio violento; supone pérdida si es que se quiere obtener alguna chispa de lo plenamente artístico. Tal vez, la escritura es una “sentencia de vida” para el poeta.

“DESTINO EN BLANCO”, EL SUJETO TRATADO COMO SI YA HUBIERA ELEGIDO

El último hito que vamos a revisar en el camino de la falsa elección es un poema de *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre: escuchadas al desgaire sin certificación de autenticidad*. Se trata de un conjunto de textos que, al igual que *Arriba bajo el cielo*, fue publicado en Lisboa en 1982. Son doce los poemas que forman parte del libro y “Destino en blanco” es el primero de ellos. Su contenido revela elementos que completan la configuración de la elección tal como se ha venido estudiando en esta investigación. En este caso, aparece un sujeto suspendido frente a la elección y, a su vez, una referencia directa a la escritura como centro de las opciones. En este contexto, puede decirse que el sujeto del poema “ha sido tratado como si ya hubiera elegido”, según describe la dinámica propuesta por Žižek (216), la cual se ha adelantado en la introducción.

En el poema, Westphalen desarrolla una prosa con características peculiares, al mismo tiempo que el lenguaje utilizado se complejiza hasta un nivel superior al de los poemarios de la segunda etapa anteriores a este.

DESTINO EN BLANCO

Fuele ofrecido un libro en blanco al nacer al infante gótico o neorománico (sic) por Hada Madrina renga retuerta gaga bajo alas de algodón hidrófilo someramente chamuscadas. El desconcierto fue tan grande que aún se oye el eco en las retumbantes bóvedas que protegen el sueño o catalepsia de todas las eternidades habidas y por haber. (157)

Lo primero que llama la atención al acercarse a este texto es el desarrollo de la prosa poética. La vuelta al verso de *Arriba bajo el cielo*, publicado el mismo año que este conjunto, fue

solo una muestra de que EAW había empezado a experimentar con las formas de acercarse a la experiencia creativa. Son dos oraciones complejas las que conforman el poema, las cuales están claramente separadas por un punto. Sin embargo, no hay signos de puntuación dentro de las oraciones, lo cual es extraño si se tiene en cuenta que, por lo menos, la primera de ellas requería con claridad unas comas de enumeración para separar las tres características del Hada Madrina. Este estilo es consecuente con la manera en que el autor desarrolló su prosa tanto en la poesía como en sus ensayos a lo largo de los años siguientes. El punto y seguido fue el único de los signos de puntuación que rescató como marca entre las construcciones oracionales. Además, aunque no aparecen en este poema, los guiones fueron multiplicándose dentro de los escritos como herramientas que cumplían diversas funciones de puntuación, como se ha descrito anteriormente²⁹. Asimismo, no deja de sorprender un cierto cálculo simétrico en la construcción del poema, tal como se encontró también en *Arriba bajo el cielo*. En este caso, las dos oraciones tienen una extensión muy similar y, en su contenido, están claramente divididas entre una situación previa y una consecuencia inmediata del hecho anterior.

Dado que el tema central que buscamos en los poemarios de Westphalen es la relación entre las dinámicas de elección y la creación de poesía, “Destino en blanco” resulta interesante por su referencia directa a la escritura. Hay un “libro en blanco” que se le ofrece al infante, sujeto del poema. La metáfora, entonces, indica que el libro es la vida misma. El niño recibe la posibilidad de escribir su destino desde el momento en que entra al mundo. En consecuencia, este poema es un texto más directo, puesto que solo requiere del nivel de la metáfora, en la cual el libro recibido es la vida y la escritura es la libertad. A partir de ese hecho inicial, se encuentra al

²⁹ Edgar O’Hara ha hecho una interesante relación entre la poesía y los ensayos de EAW. Dice que la puntuación de la poesía, a partir de *Nueva serie de escritos* (1984), prefigura la de los ensayos; y que estos son parte de la reflexión que conduce, aunque no siempre, a la escritura (15-18).

infante ante una situación que le causa un terrible desconcierto. Recibir en sus manos la posibilidad de hacerse cargo de su destino no parece otorgarle alegría o seguridad³⁰.

Es precisamente de ese suceso de donde parte la elección en este poema. Esta es, al igual que la referencia a la escritura, más clara que en textos anteriores, dado que el punto de inicio es la situación de decisión que enfrenta el sujeto en el inicio del texto. Para reconocer la elección, primero deben verse las características del sujeto que está puesto a elegir. Se trata de un infante caracterizado por dos opciones, el ser “gótico” o neorrománico. Sin duda, se trata de rasgos desconcertantes para describir a un individuo recién nacido. Por supuesto, ambas referencias se prestan para debate sobre su significado concreto, pero su común denominador es el indicar corrientes artísticas de épocas y estilos diferentes. Aunque parece una elección, es una obligación a tomar el “libro en blanco”.

Es justo indicar que el poema está escrito a la manera de un cuento romántico de hadas. Existía la creencia de que, al nacer, cada niño recibía un don, tal como se encuentra, por ejemplo, en los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire: “gozar de la muchedumbre es un arte; y solo puede ofrecerse una orgía de vitalidad a expensas del género humano quien en la cuna tuvo un hada que le insufló el gusto por el disfraz y las máscaras” (87). Hay, entonces, un lado lúdico del texto, el cual se puede notar también en la referencia a lo gótico. Ello nos habla de cierto tipo de sensibilidad romántica, de algunas nostalgias específicas por la Edad Media, que EAW está ironizando en el poema.

Ahora bien, habría dos opciones en la situación de elección de “Destino en blanco”. La primera de ellas es la que se acaba de mencionar. El infante nace, recibe el libro del destino, toma

³⁰ También puede entenderse la situación como una obligación de seguir un destino cuyo contenido es vacío, es decir, una ausencia de destino. En otras palabras estaríamos ante lo opuesto a la libertad de escribir la vida propia. Seguir esta línea de interpretación también conduce a reconocer que una decisión sobre el destino del niño se ha tomado antes de que él pueda decidir.

la pluma y empieza la escritura de su vida. Sin embargo, la segunda oración del poema describe que el sujeto responde con el horror y el desconcierto ante el ofrecimiento de Hada Madrina. No parece que esa primera opción le signifique seguridad y alegría. La segunda opción sería, en consecuencia, dejar el destino en manos del hada. De todos modos, como figura de lo fantástico, imaginamos que está dotada de poderes mágicos y adivinatorios que podrían guiar por el camino de la existencia al recién nacido. Sin duda, esta opción resulta mucho más alentadora para el sujeto que elige. Le otorga la tranquilidad de confiar y ponerse en manos de un ser con poderes superiores para evitar el horror de tener en sus manos su destino. Lamentablemente, esa posibilidad está negada por el poema.

Al mismo tiempo, esa es la clave de que esta sea una falsa elección. Si se ve la situación con cuidado, las características ya conocidas saltan a la vista. Hay dos opciones aparentes, las cuales luego resultan ser dos formas de llegar a la misma pérdida. Si el niño está desconcertado por tener el libro del destino en sus manos, entonces lo preferible es entregar esa responsabilidad a otra persona. Luego, esa opción es un espejismo. Todo vuelve al inicio, donde la supuesta elección es, en realidad, una obligación a tomar el único camino. Para entender por qué la opción de que el Hada se haga cargo del destino del sujeto está negada, basta revisar el lenguaje del poema. Ella es descrita a partir de tres rasgos: “renga retuerta gaga”. Está claro que no podría hacerse cargo de guiar el destino del recién nacido en sus condiciones de cojera y tartamudez, empeoradas en el poema por la caricaturización de sus alas, el elemento que supuestamente la distingue como perteneciente al mundo de lo fantástico. Estas están hechas de algodón y están chamuscadas.

Es posible que la dinámica que describa con mayor precisión lo sucedido al sujeto de “Destino en blanco” sea la explicada por Slavoj Žižek en *El sublime objeto de la ideología*. Allí, el autor se refiere a la “opción obligada por la libertad”. La dinámica es la siguiente: “De lo que

se trata es de que el sujeto nunca está en realidad en posición de escoger: siempre es tratado *como si ya hubiera elegido*” (216)³¹. El aporte que reconocemos para esta falsa elección es que aquella situación que, en apariencia, presenta dos posibilidades se trata, en realidad, de una sola opción que ya se ha tomado previamente. En realidad, la elección ya se realizó sin el sujeto, de ahí su condición de falsa. Eso parece ser lo que ha sucedido con el infante del poema. Ha sido arrojado al mundo y, de pronto, le ofrecen la posibilidad de escribir su destino, la cual es, por cierto, una opción por la libertad. No obstante, si él no quisiera tomar ese camino, su otra posibilidad está negada. Todo lo devuelve al único camino inicial. En resumen, cuando se dice que el infante del poema ha sido tratado como si ya hubiera elegido, se hace referencia a que se le ha presentado el libro en blanco como si pudiera negarse a escribirlo. La realidad es que está obligado a seguir el camino que lo horroriza. En ese sentido, la elección es solo una apariencia, una construcción dispuesta para crear el falso convencimiento en el sujeto de que es libre y de que obra en función de tal libertad.

Un rasgo importante de este poema es que presenta la consecuencia de la elección para el sujeto. Más precisamente, el infante reconoce la falsedad de la elección y su obligación a tomar el único camino posible. Eso genera el desconcierto mencionado, el cual ocupa la segunda oración del texto. En los poemas comentados en este capítulo, el efecto de elegir ha sido como un espejismo, una realidad que puede intuirse, pero que la voz poética no se decide a expresar. En cambio, eso no sucede con “Destino en blanco”. El desconcierto que se menciona genera un grito, el cual proviene del niño. Llama la atención el espacio en que retumba el llamado del sujeto. Aparentemente, se encuentra encerrado en el sueño y la catalepsia, es decir, en lugares dominados por la inconsciencia y la paralización. Ambos son paredes que parecen incomunicar al infante con el mundo exterior, al cual no quiere entrar. Eso significaría tomar la pluma y empezar

³¹ Las razones que conducen al autor a esa conclusión han sido recogidas en la parte inicial de esta investigación.

a escribir el libro de su destino. Su grito de desesperación expresa un deseo de no abandonar los espacios de seguridad. En última instancia, la segunda parte del poema presenta una negación a entrar al mundo por parte del sujeto, lo cual es igual a negarse a sí mismo, decir no a la propia existencia. Se verá más adelante cómo este hecho también es una opción por el silencio, que se transforma en fracaso en términos del poetizar.

Propongo que la situación descrita en “Destino en blanco” es similar al enfrentamiento del poeta con la creación poética en EAW. Quien se ve forzado a tal encuentro es el sujeto del poema, el infante recién nacido. Su ingreso a la vida es, al mismo tiempo, una obligación a escribir. Esa es la razón por la que recibe el libro en blanco. De esta manera, el arrojamiento al mundo es una aparente invitación a la escritura, pues ya se comentó cómo realmente no hay forma de negarse. El poeta, igual que el niño recién nacido, no tiene en sus manos la decisión; se trata de una dinámica más parecida a la de aceptar un destino pre-escrito. Este juego de oposición entre la libertad aparente de decidir y la obligación real de optar por una sola posibilidad es lo que se ha explicado desde el concepto de “opción obligada por la libertad”, según Slavoj Žižek.

Por otro lado, la necesidad de tomar el libro del destino y escribir en él genera en el sujeto un desconcierto tremendo. Su grito, que retumba en las bóvedas del espacio que ocupa, habla de un horror muy grande. Igualmente, la escritura se levanta como una sombra sobre la vida del poeta. Para su labor, no tendrá la ayuda de hada alguna. En otras palabras, no hay musa o ayudante que pueda acudir en su auxilio, dado que el poema deja claro que la representante de la asistencia y ayuda es coja y tartamuda. Al respecto, Westphalen ha dejado claro que la inclinación por la poesía no es una decisión que el poeta toma en algún momento de su vida. Lo dijo en sus ensayos sobre la creación. En ese sentido, el poetizar puede verse como un destino que hay que enfrentar. En “Espacios de una actividad incruenta”, el poeta trató de recordar la forma en que se inició en la escritura:

No percibo así bien por qué de pronto *fue urgente en mí – de modo impreciso pero imperativo – la necesidad de unir unas palabras* para combinar con ellas uno de esos objetos muy especiales que denominamos poemas y que – al parecer – no tendrían otra función que provocar en quienes los construyen o en quienes los oyen ciertas sensaciones variables que pueden ir desde la curiosidad el asombro o la indiferencia – desde una atracción y una repulsión igualmente incontrolables – hasta un contento o un goce diversamente graduados – inclusive – en ocasiones escasas – hasta un *deslumbramiento o una revelación difícilmente soportables*.

(558, mis subrayados)

Hay puntos de encuentro, así como divergencias entre la explicación testimonial de Westphalen y lo expresado en el poema. Aparentemente, este último representa una dinámica inicial, simbolizada por el momento del nacimiento, en la que el individuo aparece como un ser destinado a la escritura de su historia. Esta conformación de lo que será su principal actividad a lo largo de la vida se configura como una falsa elección en el sentido de que, en realidad, el sujeto no está en condiciones de negarse a tomar el libro del destino en sus manos. Para el caso del ensayo de EAW, la necesidad de la creación queda grabada como un tatuaje en el espíritu del poeta, la cual saldrá a flote en cualquier momento de la existencia. A tal instante pertenecen lo “urgente” y lo “imperativo” de “unir unas palabras” para conformar poemas. En consecuencia, aunque parece haber una continuidad entre la elección descrita en “Destino en blanco” y el momento de la vida del poeta en el que la creación se hace realidad, lo cierto es que se trata de dos etapas distintas. En ninguna de ellas interviene la voluntad, lo cual refuerza la noción de obligación o destinación.

Solo una pregunta queda por hacer: ¿Por qué razón generaría tremendo desconcierto en el sujeto la idea de tomar la escritura bajo su poder? El poema destaca el temor que produce el

abandono del espacio seguro del vientre materno, simbolizado por el sueño y la paralización. Salir de la tranquilidad y la dependencia, y pasar al mundo no es una perspectiva alentadora para el infante. Si en sus manos estuviera la elección, se quedaría en el campo de lo onírico. Sin embargo, no solo es eso lo que lo desconcierta. Es el hecho de tomar el libro en blanco y empezar a escribir su destino. Una situación similar se halla al pensar en las consecuencias que esperan al poeta cuando se enfrenta a la escritura. Estas son descritas por EAW en el ensayo que se ha citado: las “sensaciones variables” son la curiosidad, el asombro, la indiferencia, la atracción, la repulsión incontrolable, el contento, el goce, el deslumbramiento e, incluso, la revelación difícilmente soportable. De hecho, este punto tiene mayor relación con las consecuencias de la elección, las cuales son abordadas en el siguiente capítulo. Pero hay una constante en las ideas de EAW sobre el tema: el remarcar los efectos devastadores para el sujeto cuando se acerca a la trascendencia que genera el hecho poético. Esto puede notarse en las reflexiones sobre la poesía y en los poemas acerca del tema de EAW. Por lo pronto, parece ser que el sujeto no está dispuesto a correr el riesgo de vivir la “repulsión incontrolable” y lo “difícilmente soportable”. Esa es la razón de su tremendo desconcierto ante la falsa elección de asumir la escritura del libro del destino.

Para finalizar, es momento de sacar algunas conclusiones que cierren la aproximación al poema de *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*. En primer lugar, debe destacarse el proceso que va siguiendo Westphalen en cuanto a la forma de su poesía. Se nota un progresivo convencimiento del uso de la prosa. Al respecto, es muy interesante notar el epígrafe que se incluye al inicio del poemario. Está tomado de Baudelaire y recalca una exhortación a ser siempre poeta, ya sea en el verso o en la prosa³². En segundo lugar, en “Destino en blanco”, está

³² Dice literalmente lo siguiente: “Sois toujours poète, même en prose” (Westphalen 156). La traducción al español en la edición que se ha revisado es como sigue: “Sé siempre poeta, incluso en prosa” (Baudelaire *Mi corazón* 82).

presente la falsa elección. Más precisamente, se ha reconocido que el niño del poema es tratado como si ya hubiera elegido, siguiendo la explicación de Žižek. Esa es exactamente la misma situación del poeta a la hora de elegir su destino de tentar la trascendencia de la creación. En tercer lugar, se han visto también las metáforas de la escritura poética. En este caso, el texto hace referencia directa al hecho de escribir, a diferencia de los poemas analizados previamente. Sin embargo, no se trata de una alusión explícita a poetizar.

En cuarto lugar, tal vez uno de los puntos más interesantes del poema es la referencia al paso a la simbolización en términos de lenguaje. Esto se puede aclarar con una analogía. Así como el recién nacido se niega a enfrentar la realidad fuera del vientre materno, el poeta se niega a dar la cara a su destino. Para ambos, sus temores están directamente relacionados con pasar al mundo de la simbolización, es decir, escribir. Para el niño, esto significa vivir como ser autónomo; para el poeta, luchar contra el lenguaje con el fin de que la poesía se haga presente en el poema. Finalmente, este texto marca el abandono casi definitivo de las connotaciones positivas del paso a la escritura. Aquí, también hay una trayectoria que seguir. El yo poético va pasando de una confianza en la caída de la que se habla en “Amor eterno” hasta una especie de terror al riesgo de la creación.

CAPÍTULO 3: CONSECUENCIAS DE LA FALSA ELECCIÓN

De lo antes manifestado – podría oscuramente
deducirse que la Poesía no sólo es incierta –
variable – sino igualmente engañosa – la mayoría
de las veces decepcionante.
EAW, “Sobre la poesía”

Si damos crédito a estas palabras de EAW, estaremos seguros de que la poesía se nos escapa, nos engaña y, peor aun, nos decepciona. Esa parece ser la triste conclusión acerca de la escritura poética. En cierta manera, el fragmento sintetiza lo que considero que es el punto final en la trayectoria de Westphalen como poeta. Solo nos resta ver de qué manera se llega a esa conclusión y cómo los poemas reflejan eso que dice el ensayo. ¿Cómo se desemboca en el desencanto por la poesía?, ¿por qué los poemas del autor muestran esa actitud tan negativa? Y, sobre todo, es necesario explorar si esta constatación nos ayuda a comprender mejor a ese “otro” Westphalen que se mencionó en el capítulo primero.

Luego de ver algunas maneras en que la dinámica de la falsa elección puede describir y ayudar a comprender la poesía de Westphalen en su segunda etapa, es momento de revisar la presencia de las consecuencias de la elección. Se comentará aquí dos poemarios básicamente: *Nueva serie*, y *El niño y el Río*. De cada uno de ellos, se ha centrado la atención en un poema en particular, sin dejar de considerar el panorama del conjunto. Asimismo, las consecuencias principales de la elección son dos, a saber, la lucha contra el lenguaje y el desencanto de la

poesía. Sin embargo, los textos nos han permitido encontrar y desarrollar otros interesantes temas que son parte de la poesía de EAW.

Por ejemplo, revisamos el concepto de revelación y su importante correspondencia con la idea de trascendencia, que ya se ha mencionado en el capítulo anterior. A la luz de los poemarios aquí comentados, hemos agregado información sobre la naturaleza compleja de aquella trascendencia que puede estar buscando el yo poético. Asimismo, el camino del análisis nos ha llevado a encontrar conexiones con una actitud mística hacia la poesía de parte del autor³³. Considero que esto ha sido muy productivo, pues ha generado un diálogo con varios comentarios críticos sobre la poesía de EAW y nos ha conducido a la conclusión de que él tuvo la misma actitud hacia la poesía que los místicos tenían hacia Dios. Finalmente, debe destacarse también que el recorrido por los poemas nos hace desembocar en la idea de la paradoja. En Westphalen, la poesía habla de su propia imposibilidad, tiente su propio fracaso y es la voz de un silencio poco gratificante. En esta línea, se han anticipado algunas relaciones con poetas de la misma época, sin dejar de tener en cuenta que ese es tema del siguiente capítulo.

Quiero hacer una advertencia antes de pasar a los poemas comentados. La primera de ellas es que se tenga siempre en cuenta las condiciones de la elección, tal como se ha descrito previamente. Esto quiere decir que la estructura básica cada vez que se habla de falsa elección es la siguiente: tenemos a un yo poético que se enfrenta a dos opciones. Una es la voz y la otra es el silencio, las cuales equivalen simbólicamente a la vida y la muerte. Optar por la voz es intentar crear poéticamente, ir en busca del terreno trascendente y revelador de la poesía.

Lamentablemente, ese es el camino del fracaso que se va a comentar en este capítulo. Ya que la voz es el sendero de la pérdida, las dos opciones no terminan sino en una sola: el silencio. Soy

³³ Debo insistir en una diferencia importante. La actitud mística hacia la poesía significa que esta es a EAW lo que Dios a San Juan de la Cruz, por ejemplo. La raíz está en una semejanza de la relación. Afirmar esto es distinto de asegurar que el poeta peruano es un místico o que está fuertemente influido por el misticismo.

consciente, asimismo, de que una oposición radical entre voz y silencio solo puede operar con éxito dentro de una cultura occidental basada en el clásico principio de no contradicción. Lo indecible y lo trascendente son experiencias que, dentro de una tradición judeo-cristiana, abren el campo de la unión de contrarios como un lugar fuera de lo cotidiano. En esa dinámica se inserta mi propuesta sobre la poesía de EAW.

“DERROTA”, EL DESEO DE TRASCENDENCIA, LA LUCHA CONTRA EL LENGUAJE Y EL DESENCANTO DE LA POESÍA

Algunos detalles de *Nueva serie*, conjunto en el que aparece el poema que se va a comentar en este apartado, ya fueron mencionados en el capítulo inicial de la investigación. Una de las características más llamativas es que los 21 poemas están titulados, lo cual no es muy común en los escritos de Westphalen. Al igual que “Derrota”, varios títulos llevan una carga negativa y desalentadora. Tal es el caso de “Tumba grande”, “Fruto podrido”, “Sentencia de vida”, “Cuño falso”, “Fractura” y “Dudoso pasaje al éxtasis”. Asimismo, Marco Martos advierte, en las notas a su edición de la poesía completa del autor, que *Nueva serie* fue parte de un conjunto mucho mayor publicado en 1984. El título general era *Nueva serie (de escritos de Emilio Adolfo Westphalen, con un dibujo de César Moro)*. En él, se encontraban tres partes separadas: *Nueva serie*, *El niño y el río*, y *Remanentes de naufragio* (44). Con el tiempo, las tres se han editado como poemarios separados y es al primero de ellos al que nos referimos.

Martos también señala un detalle muy interesante sobre el tema. En la edición que se publicó en Lima en 1986 con toda la poesía de EAW, se cambió el nombre de *Nueva serie* a *Amago de poema –de lampo– de nada* (44). Es importante tener en cuenta este dato, el hecho de

que se haga referencia a todo el poemario como un “amago”, es decir, un ademán o apenas un indicio de poema, es una pequeña confirmación de la constante reflexión poética que Westphalen hace en sus escritos, así como de la desesperanza que lo marca en cuanto a la posibilidad de triunfar en la creación. Nótese, asimismo, la gradación de los términos en el título: del poema se pasa al lampo, un brillo fugaz, para terminar en la nada. En otras palabras, de lo que podría iniciarse como una manifestación de la poesía en el poema, se deriva un camino descendente hasta el vacío³⁴. Me interesa mucho destacar esta idea, pues es la que abre el poemario y nos da la muestra inconfundible de la trayectoria que EAW recorría hacia el desencanto. Es precisamente este estadio final el que se explora en el presente capítulo.

“Derrota” es el quinto poema de *Nueva serie*. Será el primer texto que sea comentado, puesto que permite mencionar los tres temas que identificamos como consecuencias de la falsa elección en el yo poético, a saber, el deseo de trascendencia que lleva al sujeto a tentar la creación, la lucha contra el lenguaje que supone enfrentarse a las palabras en el poema y el desencanto que embarga a la voz luego de fracasar. Es conveniente aquí hacer una precisión. El tema de la trascendencia es parte del encuentro con la elección, por lo que ya ha sido mencionado en el capítulo anterior. No obstante, el poema que vamos a analizar también se refiere al motor de la falsa elección, al mismo tiempo que muestra sus consecuencias. No siempre es clara la separación de los tópicos que exploramos en la investigación; no obstante, ello solo muestra la compleja realidad de los poemas y la manera integral en que los rasgos de la segunda etapa de Westphalen se manifiestan.

³⁴ Resulta productivo notar esta gradación, ya que no es la primera vez que EAW plantea una división así. Recuérdese el conjunto de ensayos publicados en México en 1995 bajo el título de *La poesía los poemas los poetas*. En un extremo, se halla una concepción ontológica de la poesía, mientras que al otro extremo encontramos al mero receptor de la corriente poética, sujeto cuya voluntad es innecesaria, tal como entendía Westphalen al poeta.

Veamos el poema completo como punto de partida para el análisis y la interpretación del texto:

DERROTA

Escritos necios de caminante extraviado e indeciso por desierto o manglar u otra comarca de dentro o de fuera sobre la cual no cae ni por acaso sombra o artificio de revelación alguna. (175)

Para 1984, año en que se conoce este texto, ya estaba claro que la forma dominante en la segunda etapa de EAW era la prosa poética. Asimismo, ya hemos encontrado previamente textos como este, estructurados por una sola frase nominal extensa, cuyo núcleo, en este caso, es “escritos”. Empecemos por comentar las cualidades de tal palabra, según el poema. En primer lugar, tienen el rasgo de ser “necios”, en otras palabras, ignorantes³⁵. Aparte de este dato, se nos dice que su autor es un “caminante”. Como sabemos que los escritos son de su propiedad, no es muy difícil reconocer inmediatamente que podría tratarse de una manera de referirse al poeta, creador o meramente al escritor.

De todos modos, jerárquicamente, el poema se adentra en las características de este sujeto. Para empezar, se menciona que está “extraviado” e “indeciso”, es decir, que no conoce el camino a seguir o no puede decidir qué dirección tomará. Más allá de esto, el tercer dato sobre el caminante es acerca del espacio en el que se encuentra perdido. Aquí, nuevamente, hay tres opciones. La primera de ellas es el desierto, un lugar que connota un estado despoblado y de condiciones extremas para la vida. Como una oposición inmediata, se dice que podría estar en los manglares, en los que hay abundancia de agua y vegetación, aunque se trata de otro lugar inhóspito. Finalmente, dice el texto que el protagonista tal vez se encuentre en una comarca. Las

³⁵ Me inclino aquí por el significado apegado a la raíz de la palabra (*nescius*). No puedo, sin embargo, restringir la lectura a la cualidad de “terco”, por ejemplo. Esto conduciría a una interpretación también fructífera.

tres opciones nos dicen que no es importante el lugar, que da lo mismo en dónde se mueva el sujeto. Más bien, se universaliza la condición del caminante, a la vez que su contexto es contingente. Ahora bien, se construye una ambigüedad en cuanto a aquel último espacio. Se dice que es una comarca “de dentro o de fuera”. Veo allí una alusión a la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo. Con estas palabras, el poema da un giro al mostrar al caminante en dos situaciones de exploración. Por un lado, deambula perdido en un espacio concreto y externo, y, por otro, su búsqueda es interior.

Volvamos ahora a mirar la construcción sintáctica del poema como visión de conjunto. ¿A dónde conduce este enlace de frases subordinadas? El punto final de la cadena es la “sombra o artificio de revelación alguna”. En este sentido, el texto está estructurado como una especie de escalera que va descendiendo a través de la subordinación. Como lectores, bajamos por un sendero que empieza en los “escritos” del sujeto y termina en la negación de la revelación. Los escalones de este descenso serían los siguientes: Los “escritos” ocupan el escaño más elevado; inmediatamente, bajamos a la figura del caminante (poeta) para, luego, conocer su condición de extravío y los espacios de su deambular. El siguiente escalón es el que abre la ambigüedad de lo interior y lo exterior, luego del cual llegamos al punto más bajo de la escalera: la revelación negada.

Es significativo este último lugar sintáctico del concepto de revelación, por lo que merece un comentario un poco más detallado, sobre todo, a la luz de lo que se ha llamado “deseo de trascendencia” en esta investigación. Hagamos una pequeña aproximación al tema en términos no religiosos. Está claro que la revelación tiene mucho que decir desde la visión de lo sagrado, pero quedémonos por ahora en los límites de la realidad de la poesía. En *La otra voz*, Octavio Paz analiza la actualidad de lo poético justamente a finales de los años ochenta. En el ensayo del mismo nombre, justifica el título del libro al afirmar que la poesía es “otra voz” por su acento y

modulación. Es transgresora desde una “diferencia original” con la modernidad. Sus temas pueden ser modernos, en el sentido de actualidad, pero su esencia es expresar “mundos y estratos psíquicos que no solo son más antiguos sino impermeables a los cambios de la historia” (133).

¿Qué relación tienen estas aseveraciones con la idea de “revelación” en la poesía de Westphalen? Considero que aquella revelación negada en “Derrota” puede comprenderse si se piensa en la intención de “oír” la “otra voz”. Más precisamente, se trataría de un momento en el que se apaga el ruido de la cotidianidad para dar paso a lo que está detrás. El poeta escribe para oír y mirar detrás de lo actual y de la historia. Si tales ecos e imágenes quedan en el poema, entonces se puede decir que ha tenido una revelación, es decir, que ha quitado un velo para llegar a lo más profundo. La poesía, sentencia Paz, es “la voz del hombre que está dormido en el fondo de cada hombre” (136). Se comprenderá, por ello, de qué manera entiendo que el deseo de la revelación, el cual no es muy diferente de nuestro concepto de trascendencia, es el motor de la escritura poética y que no lograr oír la otra voz es sinónimo de derrota y fracaso.

Siempre la revelación es una realidad que escinde al individuo y a su voluntad, ya sea vista desde lo artístico o desde lo religioso. No poder participar de lo revelado es, sin duda, un fracaso para el poeta, pero no es esa la única manera de describir la pérdida. Ya dentro de los límites de las ideas westphaleanas, fracasar podría significar también renunciar a la disponibilidad total que debe caracterizar al poeta. Si la voluntad cabe dentro de su figura, debería decidir no actuar, dejar que hable la otra voz. Si, por alguna tentación de capturar la poesía, se decidiera a manipular la revelación, estaríamos ante un fracaso igualmente terrible³⁶.

³⁶ EAW así lo expresa con claridad en su ensayo “Sobre la poesía”:

El poeta debe ofrecerse a la Poesía tan despojado de todo prejuicio o arte retórica – como la vez primera que tuvo la escatimada dicha de creer [que] estaba a él dirigida una voz atrayente y desilusionante. El poeta se engañará irremediamente si pretende armar trampa o artificio – ingenuos o sabios – que le aseguren el otorgamiento de la gracia. (610)

Volvamos al poema en concreto. Ahora, es necesario remarcar las dos palabras que acompañan a la revelación. “Sombra” y “artificio” no son lo único a lo que podemos acceder en los escritos del caminante. Sería un error considerar solo esas posibilidades. Ya sería bastante expresivo afirmar que solo accedemos a una sombra o a un artificio de lo revelado. En este contexto, es posible que “artificio” esté usado en su acepción de disimulo o doblez. Sin embargo, el yo poético de esta etapa de EAW está un paso más allá del desencanto. No solo descrea de los objetos sino también de las apariencias de estos. Por eso dice que “no cae ni por acaso” una sombra de revelación. Si antes el yo poético podía dudar de las posibilidades de acceder a una verdad oculta (tal es el significado de revelación), ahora está seguro de que no se encontrará siquiera la huella de esta. En otros términos, ha pasado de negar una revelación deseada a desmentir totalmente los rastros de esta. No hay dudas de que por este camino discurre el desencanto de la poesía en la segunda etapa de Westphalen.

Hablemos ahora del lenguaje usado en “Derrota”. Con este tema, sucede lo mismo que en otros textos comentados previamente. La construcción poética se hace a partir de una escasa complejidad léxica³⁷. Entonces, si la poesía de esta etapa de EAW no está marcada por la oscuridad sintáctica ni léxica, la pregunta que debemos hacernos es por qué sucede esto o, más precisamente, si es que tal rasgo tiene algún espacio en la construcción del sentido. En mi opinión, las palabras del yo poético son como restos de un naufragio. Esta intuición puede apoyarse por boca del propio poeta cuando trataba de explicar cómo los estados de exaltación que dan lugar a la poesía son los pertenecientes a lo onírico, por lo que el lenguaje cotidiano es de una naturaleza incapaz de simbolizar los sueños. Téngase en cuenta que soñar es una actividad muy cercana a poetizar, según Westphalen, y el poeta se enfrentará a los límites del lenguaje cuando

³⁷ No se puede hablar de complejidad, pero sería erróneo afirmar que no hay densidad léxica en estos poemas. Parece que el autor intentara quitar lo sobrante y quedarse solo con lo central de las palabras. Se trata de una especie de “concentrado” lingüístico, sobre todo en la selección de los sustantivos.

quiera escribir poesía, así como cuando intente describir lo onírico. Diría que el soñar es condición indispensable para el poeta; así, EAW estaría de acuerdo con la afirmación de Pierre Reverdy: “No todos los soñadores son poetas, pero hay poetas que son soñadores. El sueño es estéril en quienes no son poetas” (30). Veamos un fragmento ensayístico del autor de *Las ínsulas extrañas*:

Tampoco es el lenguaje (hecho de nuestra realidad y para nuestra realidad) idóneo para dar cuenta de imágenes ajustadas a otro ritmo de tiempo y de experiencia que el vigente en la vigilia. Lo que retenemos de un sueño no son – en general – sino pecios de naufragio. (649)

Esta imagen del hundimiento de un barco, que remite a la disipación de un todo, es la misma que aparece en el título del poema, el cual se comentará más adelante. Asimismo, el naufragio fue una situación que Westphalen usó para referirse a la creación poética. Así se puede ver en el ensayo titulado “Pecios de una actividad incruenta”, en donde el pecio es, literalmente, el fragmento de una nave que ha naufragado y la actividad incruenta es la escritura (557). Lo que quiero decir es que la trayectoria de la escritura para el yo lírico es la historia de un naufragio o de un fracaso. En el nivel de desencanto en el que se encuentra el yo poético, sería una falacia creer que lo que leemos (es decir, el conjunto de palabras dadas para la impresión y que llega a nuestras manos de lectores) es poesía propiamente dicha (en el sentido ontológico que le da Westphalen y que lo lleva a nombrarla siempre con mayúscula). Más bien, lo que tenemos frente a nosotros son los restos de esa guerra perdida frente al lenguaje. Más precisamente, no es poesía lo que leemos sino un testimonio de la derrota en la batalla por conquistar la revelación poética. Creer que estos “escritos necios de caminante extraviado” son equivalentes a la poesía no tiene sentido para un sujeto derrotado, pues es el lenguaje mismo quien lo ha vencido. En este

escenario, es coherente la sencillez léxica y gramatical si se entienden las palabras como pecios, restos o sobras del hundimiento.

Debo mencionar, no obstante, otra posibilidad de entender la actitud de recalcar la derrota por parte del yo lírico. Podría tratarse de una estrategia retórica, más precisamente, de una manera irónica de referirse a los resultados del poetizar. Esta lectura reconoce un sentido del humor que no estamos acostumbrados a ver cuando hablamos de EAW y debo confesar que va de la mano con muchas expresiones del poeta en sus discursos. El poeta mismo podría ser una figura irónica desde este punto de vista. Véase, por ejemplo, el inicio de la ya citada conferencia “Sobre la poesía”, leída en Salamanca en 1991:

Cuando los organizadores de esta Semana de Poesía Iberoamericana tuvieron la gentileza de invitarme a pronunciar el discurso inaugural – estuvieron movidos por excelentes motivaciones – pero no consideraron que no era yo – indudablemente – la persona más idónea para la tarea. . . . Pido – de entrada – por tanto – gracia.

(608)

Este caso tan claro de *captatio benevolentiae* opera precisamente en lo que el sujeto dice no obtener: construir para sí la autoridad de hablar del tema de la poesía. Luego de la gracia concedida por el público, el orador tiene la atención y el respeto de los oyentes. Lo mismo podría suceder con el yo lírico tan desencantado de la escritura. Aunque irónicamente y por vía de la negación, es posible que esté asignándose una cierta autoridad dada su cercanía con la revelación.

Como ya se ha anticipado, el título del poema (“Derrota”) requiere un comentario aparte dada su relación con el tema de la lucha contra el lenguaje. En primer lugar, diremos que “derrotar” significa “disipar” o “destruir”, dinámica que está relacionada claramente con un enfrentamiento. Esta imagen de la desmembración del todo en partes es la que se ha comentado líneas arriba en relación con la idea de naufragio. Ser derrotado es una consecuencia de haber

desafiado algo o a alguien. En este caso, es el yo poético quien lucha contra el lenguaje o, más precisamente, las palabras, en su deseo de destilar de ellas la poesía anhelada. Ahora bien, se podría objetar que todo acto de creación poética es un enfrentamiento a los límites del decir y que, vista desde esa perspectiva, la lucha de Westphalen no representa novedad o peculiaridad alguna. No obstante, hay que recordar las condiciones especiales de su idea de creación. En EAW, no podemos hablar de un yo poético plenamente armado de voluntad y consciencia, quien decide lanzarse a poetizar, luego de lo cual fracasa y, en consecuencia, descrea de la poesía. No sucede así. A este respecto, resultan iluminadoras las ideas expresadas por el autor en el ensayo “Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible”, donde reafirma sus nociones de poema, poeta y creación:

Reafirmaré sí mi convicción [de] que lo válido y tangible y disfrutable de la Poesía es el poema y que a él es a quien hay que prestar atención y reverencia. Considero por tanto que se exagera el papel del poeta cuya misión se limita a la de *simple oyente y transmisor de lo oído*. Le cabe al poeta ponerse en *estado de disponibilidad absoluta* a fin de servir de intermediario a esa corriente poética – surgida no se sabe de qué honduras íntimas y que lo arrastra a uno sin misericordia. (629, mis subrayados)

Nótese que el autor asegura que el poeta no es un sujeto que “decide” crear. Es la poesía quien lo visita. Por ello, poetizar es, básicamente, “oír” la “otra voz” de la poesía y transmitir el mensaje. La única actitud necesaria es la disponibilidad, en la cual la voluntad queda de lado, lo cual puede deducirse del hecho de que la corriente poética lo arrastre “a uno sin misericordia”. De todos estos postulados, se pueden inferir las características de la lucha contra el lenguaje del yo poético westphaleano. Es cierto que este se enfrenta contra las palabras, pero no lo hace producto de la decisión de poetizar, sino que su combate proviene de querer encontrar los medios

para ser “transmisor de lo oído” o “servir de intermediario” entre la poesía y el mundo. De alguna manera, la revelación poética es de una naturaleza distinta a la del mundo en el que nuestra lengua nos sirve de herramienta suficiente. Habría que recalcar aquí, en consecuencia, que la verdadera derrota para el poeta es prescindir o fallar en la total disponibilidad hacia la corriente poética.

Ya se ha comentado en qué medida podemos decir que el yo poético de la segunda etapa de EAW se ubica ante una falsa elección. Digamos que sus dos opciones son la voz, que equivale a la creación, o el silencio. Entendamos, asimismo, lo que significa la creación para este autor, no como un producto de la voluntad, según se acaba de explicar. Entonces, si se elige la voz, se pierde todo. ¿Por qué sucede esto? La razón es que la falsa elección, aplicada a la poesía, reside en creer que el lenguaje es nuestro aliado para la transmisión de la corriente poética. El fracaso del yo poético se entiende en estos términos. Él no quisiera optar por el silencio, el cual es, en cierto sentido, una muerte simbólica de la voz. Por el contrario, quisiera crear, poetizar, para lo cual asume la postura de total disponibilidad para recibir y transmitir la corriente poética. No obstante, ¿con qué herramientas entregar ese mensaje?, ¿qué palabras bastarían para codificar la revelación? Optar por la voz es elegir el fracaso; ese es el corazón de la dinámica de la falsa elección. En este sentido, entendemos la lucha contra el lenguaje como una de las consecuencias de tal elección en la poesía de Westphalen.

Hablemos ahora de otra de las perspectivas desde las que se ha propuesto estudiar la poesía de EAW. El deseo de trascendencia es un pilar que soporta el edificio de la elección, así como sus consecuencias. Es decir, está tanto en el origen que podría haber empujado al sujeto a elegir como en el desengaño posterior. Volvamos a esa frase de “Derrota”, donde se dice que “no cae ni por acaso sombra de artificio o revelación alguna”. Para comprenderla, contextualicemos la trascendencia en el caso concreto de Westphalen. Para hacerlo, quisiera tomar un par de ideas

de Eduardo Milán y de Marco Martos acerca de la poesía hispanoamericana y del poeta peruano en especial. “Una mirada compleja” es un artículo de crítica, en el que Milán comenta la *Antología de la poesía hispanoamericana* de Juan Gustavo Cobo Borda publicada en 1985. La aparición de poemas de Hahn, Zaid, Lizalde y Quessep (contemporáneos de la segunda etapa de EAW) conduce a Milán a decir que aún puede reconocerse una tradición en nuestra poesía. Se trata del “cuestionamiento del material poético”, la “problematización del decir” y la “conciencia de la ruptura entre palabra y cosa” (16). ¿Cómo no ubicar al Westphalen de los años ochenta en esta misma línea? Las semejanzas son claras y forman parte de una búsqueda que me gustaría retomar en el siguiente capítulo. El poeta y crítico uruguayo añade que tal tradición entronca con la de Occidente, es decir, con la búsqueda “de la unidad epifánica entre el decir y el objeto que se nombra” (16). Esta última idea es la que me lleva a precisar un poco la noción de trascendencia. Lo epifánico es una revelación o aparición, las cuales siempre están ligadas a un espacio o dimensión distintos, que se manifiestan en un aquí y ahora. Por lo tanto, lo revelado penetra en nuestra experiencia; diríamos que trasciende. Cuando afirmo que un deseo de trascendencia mueve al yo poético de Westphalen a enfrentarse con la creación poética (que, por cierto, será una falsa elección), pienso que el poeta (como figura, no como ser de carne y hueso) quiere trasladarse al lugar de donde proviene lo revelado: trascender a través de la poesía.

Sin duda, quedan algunos cabos sueltos. ¿Qué hay en aquel espacio de la revelación? ¿Están allí los objetos como tales en lugar de las palabras que los nombran, como dice Milán?, ¿o está esa trascendencia absolutamente vacía, como describe Hugo Friedrich al referirse a Baudelaire y Rimbaud? “Trascendencia vacua” es el concepto que desarrolla el crítico alemán para describir la poesía moderna:

La finalidad del escribir poesías es ‘llegar a lo desconocido’ o, dicho de otro modo: ‘ver lo invisible, oír lo inaudible’. Conocemos ya estos conceptos, proceden

de Baudelaire y, lo mismo que para él, son palabras claves de la trascendencia vacua. . . . Lo ‘desconocido’ es también en Rimbaud un polo de tensión sin contenido. La mirada poética penetra en el misterio vacío a través de una realidad conscientemente hecha pedazos (83).

Temer encontrarse con el vacío puede generar dos consecuencias en el yo poético: o bien sufre un desencanto por la poesía o bien evita de varias maneras el encuentro para no enfrentar la terrible noticia de que la trascendencia deseada es un cofre vacío³⁸.

Pareciera que volvemos al eterno dilema de las palabras y las cosas. No obstante, creo que esa “otra margen” westphaleana es más una incógnita que una certeza en poetas como EAW. “La otra margen acaso de no he de alcanzar” dice un verso de “He dejado descansar...”, poema de *Abolición de la muerte*. Tan tentador como misterioso, el espacio de la revelación, lugar de la trascendencia que tanto se desea, se convierte en un concepto casi religioso para el yo poético westphaleano, así como para su autor sin lugar a dudas. Aquí es donde caben las reflexiones de Marco Martos que anuncié antes. Para EAW, la poesía es más que una forma de escritura; es una conducta, una forma de vida, más precisamente, una “especie de religión laica” (“Literaturas” 23), asegura Martos. Un poco más adelante, sentencia que “[l]a poesía es a Westphalen como Dios a San Juan de la Cruz” (23). No se ha podido, a fin de cuentas, explicar la revelación y la trascendencia sin caer en términos de lo religioso. Es un riesgo, dado que nunca me ha parecido pertinente la asociación ligera entre EAW y la poesía mística española, sobre todo si se hace a

³⁸ Esta segunda opción tiene muchos puntos en común con la lectura que Hal Foster hace del surrealismo. Según Breton, había un punto del espíritu en que los opuestos dejaban de verse como tales (vida y muerte, por ejemplo). Foster asegura que allí reside la “paradoja del surrealismo”, pues a la vez que los surrealistas buscaban ese punto, no querían que este los sobrecogiera: “incluso mientras trabajan en la búsqueda de ese punto, no quieren ser penetrados por él, porque lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro confluyen únicamente en la experiencia de lo siniestro, y lo que allí está en juego es la muerte” (21). Sería muy interesante ahondar en las repercusiones que tiene la belleza o la poesía para el yo lírico westphaleano desde este punto de vista psicoanalítico.

partir del título de *Las ínsulas extrañas* casi irreflexivamente³⁹. No estamos ante un poeta místico. Eso sí, su noción de poeta y poesía se parece a la relación del místico con Dios. Por eso, la analogía de Martos me parece bastante pertinente.

Lo importante, para volver al poema que está en la base de estas reflexiones, es que la revelación es lo que molesta al yo poético; es el centro de la derrota que se menciona en el título. El abatimiento se debe a no tener siquiera “sombras” de lo deseado. Como ya se ha adelantado, no se trata solo de que ese momento en que se accede a una verdad (la verdad de la poesía, tal vez) esté negado. Es probable que la molestia del yo poético sea más grande en tanto que la apariencia, la sombra o artificio de la revelación también están ausentes. Queda claro que, a lo largo de toda la segunda etapa de Westphalen, se construye la idea de que todo poetizar tiene su base en un deseo de encontrar la revelación. Si el yo poético opta por la creación es porque el deseo de trascendencia lo mueve. Es, en última instancia, un deseo por “pasar” o “acceder” al espacio donde domina la poesía (con mayúscula para EAW), el cual no es el de este mundo cotidiano, en donde se puede vivir sin necesidad de tener contacto con lo poético. Así lo afirmaba el autor en uno de sus ensayos:

No es secreto que *el acceso a la Poesía no es un acontecimiento común u obligatorio en la vida corriente*. Mucha gente (me temo que la mayoría) transcurre dichosa o mediocre o angustiosamente su vida sin que tenga la menor sospecha de que circulan – casi clandestinamente – unos raros objetos contruidos con palabras. . . (608, mis subrayados)

³⁹ Por ejemplo, Martha Canfield afirma que el primer poemario de Westphalen remitía a la mística española “ya desde su título” (2). Sin embargo, no veo qué elementos de los primeros libros de EAW puedan entenderse bajo una mirada de la poesía mística. La relación se ha establecido, con frecuencia, sin mayor sustento en los versos, por lo que yo siempre prefiero asumir una actitud crítica ante la relación entre poesía mística y la obra de EAW. A esto hay que añadir que el propio autor dijo que el título del poemario existía en su mente mucho antes de que escribiera algún verso (Westphalen 632).

La poesía se materializa en el poema y es extraña al mundo que nos rodea. Según el fragmento citado, EAW entiende que lo poético habita en un espacio al que hay que acceder y que está claramente separado de la vida corriente. En esos términos de traslación, hemos entendido la trascendencia.

Ahora bien, la falsa elección no depende precisamente de la búsqueda del sujeto, pues se define por su presentación repentina ante este y por la obligación que representa en cuanto a tomar partido por una de las opciones. En ese sentido, no podemos decir que el deseo de trascendencia es la causa de que el yo poético se vea ante una falsa elección. Sin embargo, hay que tener en cuenta las condiciones especiales de la poesía de Westphalen una vez más. Para él, ser poeta no es una decisión que se toma en algún momento de la vida. Tan violenta es la elección como el hecho mismo de ser poeta y el buscar, casi naturalmente, el paso al lugar de la poesía a través de un acto de trascendencia. Aunque el poema “Derrota” lleva las marcas de todas las consecuencias de la elección, no deja de mostrar la razón última del poetizar; lo hace en la palabra final del texto, como para mostrar cuán dura es la derrota ante el lenguaje y cuán fuerte es el desencanto que deja la empresa de la creación. Todo ello parece mostrar al yo poético mirando hacia atrás, hacia la trascendencia deseada, y comprendiendo con amargura que poetizar es tentar lo imposible.

Finalmente, es necesario comentar la presencia del desencanto de la poesía en el poema de *Nueva Serie*. Para ello, retomemos la dinámica de la elección. Volvamos a suponer que el yo poético se vio obligado a elegir entre la voz y el silencio. Acabamos de ver que la primera opción es, en realidad, más desastrosa que la última. Tentar la creación no solo lleva al naufragio, sino que deja al sujeto en medio de una amargura y desazón que lo hacen descreer de toda posibilidad de validez para los intentos poéticos. Puede resultar valioso recordar que, en “Poema inútil” de *Belleza de una espada clavada en la lengua*, se afirma lo siguiente acerca de la creación:

Qué será el poema sino un espejo de feria,
 un espejismo lunar, una cáscara desmenuzable,
 la torre falsa más triste y despreciable.
 Se consume en el fuego de su impaciencia
 para dejar vestigios de silencio como única nostalgia,
 y un rubor de inexistente no exento de culpa. (127)

Quedan en evidencia varios rasgos del poema según lo entiende el yo poético: la irrealidad (“espejo de feria”, “espejismo lunar”, “rubor de inexistente”), la desmembración (“desmenuzable”), la furia (“triste y despreciable”) y los resultados para el sujeto (“vestigios de silencio”, “nostalgia” y “culpa”). La pregunta es si están presentes las mismas consecuencias desalentadoras en el poema que se comenta en este apartado.

Por un lado, los “escritos”, palabra que es el núcleo del poema, se caracterizan por ser “necios”, es decir, ignorantes y, al mismo tiempo, empecinados. Por otro lado, el “caminante” es descrito como “extraviado e indeciso”. Si esa es la figura del poeta que vuelve de tentar la creación, podemos decir que la elección de la poesía deja al yo poético ignorante, perdido e incapaz. Es más, se puede volver a la frase “de dentro o de fuera”, la cual indica la aplicación del desencanto en el nivel de lo interior y lo exterior. En otras palabras, la opción por la voz nos dejaría perdidos subjetiva y objetivamente. Tal es el fracaso de la creación en los versos de Westphalen.

De otro lado, el núcleo de “Derrota” es una invitación a visitar el poema en EAW. No se puede pasar por alto el hecho de que el yo poético no hable de “poemas” sino meramente de

“escritos”⁴⁰. La diferencia entre ambos es extrema y ayuda a salvar una objeción que se podría hacer a nuestra idea del fracaso de la poesía. Desde un punto de vista extratextual, alguien podría afirmar que no importa cuán desencantado esté el yo poético por la escritura, que no importa cuán terrible sea la descripción de su fracaso a la hora de la creación, pues se diría que es innegable que ahí frente a nuestros ojos está ese conjunto de palabras que llamamos poema y que ha sido publicado bajo el título de “poesía”. Finalmente –continuaría esta crítica supuesta–, ahí queda el poema frente al lector, un poema cuyo tema es el fracaso de la escritura, pero poema al fin. Considero que los términos que EAW buscó con frecuencia para referirse a las palabras que quedan como remanentes de la tentativa creadora, a las palabras que flotan como restos de un naufragio, son claves para entender que no es tan sencillo identificar estos remanentes con la poesía. El concepto de poema en Westphalen está reservado para el conjunto de palabras caracterizadas por las transformaciones que aquellas generan tanto en el creador como en los lectores. Por el contrario, “palabras”, “escritos”, “pecios”, “frases” o “sombras” son conceptos que el autor usa para referirse a los productos del lenguaje no visitados por la poesía.

En consecuencia, se abre una cierta paradoja en la segunda etapa de la obra de Westphalen: se trata de una escritura poética que se desea porque invita a la trascendencia, una trascendencia que está negada; una poesía que habla del fracaso de la poesía; finalmente, una elección resuelta por la voz aun a sabiendas de que desembocará en el silencio. Sobre este tema, Néstor Rodríguez aporta unas observaciones esclarecedoras. Afirma que la obra de EAW refleja una “búsqueda contradictoria de la palabra poética” y que muestra un “impulso paradójico hacia el silencio” (195). Es contradictorio tal impulso, dada su condición de falsa elección sin duda: la elección entre la voz y el silencio es igual a una extraña bifurcación entre el silencio y el silencio.

⁴⁰ Tampoco se puede descartar para este caso la posibilidad de que haya un tono irónico al referirse a “escritos” en lugar de “poemas”. El efecto buscado sería quitarle al texto el resplandor o prestigio del lenguaje ocupado por la poesía.

Por ello, Rodríguez asegura que la poesía de Westphalen narra su “ineludible imposibilidad” y “se articula como una negación” (195). Añade, asimismo, que Paul Celan y Alejandra Pizarnik siguen caminos parecidos al del poeta peruano. En el caso de este último, la negación y el silencio tienen un lado irónico, pues la poesía se niega a sí misma mientras se nombra, con lo cual “instala sus postulados en el terreno de la aporía” (200). Me parece muy interesante aquella paradoja en la que silencio es secretamente deseado y la escritura se articula como un problema sin salida. Después de todo, el silencio no estaría lejos de la muerte, lo cual nos lleva de nuevo a aquella elección planteada por Lacan: ¿La libertad o la muerte? Es como si la única manera de hacer oír la voz del yo poético fuera callarse, como si el silencio solo se articulara al hablar. ¡Esa es la falsa elección!

En conclusión, no toda asociación de palabras, ya sea que estén en verso o alguna forma de prosa poética, puede ser llamada poesía, sino solo cuando genera una transformación, cuando suspende el tiempo o, más precisamente, cuando propicia la experiencia estética: “Por ellos [los poemas] 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 mejor y mayor cualidad – si no como la exclusiva” (561), dice EAW en “Pecios de una actividad incruenta”. Lo que no tenga esos efectos es apenas un conjunto de “escritos necios” o las obras de “escribano o poetastro diligente”, como se dice en el ya citado “Poema inútil” de *Belleza de una espada clavada en la lengua*.

Se pueden sacar varias conclusiones desde las perspectivas en que se ha comentado el poema “Derrota”. Incluso, hay algunos caminos de exploración que podrían seguirse con el fin de entender mejor la poesía de EAW. En primer lugar, ha quedado claro que el texto contiene un yo poético que nos ayuda a reconocer las consecuencias de la falsa elección. Cuando el sujeto se ha dado cuenta de la mecánica con la que funcionan sus opciones, es decir, cuando se toma

conciencia de que elegir no es otra operación que optar por el camino en el que se perderá menos, no hay otra salida que el desencanto. Esto último, por supuesto, no está literalmente en el poema. Lo importante del análisis ha sido ver el final de la trayectoria en la segunda etapa de EAW (el desencanto que sí está plasmado en “Derrota”) y enlazar esa idea con la dinámica de la elección que venimos rastreando. Además, podría decirse que están presentes tres pasos fundamentales de la falsa elección en el caso de la poesía de Westphalen. Aparece el deseo de trascendencia como un motor que impulsa a optar por la creación. De la misma manera, se puede notar la lucha contra el lenguaje que entabla el yo poético y de la cual sale perdedor y, finalmente, queda plasmado el desencanto, el cual es consecuencia de todo el proceso.

Otra conclusión está relacionada con la coherencia que se ha encontrado entre la derrota frente al lenguaje y la simplicidad léxica y sintáctica de la escritura. Esta es una afirmación que se puede extender a toda la poesía de la segunda etapa del autor. Siendo las palabras que quedan en la hoja apenas unos “escritos necios”, es comprensible que Westphalen haya recurrido a frases o imágenes sueltas y, sobre todo, no haya elaborado edificios sintácticos complejos. Por lo demás, la figura del naufragio y de sus restos ha sido valiosa para imaginar esta característica formal de los poemas.

Para concluir los comentarios del texto, quiero agregar dos reflexiones sobre los alcances y los puntos oscuros de la propuesta aplicada a este poema. La primera de ellas es una cuestión metapoética que se deriva de la distinción entre “poema” y “escrito”. Si el yo poético, avalado por la noción de poesía propia del autor, no considera que las palabras que leemos sean dignas de llevar el nombre de “poema”, ¿qué estamos leyendo?, ¿ante qué tipo de escritura nos encontramos? Tal vez, no se pueda responder directamente a esta cuestión, pues implicaría iniciar un círculo que no distingue entre el mundo de la literatura y la realidad del lector. Esto significa entrar en una sospecha a la que el propio Westphalen no le habría dado importancia. No obstante,

sí hay una idea que ha sido explorada por varios críticos y que aquí se desarrollará en el siguiente capítulo con mayor cuidado. Se trata de lo que llamo el “muro de la poesía” y la imagen de EAW como su guardián. Esta figura se puede sintetizar afirmando que, con el paso de los años, el poeta fue afincándose en la creencia de una división entre el mundo y la poesía, los cuales estaban absolutamente separados y no existían más que esporádicas e imprevistas visitas de esta a aquel. Westphalen, como ensayista y como poeta, se fue convirtiendo en una especie de guardián de ese muro divisor, por lo que la mayoría de sus escritos construían imágenes para representar la voz de quienes han intentado cruzar la frontera y han tenido que volver resignados al mundo, el espacio del fracaso. EAW: un poeta con una conciencia inextinguible de la alta exigencia de la poesía, como una cercanía de lo absoluto, una exigencia que no se puede cumplir pero tampoco abandonar. La poesía puede ser un mandato terrible.

La segunda reflexión tiene que ver con los símbolos por explorar. Por ejemplo, el espacio del desierto (“caminante extraviado e indeciso por desierto o manglar”) es poderoso simbólicamente. Puede ser que el desierto se asocie con el terreno del poeta, dado que se trata de un lugar privilegiado para buscar la revelación. Después de todo, no sería esta la primera vez que se mencionen resonancias de símbolos religiosos en la poesía de EAW. Todo esto, finalmente, está en estrecha relación con la figura del poeta como creador, la cual será explorada en el siguiente capítulo.

“AL ESCONDITE”, CONFLICTO E IMPOSIBILIDAD DE ENCUENTRO CON LA POESÍA EN *EL NIÑO Y EL RÍO*

El camino al reconocimiento de las consecuencias de la falsa elección nos lleva a visitar otros poemarios de Westphalen, en los que pueda verse rastros de la misma actitud desencantada que parece marcar la segunda etapa de su poesía. En este apartado, se comentará “Al escondite”, un poema de un conjunto muy particular en la producción del poeta. Se verá, asimismo, cómo el texto puede ayudarnos a comprender la relación entre la figura del poeta con la poesía, una dinámica que entra en diálogo con los escritos ensayísticos de EAW, como ya se ha ido revisando en esta investigación.

El niño y el río es un poemario que fue publicado en 1984, como parte de un conjunto mayor titulado *Nueva serie de escritos*. Al acercarse a los poemas, hay que tener en cuenta cierta información extratextual pertinente. Westphalen dedicó la obra al novelista y antropólogo peruano José María Arguedas (1911-1969), quien, en 1969, antes de quitarse la vida, dedicó su última novela al violinista Máximo Damián y al propio Westphalen, con quien había entablado una profunda amistad a lo largo de las décadas pasadas. Así lo atestigua la amplia correspondencia que se ha recuperado entre ellos (Westphalen Ortiz 2011). Se habían conocido en la Universidad de San Marcos en 1932, fecha a partir de la cual empezaron a definir juntos sus posturas literarias y políticas. Arguedas colaboró con traducciones y avances de su novela *Los ríos profundos* en *Las moradas*, revista que dirigió EAW. Incluso, compartieron juntos la experiencia de ser encarcelados en 1937. Todo esto ha sido detallado por Peter Elmore, quien también resalta el hecho de que, aunque ambos escritores tenían la misma edad, Arguedas veía una figura protectora en Westphalen (15-17). De la misma manera, aún no se ha resaltado lo

suficiente la extraordinaria importancia que tuvo el primero de ellos en el abandono del marxismo militante por parte de este último y en su intensa labor cultural de las décadas de silencio poético, según ha señalado Rafael Ramírez Mendoza (268-269). Entonces, *El niño y el río* es, en principio, una respuesta poética o una continuación del diálogo entre ambos artistas.

El poemario de Westphalen muestra las características de la segunda etapa del autor, a saber, poemas cortos, tendencia a la aparición de la prosa en lugar del verso, tono de sentencias o aforismos y una alta densidad simbólica. Este caso concreto contiene doce creaciones muy breves en extensión, a excepción de la última. No se usa una distribución tradicional del verso, sino que cada poema está formado por una o un pequeño grupo de oraciones. Asimismo, cabe mencionar que, varias veces, se utilizan guiones para marcar una separación entre las frases u oraciones.

Como el título anticipa, un niño y un río se presentan como protagonistas. Cada poema es una pequeña escena que grafica la relación entre ambos, la cual es cambiante a lo largo del conjunto. Está claro que se trata de símbolos poderosos, cargados de sentido en cada poema. No obstante, al momento de interpretarlos, se debe añadir siempre las connotaciones del río dentro de la cosmovisión andina. Lo mismo sucede en el caso de la serpiente, símbolo que también aparece en la obra. Esto sucede porque se trata de figuras esenciales en la obra de José María Arguedas, referente intertextual directo, según se ha mencionado al inicio. Es más, el propio Westphalen conocía con profundidad la cultura andina y todas aquellas del periodo prehispánico en el Perú. Muestras de ello son los artículos dedicados a estos temas en las dos grandes revistas que dirigió, *Amaru* y *Las moradas*.

El primer punto de acercamiento a la obra debe ser una visión de conjunto. Desde su estructura completa, considero que *El niño y el río* puede dividirse en dos partes. La primera mitad del poemario está marcada por la relación de complementariedad entre los dos protagonistas. El nexo entre ambos es cordial, amoroso y de mutuo cuidado. “Piel de luz”,

“Idilio”, “Se acabó”, “Capricho”, “Guerra de amor ganada”, “Cuadro” y “La cara en el sello” son los poemas que muestran tal relación. En cambio, a partir de “Afrenta”, la situación entre el Niño y el Río se transforma. Ya no se complementan más, sino que se verán enfrentados o simplemente separados. Serán capaces de dañarse, hecho que no sucede en toda la primera mitad. “Lotería”, “Al escondite”, “Hermafrodita” y “Salido de madre” completan los poemas de esta segunda parte. Esta división que se acaba de esbozar es fundamental para entender la lectura que aquí se hará de “Al escondite”, texto incluido en la segunda mitad del poemario, como acaba de mencionarse. Igualmente importante es tener en cuenta el cambio en las relaciones entre el niño y el río: hablamos del paso de una cordialidad y complementariedad inicial a un enfrentamiento y desencuentro. Mi propuesta es que tal transformación se asemeja a la dinámica entre el poeta y la poesía dentro de las ideas de EAW en su segunda etapa.

Otro hecho que es de interés al momento de acercarse al poemario es la capacidad de transformación metafórica que posee el Río. Su naturaleza se ve cambiada en casi todos los poemas gracias al recurso de la metáfora. Es un símbolo cósmico, dado que puede adoptar variedad de formas, recorre mundos y atraviesa el espacio, entre otras imágenes. En “Piel de luz”, por ejemplo, la superficie de sus aguas es una “túnica temblorosa y sangrienta” (195) que va siendo zurcida por el Niño. En “Capricho”, se convierte en una “cacatúa estirada hasta lo irreconocible” (198). Asimismo, en el poema “Cuadro”, aparece antropomorfizado al asomar el rostro por una ventana (200). Lo mismo sucede en el penúltimo poema, titulado “Hermafrodita”, en el cual se dice que el Río “ha dormido dejando sin velos su par de grandes sexos desiguales” (205). En el caso de “La cara en el sello”, se transforma en una “larga serpiente de fuego” (201) sobre la que el Niño danza. Pasando a la segunda parte del poemario, puede notarse que, en “Afrenta”, el Río asume las formas de un caballo encabritado (202), mientras que, en “Lotería”, lo encontramos convertido en un “pez de escamas de plata” (203). La misma capacidad de

transformaciones maravillosas se encuentra en “Al escondite”, poema que nos ocupa en este apartado. Veamos el texto completo.

AL ESCONDITE

No veo al Río – está oculto tras mi sombra o la niebla – ronda por pueblos lejanos o se extravía persiguiendo doncellas por el campo. Es mañoso y nos engaña. Lo buscamos fuera y en cambio se ha hecho un ovillo y está recluido todo entero – quietecito – en el hueco delicioso de tu oído. (204)

En cuanto a la forma en que se nos presenta el poema, debe destacarse el uso de la prosa. Más aun, es interesante reparar en la cercanía cada vez mayor entre estos textos poéticos y los ensayos del autor. Visualmente, casi no hay diferencias. Los guiones como signo predominante fueron apoderándose de la poesía y los ensayos de EAW, tal como puede constatarse en los diversos textos citados en este trabajo. No obstante, en este caso particular, hay una mezcla de puntuación tradicional y estandarizada (uso del punto para separar oraciones) con el uso bastante particular del guion. Este rasgo se extiende a todos los poemas de *El niño y el Río*.

Veamos esto en detalle: “Al escondite” está compuesto por ocho oraciones. Tres de ellas están delimitadas por un punto y seguido, lo cual muestra un uso regular de la puntuación. Hay, asimismo, dos guiones usados para separar oraciones, los cuales conviven con los otros dos que funcionan como paréntesis. Para la primera situación, se puede tomar como ejemplo el caso de “No veo al Río – está oculto tras mi sombra o la niebla”. Se ve que lo que hace allí el guion es funcionar como punto y seguido. En cambio, “está recluido todo entero – quietecito – en el hueco delicioso de tu oído” es un caso diferente. Se trata del guion cumpliendo la función de un par de paréntesis. Sumado a este sistema de puntuación, hay una “o” y dos “y” que también están enlazando oraciones, como puede notarse en “ronda por pueblos lejanos o se extravía persiguiendo doncellas por el campo”.

La pregunta es qué funcionalidad tienen estas características en el poema. Una división en secuencias puede ayudar a dar respuesta a la duda. Para tal operación, me ha parecido valiosa la metodología tomada de la hermenéutica de Roman Ingarden, según ha sido comentada y aplicada por Gloria Prado. Se podría objetar que dicho trabajo está orientado a la interpretación de textos narrativos. Sin embargo, el nivel simbólico, tan importante en *El niño y el Río*, es uno de los pilares para la hermenéutica. De hecho, Prado parafrasea a Ricoeur para recordar que “al entrelazarse la redescipción metafórica y la mimesis narrativa, se pueden, incluso, intercambiar los dos vocabularios y hablar del valor mimético del discurso poético y del poder de redescipción de la ficción narrativa” (18). A mi parecer, otro rasgo del poema de Westphalen valida la aplicación de la división en secuencias y el reconocimiento de unidades semánticas: está conformado por oraciones en lugar de versos. Para la propuesta de Ingarden, la clave de los estratos lingüísticos es la oración como unidad de sentido:

Una palabra individual es solamente un elemento del lenguaje; su aislamiento del enunciado y su constitución como una totalidad en sí es probablemente un fenómeno tardío. En el lenguaje vivo, tanto como en las obras literarias, nunca o casi nunca la palabra se encuentra aislada. . . . La unidad lingüística de verdadera formación independiente no es una palabra individual sino el enunciado mismo, la oración gramatical. (65-66)

Dividí el poema en tres secuencias guiándome por la puntuación estándar, lo cual dio como resultado tres bloques separados por puntos. Cada bloque pasaría a un siguiente nivel en el que se constituiría como unidad de sentido o unidad semántica, la cual se define por contener “elementos potenciales indeterminados: lugares, tiempos, eventos, etc., no totalmente cualificados” (Prado 22). Teniendo en cuenta el conjunto completo de *El niño y el Río*, entiendo que la variedad de la puntuación de “Al escondite” está orientada a delimitar tres secuencias

distintas, como ya adelanté. La primera de ellas sería la siguiente: “No veo al Río – está oculto tras mi sombra o la niebla – ronda por pueblos lejanos o se extravía persiguiendo doncellas por el campo”. La noción que uniría a estos enunciados es la personificación del Río a través de acciones *físicas*; no se deja ver, ronda, se extravía y persigue. La segunda unidad sería esta: “Es mañoso y nos engaña”. Al contrario de la secuencia anterior, lo que diferencia a estas dos oraciones es que presentan atributos del Río que no se pueden notar físicamente. El ser mañoso y el ser engañador son rasgos de conducta que caen prácticamente en lo moral. Finalmente, la última unidad semántica sería así: “Lo buscamos fuera y en cambio se ha hecho un ovillo y está recludo todo entero – quietecito – en el hueco delicioso de tu oído”. Lo que presenciemos aquí es la transformación del Río, una metamorfosis que va más allá de cualquier personificación; más bien, llega al campo de lo maravilloso.

Como ya se ha visto en poemas analizados anteriormente, la sintaxis no es un campo en el que exista complejidad en esta etapa de EAW. Los verbos aparecen siempre por delante en las oraciones en el caso particular de este poema. Es más, no hay frases subordinadas. Claramente, lo llamativo está en el uso de las personas gramaticales. Nótese que se muda de la primera persona del singular (“No veo”) a la primera del plural (“nos engaña”) de una unidad de sentido a otra. Más extraña aun es la aparición de una segunda persona del singular al final del poema, precisamente en la tercera unidad de sentido (“hueco delicioso de *tu* oído”). Esta constatación, aparte de confirmar cierta pertinencia de la división de unidades que se acaba de mencionar en el párrafo anterior, merece una reflexión dada su peculiaridad. En todos los otros poemas del conjunto, el Niño y el Río son una especie de protagonistas. Los poemas detallan las relaciones que pueden darse entre ambos sujetos. Sin embargo, en “Al escondite”, tenemos el único caso de un texto en el que el Niño no es personaje; es decir, no aparece mencionado. Este hecho nos lleva a preguntarnos de inmediato si el Niño es la voz poética. ¿Es él quien habla? Es posible que sea

él quien esté buscando al Río. Después de todo, la persecución encaja en la multiplicidad de relaciones que se establecen entre los dos protagonistas a lo largo del poemario, pero ¿quién es ese “nosotros” que parece incluir a la totalidad de un pueblo que va tras el Río? Más aun, ¿a quién se invoca cuando se dice que el Río está oculto en el “hueco delicioso de tu oído”? No es posible sino reconocer varios puntos de indeterminación que están en el corazón de esta composición poética. Este texto quiere englobar sujetos múltiples y voces varias, lo cual será de mucha utilidad para la lectura que se va a hacer en relación con los temas de esta investigación.

Antes de ello, solo hace falta detenerse un momento en el léxico del poema. Está claro que es acorde con la sencillez de la sintaxis, en la misma línea de la segunda etapa de la poesía de EAW. Tal vez, sea interesante notar solo dos imágenes de la tercera unidad de sentido. La primera de ellas es el momento en que el Río se “ha hecho un ovillo”, pues se nota la fuerza metafórica de verlo convertido en un hilo o una madeja de lana. Además, la personificación que supone la capacidad de encogerse de manera tan extrema nos hace pensar en el Río como en un ser susceptible de sentir, pues el encogimiento puede ser indicador de sensaciones o de sentimientos más complejos como el miedo o el dolor. Por supuesto, no se puede dejar de lado el tono lúdico que domina el poema. Es probable que el Río solo esté jugando a las escondidas, mientras que el niño lo busca por uno y otro espacio. La otra frase es precisamente la ubicación del Río, aquel “hueco delicioso” del oído⁴¹. Lo que nos sorprende es el recurso de la sinestesia, dado que un hueco se percibe por medio del tacto, mientras que lo delicioso pertenece al campo del gusto. Se verá la fuerza de esta imagen si se tiene en cuenta que es en el oído (otro sentido diferente) donde se da este encuentro del tacto y el sabor.

⁴¹ Existe la posibilidad de que las palabras “río”, “oído” y “ovillo” sean parte de una estructura de rima asonante. El oído, además, tiene una cierta forma espiral, semánticamente cercana al ovillo.

La clave de *El niño y el Río* está en la relación entre los dos protagonistas. Le dan nombre al poemario y aparecen en prácticamente todos los poemas del conjunto. Ya se ha mencionado que cada texto puede sintetizarse en la manera en se ubica el Niño frente al Río o cómo actúa este frente a aquel. Así, la construcción de una comunión inicial y una oposición final es el eje fundamental del poemario. Asimismo, se ha visto que “Al escondite” está más cerca del polo final de la separación. Por un lado, es necesario destacar la situación de persecución y búsqueda en la que se encuentran los dos protagonistas. Ya desde el título se anticipa un tono o plano de la voz infantil, como si se tratara de dos pequeños que juegan a las escondidas. En este caso, el Niño está yendo detrás del Río. Por otro lado, una oposición diferente aparece en el poema: el espacio exterior frente a otra dimensión interior. Del lado de lo externo, tenemos elementos como la niebla, los pueblos y el campo por el que se mueve el Río en su camino. En cambio, la figura del ovillo entendida como repliegue, la reclusión y el hueco del oído son parte de un campo semántico de lo interno. Uno de los rasgos poéticos más fuertes es la metamorfosis y la plasticidad con la que el Río es capaz de pasar de un espacio o dimensión a otro/a. En último término, el Río que ronda por los pueblos y se mueve en el campo es totalmente distinto de aquel que se ovilla y se recluye en el oído. Este último es otro Río, uno mucho más simbólico.

Estas reflexiones sobre las oposiciones del poema son el paso final para sostener la lectura comparativa que desarrollaré, la cual está basada en la relación del Niño con el Río, según se acaba de describir. Quiero considerar, en primer lugar, la situación de dependencia de ambos protagonistas a nivel general de todo el poemario y, más concretamente, el paso de la conjunción a la disyunción. Momentos ejemplares de ambos extremos pueden encontrarse en los siguientes poemas: “Idilio” y “Salido de madre”. Dice el primero: “Varias ratas gordas se habían aglomerado a la vera del Río para chuparle la sangre. El Niño las espanta con una palma grande. Agradecido el Río entre sus brazos encuna al Niño” (196). Es de destacar la actitud maternal del

Río, la cual se ve en el acto de encunar. No obstante, hay también una cierta debilidad o necesidad de protección por parte del Río; no puede defenderse por sí solo. La conjunción entre ambos, marcada por la relación amorosa que anticipa el título, es muy clara. El otro poema dice lo siguiente:

SALIDO DE MADRE

¿Es cierto que ya no sabes
A dónde vas ni qué quieres?
Te zampas moscas racimos
Culebras de piel de rosa
Rimeros de miel silvestre
Hierve el agua en tu garganta
Casca lo que encuentras
Y nada te repleta
Requintas apedreas desgarras
Has perdido compostura y camino.
Río – me dueles en los ojos y en el vientre.
¿Qué te haría la madre
Que así deliras y destruyes
Mi pueblo mi casa
Te llevas el borrico pardo
La palmera sin sombra
El cementerio completo?
¿Eres río sin madre
o mar recién parido

Estirándote lo más que dé
 tu hambre y tu codicia?
 Río – vuelve a ser río
 No te quiero tan grande. (206)

Lo que era complementación y necesidad mutua se ha convertido en distancia e incompreensión. El Niño ya no sabe lo que desea el Río; no alcanza a entender sus acciones. Este último parece estar iracundo: el agua hierve en su garganta. Asimismo, de mostrar actitud maternal hacia el Niño, el Río ha pasado a ser “río sin madre” y ha iniciado una nueva metamorfosis (“mar recién parido”) que, esta vez, su compañero no llega a comprender. Por ello, se justifica la petición con la que termina el poema. El Río se ha ido literalmente de las manos del Niño, lo cual demuestra que la disyunción tiene la última palabra en la relación entre ambos.

Ahora bien, ¿es posible que las dinámicas entre los dos protagonistas, según son descritas en *El niño y el Río*, nos ayuden a comprender la relación del poeta con la poesía en la segunda etapa de EAW? No afirmo que Westphalen haya pensado el poema “Al escondite” o todo el poemario como una analogía del poeta y la poesía. Solamente creo reconocer una serie de similitudes que me ayudan a definir la posición final en la trayectoria de la segunda etapa de la poesía de Westphalen. Sabemos ya que el poeta es movido a la creación por un deseo de trascendencia difícil de definir. La escritura es un intento por cruzar unas fronteras habitadas por los extremos del lenguaje. Lamentablemente, creer que se puede llegar a aquella “otra margen” es una falsa elección para el poeta, pues la victoria no es una posibilidad. En otras palabras, el poetizar lleva en su seno una doble invitación a la pérdida. No intentarlo significa la parálisis, pero, por el contrario, escribir significa el fracaso.

Sabemos también que descubrir esta realidad falsa de la elección trae duras consecuencias para el poeta. Aquí hemos mencionado, por ejemplo, un terrible desencanto de la

poesía como medio de trascendencia. Los textos ensayísticos citados han mostrado, de la misma manera, la separación imaginaria de dos espacios opuestos, en los cuales nada asegura las esporádicas comunicaciones entre uno y otro: la realidad y la poesía. Luis Bravo ha dicho que la poética de EAW puede ser cercana a la del los románticos y que la totalidad para él es el lenguaje. Asimismo, afirma que su operación consiste en explorarlo como un territorio desconocido (210). Yo precisaría que la totalidad para Westphalen no son las palabras. Si puede sacarse una conclusión del recorrido por su segunda etapa, se diría con seguridad que su centro es la poesía, la cual era tan grande y sagrada para él como para los románticos⁴².

Me parece que la dinámica entre el Niño y el Río resume toda la concepción que construyó Westphalen sobre la poesía, el poema y el poeta hacia el final de su obra. No olvido, por supuesto, el referente intertextual directo del poemario que analizo en este apartado. Es decir, sin duda hay resonancias interesantes por explorar entre *El Niño y el Río*, y la obra del novelista José María Arguedas. Pero es necesario volver a los límites de la obra de EAW. Por ello, como explicaré a continuación, pareciera que el poeta y la poesía se relacionan de la misma forma que el Niño y el Río.

Nótese, en primer lugar, la dinámica de juego que ya se ha señalado, la cual tiene base en una movilidad en el espacio; yo diría que así como el niño busca al río, el poeta busca a la poesía. Esta se esconde, se escabulle en parajes de los cuales el poeta solo tiene noticias una vez que la poesía ya partió de ellos. Como todo discurso simbólico, el poema nos habla también de lugares interiores (detrás de la propia sombra o, sobre todo, en el “hueco delicioso” del oído). Aquí toma particular relevancia el sonido. Para el niño, al río no se le ve, sino que se le oye. En

⁴² Por el contrario, no coincidirían con EAW en la poca estima que este tenía por la figura del poeta. No es que este fuera despreciado, pero puesto en la jerarquía de conceptos, Westphalen tenía claro que lo más importante era la Poesía y que, incluso, el poema era más elevado que el poeta mismo. Por supuesto, la labor requería una total disponibilidad para la escucha de la corriente poética, pero de ninguna manera un sujeto podía forzar la aparición de la Poesía.

último término, solo conocemos al río por su rumor, el cual es percibido por nuestro oído. La figura del río es astuta y engañosa; no dejará que el niño lo atrape. Esta dinámica me hace recordar la búsqueda que el poeta hace de la poesía en la concepción de EAW. Se trata, más precisamente, de un escuchar atento a una voz engañosa y, la mayor de las veces, decepcionante, tal como decía el ensayo citado en el epígrafe que abre este capítulo.

Cuando a uno lo alarman voces e imágenes (súbita y simultáneamente presentidas) – uno no mira hacia afuera. Su actitud es de acecho a lo que está por surgir – a lo que se empeña en hacerle vibrar al unísono. No se sabe cuándo vendrá el “llamado” – Pueden transcurrir lapsos largos sin que se haga presente. Pero es él el que escoge el “momento propicio”. (652)

Así se expresaba Westphalen en “Conversaciones con Nedda Anhalt”, un texto recogido en *La poesía los poemas los poetas*⁴³. Me interesa llamar la atención sobre las voces presentidas que, aunque podrían invitar a buscar en el exterior, se hallan en definitiva dentro del poeta. Asimismo, interesa su actitud de acecho ante tal llamado, pues me recuerda la búsqueda del niño en el poemario, quien termina descubriendo que el río no está más allá del propio oído. Finalmente, la voz que llama y que hace vibrar (¿serán estos ecos de la trascendencia de la que se ha hablado?) se hará presente solo cuando ella lo crea conveniente. El poeta, al igual que el niño, puede acechar cuanto desee, pero la poesía volverá en un momento ajeno a la voluntad de su perseguidor. Y tal vez vuelva como el río del poema “Salido de madre”: convertido en mar inmanejable.

Fueron y son muy pocos los autores a quienes no quede holgado el nombre de poeta. No es suficiente haber escrito algunos o muchos poemas (incluso excelentes) – hay que considerar – además de la obra – el género de vida que

⁴³ También cité este pasaje como epígrafe del capítulo uno.

llevaron. El poeta digno de ser así llamado es el que está siempre al atisbo del misterio (porque el misterio es cotidiano) – dedicado a acechar y a rastrear la huraña corriente poética. (630)

Estas son palabras de Westphalen en el conocido texto “Un poema auténtico es imprevisible e irrepitible”. Con mucha razón, Marco Martos asegura que la poesía es más que una forma de escritura para EAW; es una conducta, una forma de vida, más precisamente, una especie de “religión laica” (“Literaturas” 23). Nuevamente, es interesante ver cómo la condición de poeta se reconoce en la actitud de búsqueda constante. El poeta acecha y rastrea la poesía, identificada con lo misterioso. No deja de sorprender que la corriente poética sea definida precisamente como “huraña”, pues ese es el término para aquello que huye y se esconde. Estos rasgos me conducen de vuelta a *El Niño y el Río*, dado que este último es quien huye por los campos y se esconde en el interior del oído. Es más, se transforma por medio de una serie de metamorfosis que muestran sus múltiples caras y, asimismo, su capacidad para ser siempre *otro* al que el Niño tenga que seguir buscando. En “Piel de luz”, el Río es una “túnica temblorosa” (195); en “Capricho”, un “cometa variopinta” y una “cacaatúa estirada hasta lo irreconocible” (198); en “La cara en el sello”, una “larga serpiente de fuego” (201); en “Lotería”, un “pez de escamas de plata” (203); y “mar recién parido”, en “Salido de madre” (206).

Veo en el Río de las mil formas y rostros la imagen de la poesía para Westphalen. Ante una maravilla tan cambiante, tan huidiza y tan transformadora, el poeta debe ser poeta a tiempo completo. También, debe admitir que la poesía, como el Río, es una realidad que jamás podrá ser contenida; siempre se va de las manos. Vuelvo a “Al escondite” para recordar que el Niño decía que el Río “está oculto tras mi sombra”, lo cual hace parecer que hay que volver la cabeza para verlo y, aun así, seguirá estando más atrás. Con la poesía y con el Río, da la impresión de que siempre se está llegando tarde al encuentro. Que el acecho de la poesía es motivado por una

vibración que suena a trascendencia ya se ha mencionado y se ha señalado en algunos poemas. Que la mayor de las veces el encuentro con la corriente poética es imposible y que los caminos de la creación o el silencio se unen en el fracaso también se ha explicado. ¿Qué queda entonces para el poeta ante el desencanto del poetizar, actividad que el propio EAW calificó de ser generalmente decepcionante? La respuesta también puede estar en *El niño y el Río*. De tanto ir tras las mil caras de la poesía, tal vez solo hay que hacer silencio y hacerse ese instrumento que capta las ondas alojadas en el “hueco delicioso de tu oído”. Más que en el encuentro cara a cara, es posible que en ese rumor esté el encanto.

CAPÍTULO 4: EMILIO ADOLFO WESTPHALEN, POETA DE LOS AÑOS

OCHENTA

Hay una pintura que se puede ver en la exposición permanente del Museo de Arte de Lima (MALI). En la parte superior, se aprecia una franja desigual de azul marino. Todo el resto está ocupado por arena real pegada a la tela, de modo que tenemos la imagen de la orilla del mar ante nosotros. Hacia la parte inferior, hay unos huesos semienterrados en la arena, como restos fósiles de algún animal que murió frente al mar hace mucho tiempo. Y, en el medio del cuadro, está escrita, como con el dedo sobre la arena, la palabra “Poema”. El autor es Jorge Eduardo Eielson y la obra es parte del *Paisaje infinito de la costa del Perú* (1959).

Siempre me ha impresionado la sensación que deja esta pintura. Imagino que bastaría que una pequeña ola avance unos centímetros sobre la playa para que el agua borre por completo la palabra. No pasaría así con la osamenta, de la cual un paleontólogo podría extraer una historia completa y reconstruir lo que fue una realidad tangible sobre el mundo. Por el contrario, del poema no quedaría nada apenas el mar cayera sobre él. Implícitamente, hay toda una idea del poema como entidad frágil, efímera y percedera, cuyo brillo deslumbra apenas por unos instantes. Al igual que el cuadro de Eielson, esta investigación se ocupa de una dinámica que expresa una concepción del poema y la poesía en la obra de Emilio Adolfo Westphalen.

Precisamente, eso expresan la falsa elección, la lucha contra el lenguaje y el desencanto por la poesía, conceptos que hemos aplicado para acercarnos a una comprensión de la segunda etapa de EAW.

Este capítulo se propone entablar un diálogo entre un pequeño grupo de poetas peruanos del siglo XX. Uno de ellos es sin duda Westphalen. Asimismo, he elegido a dos poetas de la

generación del 50: Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) y Blanca Varela (1926-2009), quienes en promedio eran quince años menores que el autor de *Las ínsulas extrañas*. Sumados a ellos, veremos poemas de dos miembros de la generación del 60: Rodolfo Hinostroza (1941) y Antonio Cisneros (1942-2012). Ambos nacieron cuando EAW ya había entrado en su silencio poético. Teniendo en cuenta tales distancias temporales, hay que preguntarse en qué términos se puede establecer un diálogo entre ellos. El primer elemento es el tema, pues nos interesa lo que tienen que decir acerca de la poesía. Otra respuesta es el contexto; este es tal vez el marco de referencia más importante para los fragmentos que se va a comentar. Mi objetivo es sacudir a Westphalen de su ubicación como poeta de los años 30, en mayor o menor medida “surrealista”. Mucha crítica literaria habla de él como si su segunda etapa fuera apenas una anécdota o una extensión mínima de lo verdaderamente interesante, que serían sus dos primeros poemarios. Esa visión me parece empobrecedora, por lo que deseo poner en paralelo los textos de EAW con autores que también publicaban poesía en los años ochenta⁴⁴.

Una aclaración más es pertinente. Hay grandes distancias (temporales y poéticas) entre Eielson y Cisneros, por ejemplo. Asimismo, todos los poetas aquí citados poseen obras vastas, las cuales se remontan a décadas anteriores al inicio de la segunda etapa de Westphalen. Por estas razones, es importante decir que la poesía de estos autores aparecerá aquí solo como un cuadro de fondo, el cual nos puede ayudar a ver con mayor claridad al EAW de los ochenta, establecer semejanzas acerca de conceptos poéticos o delinear diferencias en cuanto a estos. No pretendo abarcar las obras de Varela o Hinostroza y de ningún modo mis comentarios son generalizables para todos sus poemarios. De hecho, he construido un pequeño corpus de textos bajo el criterio

⁴⁴ Es evidente que las pautas del diálogo las impone la obra de Westphalen, centro de esta investigación. Para él, los conceptos de poesía, poema y poeta eran centrales, como se ha visto no solo a partir de sus versos sino de sus ensayos. De hecho, la división entre poesía y poema constituye el parámetro del diálogo y, por tanto, de este capítulo. Es importante hacer esta aclaración, pues la obra de los demás poetas es vista aquí desde las respuestas que ellos pueden ofrecer a las pautas de poesía y poema. Está de más afirmar que la poesía de Eielson, Varela, Hinostroza y Cisneros es mucho más compleja y supera los límites de este diálogo.

de que sean poemas y poemarios representativos de sus autores, y que tengan una cierta cercanía en las fechas de publicación con los poemarios de Westphalen (entre 1980 y 1990). El caso más lejano temporalmente es el de Eielson, pues he tomado tres poemas de *De materia verbalis*, escrito en 1957-58, poco más de veinte años antes de que EAW diera a conocer *Belleza de una espada clavada en la lengua*. De Cisneros, he tomado la recopilación de su poesía entre 1961 y 1986. Por su parte, *Contra natura* de Rodolfo Hinostroza fue publicado en 1971, mientras que el caso más cercano es el de Varela, cuyo *Canto Villano* abarca escritos de 1972 a 1978.

El capítulo está dividido en dos partes. En la primera, se explora conceptos cuyo centro es la poesía. Aquí se incluyen la trascendencia, la belleza y el poeta. En la segunda mitad, lo más importante es el poema, por lo que intento hacer una pequeña trayectoria desde la voz y las palabras, pasando por el sueño y la imaginación, hasta desembocar en el objetivo: “En el centro de todo está el poema”, dice Blanca Varela (143).

BELLEZA, TRASCENDENCIA Y POESÍA

Hablar de la poesía de Westphalen exige reconocer una escala o jerarquía entre los conceptos de su quehacer creativo. Él mismo dejó esto establecido cuando tituló a uno de sus conjuntos de ensayos como *La poesía los poemas los poetas*. Por este motivo, el diálogo entre la poesía última del autor y sus contemporáneos de los años setenta y ochenta debe comenzar por revisar el lugar que se le da a la Poesía (siempre con mayúscula para EAW) y las características que esta tiene. En este caso, son ineludibles los conceptos de belleza y trascendencia, el último de los cuales ya ha sido explorado en capítulos anteriores.

Hay ciertos estados de trance que Westphalen menciona con frecuencia. La mayoría de las veces, no se trata de trances que desemboquen en triunfos para el individuo que los experimenta, pero tales experiencias dejan la idea de una voluntad de trascendencia que ya he tratado de poner en evidencia. La voz es camino para esa otra orilla que implica el trascender y, según los versos de un poema de *Ha vuelto la diosa ambarina*, parece ser una barca fiable para expresar el viaje: "... fiémonos en nuestra voz que por seguro no nos abandonará ni aun en irremediable trance" (258). Ciertamente, la imagen del trascender como el acto de cruzar de una ribera a otra nació del verso de EAW ("la otra margen acaso no he de alcanzar") aparecido en *Abolición de la muerte*. A poetas como Rodolfo Hinostroza parecen haberles quedado marcadas esas palabras en la memoria, pues él las retoma en "Imitación de Propercio": "Oh César / no me sueltes a tus perros de presa / la otra margen quizás no he de alcanzar / quizás me turbe / la contemplación de la belleza / y quede detenido otra vez por un cuerpo / sensible a la virtud de un río" (24). Pongamos a un lado la denuncia política detrás de los versos de Hinostroza, característica que Westphalen parece haber dejado atrás en sus épocas de vanguardia⁴⁵.

Concentrémonos en las ideas de trascendencia y belleza, ligadas ambas a la poesía. No olvidemos que el yo lírico de "Imitación de Propercio" es el de un poeta que se rebela, que se niega a ser controlado por el poder. Para el caso del fragmento citado, lo vemos alerta ante el ataque de la figura poderosa del César y, al mismo tiempo, dubitativo de poder alcanzar la "otra margen". La razón de esto no es el temor de ser atrapado por los perros, sino la posibilidad de quedar turbado ante la belleza. Se trata de una belleza que paraliza, que se materializa en un cuerpo parecido a un río. ¿Cuánto se asemeja esta situación a los fracasos ya descritos en la poesía de EAW? Este yo poético de Hinostroza, intentando llegar a la otra margen pero siendo detenido por la belleza,

⁴⁵ *Cuál es la risa* es el poemario que contiene más textos claramente comprometidos con una denuncia política, aunque EAW es crítico de instituciones burguesas como la religión o la familia. Hinostroza, por su parte, ancla su denuncia en el contexto socio-político de los años sesenta en América Latina.

podría unirse a todas las voces negadas a la trascendencia que hemos encontrado en Westphalen.

No obstante, no será esta la última posición que alcance el yo lírico en el texto de Hinostraza.

No se detiene allí la referencia del autor de *Contra Natura* a los versos de Westphalen:

“y la otra margen no habremos de alcanzar / mediadores entre el mundo de la realidad y el mundo de los sueños / quietos en la contemplación” (26), se dice un poco más adelante en el poema.

Visto con más detenimiento, el modelo dibujado por estos versos es más alentador para el poeta.

Es cierto que ahora hay una seguridad de que no se alcanzará la otra margen, pero en la mitad del camino está la contemplación, un estado que no puede ser tachado de desencantador. Asimismo,

se aclara un poco lo que se entiende por las dos márgenes del río: una es la realidad y la otra

pertenece a los sueños. Ya le dedicaremos una reflexión más amplia a la función atribuida a estos

en EAW y sus contemporáneos. Basta con notar que el poeta intenta alcanzar un espacio onírico

alejado de la realidad, la cual parece estar invadida por las marcas del poder del César.

Para la poesía de Westphalen, las posibilidades de trascender una margen han estado cerradas por lo general. En cambio, en el poema de Hinostraza que comentamos, la posición final es mucho más esperanzadora: “pero el mar se retira y la otra margen / acaso alcanzaremos / no más la historia del Poder pero de la armonía” (29). La imagen ha mudado de ser la de un río a la de un mar que se retira. Es decir, la paralización de lo contemplativo se rompe y deja ver al final del viaje una figura de belleza: “la otra margen acaso alcanzaremos / el mar se ha retirado y / Azucena / aguarda / amante incansable y ligera” (29). Para el yo poético de Hinostraza, este triunfo es el alejamiento de los tentáculos del poder, los cuales no pueden vencer a la libertad del poeta ni lo pueden detener en su camino hacia la belleza⁴⁶.

⁴⁶ La pregunta es si es el mismo concepto tratado cuando nos referimos a la belleza en EAW y en Hinostraza. Es un hecho que habría muchos matices por hacer. Por ejemplo, se puede decir que la belleza para el autor de *Contra Natura* es un concepto más ligado a la sexualidad biológica. Pero es posible que en Westphalen suceda lo mismo.

¿Hablamos de lo mismo cuando mencionamos la belleza en la poesía de Westphalen?

Las nociones tal vez sean cercanas, pero no podemos hablar de igual resultado. En el último poema de *Ha vuelto la diosa ambarina*, encontramos lo siguiente: “Se habrá notado el nimbo que circunda ciertos rostros femeninos – el marco de luz que rodea la Belleza. Más que la Santidad – la Belleza posee luz propia” (280). Al igual que Hinostroza, este poema de EAW identifica lo bello con una imagen femenina; “Imitación de Propercio” finaliza con un nombre de mujer (Azucena) esperando al otro lado del mar. Nótese el uso de las mayúsculas, que en Westphalen no es casual. La poesía y la belleza son, sin duda, las palabras que él destaca con mayúsculas con más frecuencia. De hecho, se puede desprender de esta idea una conclusión apoyada en todo el conjunto de textos del poemario: el espacio de lo poético se ha asentado en lo bello, lo cual es firmemente representado por lo femenino. Puede notarse desde el título.

Hasta aquí, se puede reconocer la semejanza entre Hinostroza y EAW en cuanto a la idea de belleza, pero este último va un poco más allá: “Insólita fue – con todo – la comprobación mía: su persistencia [la del nimbo que rodea a ciertos rostros femeninos] aun después de la Muerte. Nada sobrecoge y admira como percibir refulgente máscara mortuoria” (280). Es posible que la belleza tenga también en este caso la última palabra, pero no es la misma situación de la Azucena, “amante incansable y ligera”, del poema de Hinostroza. La figura femenina de Westphalen tiene “cerrados los ojos”; está “definitivamente inmóvil” y “ausente” (280). Considero que la belleza en la poesía de EAW tiene que pasar casi obligatoriamente por una pérdida. Esta realidad no es otra que la falsa elección, desarrollada previamente en esta investigación. Vista de manera amplia, la elección tiene un rasgo determinante: no se puede ganar algo sin perder otro tanto, una cantidad igual o tal vez mayor a la obtenida. Es una dinámica de

Lamentablemente, el fuerte componente erótico de sus versos no es un aspecto en el que haya profundizado esta investigación.

fracaso, sin duda, pero tiene rasgos especiales cuando la aplicamos a la poesía. Me refiero a que la belleza, en el poema de Westphalen, sigue apareciendo triunfante y soberana, pero eso no implica que no haya pasado por la muerte (también con mayúscula en este texto): este rostro femenino nunca ha sido más bello que después de haber transitado por la muerte⁴⁷.

Lo que afirmo acerca de la poesía última de EAW, a saber, el hecho de que lo bello implica una pérdida, no se sostiene solo a partir del poema comentado. Por ejemplo, las otras referencias a lo bello en *Ha vuelto la diosa ambarina*⁴⁸ siempre aparecen acompañadas de un tono de fracaso o de muerte:

Había supuesto que los ojos de la Belleza miraban indiferentes (con frecuencia) – tolerantes (a ratos). Engaño enorme el mío. Descubro de pronto que me consideran sobre todo con hostilidad – convertida fácilmente en ira. Es la negación aniquilante – el rechazo total de mi pasmado gesto adorante – de mi sumisa postración ante las sublimes (próximas o lejanas) deidades de la Belleza. (279)

En este caso, reconocemos dos actitudes que no nos resultan novedosas en las dinámicas de los poemas de EAW. La primera de ellas es la intención del yo poético, quien es alguien dedicado absolutamente a contemplar la belleza, inmovilizado en su actitud de adoración (“pasmado gesto adorante”). La suya es una función de esclavo o, más precisamente, de vasallo ante una figura de divinidad. Me parece que esta ha sido siempre la imagen del poeta ante la poesía. Ya se ha visto hasta qué punto se puede afirmar la radical disparidad que Westphalen construye entre la totalidad de la poesía y lo descartable y mínimo de un sujeto como el poeta. Por su parte, la otra actitud en este texto es la de la belleza, de la cual se puede decir que es el

⁴⁷ Tengo la impresión de que la relación entre la belleza femenina y la muerte, en EAW, puede rastrearse de una influencia simbolista y con ciertos ecos románticos del interés por lo mortuorio. En especial, tengo en mente un pasaje de *Peleas y Melisanda* de Maurice Maeterlinck. En el fragmento, los dos amantes se encuentran, se besan, y Peleas le dice a su amada: “Estás tan bella que parece que vas a morir” (230, mi traducción).

⁴⁸ Los detalles de la relación intertextual directa con el poema de Eguren, que da origen al título del poemario de EAW, se han desarrollado en el capítulo uno.

personaje principal de *Ha vuelto la diosa ambarina*. La indiferencia no alcanza para explicar su respuesta a la adoración del yo poético; más bien, es agresiva y violenta con quien la venera. Desde mi punto de vista, la frase que más destaca en el poema es la “negación aniquilante”, porque cuando se comentó la dinámica de la falsa elección, se destacó la presencia de elementos mortíferos. Aquí radica una importante diferencia entre la poesía de EAW y la de sus contemporáneos en los años ochenta. La pregunta para él es la siguiente: ¿Por qué no puede haber una figura femenina que abra la posibilidad de alcanzar “la otra margen” y espere luminosa al otro lado del río, como sucede en Rodolfo Hinostroza?

Ahora bien, no solo veremos los versos del autor de *Contra Natura* en esta diferenciación. “La lentitud es belleza”, dice el primer verso de “Media voz”, poema de Blanca Varela (143)⁴⁹. Yo diría que es el único verso “auténtico” del texto, si es que es válido separarlo en dos partes. La razón de esto es que el resto no es nada más que un merodeo sobre aquella identificación entre la lentitud y la belleza, pero lo interesante es que la voz poética se vuelca sobre esas palabras, sabedora de que han sido fruto de una especie de dictado de otra voz: “copio estas líneas ajenas / respiro / acepto la luz” (143), se dice inmediatamente después. Hemos hablado de la trascendencia. Ahora estamos pensando en la belleza y en su relación con la poesía. Sin embargo, no es mi intención ahondar en las implicancias del primer verso de “Media voz”. Por lo demás, hay pocos elementos en el poema de Varela que nos permitan comprender por qué lo lento es lo bello. Quiero centrarme, más bien, en la muerte y en el fracaso, de los cuales dije que atravesaban la experiencia de lo bello en la poesía de Westphalen. Tales elementos están presentes también en el poema de Varela, ya sea como una negación definitiva o, por qué no decirlo, aniquilante (“no he llegado / no llegaré jamás”), como una adoración que solo se puede

⁴⁹ Es un texto que comentaremos con más detalle cuando reflexionemos sobre las concepciones del poema en la segunda parte de este capítulo.

traducir en ciego seguimiento (“husmeo su esplendor / su huella”) o en una experiencia cercana a la muerte (“casi en la muerte / casi en el fuego”) (143).

Para construir una visión de conjunto, estos poetas que ponemos en diálogo parecen coincidir al describir el encuentro con la belleza, que es muy parecido a experimentar lo poético. Todos han reflexionado sobre la actividad creadora en textos centrales de destacados poemarios suyos en la época en que EAW publicaba sus últimos libros. Y para todos ellos parece haber un componente de fracaso, más concretamente de muerte, asociado a lo bello. No creo que el no poder acceder a la belleza sea el tono dominante de la poesía que analizamos. No lo es para Hinojosa, cuya voz poética solo duda (“la otra margen quizás no he de alcanzar”) ni para Varela, para quien el acercamiento riesgoso y tentador al poema tiene sus frutos en aquel primer verso dictado por otra voz (“la lentitud es belleza / copio estas líneas ajenas”). Quizás los poemas de Westphalen muestran un grado mayor de radicalidad al respecto. Para él, el componente mortífero de lo bello no genera dudas ni entrega frutos: acceder a la belleza es acceder a la muerte. Así sucede en el poema más importante de *Ha vuelto la diosa ambarina*:

Hoy día he visto a la Diosa Ambarina . . . encarnación de la única y perennial
Belleza.

Su espléndida Iracundia me abrazó el alma – su Belleza funesta se cebó en mi
sangre. . . . 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. (276)

En este fragmento, se aprecia claramente la radicalidad que acabo de mencionar. Es más, ya llegado este momento de la producción poética de EAW (estamos hablando del penúltimo poemario publicado), se reconoce un marcado campo semántico de lo mortífero, cuyo

crecimiento es directamente proporcional con la descripción de la belleza. Nada más en el poema citado, las palabras “iracundia”, “funesta”, “atónito” y “tremebunda” remiten a lo agresivo, a lo pesaroso y a lo espantable de experimentar directamente lo bello. El campo crece si agregamos lo sangriento connotado en la frase “se cebó en mi sangre” y la cualidad flamígera del ámbar. El inicio del poema es directo: se ha hecho contacto visual con la Diosa Ambarina, lo cual nos remite a la frase final, en la que se describe a aquella como “Medusa arrebatadora y mortífera”. No hay mejor figura mitológica para describir la unión del contacto visual con la muerte que la de Medusa.

Ahora bien, ¿hay alguna relación entre esta concepción radical de la belleza con lo que se dice acerca de la poesía en Westphalen? ¿Comparte este la misma visión con sus contemporáneos? Con respecto a la primera cuestión, hay que decir que los poemas que mencionan directamente a la poesía no muestran el extremismo que acabamos de ver. En *Remanentes de naufragio*, se encuentra un texto muy famoso de EAW, titulado “(Paréntesis)”⁵⁰. Allí, se reflexiona acerca de la acción del tiempo sobre la poesía mediante una comparación con la pintura: “Habría que insistir igualmente en que los poemas con el tiempo se enferman degeneran mueren se momifican – los cuadros envejecen se descoloran u oscurecen se arrugan y marchitan” (215). Por ello, concluye de la siguiente manera: “UNA POESÍA por rehacer a cada instante. / HERMOSAS ruinas percederas desde siempre” (215). Se puede notar que estamos frente a una concepción mucho más frágil de la poesía y de la belleza que esta encierra. En la metáfora que enlaza los dos versos finales, hay una identificación que corrobora esto último: aquellas hermosas ruinas percederas son la poesía. Es decir, son restos nada más, como lo que queda de un cuadro sin color. La belleza no abandona necesariamente estas ruinas, pero el texto hace hincapié en cómo la poesía puede morir. En conclusión, no hay una noción imperturbable de

⁵⁰ Por cierto, el signo de cierre del paréntesis aparece luego de la última palabra del poema.

lo poético, como si no estuviera afectado por el tiempo⁵¹. Asimismo, este texto también tiene un tono de invitación a la acción; en otras palabras, no es de ninguna manera un lamento por lo perecedero de la poesía, sino que se hace un llamado a rehacerla siempre o mantenerla viva.

Para acercarnos a la segunda pregunta que se planteó líneas arriba, podemos decir que otros poetas que publicaban en los años ochenta compartían, de cierto modo, una concepción menos radical acerca de la manera en que la poesía actúa o aparece en el acto de creación. Veo los casos más claros para ilustrar esta posición en versos de Jorge Eduardo Eielson, sobre todo en el poemario *De materia verbalis*. En ese conjunto, encontramos una voz poética que nos muestra su ensayo o su proceso de escritura. No sucede como en el texto que comentamos de Blanca Varela, en el cual se recibía el dictado de un verso y, luego, no se hacía más que merodear con palabras al respecto de la manera en que ronda la presencia de lo poético. En el caso de Eielson, siempre se está hablando del poema y de la poesía, pero no hay tiempo para detenerse a pensar en la fidelidad de lo que se escribe. El que las palabras que quedan en la página sean visitadas por lo poético no es algo que preocupe al yo lírico. “Y no sé si es el poema / todavía el mar que me rodea / o la página blanca que mancillo” (77), dice en “Saludo al mar...”. Más adelante vuelve a dudar: “Sin saber si nado / o si tan sólo escribo” (78).

Al igual que en el poema de Varela, Eielson muestra un yo poético que sabe de la presencia de otra voz en la escritura y lo menciona con certeza: “No escribo yo sin embargo / sino el otro el que verdaderamente / canta y baila sube y baja” (81), pero no deja de mencionar que ese otro sujeto “escribe versos sombríos / sin razón y sin sentido / vetustos adjetivos y verbos / que ya nadie conjuga / que hace muchísimo tiempo / eran quizás estrellas / que ahora son palabras / puntos comas y latidos / quizás poesía” (82), según el poema “Me gustaría escribir...”.

⁵¹ De hecho, el tiempo es el principal oponente de la poesía en la obra de Westphalen.

Quiero insistir en ese “no saber” de la voz poética de Eielson, porque lo podemos emparentar con la idea de rehacer la poesía a cada instante. No saber si lo poético ya aterrizó en la página o el dudar si es poesía lo que va dejando la escritura. No importa al parecer, pues en “Alguien dice...”, el sujeto insiste: “Yo solamente escribo / escribo solamente” (83). Lo que quiero destacar es que ni Eielson ni Westphalen muestran alguna convicción de que la poesía sea una cualidad esencial que pueda estar adherida a un conjunto de palabras. Con esto no quiero decir que ambos minimicen la escritura o que la tengan por actividad inútil: “Porque la poesía / que ahora mueve mi mano / mueve también millares / y millares de luceros / como si fueran cerillas” (84), asegura Eielson. Lo que digo es que su postura asegura que la poesía se genera a través de la insistencia en la escritura. La función del poeta, en la que ahondaremos más adelante, parece ser simplemente la de seguir produciendo palabras, haciendo palabras de todos los elementos del mundo: “Todo es palabra para mí / palabras centelleantes los días / palabras mi corazón y mis costillas” (83). Y ese no saber en qué rincón del lenguaje va quedándose afincada la poesía me hace pensar en la necesidad de rehacerla a cada instante, según mencionaba Westphalen. Si Eielson no sabe en qué parte queda la poesía, EAW no sabe en qué momento esta abandona los poemas dejándolos enfermos, muertos o momificados (215). Hablamos, por lo tanto, de una cuestión de no encasillar la poesía ni en el espacio ni en el tiempo.

Esto no es todo lo que tiene que decir Westphalen acerca de la poesía. En otro texto de *Ha vuelto la Diosa Ambarina*, se afirma lo siguiente: “En la Poesía – es sabido – el ‘médium’ está sujeto a los dictados y caprichos de la Palabra” (257). Queda claro que el médium es una manera de referirse al poeta, a quien se le considera como un escucha de los dictados de la poesía, aunque se ha preferido en este caso el uso de “Palabra”. Entre Eielson, Varela y Westphalen hay una especie de acuerdo implícito: hay otra voz en la poesía; alguien más toma la palabra a la hora de la creación. Por supuesto, Eielson apenas se detiene para mencionarlo,

mientras que Varela aprovecha para reflexionar acerca de la actitud del poeta ante esa situación. Volveremos a su texto luego de mencionar que, una vez más, Westphalen es más radical en sus nociones sobre el tema. Es pertinente citar dos textos ensayísticos que ayudarán incluso a explicar la elección del término “Palabra” en lugar de “poesía”. El primero ha sido tomado de “Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible”:

Reafirmaré sí mi convicción [de] que lo válido y tangible y disfrutable en la Poesía es el poema y que a él es a quien hay que prestar atención y reverencia. Considero por tanto que se exagera el papel del poeta cuya misión se limita a la de simple oyente y transmisor de lo oído. Le cabe al poeta ponerse en estado de disponibilidad absoluta a fin de servir de intermediario a esa corriente poética – surgida no se sabe de qué honduras íntimas y que lo arrastra a uno sin misericordia. (629)

Se puede inferir que la poesía se encuentra en un nivel por encima de la realidad, en un estado de existencia que no toca la vida de los hombres cotidianamente. EAW no estaría de acuerdo en decir que la poesía está en todos lados y puede ser hecha por todos, según el balance que hago de sus textos ensayísticos⁵². Sin embargo, hay un lugar por excelencia en el que la poesía aterriza en el mundo: el poema. Veámoslo de esta manera: hay dimensiones de la poesía que no es dado conocer a las personas, pero lo “válido y tangible y disfrutable” es el poema. Ahora bien, antes de revisar las ideas del fragmento acerca del poeta, veamos lo que entiende EAW por poema. La posible definición la encuentro en “Sobre la poesía”:

No es secreto que el acceso a la Poesía no es un acontecimiento común u obligatorio en la vida corriente. Mucha gente (me temo que la mayoría) transcurre

⁵² A esto me refería al final del capítulo anterior cuando hablé del “muro” de la poesía y de Westphalen como uno de sus “guardianes”.

dichosa o mediocre o angustiosamente su vida sin que tenga la menor sospecha de que circulan – casi clandestinamente – *unos raros objetos contruidos con palabras* – los cuales (en ocasiones) dan un sonido dulce o agrio pero *que nos confunden y transportan a otra esfera de existencia* – por lo general exaltada y casi siempre intraducible a otros términos del lenguaje o a actividades diversas de nuestro espíritu. (608-609, mis subrayados)

He resaltado dos frases, pues me parece que construyen una noción de poema a partir de dos dimensiones diferentes. La primera de ellas es parte de una cuestión terrenal: un poema es un “raro objeto construido con palabras”. El adjetivo es preciso y necesario, dado que conocemos muchos objetos cuyo material son las palabras, pero los poemas, aunque comparten la enorme funcionalidad del lenguaje, nos presentan a este de una manera extraña. Tal vez la extrañeza proviene de la segunda dimensión mencionada: las palabras del poema nos transportan “a otra esfera de existencia”. No es esta una cualidad celestial o divina. Westphalen nunca recurre a esos términos, aunque las dinámicas con las que vive la poesía (en sus poemas y ensayos) son muy parecidas a la experiencia de lo religioso. Voy a llamar a esta segunda cualidad del poema con el término de “trascendental”. ¿No es la trascendencia (o el deseo de lograrla) lo que hemos encontrado en la poesía última de EAW? Era ella la que movía a la voz, la que alejaba del silencio e incitaba a tentar lo imposible. “Pero ¿a qué sirve el lenguaje si no insinúa (invoca) lo imposible?” se pregunta en el poema “Artificio para sobrevivir”, primer texto de *Falsos rituales y otras patrañas*. Por su parte, Blanca Varela agrega en “Camino a Babel” unas nociones más sobre lo imposible: “si golpeas infinitas veces tu cabeza / contra lo imposible / eres el imposible / *el otro lado*” (153, mis subrayados). En efecto, trascender es un paso a otra esfera, el alcance de otra margen del río (EAW) o la llegada al otro lado del mar (Hinostroza).

Decía que tal vez podamos entender por qué se habla de la “Palabra” en el poema de EAW. Si la palabra es la herramienta de la poesía, se hace evidente la relación entre ambas. Dicho de otro modo, desde la dimensión trascendental en la que habita lo poético, se requiere de un canal para aterrizar en el mundo de los humanos: los “dictados y caprichos de la Palabra” son los dictados y caprichos de la poesía actuando en el mundo. Otra conclusión ha sido que el poema es un objeto hecho de palabras, que tiene la particularidad de hacernos trascender. Hemos desembocado en el poema, del cual tenemos mucho que decir en este diálogo de Westphalen con sus contemporáneos, pero antes de adentrarnos en ello, hay un poco más que reflexionar acerca de la poesía. Es necesario también volver a “Media voz” de Blanca Varela. La idea de un poeta preso de otra voz, sujetado por completo a los designios de la poesía, conduce a la pregunta acerca de qué hacer ante la presencia que toma posesión de la voz. Westphalen asume una postura más conservadora o tal vez más pasiva respecto de este tema. El poeta debe disponerse por completo a la escucha; su función no debe ser más que la de un aparato que capta ondas y su voluntad no es ni por asomo un factor en el proceso, como se asegura en el ya citado ensayo “Sobre la poesía”:

El poeta debe ofrecerse a la Poesía tan despojado de todo prejuicio o arte retórica – como la vez primera que tuvo la escatimada dicha de creer [que] estaba a él dirigida una voz atrayente y desilusionante. El poeta se engañará irremediablemente si pretende armar trampa o artificio – ingenuos o sabios – que le aseguren el otorgamiento de la gracia. (609-610)

Por su parte, Blanca Varela no pretende que el poeta actúe con pasividad ante la visita de la poesía. Tiene en mente, más bien, una actitud que incluye un proceso. Solo el primer paso es de aceptación pasiva: “respiro / acepto la luz”. No obstante, luego entra en juego una comprensión más profunda de lo que implica la creación poética, a saber, una dinámica de

oposiciones que superan la racionalidad lógica: “acepto el duelo / y la fiesta”. Asimismo, cuando se refiere al poema, lo describe como un “íntacto sol / ineludible noche”. Entonces, llega el momento de un tercer paso, que es de la acción: “sin volver la cabeza / merodeo su luz / su sombra / animal de palabras / husmeo su esplendor / su huella” (143). El poeta ideal de EAW es un receptor cuya mayor cualidad es la plena disponibilidad para escuchar. En cambio, la voz poética de Varela acepta la llegada de otra voz, comprende la realidad compleja de lo poético y actúa. Su acción es una persecución definida por la fe absoluta (“sin volver la cabeza”) y por la seguridad de que siempre se llega tarde al encuentro (“husmeo su esplendor / su huella”). En este sentido, lo que he visto en la poesía de Westphalen lo puedo encontrar también en este texto de Varela: veo a una poeta tentando la trascendencia a sabiendas del fracaso. La pregunta es hasta dónde se pueden llevar los límites del “casi” (“casi en la muerte / casi en el fuego”). A fin de cuentas, “en el centro de todo está el poema”, nos asegura Varela. Solo queda orbitar el núcleo de lo poético.

Westphalen también era consciente de que la poesía solo puede ser expresada por medio de oposiciones alejadas de la razón. No creo que pueda hablarse de lo poético sin que los recursos dominantes sean el oxímoron y la antítesis⁵³. Lo hemos visto ya líneas arriba cuando se refiere a la poesía como “una voz atrayente y desilusionante”. En el mismo texto, se explica el paso a otra esfera de existencia como un estado “tiernamente delirante”. Finalmente, concluye la idea al decir que la visita de la poesía, es decir, la llegada de la voz que dicta las palabras al poeta, no es otra cosa que un “don tan prestamente otorgado cuanto abolido” (609). Pongamos en relieve otra suerte de consenso entre los poetas que dialogan aquí. La poesía no es una actividad de éxito. Tampoco es un producto de la voluntad, el orden o las fórmulas. Westphalen no tuvo reparos en asegurar que la poesía era la mayor de las veces decepcionante (609). Entonces, ¿qué extraña

⁵³ Recuerdo inmediatamente la página inicial de *El arco y la lira* de Octavio Paz.

dinámica mueve a la creación? La respuesta es el deseo de trascendencia y una especie de canto de sirena que enamora al poeta; lo atrae sin remedio.

De todos modos, hay dos realidades que destacar en cuanto a las dinámicas del poeta y la poesía en el mundo. La primera de ellas es su casi inexorable fracaso, aunque algo queda del intento. Un pequeño triunfo se desprende de la pérdida. Si estas ideas suenan totalmente ilógicas, quiere decir que sin duda estamos en sintonía con los poetas peruanos que dialogan en este apartado. El triunfo no está ubicado en la realidad cotidiana, sino que tiene que ver con rebasarla; la ganancia en la poesía es ir más allá de lo real. Estoy seguro de que Westphalen, Varela, Eielson e Hinostroza son conscientes de ello, por lo que puede comprenderse la posición marginal del poeta en la sociedad (en tanto que esta es parte de una realidad terrenal). Digamos que su labor está enfocada en otro mundo. Nadie lo afirma de manera tan clara como Hinostroza en “Imitación de Propercio”: “Oh César, oh demiurgo, / tú que vives inmerso en el Poder, deja / que yo viva inmerso en la palabra. . . . / No pasaré a la Historia, a tu / Historia, oh César. 80 batallones / quemarán mis poemas, alegando que eran inútiles y / brutos” (19). Como puede notarse, hay un mundo dominado por la figura del César, el mundo del poder; y todo lo que se le atribuye está destacado estratégicamente por el uso de mayúsculas (César, Poder, Historia). El poeta no pertenece a este ámbito. Lo suyo es el mundo de las minúsculas (palabra, poemas, inútiles, brutos). Por supuesto, esta diferenciación es irónica y no hace más que aumentar el relieve de lo referente a la poesía.

Westphalen, cuyos versos no eran permeables a lo explícitamente político, prefería ubicar la poesía en una dimensión dominada por el vacío y el silencio: “Al revés del vestido invisible del rey de la historieta – la Poesía es la tela visible – (o más bien audible) desprovista de consistencia alguna (rayo que marca y subraya el vacío)” (260), dice el último poema de la primera parte de *Ha vuelto la Diosa Ambarina*. La referencia es al cuento de Hans Christian

Andersen conocido como “El nuevo traje del emperador”. La historia cuenta que el rey había sido convencido de que llevaba un vestido visible solo a los ojos de las personas inteligentes. En realidad, estaba desnudo. El poema, más bien, juega oponiéndose a la interpretación regular del cuento. La poesía no es un engaño; sí existe, pero la tela que la construye no tiene consistencia alguna. Aunque la reconocemos gracias al oído, es básicamente una manera de remarcar el vacío. Nuevamente, nos hemos encontrado con la antítesis que mencionamos líneas arriba. Del último poema citado, inferimos que la poesía, lejos de ser un vestido invisible, es una tela visible pero inconsistente. Volvamos entonces a la pregunta: ¿Por qué acercarse a este vacío? ¿Cuál es el pequeño triunfo del que se hablaba? La respuesta puede estar en “Camino a Babel” de Blanca Varela, aunque se mantenga en el campo de lo irracional. Voy a citar el fragmento final de la parte séptima (los tres primeros versos ya los hemos visto antes):

Si golpeas infinitas veces tu cabeza
 contra lo imposible
 eres el imposible
 el otro lado
 el que llega
 el que parte
 el que entiende lo indecible
 el santo del desierto que se traga la lengua
 el que vuelve a nacer forzando a la madre
 de su madre
 el nadador contra la corriente
 el que asciende de mar a río
 de río a cielo

de cielo a luz

de luz a nada. (153)

Si vemos la poesía desde el lado marginal que se le asigna en nuestro mundo, tal vez sea una locura practicarla. Quizás, lo más sensato sería quedarse en silencio, pero la voz poética de Varela no parece estar de acuerdo. Lo impensable se puede generar de tentar lo imposible. Encuentro una claridad destacada en estos versos al plasmar la tentación de la trascendencia: el llegar a la otra margen, entender lo que no cabe dentro del lenguaje, contradecir al tiempo y a los ciclos naturales hasta llegar a la nada. No sería un fracaso si el punto final no fuera la nada, pero ahí brilló ya una chispa al chocar contra lo imposible. Tal vez eso es todo lo que puede anhelarse en los poemas de Westphalen y sus contemporáneos cuando se refieren a la poesía. Por cierto, considero que esta conciencia de lo insuficiente del lenguaje en la creación poética depende de la mirada subjetiva del poeta y de cuánto deposita este su confianza en las palabras. Cuando hablamos de una chispa de victoria en los poemas que hemos analizado, casi podríamos decir que la poesía no surge de luchar contra el lenguaje sino *a pesar de* las palabras. Cabe decir que no tiene que ser así para todo creador. Recuerdo las reflexiones del poeta francés Francis Ponge, en el ensayo “My creative method”. Él se pregunta de qué manera se puede escribir y se anima al encontrar un suficiente aliado en las letras: “Después de todo, tengo las sílabas, las onomatopeyas, tengo las letras. ¡Me las arreglaré bien!” (35).

Extraña dinámica es esta sobre la cual reflexionamos. Al acercarnos a los poemas de EAW, he creído encontrar que su yo poético es alentado por un deseo de trascendencia. Su tentativa de creación puede ser entendida como una falsa elección, según se ha explicado. Y todo ello no puede sino desembocar en el fracaso, el desencanto y el silencio. Sin embargo, allí está el último poema de *Belleza de una espada clavada en la lengua*, titulado “Epílogo”, donde se dice lo siguiente: “Para abrir por fin rendijas / en la pared del tiempo” (130). Está también el último

poema de *Falsos rituales y otras patrañas*, el que cierra toda la poesía de Westphalen: “Alivio y deleite / cuando se ha atracado / la Barca del Tiempo / y nada sucede” (291). Unamos las ideas de pared y agua corriente como si fueran una misma barrera; una no se puede atravesar y la otra no se puede detener. La pared está clara; por su parte, la corriente se infiere del río por donde debe fluir el Tiempo, que es como una Barca. De pronto, una rendija se abre; se detiene un tiempo inquebrantable. Por su parte, logra atracar esta barca en medio del río, lo que quiere decir que el tiempo se ha estancado y no tiene que seguir movido por la corriente. “Y nada sucede”; solo hay “alivio y deleite” por haber logrado lo imposible. Me parece que la última palabra la tiene aquel pequeño triunfo, es decir, la rendija abierta en la pared.

Pero ¿tiene la poesía algo que ver en los dos poemas citados con el triunfo del que estamos hablando? Considero que se puede relacionar estos textos con otro poema de *Ha vuelto la Diosa Ambarina*. El tiempo aparece cada tanto en los poemarios de EAW como un tema importante. Así sucede en el cuarto poema de la primera parte: “‘Yo soy lo efímero – díjose – me cubriré con el poema para ocultarlo’. Invernó así por siglos y no lo despertaron ni las indiscretas trompetas convocando a desacreditadas resurrecciones” (252). Entendemos que el yo poético no está contento con su condición de efímero. Por ello, trata de buscar una forma de ocultar su naturaleza frágil ante el paso del tiempo. Entonces, la solución que encuentra es cubrirse con el poema. Tal parece que el antídoto para vencer aquel golpe que nos asesta el tiempo (a fin de cuentas, lo efímero es lo que es vencido por el paso del tiempo) es el poema. Una capa de poesía puede cubrir de una pequeña eternidad a las palabras, por ejemplo, de modo que pasen los siglos y lo efímero no se despierte por “desacreditadas resurrecciones”.

Gadamer, en su análisis de los oscuros poemas de Celan, se cuidó de afirmar que no se puede seguir una voz poética a través de varios poemas y sacar de allí conclusiones o que, por lo menos, hay que tener mucho cuidado al hacerlo. Ante aquellos intérpretes que hablaban, por

ejemplo, del significado de “piedra” en Celan, Gadamer decía que había que referirse a la piedra en *tal* poema. Y lo mismo con el yo lírico: hay que hablar del yo lírico de *tal* poema (133). En consecuencia, la siguiente es sin duda una afirmación arriesgada, pues pretendo enlazar voces poéticas de poemarios, años y contextos distintos en EAW. Él seleccionó los poemas que hemos citado para ocupar la posición final de *Belleza de una espada clavada en la lengua* y *Falsos rituales y otras patrañas*. En ambos habla de una pequeña victoria al detener el tiempo, que significa lograr lo imposible. Asimismo, en otro poema medular que ya comentamos, parece decirnos que el único triunfo contra el tiempo es el poema. Si tiene alguna validez la relación establecida entre poemas y poemarios distantes, este razonamiento responde la pregunta hecha líneas arriba. Sí, la poesía tiene que ver con la victoria, que es grieta en medio de la pared del tiempo o la corriente de un río que se detiene. Se trata, por supuesto, de una chispa que brilla en la oscuridad del desencanto, pero es la que justifica el intento de la trascendencia⁵⁴.

Igual que en el final de “Camino a Babel” de Blanca Varela, parece que para Westphalen también tiene su pequeño fruto la creación poética, lo cual no anula la afirmación de que estamos ante un intento que es decepcionante la mayoría de las veces. Estas son las enrevesadas relaciones de la trascendencia con la belleza y la poesía en cuatro poetas peruanos del siglo XX. Solo queda resaltar lo extraño de esta actividad que es la creación, envuelta en una complicada dinámica de victoria, fracaso y vacío. Creo que esta realidad ha sido extraordinariamente sintetizada por un poeta en los años cincuenta, Wallace Stevens. No podía ser expresada, por cierto, de otra forma que no fuera al margen de la razón lógica. Cuando él comparaba la búsqueda de la verdad que hacen la Filosofía y la poesía, no dudaba en decir que ambas fracasaban, pero inmediatamente matizaba de la siguiente manera: “decimos que si el

⁵⁴ Me agrada pensar en la idea de una probabilidad “cuántica” para ilustrar la tentación de la trascendencia en la poesía de EAW. De tantos intentos en los que el lenguaje se estrella contra el muro de la poesía, hay una probabilidad de que, en algún momento, las palabras logren atravesar y se afinquen en el espacio de lo poético.

filósofo no llega a nada porque fracasa, el poeta bien puede llegar a nada porque tiene éxito” (*El ángel* 38).

DE LA VOZ, EL LENGUAJE Y LA PALABRA: LOS CAMINOS HACIA EL POEMA

Hablar de la poesía era la idea central del apartado anterior, pero se ha visto cómo es imposible desligarla de su concreción en el mundo a través del poema. No obstante, es momento de revisar con mayor cuidado los caminos tortuosos del poeta y su lucha con el lenguaje para construir aquellos raros objetos de palabras. Para ello, pasar por la referencia a la voz es casi obligatorio en EAW, sobre todo si se tiene en cuenta la cercanía de esta con ideas ya revisadas, tales como la trascendencia: “Cuando se canta o cuando se grita *se tiene la sensación de proyectar el ser (cuerpo y psique) más allá de sus límites y su peso* – de invadir y estremecer extensiones ajenas de atmósfera y materia” (258, mis subrayados), dice un poema de la primera parte de *Ha vuelto la Diosa Ambarina*. ¿No es proyectar el ser hasta “extensiones ajenas” una manera de trascender? En un momento inicial de esta investigación, hablé de las opciones que presentaba la falsa elección para el individuo. Dije que unas formulaciones posibles para el caso de la poesía última de Westphalen eran “la voz o el silencio” o “la creación o el silencio”, donde creación y voz son términos semejantes siempre que representen esa proyección del ser que acabo de citar. Un individuo que tienta la creación, un yo lírico concretamente, es alguien que eleva la voz, que trata de evitar el silencio.

Ya he mencionado la parte final del poema de EAW, pero es pertinente volver a leer sus consideraciones sobre la manera en que la voz es lo que nos define:

Aunque hubo quien se atrevió a imaginar una humanidad de sólo voces – olvidando que es la voz trasunto de todos y cada uno de los átomos de nuestro cuerpo y nuestra psique – fiémonos en nuestra voz que por seguro no nos abandonará ni aun en irremediable trance. (258)

Según esta visión, nuestro ser entero está proyectado o representado exactamente en nuestra voz, lo cual la convierte en esencia nuestra. EAW no es el único poeta que considera con tal relevancia la voz. De hecho, Rodolfo Hinostroza la resalta de manera similar y la conecta con la posibilidad de conocer lo que llamamos realidad exterior. Así queda dicho en el poema “Diálogo de un preso y un sordo”. En el texto, la posibilidad de conocer o acercarse a la realidad está determinada por las palabras que no quieren salir de la imaginación: “esa imaginación que va extinguiéndose, esas palabras que no quieren / salir, / nos acerca a la realidad” (15). Sin ese lenguaje que se exterioriza en la voz, la realidad se convierte en una entidad que se deshace: “Realidad? Hay que robar estacas y clavarlas / sobre una realidad que se deshace?” (17). Finalmente, el yo poético reclama lo siguiente: “Que oiga tu voz, / un sonido vocálico, cualquier cosa / que no calle jamás” (17). Si Westphalen nos recordaba que la voz es imagen o representación exacta de cada individuo, Hinostroza nos dice que la realidad tambalea si no está animada por la actividad del lenguaje. Por ello, lo que nos rodea sería como una vela cuyo combustible son las palabras, aunque sean los sonidos vocálicos, y hay que mantenerla prendida, pues la oscuridad haría desaparecer lo que nos rodea. Ese es el silencio.

Tal parece que las reflexiones sobre la voz nos conducen a mirar por un momento una relación que ha interesado mucho a los poetas peruanos de la segunda mitad del siglo XX. Se trata de la dinámica entre la realidad y el lenguaje. Empecemos por ver con cuidado el poema de Hinostroza:

Hay un sol afuera!

/Él dice que no hay afuera/

.....

esa imaginación que va extinguiéndose, esas palabras que no quieren

salir,

nos acerca a la realidad

.....

Realidad? Hay que robar estacas y clavarlas

sobre una realidad que se deshace?

Ella.

/Él dice que no hay afuera/. (15-17)

El poema está interesantemente construido desde dos prisiones: una espacial y otra sensorial. El preso solo atisba lo que sucede en la realidad exterior y recuerda el mundo afirmando con vehemencia que un “afuera” existe, lugar en donde el mar y las olas, por ejemplo, son reales y se mezclan a veces. La reclusión del sordo, por su parte, se muestra como una imposibilidad del diálogo. Pero el tiempo también es negado hasta el punto en que su única existencia puede medirse en el lenguaje: “Adminístrate. La ronda del sol / no se ve desde aquí. Imposible determinar el tiempo. El tiempo, esa / *sucia palabra...*” (17, mis subrayados). La importancia de los conceptos que vamos encontrando en estos textos es que nos introducen por un sendero que desemboca en el poema. Solamente estamos en el comienzo del camino. Nótese la forma en que el yo poético de Hinostraza pide urgentemente que no se calle la voz, pues el lenguaje es la manera en que se sostiene la realidad; nuestro mundo está construido de palabras: “Realidad, tu nombre *escribo*” (16, mis subrayados), se dice en el mismo poema.

Sumado a todo esto, otros críticos han notado una característica en este texto, la cual se acerca mucho a los intentos negados por alcanzar la trascendencia en EAW. Es el caso de Marcos

Mondoñedo, quien dedica un estudio completo al “Diálogo de un preso y un sordo” y concluye que este “atestigua un acercamiento a lo que no se puede decir y que, sin embargo, no cesa de escribirse” (citado en Camps 515). Entiendo que hay una imposibilidad de simbolizar cierta realidad mediante el lenguaje, ante la cual las palabras serán siempre insuficientes, pero ellas son, al mismo tiempo, las únicas herramientas que nos asisten. Una vez más, parece que la escritura es una actividad que merodea un centro inalcanzable. El fracaso es un hecho *a priori* para quienes entienden la poesía de esta manera, pero siempre queda la esperanza de un pequeño y efímero triunfo, como ya se ha destacado en Hinostroza, Varela o Westphalen. La interpretación de Mondoñedo no está dirigida al mismo punto de lo que digo en este apartado, pero queda clara la coincidencia en darle la relevancia debida a las posibilidades del lenguaje ante la realidad y la poesía.

He mencionado un merodeo de lo inalcanzable. ¿Y si la escritura no solo no llegara a la meta, sino que nos alejara más de ella? Los poetas que hemos visto tal vez no lleguen a afirmarlo, pero es posible que estuvieran de acuerdo con otra afirmación de Francis Ponge que es pertinente: “Tantos esfuerzos para expresarme, tantas hojas, tantas pantallas, tantas palabras, y no he hecho más que amplificar la pantalla que me separaba de mi corazón” (255), decía en uno de sus poemas-ensayo. Si el lenguaje no es más que una capa que cubre lo que se quiere conocer en esencia, entonces todo esfuerzo de escritura solo envuelve lo más hondo del poeta, el corazón en el caso de Ponge. Cada capa de palabras es un obstáculo que engrosa más la distancia con el centro.

Westphalen parece estar en sintonía con las observaciones de la poesía de Hinostroza acerca de la dinámica entre el lenguaje y la realidad. Si hubiera que poner ambos términos en la balanza, sin duda el primero de ellos jugaría un papel preponderante sobre el otro. Ambos poetas estarían de acuerdo en este punto. Hay un texto de EAW que aborda la situación con

impresionante claridad poética. Se trata del cuarto poema de *Porciones de sueño para mitigar avernos*. Empieza con una pregunta que destaca una oposición: “¿Qué es más grande – el mar o la palabra con que lo nombramos?” (232). El enfrentamiento es claro entre un elemento de la realidad exterior y el lenguaje que usamos para representarlo. Por supuesto, el autor agrega la magnificencia como criterio de comparación, pues todo lector pensaría que una extensión casi ilimitada es una de las características del mar. Sin embargo, el poema se apresura a describir las bondades del mar hecho de lenguaje:

Decimos el mar y surgen diversos mares – los vistos experimentados gozados
sufridos – e igualmente los apenas barruntados (acaso los más exaltantes) –
pequeños o descomunales – plácidos o destrozándose a sí mismos en iras
irreprimibles. (232)

El texto destaca la multiplicidad de imágenes que se generan en la mente al pronunciar una palabra. De hecho, el lenguaje funciona como un detonador en la imaginación, de modo que el sujeto que habla no se ve limitado por lo que ha experimentado (los mares conocidos), sino que se abre ante él un abanico de otras realidades mucho más exaltantes (los mares “apenas barruntados”). En consecuencia, en el mundo de la palabra, nombrar el mar es equivalente a invocar una legión de mares diferentes. Ante este pluralismo, la realidad como hecho meramente exterior y concreto parece quedarse corta: “Vemos en cambio el mar – y es el de siempre – irreconocible y desconcertante – *una fantasmagoría de la realidad* – pero igual al que por primera vez se interpuso en nuestro destino” (232, mis subrayados).

La voz de este texto es un “nosotros” construido para dar la idea de un conocimiento sabido por todos, no solo por el que lo enuncia. Asimismo, el mar de la realidad “es el de siempre”, igual al primero que conocimos. El poema no le quita su cualidad de desconcertante, pero asegura que no tiene la riqueza de la multiplicidad del mar dicho. Por otro lado, encuentro

que “fantasmagoría” es una palabra clave en la oposición de lenguaje y realidad. Uno podría pensar que el mar visto es realmente el verdadero, pero EAW no atribuye eso como una cualidad. Más bien, el mar visto es una ilusión sin fundamento. Por estos motivos, creo que Hinostrza estaría de acuerdo con la riqueza y vastedad del mar dicho, mientras que Westphalen reconocería que la realidad parece deshacerse (o empobrecerse por lo menos) cuando no está sostenida por las palabras.

Me interesa ahora explorar las ideas que podría aportar a este diálogo un poeta de la generación del sesenta, Antonio Cisneros. Mi primera impresión es que los puentes que hay que tender entre él y el resto de poetas como Varela o Eielson (de una generación anterior) tienen que unir distancias vastas, por lo que la solidez de las semejanzas tal vez pueda verse resquebrajada. De todos modos, Cisneros también reflexiona sobre temas como la poesía y ese diálogo es el que interesa en este capítulo. Habíamos iniciado el camino explorando las consideraciones sobre la voz; luego, vimos su paso a la palabra y el lenguaje, para desembocar en las relaciones que pueda tener este con la realidad. Cisneros construyó una conexión entre esta y el procedimiento de la poesía en “Arte poética 1”: “Un chanco hincha sus pulmones bajo un gran limonero / mete su trompa entre la Realidad / se come una bola de Caca / eructa / pluajj / un premio” (123).

La razón por la que mencioné que la poesía de Cisneros entablaba un diálogo de manera más complicada que los otros poetas es porque no hay referencias literales a la poesía o al poeta en el texto. Ya vimos que Eielson, Varela, Hinostrza y Westphalen son directos a la hora de mencionar incluso al lenguaje o la palabra. El único elemento que nos permite interpretar que el poema de Cisneros dice algo sobre la poesía es el título. De todos modos, asumir eso no es muy riesgoso, dado que un arte poética nos remite a una larga tradición, gracias a la cual “esperamos” que el poema se pronuncie sobre cómo opera o cómo debe operar el arte.

Apoyado en esa información, me permito darle un sentido específico al chanco del poema, a sabiendas de que esa es una atribución de sentido más aventurada. Me parece que la figura del poeta puede igualarse a la del chanco husmeando en la realidad. Pero antes de elaborar un discurso sobre el texto, veamos la segunda parte: “Un chacho hincha sus pulmones bajo un gran limonero / mete su trompa entre la Realidad / - que es cambiante - / se come una bola de Caca / - dialécticamente es una Caca Nueva - / eructa / - otra instrumentación - / pluajj / otro premio” (123). Finalmente, el tercer y último apartado del poema sella la idea: “Un chanco etc.” (123). No es mi intención analizar en su complejidad el texto por entero. Solo quiero plantear la posibilidad de que la figura del poeta sea *como* el animal que hurga en la realidad, pero no en ella tal cual, sino en los deshechos, en los sobrantes de aquella, tal como hacen los chanchos con la basura⁵⁵. Y el producto de lo que en la primera parte del poema es solo la digestión del chanco es sorprendentemente un “premio”. El segundo apartado es más preciso en llamar al proceso una “instrumentación”. ¿No será ese premio, que es producto de la instrumentación, una manera de referirse al poema?

Se puede estar de acuerdo con esta interpretación o descartarla rápidamente. No es la razón principal por la que he citado el poema de Cisneros; lo central es que su arte poética tiene algo que decirnos sobre la realidad. Eso es lo que hemos estado rastreando en Westphalen e Hinostriza cuando hemos visto que las palabras no flotan en el mundo de la poesía, sino que sostienen lo que llamamos realidad o mundo exterior. El poema de Westphalen (“Cuando se canta o cuando se grita...”) añade que ese lenguaje que apuntala lo real se materializa en los actos de nuestra voz, como si fuéramos mecanismos de palabras y que eso nos define y nos individualiza. En medio de este panorama, mi impresión es que el arte poética de Cisneros cierra

⁵⁵ Asimismo, la cercanía semántica con el “animal de palabras” que encontramos en “Media voz” de Blanca Varela es innegable.

el ciclo de la mecánica entre el lenguaje y el mundo. No solo nuestras palabras erigen lo real, sino que el hombre (prefiero decir que es el poeta) vuelve a la realidad, husmea en los deshechos de ella para seguir generando (o regenerando) más palabras, por tanto, más realidad.

Esa acción de husmear también puede significar un proceso de construcción de sentido, donde cada palabra (ya sea una preposición o un enlace) es como un ladrillo. No todo ladrillo termina siendo parte de una pared completa, por ponerlo en una expresión analógica. Es importante señalar esto, porque un poeta como Westphalen busca constantemente en el lenguaje y no teme que el sentido quede opaco o la construcción gramatical sea incompleta. Este es un interesante tema, pues podría poner en evidencia algunas relaciones de la poesía última de EAW con sus primeros poemarios. Javier Sologuren notó esta característica y llamó la atención sobre ella en un discurso de 1979:

Dentro de los poemas de *Ínsulas* y *Abolición*, tránsitos verbales sin hito alguno, son de notar las frases que han perdido su norte (tales como ‘no es que’, ‘se llega de’, ‘cosas o eran cosas o eran’), que no son reticentes pues quedan mutiladas, cortadas a pico. Por ellas no resbala ninguna sugerencia, nada que se insinúe y marque con el recurso gráfico de los puntos suspensivos. . . . (26)

Los fragmentos que cita Sologuren son versos completos; es decir, no son palabras que forman parte de algún conjunto gramatical más amplio. La voz poética deja esas líneas flotando en medio de los poemas. Este fenómeno muestra una “caída de la palabra” en la que el yo lírico no tiene “voluntad de enunciar algo alcanzando una unidad de sentido” (Sologuren 26). No es muy difícil oír resonancias de reflexiones que ya hemos mencionado en repetidas ocasiones acerca de la lucha contra el lenguaje⁵⁶.

⁵⁶ El tema es explorado con mayor amplitud en el capítulo 3 de esta investigación.

Ahora bien, versos como “no es que” no se encuentran en la segunda etapa de Westphalen. La razón se halla en que la versificación es un recurso muy pocas veces usado en los últimos poemarios. Sin unidades sintácticas que aspiren a cerrar cierto sentido completo en la poesía, es más difícil dejar cabos sueltos como los que cita Sologuren. Pero mi impresión es que el “husmear” como actividad del poeta, que mencioné a propósito de Cisneros, es un ir removiendo en la materia. Pues bien, la poesía última de EAW puede ser vista como el producto de tal remoción, ya no como palabras huérfanas sino como imágenes dejadas allí frente al lector, en medio de un gran espacio en blanco de la página. La mayoría de ellas son frases sin sujeto ni contexto, como productos de un husmeo en la existencia⁵⁷. Nótese esto en el poema “Bajo tierra” de *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*: “Tan incrustados en el instante que ni siquiera se nota si respira” (161). O en “Contra unas sonatas y otras”: “Alegorías de otoño – arcadas de estómago” (164). Preguntas acerca de quiénes se incrustan, cuál instante, quién respira o de qué alegorías se habla son inútiles. Estamos solos ante imágenes abandonadas en la página. En este sentido, creo que el chanco husmeando en la realidad, que imaginaba Cisneros, no está muy lejos del poeta husmeando en la existencia. Y si se tratase del yo lírico de EAW, el husmeo no tendría intención más que de remover las imágenes para dejarlas frente al lector.

Seguir tras los pasos del poder otorgado a las palabras en la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX sería una vasta labor. Solo en Westphalen se puede encontrar referencias al campo semántico del lenguaje cada tanto en todos sus poemarios. No obstante, me interesa detenerme en un fragmento que está íntimamente ligado con dos temas fundamentales en la poesía de EAW: los sueños y la imaginación. Desde el primer momento de esta investigación, advertí que estudiar a un poeta como este suponía acercarse prácticamente a dos sujetos distintos, dada la enorme distancia entre sus dos primeros poemarios y el resto de su obra. Pero si alguien

⁵⁷ Exactamente igual que el “animal de palabras” de Varela, aquel que husmea el esplendor del poema.

nos preguntara si existe alguna constante a lo largo de su trayectoria completa, una de las respuestas sería el interés por –y la defensa a ultranza de– lo onírico.

Es pertinente adentrarse en “Artificio para sobrevivir”, poema inicial de *Falsos rituales y otras patrañas*, para ver de qué manera se relaciona el mundo de las palabras con el de los sueños: “– Impedir la salida del sol – atrancar bien las innumerables puertas y ventanas de la noche – no dejar resquicio alguno por donde se cuele el sol – anular todo vestigio que otrora surcara el firmamento la cuadriga de Apolo” (283). Haciendo a un lado el extraño lenguaje mitológico grecolatino del final del fragmento, lo que se expresa es un deseo de oscuridad total, una intención de construir un enclaustramiento que no permita el ingreso de la luz. Pues bien, el deseo va a ser puesto en tela de juicio inmediatamente: “– Quien tal expresó – ¿pretende ponernos antifaz negro desprovisto de aberturas? – ¿olvida la insoslayable alternancia de luz y tiniebla – el horario recurrente – los eclipses puntuales a la cita?” (283). Nuevamente, se habla desde un “nosotros”, como para dar la impresión de que no es una voz individual la que oímos, sino la de alguien que habla en representación de un saber que todos compartimos.

Esta segunda parte trae al poema el peso de la cotidianidad y la rutina. Se cuestiona el deseo de oscuridad como un hecho absolutamente alejado de la normalidad. La respuesta frente a este reclamo incluye una frase muy potente, la cual ya ha sido citada en otro momento: “– Desde luego – replica. Pero ¿a qué sirve el lenguaje si no insinúa (invoca) lo imposible? Vean: el sol cayó en la trampa (ficticia) *que le armaron las palabras*. No hay sol – no hay luz – tampoco noche se necesita” (283, mis subrayados). Entonces, lo que era imposible, el salir del ciclo de día y noche de nuestro mundo, ha sido logrado nada menos que por las palabras. Ellas han operado en el ámbito de la imaginación, universo en el cual no solo la luz se puede eliminar, sino que la noche no es necesaria. “Artificio para sobrevivir” parece recalcar que es un poderoso mundo el

del lenguaje y, por supuesto, el de la imaginación: “– (Cierra los puños – aprieta los párpados)” (283), dice el poema para finalizar⁵⁸.

Está claro que la imaginación y el sueño no son lo mismo, pero son dos conceptos bastante cercanos en la poesía de EAW. Él habla mucho más de lo onírico que de lo imaginativo, pero ni este ni aquel representan escapes fáciles de la realidad. Por el contrario, ambos cumplen una crucial función en la existencia, como lo demuestra el texto que acabamos de ver. Tal vez, un poema de Blanca Varela nos ayude a comprender con mayor amplitud la acción del sueño sobre la realidad del poeta. En la parte cuarta de “Camino a Babel”, la autora de *Canto Villano* reflexiona sobre las condiciones y las exigencias de ser poeta ante una realidad que tiende trampas: “y que no hay otra salida / sino la puerta de escape que nos entrega / a la enloquecedora jauría de nuestros sueños / nosotros o ellos / acertijo joker moneda perdida en el aire” (148-149). Ser poeta supone establecer una relación distinta con la realidad. Desde las palabras de Varela, supone también no encajar suficientemente o estar siempre arrojado fuera. Lo cotidiano obliga al poeta a buscar una salida, pues se siente recluido en una atmósfera que no le es suficiente, de modo que las escotillas del mundo son los sueños. Hasta allí, se nota una posición ya conocida: el poeta arrojado fuera del mundo.

No obstante, el verso con el que Varela se refiere a la dimensión onírica tiene toda la claridad de lo plenamente poético: “la enloquecedora jauría de nuestros sueños”. Esto me lleva a ver al poeta como un equilibrista, expulsado del mundo real, que le resulta estrecho, pero perseguido violentamente por el mundo de los sueños. Ubicado el poeta en el medio de dos espacios que lo atraen y lo rechazan, parece muy precisa la afirmación de Rodolfo Hinostroza en

⁵⁸ Como un aporte a esta última cita, debe notarse la inversión de los adjetivos que acompañan a “puños” y “párpados”. Se esperaría que los puños se apretaran en señal de fuerza, mientras que los párpados se cerraran para dejar paso a la imaginación. Por el contrario, toda la connotación de la fuerza o, tal vez, la furia se ha trasladado a los párpados. Es señal, posiblemente, de la enorme potencia que se le confiere a la oscuridad para que las palabras tiendan su trampa a la realidad.

“Imitación de Propertio”: “y la otra margen no habremos de alcanzar / *mediadores entre el mundo de la realidad y el mundo de los sueños* / quietos en la contemplación” (26, mis subrayados). El estar permanentemente en el medio es exactamente la misma imagen del verso de Varela, “moneda perdida en el aire”. Nunca se sabrá de qué lado cayó.

Sigamos revisando el campo semántico del sueño y la imaginación dentro de los caminos hacia el poema. Un texto de la segunda parte de *Ha vuelto la Diosa Ambarina* presenta una atmósfera muy parecida a la de “Artificio para sobrevivir”:

Cerrados los párpados y cubiertos los ojos con la mano se adentra uno en espesa tiniebla inagotable – sin interferencia de color o luz – tiniebla amorosa – palpitante de vida. Tal se imagina uno el paisaje primero del que emergió al nacer – igual asimismo al que nos aguarda – vencidas las pruebas – completado el ciclo. (269)

Nótese la recurrencia a la acción de cerrar los ojos. El poema de *Falsos rituales y otras patrañas* hablaba de un antifaz y de apretar los párpados; este texto, por su parte, vuelve sobre la negación de la luz tras cubrir los ojos. En ambos casos, la oscuridad o las tinieblas no son de ninguna manera algo negativo. Más bien, la tiniebla es “amorosa” y está “palpitante de vida”. Si reconocemos que estos textos nos proponen el paso de la visión de lo exterior a la imaginación, donde también se ve, pero no la realidad de un “afuera” sino la vastedad de los sueños, estaremos de acuerdo con que EAW también sabía que el poeta transita entre ambos espacios. Soy consciente de que el poeta como tal no aparece en ninguno de los dos poemas del autor, pero en “Artificio para sobrevivir” ya hemos visto que la capacidad de lograr lo imposible está en las palabras. Y no olvidemos que los poemas son “unos raros objetos contruidos con palabras” (Westphalen 608). Por lo tanto, es válida por lo menos la sugerencia de la cual se deduce una relación entre la imaginación y la creación poética.

Un poema de EAW va en la línea de los sueños vistos como jaurías, según hemos leído en Varela. Se trata de uno de los últimos textos de *Porciones de sueño para mitigar avernos* (ya el título del poemario nos da bastante información de la cual podríamos extraer algunas interpretaciones):

¿Quién rescata y salva – en qué orilla – al náufrago de las turbulencias – las trituraciones – las absorciones en el vacío – y de los encantamientos – los arrobos – las fulguraciones de las – siempre amenazantes y por tanto siempre atrayentes – resacas oníricas? (240)

Puede notarse que el sujeto que ha soñado queda convertido después en un náufrago necesitado de rescate. Toda la imagen está sacada de una analogía marítima (orilla, náufrago y resacas). Dije que este poema iba en la línea de la violencia con la que Varela concibe el mundo de los sueños. Eso sucede por dos razones. La primera de ellas es obvia. Los sueños actúan agresivamente sobre el sujeto: lo trituran, lo absorben; aunque también lo arroban y lo atraen con su luz. Esto demuestra que lo onírico no es una salida fácil o un refugio al que se puede acudir para escapar del mundo. La segunda razón es una constante en la poesía de Westphalen. No es la primera vez que nos encontramos con frases similares a esta que describe las fulguraciones de los sueños: “siempre amenazantes y por tanto siempre atrayentes”. Es necesario insistir en la manera en que el concepto freudiano de lo ominoso permite reconocer este tipo de realidades. Quizás no sea exagerado, después de todo, afirmar que la poesía es un ente ominoso o siniestro para EAW.

Si parece que nos alejamos de nuestro tema, que es seguir los caminos hacia el poema, hay que reforzar entonces la estrecha relación que el sueño y la poesía tienen a lo largo no solo de la obra sino del pensamiento de Westphalen. Si tenemos en cuenta la postura del poeta, reconocida en sus ensayos, puede notarse esto con claridad. En “Pecios de una actividad incruenta”, EAW explica los rasgos de la creación: “Todo ello [la escritura poética] es más fácil

de lo que algunos temen o imaginan porque la voluntad no tiene mucha parte en el asunto ya que *escribir un poema es casi como tener un sueño* – igualmente imprevisible e incontrolable” (559, mis subrayados). Esa convicción (la del sueño como ámbito primordial de la actividad humana) no se ha modificado en Westphalen a lo largo de su obra. Solo se ha asentado el peso de la poesía como ocupante de esa casilla onírica⁵⁹.

Es la realidad –o lo que llamamos mundo exterior– lo que entra en dinámica con el espacio de los sueños y la imaginación. Todo ello se une en la mente del poeta de una manera extraña, a tal punto que el lenguaje o las palabras parecen ser las cuerdas que atan todos los compartimientos por los que transita el escritor. Dicho de otro modo, todo lo percibido se transforma en lenguaje a los ojos del poeta. Así lo afirma Jorge Eduardo Eielson en un poema de *De materia verbalis*: “Yo solamente escribo / escribo solamente / todo es palabra para mí / palabras centelleantes son los días / palabras mi corazón y mis costillas” (83). Estos versos, que ya habíamos mencionado antes, muestran que en este tema concreto Eielson y Varela tienen posiciones distintas. El yo lírico de aquel es el centro desde donde se observa el mundo y su motor es la escritura. Esto se nota en la cantidad de veces en que se repite la palabra “escribo” en el poemario. Si el centro es la subjetividad del yo poético, se comprende que la realidad, los sueños y la imaginación se diluyan y no interese separarlos.

No se puede dejar de lado, sin embargo, la idea de que la poesía de Eielson sí está preocupada por la unión del lenguaje con la realidad, tal como observa José Ignacio Padilla: “Eielson enunciaba siempre desde una aporía: la distancia entre el signo y el objeto. . . .” (206). Para apoyar esta afirmación, el crítico peruano cita un poema titulado “El tiempo que pasa ahora”: “Por estas palabras / Pasa también por nuestros huesos / Como el agua entre las piedras”

⁵⁹ En la primera etapa de EAW, el sueño era básicamente lo que podía liberar al ser humano del peso de la realidad burguesa o de la rutina de lo cotidiano. En los años ochenta, en cambio, es la poesía la que cumple la función liberadora. Pero la importancia de lo onírico sigue en la base de ambos razonamientos.

(210). Unidas bajo el poder del tiempo, el lenguaje que usamos y nuestra existencia se verían finalmente acercados al sufrir las mismas consecuencias. Por cierto, para comprender el texto de esta manera, hay que leer el título como si fuera el primer verso, tal como exigen varios fragmentos del poemario de Blanca Varela.

De todos modos, Westphalen, Hinostraza y Varela tienen claros los límites y parecen estar interesados en definirlos. Sobre todo, un par de poemas de *Canto Villano* recalcan que la poesía no puede vivir en la realidad; esta es demasiado estrecha y aburrida para aquella. “A la realidad” dice lo siguiente: “y te rendimos diosa / el gran homenaje / el mayor asombro / el bostezo” (119). Asimismo, en “Noche”, esta tendencia se complementa: “vieja artífice / ve lo que has hecho de la mentira / otro día” (121). En el primer caso, la voz poética usa un tono sarcástico para dirigirse a la realidad. Esta es tan estrecha que no puede recibir otro homenaje que no sea el bostezo, connotación del aburrimiento. Por su parte, el otro texto insinúa que la cotidianidad, el día a día, es una maquinaria generadora de mentiras. Cada noche, en su capacidad de albergar la promesa del día siguiente, no es más que una vieja artífice. En consecuencia, la realidad aparece ampliamente desacreditada. Será por eso que Varela afirma que “no hay otra salida / sino la puerta de escape que nos entrega / a la enloquecedora jauría de nuestros sueños” (148).

En este momento de la reflexión, se me ocurre que los caminos al poema se parecen a los senderos de un laberinto. Hemos intentado seguir los hilos de conceptos fundamentales, no solo de la poesía de EAW sino del grupo de poetas peruanos que son parte de este diálogo. Empezamos por la voz como expresión íntima y esencial del ser humano y del poeta. Pasamos por la gran cantidad de referencias a los avatares de la palabra, sus capacidades y angustiantes limitaciones, entre otros aspectos. Asimismo, la palabra se amplió al lenguaje todo, visto como una capacidad o como una herramienta, aunque para poetas como Westphalen este sea probablemente también un impedimento para alcanzar la trascendencia. Finalmente,

desembocamos en la reflexión sobre los sueños y la imaginación, ambos como espacios de escape de la realidad. Es posible que hayamos cerrado una especie de círculo al descubrir la iluminadora frase de EAW, en la que se dice que tener un sueño es como escribir un poema. El laberinto nos ha devuelto tal vez al inicio del camino. Entonces, ha llegado el momento de hablar directamente del poema. Eielson, Varela y, por supuesto, Westphalen tienen mucho que decirnos en el contexto de la poesía que escribían en la segunda mitad del siglo XX.

“El mar se ha refugiado en el poema como en su cueva y refugio natural sin tener en cuenta la diferencia de proporciones. Cuando cedan las costuras bajo el peso, ¿adónde irá a desaguar todo el azulverde acumulado?” (166), dice “Error de cálculo”, uno de los últimos poemas de *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*. Este texto muestra un recurso que caracteriza a la poesía de EAW desde sus inicios. Me refiero a que es recurrente encontrar dos entidades cuyas dimensiones son absolutamente opuestas. Es común que los versos opongan lo muy grande frente a lo muy pequeño, tal como sucede en el poema que acabamos de citar. Veamos algunos ejemplos de este recurso: “Y el ojo llena el horizonte” (58), “Qué tierno el estío llora en tu boca” (62), “Y que no cabes en el espacio” (67), “Un lirio trae la noche a cuevas” (70), “Quién creyera que tanta noche encerrarán tus ojos” (72), “Las olas se tendieron a tus pies” (79) y uno de los versos más potentes del autor: “Y tu voz vaciada en dedales alcanzaba a llenar un mar” (79). Todos son versos sacados de *Las ínsulas extrañas*.

Es muy clara la oposición entre un elemento concreto y pequeño, tal como el ojo, la boca y los pies, y otra entidad sumamente amplia y menos específica como el horizonte, el estío, el espacio, la noche, las olas o el mar entero. Esa misma dinámica aparece en “Error de cálculo”, en donde Westphalen aprovecha un recurso conocido para expresar sus nociones acerca del poema. Este es el elemento concreto de la realidad, limitado por definición dentro de los confines de la página y una determinada cantidad de palabras. Sin embargo, se ve forzado a recibir en su

espacio a una inmensidad como el mar. Lo que este texto nos dice acerca del poema es que su constitución expresa un delicado equilibrio, el cual puede quebrarse en cualquier momento. Es solo cuestión de tiempo para que sus costuras cedan ante la inmensidad de lo que contienen. Sabemos que el poema es el contenedor de la poesía, la cual siempre va a ser más vasta e incontrolable. En otras palabras, es prácticamente inexplicable la manera en que un objeto tan limitado como el poema pueda contener las mil formas de la poesía. Y sin embargo sucede.

El mar es un poderoso símbolo para connotar la inmensidad. EAW lo usa con frecuencia, pero no es el único que reflexiona sobre el poema desde esa perspectiva. Eielson, en “Saludo al mar”, manifiesta lo siguiente: “Y no sé si es el poema / todavía el mar que me rodea / o la página blanca que mancillo / mientras nado a la deriva” (77). Más que una oposición entre lo muy grande y lo muy pequeño, Eielson construye una identidad por la cual el poema puede ser igual al mar. De este modo, hay dos opciones: o el poema supera enormemente al yo lírico o se reduce a una simple página en la que los movimientos del sujeto van quedando marcados como la escritura sobre el papel. En “Error de cálculo”, el poema tiene que estirarse hasta explotar para contener al mar. En cambio, aquí, el poema es tan enorme como el mar que rodea al yo lírico; ya lo contiene todo.

Se me ocurre que esta diferencia de concepciones tiene su origen en el hecho de que Eielson no piensa en la creación poética mediante la jerarquía que importaba tanto a Westphalen. Poema y poesía parecen ser prácticamente dos sinónimos en los versos de *De materia verbalis*. Por el contrario, ambos términos eran radicalmente diferentes para el autor de *Las ínsulas extrañas*. Sirva como ejemplo el hecho de que siempre se haya empeñado en escribir poesía con mayúscula y que al poema lo haya nombrado siempre con minúscula, como cualquier sustantivo común. Es más, me atrevería a decir que el poema es mayormente un espacio de duda o sospecha para EAW. Las palabras que lo componen no aseguran la visita de la poesía; muchas veces

simplemente son simulacros de la profunda experiencia poética. Veamos un caso de lo que afirmo: “Metamorfosis de voz subterránea, llegada de debajo del sueño, en temblor o terremoto de ramilletes multicolores, *lo más cercano quizás de un simulacro de apoteosis*” (167, mis subrayados). Esto dice el “Poema ersatz” de *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*, en el cual se puede intuir la sospecha que acabo de mencionar, como si un conjunto de palabras fueran apenas una “mala copia” de algo real que no está al alcance. Para complementar esta intuición, otro poema, esta vez de *Nueva serie*, se titula “Dudoso pasaje al éxtasis”. Por lo tanto, de las palabras y los poemas siempre se desconfía en la obra de Westphalen; se duda de que sean capaces de alcanzar lo extático, lo apoteósico, lo verdadero y radicalmente cierto: a veces la poesía, otras veces simplemente la belleza.

Por su parte, Blanca Varela no parece dudar del poema. De hecho, lo eleva a una posición parecida a la que EAW le otorga a la poesía. La clave está en “Media voz”. Ya hemos citado varios versos de este texto, por lo que solo me voy a concentrar en una estrofa: “no he llegado / no llegaré jamás / en el centro de todo está el poema / intacto sol / ineludible noche” (143). He dicho que el poema para Varela es lo que la poesía para Westphalen. Creo que la idea puede argumentarse con dos razones. La primera de ellas reside en el tercer verso citado, el cual se ubica precisamente en el medio de una estrofa que se encuentra, asimismo, aproximadamente en la mitad del poema completo. Es decir, el centro o la clave de todo es el poema. Lo mismo diría EAW de la poesía. La segunda razón parte de la información que rodea al verso. El poema es un centro al que no se puede llegar ni se llegará; es un sol que no se puede tocar y una noche que no puede ser evitada. Una vez más, esa descripción se ajusta a la idea que el autor de *Abolición de la muerte* tenía acerca de la poesía.

¿No es esta la dinámica de la falsa elección, que he usado para describir la poesía última de Westphalen? Hay dos opciones: o se intenta alcanzar el centro, que Varela llama “poema”, o

uno se mantiene quieto en el lugar en que se está. Todo esto para notar que volvemos a las opciones iniciales: la voz o el silencio. Si el yo poético toma el primer camino, nunca alcanzará su cometido: no llega ni llegará jamás; el sol se mantendrá intacto. Si, por el contrario, se decide a no actuar, resulta que el poema es una noche por la que hay que pasar *obligatoriamente* (“ineludible noche”). Entonces, ¿tenía verdaderamente dos opciones el sujeto? La respuesta es que no. Sus dos caminos son en realidad uno y está destinado a fracasar (falsa elección de Lacan)⁶⁰. Con certeza se puede decir que el yo lírico ha sido tratado como si ya hubiera elegido (la opción obligada por la libertad de Žižek⁶¹).

Estamos al final de esta travesía dialógica. Por ello, es justo recordar que los poemas de Varela, Hinojosa, Cisneros o Eielson han sido elegidos arbitrariamente y de ninguna manera como si fueran a mostrar un panorama completo de la obra de sus autores. Sus versos han servido, más bien, como espejos para mirar con cierta claridad al Westphalen que buscamos, el poeta de los años ochenta. Si este objetivo ha sido alcanzado con cierto éxito, podremos leer el siguiente texto de *Porciones de sueño para mitigar avernos*, reconociendo con facilidad los rasgos del poema, la belleza y el poeta en la segunda etapa del autor:

¿Cómo será escribir un poema para Demelebé? ¿Acaso una guirnalda tupida de palabras para que aparezca – de pronto – sobre la página – sirena completa y coleante? Ella misma y ella sola – más grande que todas las palabras – con voz piel cabellera mirada. Dentro o fuera – ¿dónde estás si te veo por doquier? De la

⁶⁰ Puede decirse, también, que todos los caminos son falsos en la tentativa poética. El poeta puede aceptar esa realidad y decidir moverse a través de ella de todas maneras, como nos recuerda una cita de Beckett: “Pero quizás no haya más que falsos caminos. Es necesario entonces encontrar la mala ruta que nos convenga” (cit. en Gola, Hugo 95).

⁶¹ Para una explicación más desarrollada sobre los conceptos teóricos de Lacan y Žižek, revítese la introducción o “El yo poético ante la falsa elección”, segundo capítulo de esta investigación. También hice una explicación de este marco teórico en el estudio de *Belleza de una espada clavada en la lengua* (Flores 2010), que se encuentra en la bibliografía.

red o guirnalda tendida te escapabas para invadirlo todo – fuera y dentro – mar que deglute red barca e iluso que quiso pescar la inhallable perla.

(El derrotado poeta – perenne en tu gloria – te exalta – súbdito orgulloso de que le permitieras tu presencia). (235)

Demelebé es una figura de la belleza, quizás una musa pero tan agresiva y mortífera como la Diosa Ambarina. Iván Ruiz Ayala incluye a ambas entre “las inspiradoras” de la poesía de EAW y reconoce específicamente en Demelebé una figura demoníaca remontada a los románticos. Agrega, además, que la relación de ella con el poeta es de amor-odio (449-50). Particularmente, yo solo veo una imagen divina, femenina e inabarcable: una representación de la poesía. El texto es metapoético, pues nace de una duda, que enmascara realmente una imposibilidad: escribir un poema. Este es una “guirnalda tupida de palabras” o una red tendida para atrapar a la diosa. Ella es una “sirena completa y coleante”, “más grande que todas las palabras” y, en definitiva, “mar que deglute red, barca e iluso”. ¿Quién es el poeta? Apenas un “iluso que quiso pescar la inhallable perla”, un derrotado “súbdito” que debe sentirse orgulloso de estar en presencia de la divinidad, pero que no puede expresar su experiencia.

La diosa-poesía es como el mar que no puede caber en el poema, que rompe inmediatamente las costuras, tal como vimos en “Error de cálculo”. Es una entidad devoradora, por lo que no puede ser contenida por nada, ni siquiera por la red del lenguaje. En conclusión, la pirámide de la creación poética está clara para Westphalen. La poesía está por encima de todo: el poema, las palabras, el lenguaje entero, así como el poeta no se ubican por debajo, sino *dentro* de la poesía.

Para concluir, me parece pertinente recordar unas palabras que fueron escritas acerca de la poesía de Blanca Varela, pero que pueden aplicarse fácilmente a todos los poetas que han participado del diálogo en este capítulo. Pedro Lastra dice que la poesía hispanoamericana de la

segunda mitad del siglo XX está marcada por “una conciencia vuelta hacia sí misma observándose en el acto de escribir: cuestionamiento de la poesía y el lenguaje, ejercicio de la duda, expresión del deseo de la palabra” (cit. en Cárcamo 19). Que la palabra y el lenguaje, en su camino hasta el poema, sean temas centrales en la obra de este grupo de poetas peruanos, incluido EAW, muestra con claridad dos realidades importantes para esta investigación: 1) que la poesía de Westphalen está claramente inscrita en las dinámicas contemporáneas de Hispanoamérica y 2) que es imposible que se repita una escritura de plenitud, como en *Abolición de la muerte*, cuando se ha tomado conciencia de que el lenguaje es todo menos un aliado en la creación poética.

CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS

Solo resta hacer un rápido recuento de las ideas más importantes que han surgido de este estudio de la poesía última de Westphalen. Más allá de esa labor de síntesis, me interesa sobre todo mencionar algunas perspectivas de los caminos que quedan por recorrer en el acercamiento a nuestro objeto de estudio. Considero que hay aún un vacío crítico que no nos permite ponderar con justicia la obra completa del autor. Finalmente, a manera de una adenda, agrego una reflexión sobre la concepción del lenguaje que Westphalen muestra efectivamente en sus poemas, y cómo esta solo puede ser entendida en el contexto de la poesía más contemporánea.

LA FALSA ELECCIÓN, LA TRASCENDENCIA, EL DESENCANTO Y EL LENGUAJE

Esta investigación ha cumplido su objetivo si han quedado claras las diferencias entre las dos etapas de la poesía de Westphalen. Que había disparidades era una obviedad, pero los criterios bajo los cuales podían organizarse estas debían recalcarse. Era necesario, asimismo, describir los rasgos de todos los poemarios de la segunda etapa del autor. Ahora bien, no son esas las ideas centrales. Más bien, la primera de ellas es la falsa elección como una dinámica conveniente para comprender los poemas de EAW. Reconocemos constantemente, en los versos, situaciones que obligan a una pérdida. No es necesario que ellas se encuentren en poemas que hablan sobre la poesía, pues lo central es la dinámica, la cual muestra cómo se fue estableciendo la relación entre el poeta y la creación en la obra del autor.

La noción de trascendencia ha sido una herramienta tan importante como la falsa elección. Se trata de un deseo que mueve al yo lírico, que lo impulsa a tentar lo imposible. Cabe

recaltar que lo trascendente no es un concepto que delimitamos, sino una realidad que, como el poeta, solo acertamos a rodear. Asimismo, ante el fracaso que supone la falsa elección, ha sido muy pertinente explorar el desencanto por la poesía y el conflicto con el lenguaje, pues, en el fondo, todo se trata de la capacidad de las palabras para representar el mundo que tenemos ante nosotros.

Los ejes de la segunda etapa de la obra de EAW son la poesía y el poema. Por ello, he usado los dos conceptos como criterios para establecer un diálogo con cuatro poetas de generaciones posteriores. Los ángulos desde donde se ha planteado la argumentación han sido varios, pero todos han estado ligados a las realidades previamente exploradas en los primeros tres capítulos: trascendencia, lenguaje y pérdida. Es mi deseo que los conceptos desarrollados funcionen como una caja de herramientas con las cuales podamos acercarnos a una mejor comprensión de la poesía de Emilio Adolfo Westphalen.

PERSPECTIVAS

En primer lugar, es necesario seguir profundizando en la segunda parte de la obra de EAW. Se necesitan más acercamientos teóricos y críticos al conjunto de su poesía. Eso implica enfocar la atención en temas muy relevantes a lo largo de sus versos. Entre aquellos, uno de los más destacados es lo sexual y lo erótico, que apenas se ha mencionado tangencialmente en este estudio. Por ejemplo, cuando el autor se refirió a *Cuál es la risa*, dijo que se trataba de un conjunto de poemas eróticos. Hemos mencionado las connotaciones sexuales en poemas como “Amor eterno”. Hay, asimismo, varios poemas explícitamente eróticos en torno de Juliana,

personaje central en *Remanentes de naufragio*. Pero todas estas son solo menciones someras de toda una característica de la obra westphaleana que está por descubrirse.

De otra parte, los ensayos del autor quedan todavía prácticamente sin estudio. No hay que olvidar que se trata de una gran cantidad de textos, cuyas fechas abarcan desde los años cuarenta hasta finales del siglo. No solo estamos ante una prosa con altos niveles de reflexión, sino que alcanza también la claridad de la poesía. Además, no se ha tomado en cuenta que el estudiar los ensayos nos puede ayudar mucho a comprender la obra poética de EAW. Aquí, he citado varias veces extractos de textos ensayísticos, gracias a los cuales se reconocen constantes y se aclaran nociones que animan la poesía del autor.

Finalmente, persiste un vacío en la lectura de Westphalen como un poeta contemporáneo. Para empezar a aclarar el panorama, creo que su poética tiene que entrar en diálogo no solo con los escritores de las generaciones del cincuenta y sesenta, sino con nombres como Enrique Verástegui o Roger Santiviáñez, entre otros. De sus lazos con Xavier Abril o César Moro ya tenemos bastante información. Conocemos, igualmente, sus opiniones sobre la poesía de Eguren, Vallejo o de Martín Adán. Pero respecto de su ubicación en el panorama de la poesía peruana de fin de siglo hemos avanzado poco. Realizar esta labor no significa negar la insularidad de EAW; solamente significa leer sus poemas en el contexto que les corresponde.

Finalmente, es necesario agregar que la obra completa del autor, tanto en su vertiente ensayística como poética, podría entrar en un provechoso diálogo con poetas modernos y contemporáneos de Hispanoamérica y Europa. Aquí, he citado algunos textos de Pierre Reverdy, a quien EAW había leído y citó en algunas oportunidades; Wallace Stevens; Francis Ponge; y Andrés Sánchez Robayna. Pero se trata simplemente de una muestra de lo fructífera que sería una conversación entre las poéticas modernas y contemporáneas con la obra westphaleana.

WESTPHALEN Y LA TRAGEDIA DE LA POESÍA

No creo que pueda haber un poeta de la segunda mitad del siglo XX que confíe enteramente en el lenguaje y su capacidad de atrapar el objeto del que habla. En este sentido, la poesía de EAW es plenamente contemporánea y él es parte de un gran grupo de poetas que ponen en duda el éxito de poetizar. De hecho, hacen de ese conflicto el centro de sus versos y ensayos. Entonces, siendo una operación tan decepcionante la mayoría de las veces, ¿qué significaba realmente la poesía para el poeta peruano? Luego de reconocer que su obra está teñida por dinámicas de falsa elección, una trascendencia negada y una lucha contra el lenguaje destinada a la decepción, podríamos sentir la tentación de creer que la poesía ha quedado sin valor en el mundo. Es más, creeríamos que es fútil el merodeo westphaleano alrededor del vacío.

Unas reflexiones de Andrés Sánchez Robayna son pertinentes. Él decía que, luego de Mallarmé, la poesía solo podía estar centrada en una labor de purificación de las palabras. Agregaba que había que ir un poco más atrás, hasta Baudelaire, para notar que la función de la poesía había cambiado definitivamente: se había alejado de los caminos oficiales de la cultura (7). En consecuencia, despojada de toda legitimidad y existencia –continúa el poeta español–, se dice que la poesía solo se limita a comentarse a sí misma, mientras espera el momento de su desaparición (8).

Yo también me sentí tentado a creer que la poesía de Westphalen podía ahogarse en este sinsentido. Pero ahora creo que la dinámica que he detallado en esta investigación debe ser considerada como un camino inevitable por el que pasa una lúcida conciencia creadora en el mundo contemporáneo. Ya no podemos esperar que un poeta tenga al lenguaje y a la simbolización como sus mejores aliados. No obstante, eso no significa que EAW desemboque en

la no-existencia o en la pronta muerte de la poesía. Por el contrario, considero que su acción es la única posible en el contexto actual: la labor de resistencia. Esto es a lo que Sánchez Robayna se refiere cuando asegura que “lo poético aparece –o más bien subyace–, hoy más que nunca, marcado por el signo de la tragedia” (8)⁶². Inmediatamente, se explica con términos muy reveladores:

El testimonio de la poesía es, en Hölderlin –y, diríamos, desde él–, el testimonio *no de una revelación del ser, sino de una ilusión, esto es, de una tragedia, la tragedia de una imposibilidad de ‘establecer’ el ser, desalojado o sustituido por el solo deseo.* (9, mis subrayados)

No es arriesgado decir que para EAW el signo de la poesía es la tragedia. Su poesía de los años ochenta es testimonio de aquella ilusión o caída. Y su yo lírico es perfectamente consciente de que la plenitud, que podemos llamar el ser o la trascendencia, es una imposibilidad. Lo que tenemos en nuestras manos es un *deseo* de alcanzar el ser. Por lo tanto, es justo reafirmar la validez de la afirmación que hicimos sobre lo que mueve al yo poético westphaleano: un deseo de trascendencia. En ese campo, alejado de la plenitud, es que encontramos la lucha, el desencanto, los dudosos pasajes al éxtasis, etc. Moverse allí no es un indicio del apocalipsis poético, sino una aguda conciencia del único lugar donde la poesía puede hoy realizar su labor de resistencia.

⁶² Lo dice en 1991, exactamente en los mismos años de publicación de los últimos poemarios de Westphalen.

OBRAS CITADAS

- Baudelaire, Charles. *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*. Trad. Antonio Martínez Sarrión. 2da ed. Madrid: Visor, 1995. Impreso.
- . *Pequeños poemas en prosa*. Ed. A. Verjat Massmann. Barcelona: Icaria, 1987. *Google Books*. Web. 22 Mar. 2016.
- Bravo, Luis. “Emilio Adolfo Westphalen o la ciega vislumbre del poema”. *Evohé* 5 (2001): 210-217. Impreso.
- Camps, Martín. Res. de *Hinostroza: Il miglior fabbro*, eds. Fernando de Diego Pérez y Paolo de Lima. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38.75 (2012): 514-16. *JSTOR*. Web. 2 Mar. 2016.
- Canfield, Martha. “La escritura de Westphalen. Surrealismo vigilado y duradero”. *Libros & Artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. 48-49 (2011): 2-3. Impreso.
- Cárcamo-Huechante, Luis. “Una poética del descenso: mezcla y conversación en Blanca Varela”. *Hispanic Review* 73.1 (2005): 1-23. *JSTOR*. Web. 5 Feb. 2016.
- Cisneros, Antonio. *Por la noche los gatos. Poesía 1961-1986*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Impreso.
- Eguren, José María. *Obra poética. Motivos*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005. *Google Books*. Web. 18 Mar. 2016.
- Eielson, Jorge Eduardo. *De materia verbalis*. México: Aldus, Eldorado, CONACULTA, 2005. Impreso.
- Elmore, Peter. “Arguedas y Westphalen: mensajes desde cada margen”. *Libros & Artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. 52-53 (2012): 15-17. Impreso.

- . "El cauce y el caudal: Emilio Adolfo Westphalen y José María Arguedas en la cultura moderna del Perú". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 37. 75 (2012): 229-251. *Academic Search Complete*. Web. 19 Mar. 2016.
- Escobar, Alberto. *El imaginario nacional: Moro-Westphalen-Arguedas, una formación literaria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1989. Impreso.
- Fernández Cozman, Camilo. *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. 2da ed. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003. *Google Books*. Web. 18 Mar. 2016.
- Ferrari, Américo. *La soledad sonora: voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: PUCP, 2003. Impreso.
- Flores Alemán, Marco. *La creación o la vida: El sujeto poético ante una falsa elección en Belleza de una espada clavada en la lengua de Emilio Adolfo Westphalen*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010. Web. 5 de junio de 2015
- Foster, Hal. *Belleza compulsiva*. Trad. Tamara Stuby. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. Impreso.
- Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Trad. Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.
- Gadamer, Hans-Georg. "Epílogo". *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a Cristal de aliento de Paul Celan*. Trad. Adan Kovacsics. Barcelona: Herder, 1999. 111-153. Impreso.
- Gola, Hugo. *Prosas*. Córdoba: Alción, 2007. Impreso.

- Gola, Patricia. *El archipiélago de Emilio Adolfo Westphalen*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. *Red Mexicana de Repositorios Institucionales*. Web. 27 Mar. 2016.
- González Vigil, Ricardo. *El Perú es todas las sangres: Arguedas, Alegría, Mariátegui, Martín Adán, Vargas Llosa y otros*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 1991. Impreso.
- Hinostroza, Rodolfo. *Contra natura*. Barcelona: Barral, 1971. Impreso.
- Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. Trad. Gerald Nyenhuis. México: Taurus; Universidad Iberoamericana, 1998. Impreso.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso.
- Maeterlinck, Maurice. *A Maeterlinck Reader: Plays, Poems, Short Fiction, Aphorisms, and Essays by Maurice Maeterlinck*. Ed. y trad. David Willinger y Daniel Gerould. New York: Peter Lang Publishing, 2011. *ProQuest ebrary*. Web. 27 Mar. 2016.
- Marino Jiménez, Mauro. *La intertextualidad en la obra de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola, 2010. Impreso.
- Martos, Marco. “Escritura y pensamiento de Emilio Adolfo Westphalen”. *Poesía completa y ensayos escogidos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. 9-41. Impreso.
- . “Literaturas peruanas de fin de siglo: Coloquio Cusco 1995”. *Ángeles & demonios* 1-2 (2006): 22-26. Impreso.
- Milán, Eduardo. “Una mirada compleja”. *Una cierta mirada. Crónica de poesía*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989. 13-17. Impreso.

- O'Hara, Edgar. "Sueños sin respaldo seguro (Prólogo posible)". *La casa de cartón de OXY* 2.3 (1994): 14-21. Impreso.
- Padilla, José Ignacio. "No conoceré el gusano ni la tierra". *Inti: Revista de Literatura Hispánica*. 61-62 (2005): 205-10. *MLA International Bibliography*. Web. 5 Feb. 2016
- Paz, Octavio. "La revelación poética". *El arco y la lira*. 3ra ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. 137-56. Impreso.
- . *La otra voz*. Barcelona: Seix Barral, 1990. Impreso.
- Ponge, Francis. *Métodos. La práctica de la literatura: El vaso de agua y otros poemas-ensayo*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000. Impreso.
- Prado Garduño, Gloria. *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. 2da ed. México: Universidad Iberoamericana, 2013. Impreso.
- Ramírez Mendoza, Rafael. "Deseos de modernidad y fronteras de lo primitivo: territorialidad y autenticidad en el debate por un nuevo imaginario peruano en Abril, Westphalen y Arguedas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37.75 (2012): 253-282. *Academic Search Complete*. Web. 15 Mar. 2016.
- Rebaza Soraluz, Luis. *La construcción de un artista contemporáneo. Poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000. *Google Books*. Web. 15 Mar. 2016.
- Reverdy, Pierre. *Escritos para una poética*. Trad. Guillermo Sucre y Néstor Leal. Caracas: Monte Ávila, 1977. Impreso.

- Rodríguez, Néstor E. "La (Po)Ética Negativa de Emilio Adolfo Westphalen". *Bulletin of Hispanic studies (1475-3839)* 83.3 (2006): 193-202. *Academic Search Complete*. Web. 5 Jun. de 2015.
- Ruiz Ayala, Iván. *La poesía de Emilio Adolfo Westphalen*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid, 2005. *Universidad Complutense de Madrid*. Web. 8 Mar. 2016
- . *Poética vanguardista westphaleana (1933-1935)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997. Impreso.
- Salazar, Ina María. "Balanza exacta o una reescritura para abolir el tiempo". *Hueso Húmero*. 57 (2011): 70-79. Impreso.
- Sánchez Robayna, Andrés. "La voz de la poesía". *Syntaxis (literatura, arte, crítica)* 25 (1991): 5-9. Impreso.
- Sologuren, Javier. "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". *Boletín de la Academia peruana de la lengua* 14 (1979): 13-37. Impreso.
- Stevens, Wallace. *El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación*. Trad. A. J. Desmonds. Madrid: Visor, 1994. Impreso.
- . *El elemento irracional en la poesía*. Trad. Patricia Gola y Rafael Vargas. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1987. Impreso.
- Tammelin, Hannu. "Vencejo. Apus apus". *NatureGate*. Universidad de Helsinki, n.d. Web. 1 Jul. 2016.
- Tsvietáieva, Marina. *El poeta y el tiempo*. Trad. Selma Ancira. Barcelona: Anagrama, 1990. Impreso.
- Úzquiza, José Ignacio. *La diosa ambarina: Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2001. Impreso.

Vallejo, César. *Poemas humanos*. Barcelona: Linkgua-Digital, 2016. *Google Books*. Web. 22 Mar. 2016.

Varela, Blanca. *Canto villano. Poesía reunida: 1949-1983*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.

Westphalen, Emilio Adolfo. *Poesía completa y ensayos escogidos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. Impreso.

Westphalen Ortiz, Inés (comp). *El río y el mar. Correspondencia. José María Arguedas / Emilio Adolfo Westphalen (1939-1969)*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.

Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Trad. Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI, 1992. Impreso.