EMILIO ADOLFO WESTPHALEN: SOSPECHA DE UNA MUERTE (NO)ABOLIDA

Marcelo Pellegrini
University of Wisconsin-Madison

Who is stronger than hope? *Death*.
Who is stronger than the will? *Death*.
Stronger than love? *Death*.
Stronger than life? *Death*.

But who is stronger than death?

Me, evidently.

Pass, Crow.

Ted Hughes, "Examination at the Womb-door" (*Crow*, 1970)

Para efectos de la periodización literaria, esa que tiene que ver más con afanes pedagógicos que críticos, pero que es igualmente útil en cierto nivel de lectura, Emilio Adolfo Westphalen es un autor "de transición". Situado entre la vanguardia pura y el apartamiento de ésta, es de esos poetas que hacen un último gesto de saludo -guiño y señal de adiós- a lo que fue la poesía de estética combativa de los años veinte y treinta en castellano, iniciando así lo que Octavio Paz calificó de "poesía de convergencias".[1] El periodo de cuarenta y cinco años en que

[1] Para Octavio Paz, el término "convergencia" señala el lugar donde confluyen las distintas poéticas que antes poseían un carácter contradictorio y que, como tales, se enfrentaban en el campo de batalla de los "ismos" (Cf. Paz 1991, 5-6 y 138-152). Ese lugar de unión, según Paz, es el momento en que la vanguardia se convierte en tradición, punto desde el cual nace una nueva idea de la poesía. No se trata, en palabras de Paz, de un *abandono* de la vanguardia, sino de una *transformación* de la misma: "(…) la poesía

Westphalen estuvo sin publicar un libro de poemas parece confirmar, al menos desde el punto de vista de la mera contingencia de las ediciones de sus textos, ese cambio: luego de instalar su enseña en el paisaje verbal que las vanguardias habían pintado en nuestro ámbito, el poeta se sume en un silencio que reconfigurará su lenguaje. Pero el tan bullado silencio westphaliano es equívoco, porque lo que cambió fue su relación *profesional* con la poesía; su supuesto alejamiento de ésta, en realidad, no fue tan absoluto, y su total abandono de las actividades literarias e intelectuales es sencillamente falso.[2] Durante esos años, Westphalen no sólo escribió "uno que otro poema" (no ignoremos el dejo de ironía que esa afirmación posee), sino que, además, se hizo cargo de la dirección de *Las moradas* y *Amaru*, dos revistas de gran importancia en el Perú y América Latina, en donde dio a conocer a numerosos escritores y artistas plásticos de su país y del continente. Fue

---

contemporánea (…) no rompe con la vanguardia: la continúa y al continuarla la cambia. No es un movimiento, una escuela o, siquiera, una tendencia: es una exploración individual" (1991, 139). Ese cambio comienza a hacerse evidente en los años cincuenta, pero posee antecedentes que se remontan a por lo menos dos décadas antes. La poesía de Emilio Adolfo Westphalen sería, de acuerdo a mi lectura, uno de esos antecedentes.

[2] Para un examen sobre las relaciones de Westphalen con el lado público y publicante de su actividad poética, ver su fundamental ensayo autobiográfico "Poetas en la Lima de los años 30" (1974), donde dice: "(…) durante un periodo breve de mi vida ensayé con bastante constancia la experiencia poética, me empeñé personalmente en un campo que luego he visitado fiándome principalmente de lo que sobre él me cuentan los demás. Desde luego, lo que me desconcierta cuando reflexiono en lo sucedido no es el hecho de haber dejado durante largos años de escribir poesía, sino el que alguna vez lo intentara y el que algunos consideren todavía que el afán no fue del todo estéril". Hacia el final de ese largo texto, el poeta agrega: "Terminaron (…) para mí los años treinta e igualmente mis actividades relacionadas con el ejercicio continuo de la poesía. Durante largos años no escribí un solo poema. Sólo esporádicamente me ha venido luego uno que otro" (1997, 131-132 y 144-145). Una declaración análoga le hizo Westphalen a Edgar O'Hara; cuando éste le pregunta sobre su largo silencio, el poeta responde: "(…) eso no tiene nada de raro, porque lo raro en verdad es escribir poesía, ¿no? ¿Por qué asombrarse de que uno deje de escribir poesía? Más extraño es que haya gente que hace poesía, escultura o pintura, cosas tan inútiles y sin razón de ser, salvo la complacencia y el goce que producen ciertos momentos, goce y complacencia que, además, pueden variar (O'Hara 1998, 30).

también en esas revistas y en otras publicaciones latinoamericanas y europeas donde publicó numerosos ensayos de su autoría, cuyos temas abordan desde la poesía de Whitman a la de Marianne Moore y Yanis Ritzos, pasando, ciertamente, por José María Eguren, César Moro, César Vallejo, y Martín Adán, sin dejar de lado a autores franceses como Lautréamont, Gérard de Nerval y Jules Supervielle. Si a eso le agregamos sus numerosos ensayos sobre pintura y artes gráficas, cuyos temas van desde las obras de Magritte a las de Ricardo Grau y Fernando de Szyszlo, tenemos un panorama muy completo de las preocupaciones intelectuales de nuestro autor y su muy activa reflexión sobre la poesía y el arte, lo que nos da una imagen muy distinta al silencio en que algunos sospechan que el poeta estuvo sumido. Para los que aún creen en esto, no hace falta más que revisar el voluminoso conjunto de sus ensayos, reunidos en el libro *Escritos varios sobre arte y poesía*, y ver las fechas en los que muchos fueron publicados; éstas coinciden exactamente con los años del supuesto mutismo del poeta. No niego que es ciertamente difícil erradicar la visión de un austero y silencioso Westphalen que abandonó la poesía luego de perpetrar en su juventud dos brillantes libros; tampoco niego que esa idea posee un prestigio que la del laborioso y dedicado hombre de letras jamás podrá usurpar de los dominios del imaginario literario occidental. Lo único que deseo aclarar aquí es que el silencio westphaliano fue un *silencio activo* (quizá no halla otro posible), un silencio, podríamos decir, preñado de lenguaje.[3]

---

[3] Una hipótesis de sumo interés al respecto es la de Edgar O'Hara, quien plantea que Westphalen "hipotecó el silencio poético a contra entrega de un plan de acción que él todavía no vislumbraba" (2005, 22). Ese "plan de acción" lo llevó a cabo, precisamente, a través de la prosa, y la muy particular puntuación (guiones en vez de comas, puntos y puntos y comas) que Westphalen comenzó a utilizar en sus ensayos, la que se asemeja grandemente, al menos en la dimensión rítmica, a la de sus poemas. Dice O'Hara: "Disolución de las fronteras entre el ensayo y el poema, enmascaramiento de la rutina subterránea del comienzo de cualquier viaje expresivo, restricción de los pormenores que preceden a la liturgia de las mutuas resonancias y satisfacciones (…) Y este proceso ha de haber empezado después de 1971, ya que en los textos en prosa publicados en *Las moradas* y *Amaru* el deseo de 'normalizar' la puntuación jamás podría achacarse a los estragos de la labor editorial (EAW fue el director de ambas revistas)" (Ibid., 22-23).

Si hablamos de surrealismo en la poesía peruana del siglo XX, debemos decir que ese movimiento tuvo en ese país nombre y apellido: César Moro. Amigo y maestro de Westphalen, el autor de *La tortuga ecuestre* le enseñó al joven poeta no sólo la polémica y la diatriba a las que los vanguardistas eran tan adeptos, sino también cierta costumbre por la proclama artística y las declaraciones con visos de manifiesto estético.[4] Por sobre todo, le enseñó la fidelidad a la poesía; a través de Moro, Westphalen se convirtió en un hijo tardío pero no menos genuino de la llamarada surrealista, de la que heredó, pasados los entusiasmos y furores juveniles, la adhesión a la libertad y al amor.[5] El tema es, por

---

Para un detallado desarrollo del tema del silencio en Westphalen, ver también los libros de Eduardo Chirinos (1991 y 1998).

[4] Véase, por ejemplo, el texto "Vicente Huidobro o el obispo embotellado", violenta diatriba contra el poeta chileno, escrita en conjunto con Moro en 1936 (para una discusión en detalle sobre esa polémica, ver Ortega 1994, 43-68, y Fernández Cozman 2003, 41-60). Es interesante revisar también el ensayo westphaliano "La poesía y los críticos" (1939), del que es pertinente destacar un rasgo estilístico que habla de las diferencias entre la poesía de los dos primeros libros del autor y su prosa. A la diáfana velocidad de sus poemas se opone la lenta suntuosidad rebuscada de una prosa que en sus adjetivaciones recuerda, incluso, a Lezama Lima. Veamos el comienzo de esas páginas: "Levantando un arco de selva virgen, la poesía lentamente extiende su mirada de profundidad submarina a través de ciudades de cristal de roca cuyos habitantes también ostentan cráneos de cristal de roca fosforescente, con algas de metal en fusión y caparazones de insectos nocturnos que habita en el volcán intermitente entre el ecuador y los polos." (1997, 28). El ensayo pasa muy luego a ser una defensa de la poesía, de la que los críticos, "tahúres siniestros", se cubren "con gran manto funerario"; luego, Westphalen hace una reivindicación de Eguren para destacarlo por sobre los "putrefactos rimadores". Como podemos ver, el aparentemente tímido poeta joven que era Westphalen no se amedrentaba a la hora de defender sus ideas sobre lo que él consideraba la verdadera creación. Sería de extremo interés emprender un estudio comparativo de la prosa juvenil de este autor y contrastarla con la poesía que escribió en ese mismo periodo.

[5] Para comprender más cabalmente la relación intelectual que nuestro poeta tenía con Moro, y la importancia que significó para su propia formación, conviene revisar la nota de Westphalen a propósito del libro *Le Château Grisou* (1943) de Moro, publicada en *La prensa* de Lima en febrero de 1944, donde dice: "La voz de Moro desnuda de toda retórica, como firme cincel golpeando en los justos ángulos que dan la forma precisa inscribe el dominio conmovedor donde su amorosa insistencia aprisiona un ser ('*divino y*

cierto, inmenso, y es imposible agotarlo en estas páginas; sólo debemos

---

duro rostro fijo a altura invariable'), que es también por necesaria coincidencia el mismo que a él devora", para finalizar: "En la poesía de César Moro que '*tiende la mano en la noche a los torbellinos*', nos es dable observar a la pasión inconmovible, aterradora, '*manantial arborescente*', corriendo por su escenario de tiernas tinieblas, bajo el estallido de los astros, erigiendo su castillo inaprehensible y doloroso, no elevado piedra sobre piedra, sino gota sobre gota de preciosa sangre" (Westphalen 1997, 35-36, subrayados en el original). No es inútil comparar este texto con "La poesía y los críticos"; en ambos tenemos la misma recurrencia a imágenes insólitas, a las que el poeta llega premunido de una sintaxis que casi no deja espacio para el respiro, y la misma vehemencia a la hora de defender sus posturas estéticas. Una verdadera "defensa de la poesía", en la mejor tradición romántica, heredada por los vanguardistas europeos de las primeras décadas del siglo pasado, quienes la convirtieron en "manifiestos". En ese sentido, no podemos obviar la muy explícita mención que hace Westphalen de su lectura del "Segundo manifiesto del surrealismo" (1930) en el ya citado ensayo "Poetas en la Lima de los años 30", donde la presencia de Moro –y también, aunque de manera más oblicua pero no menos determinante, la de José María Eguren, otro de sus maestros- es importante. Dice Westphalen: "[Yo] había leído *Nadja* en la traducción inglesa que publicó *Transition* y el *Segundo manifiesto del Surrealismo* (sic) en el ejemplar que había sido de José M. Eguren" (1997, 144). Si tomamos en cuenta, entre otras cosas, que Breton dice en ese texto que "[t]odo nos induce a creer que existe un punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios", para luego agregar que en ese punto "la construcción y la destrucción dejan de ser blandidas la una contra la otra" (Breton 2001, 84), podremos comprender más cabalmente la poética que hay detrás de los dos primeros libros de Westphalen. Otra manera de medir el impacto del surrealismo en nuestro poeta es considerar que Breton señala en ese mismo manifiesto que Lautréamont es el único poeta que no dejó "un rastro equívoco de su paso por el mundo" (87) teniendo en cuenta el muy elogioso ensayo westphaliano sobre el autor de los *Cantos de Maldoror* ("El centenario de Lautréamont" (1997, 69-86)). Por último, debemos hacer hincapié en que la presencia de Moro en los años formativos de Westphalen (y también después) ha quedado registrada no sólo en el hecho de que *Abolición de la muerte*, que se abre con un epígrafe de Breton, apareció ilustrada con un dibujo de César Moro (y Westphalen reconoce que, cuando tenía listo el libro para la imprenta, "por indicación de Moro cambié dos o tres palabras del texto" (1997, 144)) sino además en los muy numerosos ensayos que le dedicara; a los mencionados líneas atrás hay que agregar "Nota sobre César Moro" (1965), "En 1922 César Moro" (1985), "Sobre César Moro" (1989), "Para una semblanza de César Moro" (1990), "Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas" (1990), y "Pinturas y dibujos de César Moro" (1969). Como podemos ver, algunos de ellos fueron escritos precisamente durante los años de "silencio" del poeta (Cf. la compilación ensayística westphaliana de 1997).

agregar que el surrealismo westphaliano no es el del dogma estético reductor que algunos poetas de América Latina cultivaron con ahínco (pienso, sobre todo, en el caso del grupo "Mandrágora" en Chile), sino más bien el de los bienes ganados de una tradición (la "convergencia" paciana, precisamente). De esa manera, podemos decir que el surrealismo de Westphalen pertenece a la ladera más fructífera de ese movimiento, esa que tiene como enseñas la exaltación erótica, la libertad y la imaginación.[6]

Las ínsulas extrañas (1933) y *Abolición de la muerte* (1935) poseen muchas semejanzas: ambos son conjuntos poéticos que un muy joven Westphalen (había nacido en Lima el año 1911) publicó en la capital de su país, con tiradas de ciento cincuenta ejemplares, cada uno premunido de nueve poemas relativamente largos de versos libres de variada extensión cuyos títulos son las primeras palabras del primer verso. Podemos notar una curiosa diferencia entre ambos: *Las ínsulas extrañas*, libro cercano a la imaginería surrealista y a algunos de sus modos de composición, debe su título a un verso de San Juan de la Cruz que Westphalen incluye como epígrafe. *Abolición de la muerte*, conjunto un poco más irónicamente alejado de esas prácticas, se inicia con un epígrafe de André Breton que dice "Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu". Esa llama de agua que nos guía hasta el mar de fuego señala diferencias que hablan de cruces y diálogos entre mundos verbales que en realidad no son muy disímiles. Los ámbitos que los dos libros construyen y habitan también son similares: en ambos abundan los paisajes donde hay, entre muchos otros elementos, agua (ríos y playas), árboles que se personifican y caminan por la orilla de un desierto hecho de palabras, nubes que conversan con los pájaros que las visitan; ambos títulos son testigos de la aparición y desaparición constantes de una "niña" que asume muchas identidades, a saber: mujer, poesía, naturaleza, muerte; todas ellas huyen de un perseguidor –que

---

[6] Algo similar señala José Miguel Oviedo: "El surrealismo no es una solución total para Westphalen: es una vía abierta que, junto con otras, le permite un máximo de libertad artística, pues de lo que se trataba era de crear una poesía que fuese una negación radical de las fuerzas que lo disociaban de la vida y de sí mismo" (1981, 36).

suponemos es de sexo masculino- que las acosa de diversas maneras a lo largo de todos los paisajes que recorren y que asume la voz del yo poético de los poemas. Algunos críticos han destacado las diferencias de carácter formal y de tono entre ambos libros;[7] se ha olvidado, sin embargo, un aspecto sumamente importante para su comprensión y que tiene que ver con una diferencia que aquí llamaremos argumental (olvido más bien sorpresivo, porque desde los mismos títulos se sugiere): en el primer libro de Westphalen, triunfa la muerte; en el segundo, asistimos a su derogación. Entre esa victoria y esa caída, nacerá el lenguaje westphaliano que, durante los cuarenta y cinco años que separan sus dos primeros libros de su siguiente entrega, permeará su relación con la poesía. Hablo de un "argumento" porque entre estos dos libros hay una historia que es la de la relación de Westphalen con el lenguaje; de ahí su capital importancia para cualquier lectura que ensayemos de la obra de este autor. Ahora bien: el argumento de ambos libros existe gracias a lo que aquí llamaré una trabazón que se origina en el primer libro y se desata en el segundo. En *Las ínsulas extrañas* los poemas ofrecen un acertijo que *Abolición de la muerte* resolverá velozmente, casi sin dejar pausa para el respiro. La extenuante y misteriosa persecución que tiene lugar en el conjunto de 1933 -con sus constantes interrupciones y reinicios- se transformará en los poemas de la segunda entrega en la gozosa y mutua identificación de ambas entidades con el paisaje que las rodea y con el reflejo que cada una ve de la otra.

Para comenzar, entonces, propongo que, si atendemos a su ordenamiento y a la historia que relatan, los textos de *Las ínsulas extrañas* tienen una estructura muy determinada: de los nueve poemas, el quinto y el último son los más largos, y funcionan como recapitulaciones temáticas y simbólicas de lo dicho en los que los

---

[7] Lo dice Marco Martos, por ejemplo, en el prólogo a su edición de *Poesía completa y ensayos escogidos* de Westphalen: "Se han observado sutiles matices en el tono de *Las ínsulas extrañas* (…) y *Abolición de la muerte* (…): el caos permanente, el irracionalismo en estado puro del primer volumen y un cierto dinámico equilibrio, algunos elementos de control de la imagen poética en el segundo libro" (Westphalen 2004, 37).

preceden. Así, los cuatro primeros, y el sexto, séptimo y octavo, son, utilizando una analogía que Westphalen quizás no hubiese rechazado, breves pero tumultuosas idas de olas, y los otros dos son las vueltas de esas olas que, gracias a la resaca, dejan a orillas de la playa -a orillas del lenguaje- las acumulaciones de ese movimiento. Dicho de otro modo: los poemas 1-4 son el establecimiento de un paisaje (las extrañas ínsulas); el poema cinco reelabora esos materiales y los yuxtapone. En los poemas 6-8 hay un recomienzo del itinerario, donde aparece con más fuerza la niña; el poema nueve es el triunfo de esa niña, quien huye definitivamente y ya nadie podrá alcanzar. El oleaje verbal que el joven Westphalen pone en práctica es la meditada cartografía de esa persecución de la niña-muerte que su hablante lleva a cabo y que termina en el triunfo de ésta.

El primer poema de *Las ínsulas extrañas* ("Andando el tiempo") nos dice, entre serio y jocoso, que es una experiencia que se despliega en el ámbito de lo temporal:

Andando el tiempo
Los pies crecen y maduran
Andando el tiempo
Los hombres se miran en los espejos
Y no se ven
Andando el tiempo
Zapatos de cabritilla
Corriendo el tiempo
Zapatos de atleta
Cojeando el tiempo
Con errar de cada instante y no regresar
Alzando el dedo
Señalando
Apresurando
Es el tiempo y no tiene tiempo

(…)

Por aquí a la aventura del silencio cerrado
Por allá a la descompuesta inmóvil móvil
Ya llega y tarda (2004, 57)

"Aquí" la "aventura del silencio cerrado", un silencio doblemente mudo; "allá", la misteriosa y paradójica "descompuesta inmóvil móvil", primera identidad de la figura femenina que tantos rostros tendrá a lo largo de este libro. El poema tiene versos breves que anotan raudamente el paso de los minutos y las horas; indican, también, un tempo: se leen rápido, con el apuro de quien quiere nombrar todas las cosas. El ritmo westphaliano es febril, tiene y no tiene tiempo, o mejor, tiene varios tiempos: el casi inconmensurable del universo y el de la página que nos toma unos minutos leer, el de la escritura y el de la persecución, el del silencio y el de la palabra. El hablante "alza el dedo", "señala" y "apresura", y nosotros con él; la exploración de las ínsulas extrañas ha comenzado, y se llevará a cabo con ansiedad e impaciencia. Esa exploración, como ya se dijo antes, es un acoso: la voz de los poemas persigue a la "inmóvil móvil" que es, además, una "señal" que "llega y tarda / Y se olvida" (57); el camino que hay que recorrer aquí es largo ("Se divisa el paisaje la estrella / Los zapatos / Osamentas de pescado / Y el ojo llena el horizonte"(58)), como una especie de vasta playa de la existencia que hay que recorrer buscando los restos del oleaje, mientras el hablante apresurado recolecta no sólo las extrañas figuras que vienen del fondo de las aguas y del fondo del tiempo, sino también las heridas y frustraciones ante la imposibilidad de alcanzar a la huidiza mujer:

El tiempo
Aunque cojee y se hiera y se lamente
Prohibido
No te hagas tan silencio
La nube sabe de otro lugar
Son las escaleras que bajan
Porque nadie sube
Porque nadie muerde la nuca
Sino las flores

O los pies llagados
Andando y sangre de tiempo (58)

Muy pronto, el que busca se frustra, porque es una especie de esclavo de los deseos de quien persigue:

Alzada levantada
Me doy a tu más leve giro
Al amor de las pestañas
A lo no dicho
Vértigo
Te temía sin noche y sin día
Aunque no regreses
Por la marcha de mis huesos a otra noche
Por el silencio que se cae
O tu sexo (59)

El silencio y lo no dicho, y el vértigo de la caída en el amor (en el sexo), son las consecuencias de este poema inaugural en que un cuerpo se lanza a la búsqueda de otro. Esa rareza de los parajes recorridos se mantendrá en el segundo poema ("Solía mirar el carrillón"), donde el hablante que le dirige la palabra a ese tú escurridizo la encuentra "blanca sin huesos", y tan lejana, extraña y presurosa que "por sus ojos desbocaban los ríos las aves":

El amor no reconoce
Este aliento este cuerpo este valle
Miedo rojo tibio la fogata
Los ojos aumentan y beben
Tan lejos se llega (60)

La imaginería surrealista aparece aquí también a la vuelta de casi todas las esquinas del verso, con figuras sacadas –diríamos- de un cuadro de Magritte o de Dalí:

Contemplando el largo camino que vuelve del amor

Tiene lindos bigotes
Bigotes con diminutas patitas caminan este valle
Cuatro casas y una puerta para la estatura o
El amor dormir la planicie que bosteza
En el valle los ríos el sol que estrena levita (60)

El silencio es el ámbito natural de esta figura ("en el silencio estaba más niña"), quien "Lloraba y nacía al sexo con cada flor"; el hablante la busca y se pierde en el intento:

Si se va y los ojos llegan primero
Tal vez entonces haya que negar y perderse
Bajo una sombra o una niña
Bajo la llama la gota de sangre el ave
La noche es más lenta
Se empina
Por te ver si yo
Aunque estás muerta (61)

La respiración de estos poemas es similar al movimiento del mar que nombran; hay un vaivén, un ir y venir, un oleaje que llega y se retira, una resaca que arrastra a su hablante y lo amenaza con disolverlo. El tercer poema del conjunto lo dice claramente:

El mar acerca su amor
Teme la rosa el pie la piel
El mar aleja su amor
El mar
Cuántas barcas
Las olas dicen amor
La niebla otra vez otra barca
Los remos el amor no se mueve (62)

Así las cosas, el hablante quiere "hojas secas" para "tapar un límite de inolvidables rumores" (64); quizás se trata del rumor de la muerte, ese "preciso momento", gracias al que "Medita en el destino de una línea

para arriba / O para abajo" (65). El texto tiene un aire de finalidad, casi de resignación ante la muerte; es la perfecta retrospección antes del poema siguiente, que retomará ciertos núcleos expresivos de las composiciones anteriores:

Hay que pasar
El agua llega a las barbillas
Es más dulce
Hay que pasar no olvides
Cuánta sangre y no agua
Cuánto olvido y no otoño
La última elegía de las hojas muertas (66)

¿El agua ahoga al hablante? ¿El mar o el río lo abrazan con abrazo mortal? Tal parece que la niña ha logrado, al menos por ahora, escapar. En el poema siguiente, quinto de la serie, el perseguidor intenta recuperarse y retomar su tarea con un aire más reflexivo; ahí es donde se reúnen el agua y el fuego, el tiempo y la sangre, la música y el silencio. Como para recuperar fuerzas, se transforma en un árbol que "se eleva hasta el extremo de los cielos que lo cobijan" (67) para decirle a la niña "Yo te cedo mis dedos mis ramas" y sorprenderse ante su fuerza:

No te creía de tal ánimo
Y que no cabes en el espacio
Cómo golpea el árbol al árbol el árbol
Agua
Y navegan los rojos galeones por la gota de agua (*Ibid*)

Sugerí líneas atrás que este poema era una recapitulación o reordenamiento, a nivel temático y simbólico, de los poemas que lo preceden. También lo es en un nivel espiritual: el hablante acepta resignado que la muerte niña lo deja a la intemperie. Tampoco deja de haber sorpresa y desazón en sus palabras, porque tal parece que ha perdido la batalla. El agua, tan importante en estos textos, es ahora el

elemento destructor por excelencia, al punto de provocar cierto delirio en la voz del hablante:

> Las gotas ya saben caminar
> Golpean
> Ya saben hablar
> Las gotas
> El alma agua hablar agua caminar gotas damas ramas aguas
> (…)
> Ya no cabe el alma en el árbol en el agua
> (…)
> Holas gotas ramas almas
> Agua agua agua agua
> Matado por el agua (69)

Se trata de un pequeño adelanto de la destrucción que vendrá hacia el final de la serie; el poema siguiente, sin embargo, está dominado por el deseo de un resurgimiento gracias al acopio de fuerzas; el hablante sabe que le espera un difícil camino, pero no quiere renunciar todavía. Su muerte aparente por agua (un Phlebas eliotiano, digamos, que muere en el mar de Lima) es el olvido teñido de amor que reaparece al inicio del poema seis:

> Una cabeza humana viene lenta desde el olvido
> Tenso se detiene el aire
> Vienen lentas sus miradas
> Un lirio trae la noche a cuestas
> Cómo pesa el olvido
> La noche es extensa
> El lirio una cabeza humana que sabe el amor (70)

Un lirio o cabeza humana, o, mejor, un lirio que es cabeza humana, sinécdoque del cuerpo entero que resurge desde el olvido, que es otro de los nombres de la muerte. El tono reflexivo y casi nostálgico de la voz se hace evidente en el uso de la forma verbal del imperfecto del indicativo, estrategia que le permite resumir sus experiencias con la

niña. Así, el hablante, que ha vuelto de una "atareada estancia", le dice a la niña que es "alta de varias angustias", para luego atribuirle una serie de características que recuerda desde su nueva situación, esta vez amparada por la paradoja del silencio que habla:

> Nada igualaba tu presencia con un silencio olvidado en tu cabellera
> Si hablabas nacía otro silencio
> Si callabas el silencio contestaba (70)

Es por ello que el hablante dice, en el verso siguiente, "me he hecho recuerdo de hombre para oírte" (*Ibid*) y, más adelante, "presencia de fuego para oírte" (71). Pero la niña también habita el olvido y el silencio, y tiene su cabeza instalada ahí ("No me dices en cuál cielo tienes tu morada / En cuál olvido tu cabeza humana") y comparte, de alguna manera, su condición. Ésta es, por lo demás, hacia el final del poema, la de una paradójica –y descorazonada- caída:

> Otra noche sube por tu silencio
> Nada para los ojos
> Nada para las manos
> Nada para el dolor
> Nada para el amor
> Por qué te había de ocultar el silencio
> Por qué te habían de perder mis manos y mis ojos
> Por qué te habían de perder mi amor y mi amor
> Otra noche baja por tu silencio (71)

Tal como hacia el final del primer poema de la serie (donde el hablante dice "Por el silencio que se cae / O tu sexo") hay aquí una caída que delinea de otra forma el trazo de la búsqueda que el hablante hace de la niña. Podríamos ilustrar ese trazo, digamos, como la trayectoria vertical de dos aves que se persiguen sin darse tregua, un Altazor (sigamos extremando la imagen) que se mira al espejo y se intenta dar alcance a sí mismo en su caída. Ésta, sin embargo, se transmuta en ocasiones en un ascenso (recordemos esa "otra noche [que] sube por tu silencio"), subrayando su paradoja.

El poema número siete ("No es válida esta sombra") es una suerte de melancólico recorrido del hablante por el paisaje; ya ha resurgido de sus cenizas, ha recuperado el aliento, y se dedica ahora a contemplar los lugares transitados, no sin dejar de invocarlos desde la nostalgia:

> Despertad pequeños ríos
> Cuando yo os llevaba en los brazos
> Y mirabais con ojos más puros
> Me he dado contra mi cuerpo
> Qué dura sombra
> Mi garra no te alcanza
> En esta ausencia quién me ha mordido
> Llevo un siglo bajo la sombra
> (…)
> Y había ríos que se iban en vueltas y derechas
> Y había árboles con algo más que ramas y algunas hojas
> El sol no hacía en vano su camino (72-73)

Lo que queda es la sorpresa ante la niña que se ha transformado en oscuridad y muerte:

> Me deslumbra tanta noche
> La muerte que mira con los ojos de los vivos
> Los muertos que hablan con los loros de los vivos
> Cuidado no despierten no duerman cuidados (73)

El hablante ha decidido aceptar su destino, que es la pérdida, no sin antes persistir en el intento de seducir a la muchacha, tal como en el poema siguiente ("Llueve por tanto que se cae de amor"), donde ella es "niña y sol" (74), "señora del viento" (Ibid.), la "olvidada y siempre presente" (75) que se encuentra totalmente incorporada al paisaje que el hablante describe. Hay, incluso, alegría en esos objetos que le dan la bienvenida:

> Las flores determinaron más congruo alborotar los aires
> Con clamoreo y salutación

Su venida pudo ser un presagio de las más arrebatadas brisas
Las lunas hasta saber hablar con voz de luna (75)

La estrategia del hablante, en este poema que marca el final de su recorrido, es unirse al destino de la niña, a quien no puede arrebatar sus atributos. No sabemos si su alegría es fingida o no; tampoco sabemos si la resignación que ostenta es falsa o real. Lo único sobre lo que podemos tener certeza es que ahora su camino es el mismo que el de la niña. Su propuesta es clara:

No me dejes todavía recobrar la dicha
Que esperando se agranda
Recogeremos una múltiple escolta
Y una soledad que sea recóndita y de dos
(…)
Yo contaré uno y dos y algunos y varios
Iré diciendo este paisaje para cuando duermas
Y vengan las bestias a saludarte (*Ibid*)

Rematan esta identificación del hablante con la niña los últimos versos de este poema, donde la unión de ambos es ahora corporal:

Ahora
En la dulzura de la muchacha y sus pantorrillas
En su decir no con el pico
Y riéndose con la sombra (76)

Cabe preguntarnos ahora: ¿estamos ante una contradicción? Si la muerte niña triunfa en este libro, ¿cómo es posible que ella y el hablante sean una misma entidad? ¿Claudicó ella ante los embates y las insistencias y cedió su espíritu, que es también su cuerpo? La respuesta a todas estas interrogantes es un rotundo no; la niña tomó la estrategia de la autodisolusión en el paisaje, es decir, decidió transfigurarse, y el hablante, persistente e inteligente, siguió sus pasos, gracias a lo cual pudo resurgir de sus cenizas y seguir los movimientos de la muchacha. Ella, sin embargo, dará el golpe final en el último poema del libro ("No

te has fijado"), porque logra escaparse o sustraerse de la ambigua presencia de su perseguidor, que hace las veces de benévolo padre/amante:

> No te has fijado qué despacio habla el rocío
> Para darte los buenos días
> Qué pasito las nubes se llevan los días
> Que de un verano a otro verano
> Enarcaban semanas por donde mirabas
> La justeza irradiada de goces innombrables
> (…)
> Del asesinato de sus tiernos maridos
> Tú te reías con más capricho
> Debía subir tal un lagarto las peñas (77-78)

De pronto, casi a la mitad del texto, el hablante ordena a la muchacha volver al viejo orden de las cosas:

> Niña vamos que ya es hora
> Que de nuevo principiemos
> A ti te toca ver si las estrellas han tenido
> Tranquilo el sueño coronar la luna
> De una guirnalda de relojes
> A mí arrastrarme por campanillas de serpiente (78)

El paisaje vuelve a ser protagonista, porque ha recomenzado la huida de la niña por esos lugares, y su disolusión en ellos ("Saltando tú montes y espesuras / Collados desiertos mares horizontes (…) Aparecías luego chiquitita / Y tu voz vaciada en dedales alcanzaba a llenar un mar" (79)). La inmensidad y la pequeñez de la niña son irremontables para el hablante, quien, en un intento final y desesperado por alcanzarla, transfigura y multiplica sus señas de identidad; es así como nos enteramos de que, ahora, el perseguidor no es un poeta, sino varios:

> Toda una legión de poetas barbones

Orillaba el desierto buscando una lágrima
Que dejaste caer por descuido
Los árboles aplaudían
Al estrenar tú una sonrisa que repicaba como las flores
Oh una gran fiesta (79-80)

El hablante ha pasado de ser una sola persona a ser esos muchos "poetas barbones", un poco cómicos y patéticos, que buscan la perdida lágrima. Hombres serios, graves, poseedores del verbo y carentes de humor. La sonrisa de la niña es el antídoto contra ese acoso de ceño fruncido. Cuando ella adopta una actitud más juguetona, este hablante multiplicado se desarma (depone su artillería, podríamos decir) y reconoce su derrota atestiguando la alegría de la niña y la vuelta al viejo orden de las cosas:

Tú has visto cómo guiña los ojos
Esto es nada comparado con sus otras destrezas
El arte con que sabe el día
O camina a la pata coja
Pero todo está tan exactamente donde lo habías dejado
Que no hay para qué moverlo
Si además por sí solo se mueve
Niña estás contenta (80)

Después de ello, no queda más que renunciar a la posesión de la niña. Sin embargo, el siguiente libro de Westphalen retomará –con variaciones- esa búsqueda, en una especie de recaída en el ciclo que hemos venido describiendo, como si el hablante pusiera en práctica nuevamente aquellos versos del poema recién comentado: "Niña vamos que ya es hora / Que de nuevo principiemos". El hablante, como podemos ver, no se rinde, y posee una voluntad a toda prueba.

Los poemas de *Abolición de la muerte* son en apariencia más simples que los de *Las ínsulas extrañas*; como dije al comienzo de estas páginas, el conjunto de 1935 parece seguir un itinerario más rápido, con menos interrupciones y recomienzos, que va in crescendo hasta

culminar en el último poema. En los dos primeros textos, la niña se encuentra en el ámbito del sueño:

> Sirgadora de las nubes arrastradas de tus cabellos
> En el silencio alzado de dos mares paralelos
> (…)
> Entre un crujir de fuego contra música de niña contra sueño
> (85)

El texto termina, no sin sorpesas, con un paralelismo entre la niña y el lenguaje, y la negación de éste:

> Las perlas del amor contadas por tus manos crecían como palabras
> O flores de tu árbol de risa
> O silencios de tus manos cargadas de un mundo pesado de lirios
> (87)

A partir de ahí, los poemas serán, por sobre todo, la descripción de paisajes alucinados y alucinantes por donde la voz del perseguidor seguirá los pasos de la niña del sueño y de las palabras. Así, tenemos el bosque del segundo poema que "abría pasos a las ardientes pisadas" (88), donde "no despertaba aún la muchacha" y "llenaba los espacios la flor" (89). Ahí está también el mar y sus "marismas llenas de corales enroscándose a tu cuello" (90) del tercer poema, donde la niña iba "recogiendo sus lágrimas como un manantial" (Ibid.), y los "surtidores empinados" del cuarto poema, donde la niña ahora es "diosa" y también está contenta, o las "alboradas reflejas en múltiples espejos" (94) del poema quinto, en donde la niña "qué alto el mundo eleva / (…) con su mano" (95). De pronto, en el sexto poema, ella y el hablante entran en diálogo amoroso:

> Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo
> Gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas
> Trajiste olor de madera y ternura de tallo inclinándose
> Y alto velamen de mar recogiéndose en tu mirada
> Trajiste paso leve de alba al irse

Y escandiado incienso de arboledas tremoladas en tus manos
Bajaste de brisa en brisa como una ola asciende los días (96)

Sin embargo, ella se escapa, porque, como le dice la voz, "[h]as venido para borrar tu venida"; la niña aparece para luego desaparecer, y apenas es alcanzada por el hablante, se desvanece.

Hay en este libro, a partir del sexto poema, un cambio en el tono que a mi jucio no es casual. *Abolición de la muerte* está dividido en dos partes: los primeros cinco poemas son un conjunto, y los últimos cuatro son otro. En ese punto es donde se desata la trabazón de manera definitiva, donde el lenguaje se vuelve una corriente de agua que desborda los paisajes que recorre. Esto lo confirma José Miguel Oviedo en su ya citado artículo, cuando dice: "Abolición divide su contenido en dos series. Aunque no lo parezca, ese detalle es significativo porque el tono de *Las ínsulas* se continúa con pocas variantes en la primera serie (cinco poemas) de Abolición; los cuatro últimos poemas de este libro sí son marcadamente distintos, además de ser los más intensos que Westphalen haya escrito" (1981, 36).[8]

El séptimo poema es la arremetida del perseguidor: "Te he seguido como nos persiguen los días / Con la seguridad de irlos dejando en el camino" (98). En este punto, el hombre se ha dado cuenta de que a la niña de las palabras, que es también la niña muerte, hay que conquistarla con el silencio, con un hacerse muerte, que es la transfiguración final:

---

[8] Es necesario aclarar que esa división se encuentra en la primera edición del libro (Oviedo dice en su artículo que tuvo la oportunidad de consultarla) y se mantiene en *Otra imagen deleznable* (1980), primer libro compilatorio de Westphalen y en el que Oviedo centra su comentario, pero desaparece en *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1986), *Bajo zarpas de la quimera* (1991) y *Poesía completa y ensayos escogidos* (2004), los otros títulos que reúnen su poesía. Es muy probable que se trate de una decisión editorial que el mismo poeta tomó. La observación de Oviedo, sin embargo, no pierde su pertinencia; con o sin división externa, los últimos cuatro poemas de *Abolición de la muerte* cambian, desatando y apurando el drama de la identificación mutua sufrida por el hablante y la niña.

Te he seguido ablandándome de muerte
Para que no oyeras mis pasos
Te he seguido borrándome la mirada
Y callándome como el río al acercarse al abrazo
(…)
Me he callado porque el silencio pone más cerca los labios
Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en los umbrales
Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin reservas
Y así te digo porque sé que más allá no has de pasar
Y en la esfera enrarecida caen los cuerpos por igual
Porque en mí la misma fe has de encontrar (99)

La voz del hablante se desvanece a conciencia porque esa es la única manera que tiene de poseer a la niña. Esto parece ser una revelación para él. De esta forma, comienza su desprendimiento, la anulación de su yo. El octavo poema es revelador en ese sentido:

He dejado descansar tristemente mi cabeza
En esta sombra que cae del ruido de tus pasos
Vuelta a la otra margen
Grandiosa como la noche para negarte
He dejado mis albas y los árboles arraigados en mi garganta
He dejado hasta la estrella que corría entre mis huesos
He abandonado mi cuerpo
Como el naufragio abandona las barcas
O como la memoria al bajar las mareas (101)

Él niega a la niña, pero también se niega a sí mismo y a su cuerpo, con tal de unirse mejor a las comarcas por donde ambos viajan. ¿No será que ahora perseguidor y perseguido son lo mismo? ¿No lo fueron siempre? La niña es, en este texto, la "Rosa grande", a quien el hablante le dice que "ya es hora de detenerte", porque "las salidas están guardadas", para preguntarle, en el útlimo verso: "Rosa grande ¿no has de caer?" (102) ¿Caer a dónde? ¿Al abismo? ¿Al sueño? ¿A la identidad de ambos que ahora es un eco que se desvanece?

HPR/90

El último poema de este conjunto mezcla por completo las identidades de la niña y el hablante. Ya no estamos ante los grandes paisajes de los poemas previos, sino frente a la "pradera diminuta de una voz flotando en los aires" (103). Ambos se encuentran completamente inmersos el uno en el otro:

Con el sol contra nuestros pechos ahondando
Dejando correr la sangre como un río bueno
Porque es la misma la que yo recibo y tú llevas
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
(103)

El paisaje ha cedido, tal como las voluntades. Todo se ha desvanecido para ser otra cosa:

Los árboles febriles continuando su vida en nuestras venas
Las alamedas inclinándose al compás de nuestros corazones
Tú como la laguna y yo como el ojo
Que uno y otro se compenetran
Tal el árbol y la brisa tal el sueño y el mundo (104)

Cual Narciso multiplicado, la niña y el hablante se miran y se identifican en esa pradera diminuta, "como la laguna y como el ojo". Para el hablante esto es claramente un triunfo, porque marca el fin de la persecusión y el inicio del silencio. Ya nada hay que decir, sino el propio silencio; el trance ha terminado, el viaje ha llegado a su final, el itinerario alcanzó su destino preciado:

Es la gloria llameante que descansa en nuestros cuerpos
Levantando sobre el combate atroz de la tiniebla y la luz
La enseña de la santa compañía y las miradas quietas
Es la gloria caída a nuestros pies
Es el triunfo llagado como un crepúsculo subterráneo
Cambiando de estación en el corazón del azogue

Como una rosa ahogada entre nuestros brazos
O como el mar naciendo de tus labios (104)

¿Cuál es, en definitiva, la forma del argumento que estos dos libros desarrollan? Es el salto de una condición a otra, de ser el vencido por la muerte a ser su reflejo amoroso. ¿Es la abolición que toma la forma de una revelación? La respuesta es sí; no es la muerte de la muerte (un pleonasmo, una innecesaria doble negación) sino el inicio del silencio.[9] Lo que en el primer libro fue una artimaña de la niña y un fracaso del hablante, en el segundo es una transfiguración de él en ella. Ambos son una muerte abolida, porque ésta deja de ser vista como lucha entre la vida y la no-vida; ahora ella es diálogo. Confirman esto los dos primeros versos de "Mundo mágico", el poema que inaugura el tercer libro de Westphalen: "Tengo una noticia negra y definitiva / Todos ustedes se están muriendo". La conversación, como podemos ver, tuvo tan sólo una pausa, nada más que un mudo parpadeo verbal.

Bibliografía

Breton, André. 2001. *Manifiestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta.

---

[9] En ese sentido, discrepo con el juicio de Néstor E. Rodríguez (2006), quien señala en su artículo que toda la poesía de Westphalen "[p]arecería estar abocada a una búsqueda contradictoria de la palabra poética que se refleja en obra y proyecto; sus textos ostentan un impulso paradójico hacia el silencio que articula y confiere unicidad a una visión fatalista sobre el lenguaje. En consecuencia, la poesía de Westphalen, al narrar su propia e ineludible imposibilidad, se articula como una negación" (195). Pienso exactamente lo contrario. No hay una paradoja en el proyecto de Westphalen, ni hay elementos que lo conducirán a un universo estéril; por el contrario, su búsqueda de mayor plenitud expresiva pasaba necesariamente por una exploración de ese silencio que, como he venido diciendo en estas páginas, está preñado de lenguaje.

Chirinos, Eduardo. 1991. *El techo de la ballena*. *Aproximaciones a la poesía hispanoamericana contemporánea*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

---.1998. *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Fernández Cozman, Camilo. 2003. *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima: Fondo Editorial UNMSM / Dedo Crítico Editores.

O'Hara, Edgar. 1998. *Partición de los bienes. Conversaciones sobre poesía*. Lima: Lluvia Editores.

---. 2005. *La poesía en custodia. Acercamientos a Emilio Adolfo Westphalen*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Ortega, Julio. 1994. *Arte de innovar*. México, D.F.: UNAM / Ediciones del Equilibrista.

Oviedo, José Miguel. "Otra imagen deleznable, de Emilio Adolfo Westphalen". *Vuelta* 55 (1981): 35-38.

Paz, Octavio. 1991. *Convergencias*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Rodríguez, Néstor E. "La (po)ética negativa de Emilio Adolfo Westphalen". *Bulletin of Hispanic Studies* 83, 3 (2006): 193-202.

Westphalen, Emilio Adolfo. 2004. *Poesía completa y ensayos escogidos*. Edición, prólogo y cronología de Marco Martos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

---. 1997. *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica.