

La imagen y su absurdo en la primera poesía de Emilio Adolfo Westphalen

Ina Salazar

Resumen: El artículo examina la lengua poética de la primera época de producción de Emilio Adolfo Westphalen, *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935), postulando que se trata de una exploración que amplía los horizontes verbales, basada esencialmente en una nueva concepción de la imagen que es reelaboración singular de las concepciones y prácticas más propiamente vanguardistas y surrealistas.

Palabras claves: Lengua poética, vanguardias, surrealismo, imagen.

Résumé : Cet article s'attache à la langue poétique de la première époque de la production d'Emilio Adolfo Westphalen, *Las ínsulas extrañas* (1933) et *Abolición de la muerte* (1935). Il part de l'hypothèse qu'il s'agit d'une exploration qui amplifie les horizons verbaux, essentiellement fondée sur une nouvelle conception de l'image, c'est-à-dire sur une réélaboration des conceptions et des pratiques les plus caractéristiques des avant-gardes et des surréalistes.

Mots-clés: Langue poétique, avant-gardes, surréalisme, image.

Si la obra poética de Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001) nos remueve, nos cuestiona, nos alimenta es porque nos recuerda con vigor eso que hace de la poesía algo insustituible, es decir, un arte, el arte, por excelencia, que hace patente nuestra condición dramática y feliz de seres de lenguaje, indefectiblemente separados del mundo y deseosos de una fusión con él. Sin embargo, esta obra que volvemos a visitar hoy no es un todo armonioso signado por la continuidad, es más bien un recorrido en que el silencio escinde la palabra, la atraviesa y la transforma dado que el poeta después de los dos deslumbrantes poemarios *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935), deja de escribir a fines de los treinta para reanudar solo a comienzos de los setenta, tímidamente primero y luego de manera sostenida en los ochenta, fracturando su producción en dos momentos. En efecto, a la obra inicial arraigada en una imaginación todopoderosa, que se manifiesta en un flujo continuo e ininterrumpido y se nutre del dinamismo material y del encuentro con la amada, para luchar contra la muerte, la ausencia, la discontinuidad, la digresión del ser, le responde luego una escritura esencialmente fragmentaria, «corta», diría José Angel Valente, signada por la reflexión, la ironía y el autocuestionamiento, en seis breves poemarios –*Arriba bajo el cielo* (1982), *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (1982), *Amago de poema –de lampo– de nada* (1984), *Porciones de sueño para mitigar avernos* (1986), *Ha vuelto la Diosa Ambarina* (1988), y *Artificio para sobrevivir* (1994) (llamado luego, *Falsos rituales y otras patrañas*). Es decir, una escritura como exiliada de esas ínsulas extrañas que fueron antes su país y son en adelante su quimera. En ambos casos, en ambos momentos, en el centro se encuentran los poderes de la palabra, como fe o impotencia. En cada uno de los versos de Emilio Adolfo Westphalen resuena la convicción de que la poesía constituye «la gracia jubilosa que da sentido a la vida¹» y que nos lleva a «no admitir lo real

1. En *Las Moradas*, n°1, Lima, mayo de 1947, p. 107.

como definitivo e incambiable²».

Quisiera aquí centrarme en los años en que se gestan *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*, poemarios que al filo de los años y de las décadas se convirtieron en referencias ineludibles para la poesía peruana e hispanoamericana, pues en su exploración ampliaron los horizontes verbales. No está de más agregar que estos primeros libros brillan en un contexto que confirma el vigor de una poesía peruana que despliega sin complejos su modernidad y autonomía. Es la década en que aparecen *Cinema de los sentidos puros* (1931) de Enrique Peña Barrenechea, *Hollywood* (1931) y *Difícil trabajo* (1935) de Xavier Abril, *El Kollao* (1934) de Alejandro Peralta, y en que César Moro escribe *La tortuga ecuestre* y *Le château de grisou*, importantes obras que demuestran por su calidad que se ha traspasado un umbral, que ha quedado atrás la necesidad de «dejar en claro y en voz alta la condición vanguardista o encendidas discusiones estético-ideológicas³» que era lo propio de los años veinte.

Esta inscripción «vanguardista», que podría dar pie a todo un estudio pues no deja de ser problemática, es para mí tan solo un punto de partida; lo que quisiera examinar aquí es la manera como *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* le permiten a la poesía peruana, y a la poesía de habla hispana, en general, conquistar nuevos territorios en el aprovechamiento y superación de las herramientas y posibilidades poéticas que ofrece la época en que se producen (como lo hace también Vallejo). Deseo centrarme, para ello, en la «imagen» a pesar de todos los peligros que la elección de este término aproximativo y nada científico implica, a pesar de su vaguedad y ambigüedad consubstanciales que la hacen oscilar entre ser término genérico para toda relación de analogía o más bien casi sinónimo de metáfora. El lugar preeminente asignado a la imagen es un común denominador de los diferentes movimientos de vanguardia: tanto el creacionismo de Huidobro («Non serviam», «Arte poética») como el ultraísmo rioplatense, con Borges a la cabeza (recordemos la primera consigna de su manifiesto ultraísta «Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora⁴»), para no citar sino dos casos hispanoamericanos, ensalzan el poder del lenguaje a través de la imagen. La imagen, la imaginación analógica es el camino privilegiado que toman las vanguardias para afirmar el poder de la palabra (su autonomía) ante un mundo en crisis, que ha perdido sentido. Tanto Pierre Reverdy en 1918, como Breton en 1924 formulan en torno a la «imagen» las pautas del nuevo derrotero poético y eso mismo va a reivindicar también el joven Westphalen en 1931, o sea poco tiempo antes de la publicación de su primer poemario, en el largo estudio con que prologa el libro de Xavier Abril, *Difícil trabajo*, texto en el que me voy a apoyar a lo largo de este estudio, pues por su carácter asertivo tiene mucho de manifiesto y afirmación de una poética. Ahí dice lo siguiente:

En lo que es origen y no establecida formalidad de belleza, debe la poesía contemporánea a la imagen y su absurdo. Porque es ella la síntesis y la nueva creación, la adánica calificación, las cosas según un fresco nombre y no con el usado y sucio rótulo que el diccionario adjudica.⁵

2. En «Poetas en la Lima de los años treinta», *Otra imagen deleznable*, México Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 119.

3. CHUECA Luis Fernando, en su excelente edición de *Poesía vanguardista peruana*, Lima Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009, tomo 1, p. 89.

4. En *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Edición de Nelson Osorio, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 113.

5. «puestos en el trance de elucidar la condición primordial de la poesía (de Xavier Abril) no dejaríamos de señalar (que es condición de toda poesía): la novedad, el descubrimiento de lo ignorado, los términos que se suman para la nueva belleza, la impúdica y desconcertante creación, indiferente a lo ya hecho y digerido y muerto» *Difícil trabajo*, Xavier ABRIL, Madrid, Editorial Plutarco, 1935, p. 12.

Para el joven poeta no hay duda de que es por la imagen como adviene la nueva poesía en una profunda refundición y esta convicción se transforma en praxis en *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*. Propuestas poéticas que en la reformulación de las obsesiones fundamentales del paso del tiempo, la muerte y el amor, desde la perspectiva del hombre moderno afectado por la conciencia de lo fragmentario y discontinuo, postulan, cada una a su manera, que la acción de «imaginar (es) ir más allá de sí mismo» (Paz)⁶, hacen de la imaginación, de una imaginación todopoderosa el motor de la empresa verbal. Westphalen sigue las lecciones de José María Eguren, que ya a partir de esos años él identifica y reivindica como el fundador indiscutible de la poesía peruana contemporánea, destacando justamente como uno de sus valores esenciales el ser «poeta habitado por el espíritu de aventura, por el afán que lo guía a través de las exigencias de su imaginación hacia una libertad certera⁷».

La necesaria correspondencia entre imagen e imaginación – como facultad creadora – es fundamental para entender la amplitud que Westphalen le otorga a la palabra «imagen» y la manera como estamos en una concepción que escapa y va más allá del ámbito estrictamente retórico. «Todavía la imaginación ejerce sobre nosotros todos sus derechos, nos hace aceptar lo inadmisibile para los pragmáticos de la razón razonante y razonada⁸». Esta amplitud, esta ambición es enunciada y anunciada por los títulos de los dos libros de 1933 y 1935. Expresan claramente los términos de la aventura westphaliana: adoptado de San Juan de la Cruz, el primero hace palpable la voluntad de deportación extrema, de exploración de esas «ínsulas extrañas» descritas por el Santo como territorios «muy apartados y ajenos de la comunicación de los hombres; (donde) se crían y nacen cosas muy diferentes de las de por acá, de muy extrañas maneras y virtudes nunca vistas de los hombres, que hacen grande novedad y admiración a quien las ve⁹». La empresa del poeta se basa pues en la búsqueda de un territorio imaginario apartado y ajeno a los códigos habituales, que se aleja de la tentación mimética, y de las pautas lógicas elementales que articulan el discurso, tomando asimismo sus distancias con la retórica tradicional. El título del segundo libro dice claramente hasta qué punto la magnitud del reto poético se mide y valora con respecto a la tensión ontológica que nutre la escritura. *Abolición de la muerte*, más que una recreación propone una experiencia del tiempo encarnada en el verbo: dolorosa conciencia del tiempo que degrada y separa,

6. «El hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse. Ser que imagina porque, desea, el hombre es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo. Y por esto es un ser amoroso, sediento de una presencia que es la viva imagen, la encarnación de un sueño. Movido por el deseo, aspira a fundirse con esa imagen y, a su vez, convertirse en imagen. Juego de espejos, juego de ecos, cuerpos que se deshacen y recrean infatigablemente bajo el sol inmóvil del amor. La máxima de Novalis: “el hombre es imagen” la hace ya suya el surrealismo. Pero la recíproca también es verdadera: la imagen encarna en el hombre.» Octavio PAZ, *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974, p. 30-31.

7. Se trata de una presentación del Perú contemporáneo artístico-poético, escrita en un tono provocador en la que afirma de manera perentoria que lo único válido que florece en el país es la poesía: «lo más dudoso del Perú es su realidad histórica e incluso literaria aunque muchos literatos profesionales se digan convencidos de lo contrario. Sin embargo, sin ninguna previsión, [...] contra toda formalidad social establecida, lógica o ética, debemos admitir que florece una poesía. Y solo contemporáneamente...» Westphalen expone en pocas líneas su visión: «en el Perú comenzamos apenas a tener una poesía contemporánea y recién se inicia nuestra tradición», lo hace arraigándola, insistiendo en su contemporaneidad. Sin embargo, esta contemporaneidad no toma en cuenta, no integra en absoluto a los movimientos o autores de vanguardia que se afirmaban como tales, es decir, Hidalgo, S. Delmar, M. Portal, Peralta.... Para el futuro autor de *Las ínsulas extrañas* la poesía peruana empieza a escribirse con Eguren, viene luego una segunda voz «que la nueva generación literaria ha escuchado», la de César Vallejo, definida como «voz ruda y bárbara, divorciada de toda tradición aparente que encuentra en sí misma el caos inexpresado de un mundo poético». Tras estas figuras referenciales, Westphalen identifica a los jóvenes que «siguieron los ejemplos» y que él define como sus compañeros de ruta: Xavier Abril, Martín Adán, Enrique Peña, Carlos Oquendo, describiéndolos como «fieros cazadores que se adentran en la selva peruana de incultura y estupidez, en medio de la monstruosa fauna poética para afirmar, llenos de fe, la nueva poesía verdadera, salvaje y sin concesiones.». «Lettre du Pérou», aparecida en la revista (neerlandesa) *Front* en 1931.

8. Prólogo de *Difícil trabajo*, op. cit., p. 13.

9. *Poesías completas y otras páginas*, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1981, p. 80

deseo sin descanso de abolición a través del amor y también gracias al poder de la palabra, señalando el camino de la unidad por medio de una torsión revitalizadora del lenguaje, en el acercamiento de los extremos, abolición de los límites y de los opuestos, integración cósmica, como lo afirma el epígrafe de Breton: « flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu ».

La referencia a Breton en el segundo libro de Westphalen expresa la proximidad entre sus convicciones poéticas y éticas y las enunciadas y defendidas por este movimiento. Esta empatía se forja en esos años 30 que moldearon una práctica profundamente inconformista, en permanente resistencia y desconfianza ante las instancias de poder y las diversas formas de coerción ideológica, gracias, en gran parte, a la amistad que entabla en 1934 con César Moro, quien acaba de llegar de París tras haber compartido con André Breton y su grupo los años de oro del movimiento. Iniciando una intensa colaboración intelectual, artística y poética, que sólo se acaba con la muerte de Moro en 1956, ambos sueltan, entre 1935 y 1939, la «bella bomba mortífera del surrealismo¹⁰» en esa Lima que ya, en los años 20, poco caso había hecho a César Vallejo y a Carlos Oquendo de Amat, primeros portadores de la inquietud vanguardista y que seguía siendo en los 30 una de las capitales latinoamericanas más conservadoras y más cerradas hacia cualquier espíritu renovador. Si bien el surrealismo en el Perú tuvo una vida más que efímera, no hubo un grupo propiamente dicho, tampoco fueron muchas las actividades surrealistas¹¹, lo poco que fue, fue obra de Moro y Westphalen y tuvo el efecto de un «verdadero bofetón a la cursilería oficial» (Stefan Baciu)¹², dejó huellas, formó un «aire surrealista», vale decir, una sensibilidad, una actitud iconoclasta e irreverente así como un espacio de libertad que fueron luego aprovechados por las generaciones ulteriores. La profunda empatía de Westphalen hacia el surrealismo, que puede rastrearse a lo largo de su vida, nada tiene que ver con una adhesión, fue bastante crítico con los actores, el rumbo tomado por el movimiento o incluso con la adopción eventual de una poética o escritura surrealista, mantuvo en ese sentido «el surrealismo a la distancia¹³». Más que adoptar consignas, absorbe como esponja, a la manera del Vallejo de *Trilce*, una sensibilidad, para hacerse de un lenguaje propio y se identifica plenamente con ese deseo/designio (loco, desquiciado) de transformar el mundo gracias a la imaginación y la poesía. El «fermento» del que es portador el surrealismo y que interesa a Westphalen es el que apunta a atacar, acosar al lenguaje como la peor de las convenciones y corroer lo que en el lenguaje hace de éste un ornamento, es decir, la retórica. Para ello emplea, se hace de algunas de las armas surrealistas, acudiendo al sueño, al dictado del inconsciente y sobre todo colocando la imagen en el centro de su quehacer, como motor principal de su intencionalidad (a través de la imagen,

10. MORO, César en *Los anteojos de azufre*, *Boletín Bibliográfico de la Universidad Mayor de San Marcos* N° 1-4, año XXX, Lima, diciembre de 1957, p. 56.

11. Entre las más sonadas, la exposición de artes plásticas, en 1935, catalogada como la primera exposición surrealista latinoamericana, la sulfurosa polémica con Vicente Huidobro (y el célebre panfleto «Vicente Huidobro o el obispo embotellado»), el único número de *El uso de la palabra*, hoja de poesía y polémica (1939) que arremetía contra la institución literaria.

12. BACIU, Stefan, *EAW*, Ed. Café de Nadie, México D-F, 1985, p. 3.

13. «Con frecuencia se ha especulado sobre mi relación con el Surrealismo y a veces se me ha preguntado cuál sería mi deuda para con él. Seguramente en todo ello hay cierto desconocimiento de lo que fue el movimiento surrealista y de las repercusiones que podía tener sobre quien de lejos de bastante lejos, y muy fragmentariamente –tomaba conocimiento de él y se sentía sensible a sus manifestaciones de una poesía múltiple y deslumbrante– y confundido por el tumulto de declaraciones– perentorias y contrarias –a menudo autoritarias– y por ciertos comportamientos violentos y escandalosos que se proponían llevar la poesía a la calle, –introducir la poesía en la vida corriente.»... «no hay otro movimiento poético contemporáneo que haya creado tal cantidad de obras perturbadoras. El fermento que ha suscitado está lejos de apagarse y aún son de esperar ramificaciones y sucesiones nuevas e inesperadas en correspondencia con su grandeza –su variedad y su extraña hermosura.» en «Surrealismo a la distancia», en *Dominical de El Comercio*, Lima, 16 de mayo de 1982.

dice Breton en *La clé des champs* «está en juego el más alto destino del espíritu¹⁴»).

La particular atención que le presta el surrealismo a la imagen no es algo como ya lo dije que le es propio ni exclusivo. El lugar preeminente asignado a la imagen es un común denominador de los primeros momentos de la vanguardia y corresponde a la necesidad, si pensamos en el conocido enunciado inaugural de Pierre Reverdy, «la imagen es una creación pura de la mente» de afirmar el poder de la palabra y su autonomía, emanciparla del principio de mimesis y rebatir la función ornamental del arte en la sociedad burguesa, cortando asimismo el cordón con la «expresividad» e «interioridad» románticas, como lo observa Laurent Jenny. Con Reverdy se define «una estética ya no sustancialista sino relacional. La obra de arte ya no es transmutación imitativa o expresiva de una realidad, ofrece más bien un plano de relaciones entre representaciones de lo real¹⁵». De lo que se trata es de afirmar la especificidad poética de la imagen y de oponerla a cualquier intención mimética. Desde esa perspectiva la imagen es un acto libre de la mente que relaciona dos representaciones, «(l'image) ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte –plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique¹⁶», estableciendo entre ellas un contacto a distancia y un esclarecimiento recíproco, por medio de una operación solo concebible en el plano verbal («creación pura») que genera una realidad poética desligada del mundo aunque pueda volver a éste e incluso ejercer una función dilucidadora.

Esta primera postura que coloca la imagen en el centro de su quehacer para reivindicar su carácter de creación pura sufre con el surrealismo una modificación sustancial pues su intencionalidad excede la experimentación estético-poética como lo afirma Breton en *La Clé des champs*: «seul le déclic analogique nous passionne: c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde¹⁷ ». La poesía aparece entonces ya no únicamente como la creación de un espacio alternativo y autónomo sino que adquiere nuevo sentido, aspira a «transformar una estética de la lengua en moral de la lengua¹⁸». El rol protagónico de la imagen considerada desde esta nueva intencionalidad se afirma ya en el *Primer manifiesto del surrealismo* (1924), en la reformulación del enunciado de Reverdy, que hace de lo arbitrario el criterio esencial: «l'image la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé¹⁹», en resonancia con la célebre fórmula de Lautréamont «Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection», la imagen surrealista que se apoya en la diferencia y la arbitrariedad se va a convertir en una de las armas esenciales para buscar nuevas correspondencias, nuevas relaciones entre los seres, en el mundo, es lo que proclama Paul Eluard cuando afirma: «le poème désensibilise l'univers au seul profit des facultés humaines, permet à l'homme de voir autrement, d'autres choses. Son ancienne vision est morte, ou fausse. Il découvre un nouveau monde, il devient un nouvel

14. «Signe ascendant», *La clé des champs*, París, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979, p. 138.

15. «C'est le rejet de la secondarité ontologique de l'œuvre d'art. Délivré de toute hypothèque imitative ou même «expresive», l'œuvre peut apparaître comme une «création pure». Dès lors que l'œuvre n'«imite» plus, la «création» prend une valeur quasi théologique de constitution *ex nihilo* [...] Ce qui fonde l'indépendance de l'œuvre, c'est non seulement sa non-référentialité, mais aussi son «organicité», sa cohérence structurelle. Cela nous conduit à la seconde conséquence de l'identification du «sujet» aux «moyens» mise à jour par Reverdy: la définition d'une esthétique non pas «substantialiste» mais «relationnelle». L'œuvre d'art n'est pas la transmutation imitative ou expresive d'un réel, elle offre un plan de relations entre les représentations du réel. *La fin de l'intériorité*, Laurent JENNY, París, PUF, 2002, p. 104-108.

16. Un primer artículo dedicado a la « imagen » aparece en el n° 4 de la revista Nord-Sud en abril de 1918. Pero como lo señala Jenny estas notas de Reverdy adquieren verdadera notoriedad citadas por Breton en 1924, en el *Manifiesto del Surrealismo*.

17. En « Signe ascendant », *La clé des champs*, *op. cit.*, p. 138.

18. MESCHONNIC, Henri, *Pour le poétique I*, París, NRF, 1970, p. 123.

19. BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, coll. Idées Gallimard p. 52.

homme²⁰». Este principio es reconocible en los dos libros de Westphalen, en los cuales el proceso verbal se concibe como expansión imaginativa, la imagen ya no es figura, es visión y visiones. A lo largo de los poemas, el acto de ver, despojado de su servidumbre meramente sensorial, aparece como central, como generador de realidades («Y cada limbo forjado con tus nuevas miradas» en «Sirgadora de las nubes...» AM 49²¹). La acción de ver/mirar, los ojos como órganos esenciales están muy presentes en los dos primeros poemarios de Westphalen. El ojo como órgano aparece a menudo como una entidad autónoma: «En los mares siempre flotaban los ojos» (AM 51), una poderosa y perturbadora presencia que hace pensar en los ojos inquietantes del pintor Odilon Redon, simbolista ensalzado por los surrealistas. Esos ojos que parecen estar en todas partes y que crecen, «el ojo llena el horizonte», «los ojos aumentan y beben», no crean la impresión de una vigilancia todopoderosa que se cierne sobre el mundo, sino más bien, desde la extrañeza del órgano separada del cuerpo, en esa autonomía se forja la idea de una visión liberada de todo condicionamiento. La visión no es en absoluto el sentido que rastrea, identifica, constata la existencia de la realidad sensible. Al contrario, ver es ir más allá de la realidad reconocible, la visión es captación de lo que se esconde detrás de nuestra normal percepción del mundo. «Marismas llenas de corales enroscándose a tu cuello/y los mares hundidos hasta verse tras los ojos/en lo más profundo de tu atisbar sorprendida/cuando la ternura más clara enhebrándose en silencio/ajustando pequeños siglos a tu gracia sonriente de plata/formaba de pétalos cristalinos la alta rosa/...» (AM 53). La acción de ver implica borrar las fronteras entre el sujeto y el objeto, entre el yo y el mundo; entre el mundo interior y mundo exterior; entre imaginación, sueño y percepción visual, entre el yo y el tú (niña/amada); «los ojos nada separan». La acción de ver no es, por consiguiente, el acto por el cual se toma conciencia y se acepta la separación entre el que observa y lo observado, al contrario sugiere la abolición de las distancias, la interrelación «el ojo llena el horizonte» (IE 22), «tú como la laguna y yo como el ojo/que uno y otro se compenetran», («Por una pradera diminuta...», AM 66). Se trata de una compenetración en que el acto de mirar/ver no es contemplación, no se define como acto pasivo sino como experiencia e intervención en el mundo. La visión es engendradora, conlleva un proceso de regeneración constante y ésta es indisociable de la amada, del atisbar sorprendida del tú pues ella forja esas presencias imaginativas, gracias a ella, por ella el universo se presenta siempre naciente, inacabado, en que todo empieza, está por realizarse, por asumir una forma. La germinación que rige el mundo es un proceso que se trasvasa en el hacerse mismo del poema, en esa imaginación proliferante que el amor y el deseo suscitan.

Sirgadora de las nubes arrastradas de tus cabellos
En el silencio alzado de dos mares paralelos
Y cada limbo forjado con tus nuevas miradas
Y cada esperanza libre de revolver
Ciénagas y zarzales para hallar las perlas
Cubiertas de siete palmas admirables de losanjes
Otra cosa de no decirte arriesgada entre los azares
Recogidos los temores renacidas las esperanzas
Desplegadas las sonrisas desenvueltos los caireles
Florecidos los dientes las lágrimas tintineantes
Entre un crujir de fuego contra música de niña contra sueño
Chirriantes las alegrías niña de verte y niña
Entrechocando platillos suaves como manos

20. In *Donner à voir*, París, Ed. Gallimard, p. 115.

21. La edición de referencia es *Bajo zarpas de la quimera*, Madrid, Alianza Editorial, 1991. Las iniciales IE y AM aluden respectivamente a *Las islas extrañas* y a *Abolición de la muerte*.

Trompetas de óyeme que no respondo
 Bajo sombra de aves y cielos dorados
 Y lágrimas crecidas de llevar en su globo
 Los amorosos acordes de inaudibles alegrías

...

(AM 49)

Como lo sugiere Henri Meschonnic, «la poesía deja de ser figura, deja de ser metáfora en el sentido tradicional». No solo se abandona el principio de similitud que gobierna la poesía sino que se va a proceder a una disolución de las jerarquías, se va a borrar el ingrediente esencial de la metáfora que es el de su «alteridad dual» en provecho de una «yuxtaposición de literalidades», ya no fusión sino tensión entre realidades ajenas o contrarias, y es esta dinámica relacional la que será engendradora de lo maravilloso, (definido por Aragon como «la contradicción que aparece en lo real²²»), procediéndose por connotaciones que se propagan en un contexto. En el universo recreado o más bien esbozado o entrevisto desde el cual monologa el yo o dialoga con un tú las realidades se confunden, las relaciones se dislocan, las correspondencias se trastocan, se entremezclan en una dinámica en que la esfera de lo natural adopta características de lo cultural/humano o viceversa, los elementos (aire, agua, fuego, tierra) intercambian sus atributos, las categorías de ordenamiento de lo material y lo abstracto se confunden, lo grande o inabarcable se aloja en lo pequeño o diminuto, lo único se multiplica, el arriba y el abajo se invierten...

...

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

... (« Diafanidad de alboradas... » AM 58)

La imagen, las imágenes dejan de existir limitadas a sí mismas, pierden sus contornos retóricos tradicionales, componiendo un entramado, un tejido de una multitud de términos, haciendo que la imagen evolucione en el tiempo y en el espacio, (parámetros de lo real), recreándose ya no como figura sino como una atmósfera, una acción continua. A través del movimiento expansivo «de sucesivas y desbordantes presencias imaginativas²³», se propone un entramado en que las imágenes/visiones aparecen intrínsecamente vinculadas al encadenamiento sonoro que es el fluir de las palabras del poema. Es lo que sugiere el poema «Un árbol se eleva ...» de *Las ínsulas extrañas* cuya posición central en el conjunto, es el quinto poema de nueve, vertebrado el poemario, arraigando poderosamente el verbo en los elementos, en una naturaleza que ya no se presenta como exterior sino como consubstancial al hombre, a través de sus atributos y representaciones dinámicas. El árbol westphaliano, *axis mundi* y doble del hombre «crece y no cabe en el cielo en el alma», «se eleva hasta el extremo de los cielos que lo cobijan/golpea con dispersa voz» es una entidad que desborda, resquebraja el marco del paisaje y del cosmos, trastoca todos

22. *Op. cit.*, p. 116.

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

los órdenes para generar un nuevo canto:

Ya
 Crecen las ramas
 Más allá
 Crecen las damas
 Las gotas ya saben caminar
 Golpean
 Ya saben hablar
 Las gotas
 El alma agua hablar agua caminar gotas damas ramas agua
 Otra música alba de agua canta música agua de alba
 Otra gota otra hoja
 Crece el árbol
 Ya no cabe en el cielo en el alma
 Crece el árbol
 Otra hoja
 Ya no cabe el alma en el árbol en el agua
 Ya no cabe el agua en el alma en el cielo en el canto en el agua
 ..
 (IE 33)

Los mundos creados son mundos de palabras, frágiles mundos evanescentes de voz, de música, de sonidos. Lo confirma la omnipresencia de lo sonoro y su necesaria complementariedad con el silencio, así como los abundantes entrecruzamientos sinestésicos en que lo visual desemboca o parece originarse en lo auditivo inscribiendo en el texto esta necesaria correspondencia : « Y tantas risas me dijeron que la luz también nace de sonidos entrechocados » (IE 37), «Y la música ha empezado a trenzar la luz en que has de caer» (AM 64) «Deslumbre de músicas cubriendo la montaña como una alta arboleda» (AM 57). De este modo, la visión vuelve a la palabra. Westphalen puede decir con Breton que los grandes poetas no son, como se cree comúnmente, visionarios sino más bien o sobre todo auditivos, pues en ellos la visión, la iluminación es no la causa sino el efecto²⁴. La imagen es antes que nada encadenamiento de palabras, es sonido y es sintaxis, el joven Westphalen que escribe el prólogo de *Difícil trabajo* lo sabe perfectamente cuando afirma:

En la poesía, la colisión es originada por el accidente gramatical, por la catástrofe gramatical que realizan la contradicción real o aparente, la negación de propiedades físicas elementales, lo concreto en lugar de lo abstracto, lo general en lugar de lo particular y viceversa, la disyunción, etc..., es decir lo que llama Louis Aragon: «formas de aprehensiones de la idea puramente sintácticas, por inventar cada vez». «Esta última cualidad de impremeditación (prosigue Westphalen) es importantísima, es la que asegura espontaneidad, verdad poética, ardiente y profunda y clara verdad, precisión de íntima realidad, de introvertible realidad... de este modo nos asegura contra todo huero gramaticalismo de poesía intelectualista, contra toda poesía definible como vasto 'calembour'²⁵.

Westphalen hace suya la convicción de que la innovación poética –que se arraiga en la imagen–

24. «Je me suis élevé déjà contre la qualification de « visionnaire » appliquée si légèrement au poète. Les grands poètes ont été des « auditifs », non des visionnaires. Chez eux la vision, l'« illumination » est, en tout cas, non pas la cause, mais l'effet ». En « Silence d'or », *La clé des champs*, p. 98.

25. *Op. cit.*, p. 20.

pasa por la sintaxis e implica pensar la sintaxis. Westphalen, con Aragon y los surrealistas, sabe que las «visiones» se obtienen en la subversión de las reglas elementales del discurso. Y también en una percepción de la sintaxis más como configuración o disposición de las palabras como objetos o piezas. La colisión, la yuxtaposición son los términos que enmarcan el trabajo de la imagen y por ella de la nueva poesía. Sin embargo, trabajar en la sintaxis paradójicamente no es suprema elaboración, como lo fueran las formas alambicadas de la frase simbolista, es decir, esa explotación del lenguaje como un *continuum*, como una entidad en que se trabajan y se desarrollan las articulaciones. Es todo lo contrario: se hace de lo asintáctico, de la paratáxico el territorio privilegiado, propicio para el despliegue de la imagen bajo su nueva forma y su nuevo cometido. Esta nueva manera de considerar y valorar la sintaxis tiene mucho que ver con la permeabilidad entre la poesía y las artes visuales que se despliega con las vanguardias. Como lo ha estudiado Laurent Jenny, en la definición de la imagen reverdyana está claramente presente la necesidad de afirmar y defender el poder de la poesía con respecto a las artes plásticas que, en ese momento, se presentan como el paradigma artístico referencial de lo vanguardista (como para el simbolismo lo fue el musical). Defender la autonomía y las armas de lo verbal pero en función de esa fuerte presencia y desde la perspectiva de una tradición postmallarmeana es lo que hace Reverdy, a través de la reivindicación de la imagen como creación pura y de la sintaxis como recurso mayor²⁶.

Más allá de esta tensión ya incorporada en los poetas que como Westphalen escriben en los años 30, en la poesía del autor de *Las islas extrañas* es sustancial, me parece, otro polo de atracción de la modernidad, que alimenta los trasvases posibles de lo visual a lo lingüístico, este polo esencial es el cine. El cine es quizá el medio que mejor da cuenta de las nuevas coordenadas de la percepción moderna, el hecho de que «El fluir de lo real sucede en otra parte y no pasa por el eje de la palabra que nombra. El mundo consiste ya en imágenes-movimientos. La sustancia se ha hecho cinemática y la palabra participa de esta sustancia²⁷», como lo sugiere William Rowe, en un artículo que justamente examina el influjo del cine en el gran Vallejo, admirador de Charlie Chaplin y atento escrutador que aprovecha poéticamente los medios de este nuevo arte. Además de Vallejo, es flagrante esta atracción en otros poetas peruanos, como se ve en *Hollywood*, de Xavier Abril, *Cinema de los sentidos puros* de E. Peña Barrenechea, sin hablar de Carlos Oquendo de Amat, quien, ya en los años 20, con sus *5 metros de poemas*, había comprendido la importante irrupción de este nuevo lenguaje y su posible explotación poética. El joven Westphalen del prólogo citado asocia la nueva vía por la que debe enrumbarse la poesía asociándola al aprovechamiento de los medios cinemáticos:

..A la poesía de las ideas, falsa poesía, absurda, de metafísicos...a la poesía didáctica al igual que a la de sonidos, la poesía música o simbolismo, la que nombra E. Pound, melopeya y a la popular y académica ha sucedido una vital, dinámica, del movimiento del ser, cinemática²⁸.

Westphalen ve, él también, en el cine una apertura de posibilidades expresivas:

...el cinema, del que nos ha dado el excepcional regalo de un sentido más para lo patético del misterio y por el que poseemos un ojo arbitrario aunque «más maravilloso» dice Blaise

26. «Mais Reverdy comprend “syntaxe” au sens élargi, et quasi étymologique, de “configuration verbale”. Dans une tradition post-mallarméenne, il élargit la “syntaxe” à la “disposition” de la page et à la traduction typographique des articulations sémantiques du poème. La syntaxe reverdyenne, c’est, comme dans *Le Coup de dés* mais avec des moyens beaucoup plus discrets, la pensée rendue sensible “dans notre espace” ou encore la figuration d’un “lieu pensant”, *op. cit.*, p. 118.

27. En «César Vallejo en París: las velocidades de lo moderno», en *De márgenes y silencios, Homenaje a Martín Lienhard*, Annina Clerici, Marilia Mendes (Eds.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2006, p. 177-190.

28. *Op. cit.*, p. 20.

Cendrars, «que el ojo a facetas de la mosca», que nos permite inéditas realidades y una reformada física²⁹...».

El cine se abre como nuevo medio, es portador de «un sentido más» para ver de otra manera, es obvia aquí la concordancia con la sensibilidad surrealista por los términos empleados «lo patético del misterio», «ojo arbitrario», «inéditas realidades». Lo que retiene la atención del poeta son sobre todo las inmensas y nuevas posibilidades que propone el cine, cuando habla de una «reformada física», y que son «aprovechables para la imagen poética»:

El mundo de la imagen es venido a nos con su séquito de proporciones y desproporciones, sucesión, desquiciamiento, desvanecimiento, desdoblamiento, disminución y ampliación, monstruosa multiplicación, lo informe, el microscopio, la lente, los olvidos, la inconsciencia, el mito³⁰...

El cine es portador de un lenguaje del movimiento, introduce una paleta de perspectivas y de percepciones a través de los planos y ángulos y sobre todo plantea a través del montaje el papel crucial de una sintaxis, como «découpage» y encadenamiento, yuxtaposición y sucesión de imágenes. Si el cine y su lenguaje fascinan al poeta es porque ve en ellos la manera de desarrollar e incluso radicalizar un fermento ya presente en la poesía misma.

Es de notar la similitud correspondiente a las intenciones parejas de la imagen en la poesía y el cinema, o mejor dicho, de sus consecuencias. Pues en ambas es el principio copulativo el sustancial: el choque de realidades ajenas que sucede en la frase, transcurrir literario, en el montaje, transcurrir cinematográfico... (ambos) se sujetan [...] «al principio dialéctico del movimiento» (Eisenstein)³¹.

Lo cinematográfico y lo verbal parecen equipararse en torno a una lógica relacional dentro de una dinámica temporal/sucesiva. Palabras o grupos de palabras que funcionan como entidades autónomas en yuxtaposición, que chocan pero dentro de un «discurrir literario», «principio dialéctico de movimiento», que es el generador de sentidos. Estas observaciones, de Westphalen repercuten y pueden verse en práctica en sus dos libros, y quizá sobre todo en el primero, *Las islas extrañas* en que hay mayor experimentación a nivel sintáctico. Los medios cinematográficos se traducen verbalmente en la primacía de la parataxis, en la yuxtaposición/sucesión de palabras o proposiciones simples, independientes sin articulador lógico alguno que hacen más flagrante la idea o el efecto de choque, de contraste. Si de relación se trata en la sintaxis, es abandono de la construcción y de ordenamiento a partir de articulaciones y enlaces gramaticales, en provecho de la disposición de palabras o sintagmas tratados como cosas:

La mañana alza el río la cabellera
Después la niebla la noche
El cielo los ojos
Me miran los ojos el cielo
Despertar sin vértebras sin estructura
La piel está en su eternidad
Se suaviza hasta perderse en la memoria
Existía no existía

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*, p. 18-19.

31. *Ibid.*

Por el camino de los ojos por el camino del cielo
 Qué tierno el estío llora en tu boca
 Llueve gozo beatitud
 El mar acerca su amor
 Teme la rosa el pie la piel
 El mar aleja su amor
 El mar
 Cuántas barcas
 Las olas dicen amor
 La niebla otra vez otra barca
 Los remos el amor no se mueve
 Sabe cerrar los ojos dormir el aire no los ojos
 La ola alcanza los ojos
 Duermen junto al río la cabellera
 Sin peligro de naufragio en los ojos
 Calma tardanza el cielo
 O los ojos
 Fuego fuego fuego fuego
 En el cielo cielo fuego cielo
 Cómo rueda el silencio
 Por sobre el cielo el fuego el amor el silencio
 Qué suplicio baña la frente el silencio
 Detrás de la ausencia mirabas sin fuego
 Es ausencia noche
 Pero los ojos el fuego
 Caricia estío los ojos la boca
 El fuego nace en los ojos
 El amor nace en los ojos el cielo el fuego
 El fuego el amor el silencio
 (IE 26-27)

La lógica relacional está en el choque o frotamiento no en el enlace o en la articulación. Ello se ve reforzado por la ausencia total de puntuación propia de las vanguardias (presente en los dos libros) que genera indeterminación gramatical y por ende semántica, como se ve ya en el primer verso que da las pautas del conjunto pues no se sabe qué es sujeto, qué es predicado. Quién alza qué. Si la mañana, si el río, si el río y la cabellera son lo mismo, todo ello queda en suspenso o todo es aceptable. La ausencia de puntuación acentúa la impresión de que, como lo sugiere José Ángel Valente, «las palabras navegan como islas, ínsulas extrañas en un mar sin fronteras³²». Las palabras son cosas en esa suerte de autonomía sintáctica. Puede verse como la forma que asume el deseo del poeta de abolir la distancia entre la palabra y el mundo. Las palabras como en bruto parecen ofrecernos la cosa directamente: «la niebla» «la noche» «el cielo» «el mar» «el fuego» «el estío», etc... O sea el entorno cósmico (los cuatro elementos, el cielo, esfera celeste, el mar y el ritmo oceánico) en el cual desea fundirse el sujeto, el dinamismo material que el sujeto quisiera integrar. Hay que observar que no hay un «yo» afirmativo de su individualidad, están prácticamente ausentes todas las marcas gramaticales de la primera persona (la única es «me» pronombre objeto en que el sujeto es pasivo: «me miran los ojos el cielo»), si hay otros verbos que podemos asociar al «yo», están en infinitivo: «despertar sin vértebras sin estructura» y en un enunciado como este que dice de manera clara ese deseo de integración, de fusión, (que se traduce en «gozo», en «beatitud»), así como el

32. Presentación de José Ángel VALENTE, «Aparición y desapariciones», *Bajo zarpas de la quimera*, op. cit., p. 12.

rechazo de toda vertebración/articulación –que en segunda lectura, puede ser sintáctica. La preferencia de «la piel» «la piel está en su eternidad», ser solo piel, sugiere ser eso que es antes que nada contacto con el mundo que rodea al yo, ser tacto, ser sentidos (y no intelecto, alma, no existencia humana afirmada, diferenciada), e incluso en tanto que piel, solo enrarecida, como fundida, a punto de desaparecer. El deseo de indiferenciación se confirma con el empleo de sustantivos que aluden a partes del cuerpo, evocadas, convocadas no con el posesivo sino con el artículo definido: «la piel», «el pie», «los ojos», «la frente». No componen un ser que se constituiría como un individuo sino que aparecen como partes de un todo cósmico. Un todo cósmico que emana, se desprende del tú, de la amada: «qué tierno el estío llora en tu boca» amada/tú que aparece en las aliteraciones de la dental sorda [[t] y en la combinación silábica [ti] que remiten a esa segunda persona y difunden su presencia fónicamente a la par que ciertas palabras sueltas como «cabellera» o «amor» entretejen la solidaridad entre la amada y la realidad cósmica. Si las palabras se presentan como cosas, o «islas», este abandono de un ordenamiento lógico discursivo preciso que le permite a Valente esa bella comparación, no implica anarquía, sino voluntad de un efecto de montaje. En la yuxtaposición de unidades (palabras o sintagmas) dentro del verso o entre verso y verso brota la imagen o más bien la visión o visiones como lo consigna la omnipresencia de los «ojos» (12 veces) y del «mirar» (2), así como las tensiones entre, por un lado, mañana/cielo/fuego y por el otro, noche/niebla/ausencia, que vuelven indisolubles la presencia/ausencia de la amada y la posibilidad o imposibilidad de visión : «detrás de la ausencia mirabas sin fuego/Es ausencia noche/pero los ojos el fuego/caricia estío los ojos la boca». Las palabras cosas de este último verso restituyen la posibilidad de integración del tú y el yo en el cosmos, ponen a salvo de la separación.

Para concluir, quisiera decir que en *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*, dos libros mayores, la exploración de las nuevas posibilidades de la imagen siempre tienen como horizonte restablecer la plenitud de la presencia, captar eso que nos es necesario para que estemos, nosotros también verdaderamente en el mundo y por ello se acompañan de un acercamiento empático pues el verbo se ve irrigado por una emoción, no aparente sino subterránea, que se desprende del monologar del hablante, a través de las huellas, marcas de su subjetividad, de su interioridad, traducidas, como vibraciones, en interrogación, asombro, conmoción. La experimentación sustenta la preocupación ontológica, la dolorosa conciencia de la finitud y del tiempo que degrada, el deseo de presencia y unidad. En ese sentido, Emilio Adolfo Westphalen parece hacer suya por anticipado la definición que propone Yves Bonnefoy de la «imagen»: «la imagen se da precisamente cuando las palabras se juntan gracias a procedimientos sintácticos pero sin que análisis alguno en el plano de las figuras pueda penetrar para reducirlas a un sentido» y cuando es posible «percibir, muy a lo lejos en el horizonte de las palabras, una luz, la de la unidad de todo más allá de la denominación que dispersa³³».

33. «L'image, précisément, c'est quand les mots sont rassemblés par des procédés syntaxiques mais sans qu'aucune analyse au plan des figures n'ait chance d'y pénétrer pour les réduire à un sens.» (Yves BONNEFOY, *L'inachevable, Entretiens sur la poésie* 1990-2010, París, Albin Michel, 2010, p. 221-222.)

Bibliografía

- ABRIL, Xavier, *Difícil trabajo*, Madrid, Editorial Plutarco, 1935.
- BACIU, Stephan, *EAW*, Ed. Café de Nadie, México D-F, 1985.
- BONNEFOY, Yves, *L'inachevable, Entretiens sur la poésie 1990-2010*, París, Albin Michel, 2010.
- BRETON, André, *La clé des champs*, París, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979.
- , *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1979.
- CHUECA, Luis Fernando, *Poesía vanguardista peruana*, Lima Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
- DE LA CRUZ, San Juan, *Poesías completas y otras páginas*, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1981.
- ELUARD, Paul, *Donner à voir*, París, Editions Gallimard, 2001.
- JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité*, París, Presses Universitaires de France, 2002.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour le poétique I*, París, NRF, 1970.
- MORO, César, *Los anteojos de azufre*, *Boletín Bibliográfico de la Universidad Mayor de San Marcos* N° 1-4, año XXX, Lima, diciembre de 1957.
- OSORIO, Nelson, *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge *El pájaro parado (leyendo a E. A. Westphalen)*, Madrid, Ediciones del Tapir, 1992.
- ROWE, William, «César Vallejo en París: las velocidades de lo moderno», en *De márgenes y silencios, Homenaje a Martín Lienhard*, Annina Clerici, Marilia Mendes (Eds.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2006.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera, Poemas 1930-1988*, Madrid, Alianza editorial, 1991 [« Apariciones y desapariciones », por José Angel Valente ; « Advertencia del autor » ; *Las islas extrañas, Abolición de la muerte ; Belleza de una espada clavada en la lengua ; Arriba bajo el cielo ; Máximas y mínimas de sapiencia pedestre ; Amago de poema – de lampo – de nada ; Porciones de sueño para mitigar avernos ; Ha vuelto la diosa ambarina*].
- , *Las Moradas*, n°1, Lima, mayo de 1947.
- , «Poetas en la Lima de los años treinta», *Otra imagen deleznable*, México Fondo de Cultura Económica, 1980.
- , «Surrealismo a la distancia», en *Dominical de El Comercio*, Lima, 16 de mayo de 1982.