

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**Una lectura intertextual del poemario *Ha vuelto la diosa
ambarina* y la sección "El niño y el río" de Emilio Adolfo
Westphalen**

TESIS

para optar el título profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Mauro Marino Jiménez

Lima – Perú

2007

A mis padres

**UNA LECTURA INTERTEXTUAL DEL POEMARIO
HA VUELTO LA DIOSA AMBARINA Y LA SECCION
“EL NIÑO Y EL RÍO” DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN**

INTRODUCCIÓN.....	04
CAPÍTULO I	
ESTUDIOS CRÍTICOS.....	14
1.1 Preámbulo.....	14
1.2 Trabajos críticos.....	15
1.2.1 Artículos.....	16
1.2.2 Reunión de procesos.....	25
1.2.3 Compilaciones.....	29
CAPÍTULO II	
ENTRE LA VANGUARDIA Y EL SURREALISMO.....	34
2.1 El origen y el desarrollo.....	34
2.2 El surgimiento de la escritura westphaleana en el contexto de la vanguardia.....	35
2.3 Sobre el surrealismo en Europa y Latinoamérica.....	41
2.3.1 Primeros alcances.....	41
2.3.2. El caso latinoamericano.....	45
2.4 El legado del surrealismo en la primera poesía de Emilio Adolfo Westphalen.....	47
2.5 Un contexto de cambios.....	49
2.5.1 La observación del pensamiento primitivo.....	51
2.5.2 La dimensión del amor y la mujer.....	56
2.5.3 Disolución de opuestos.....	60
CAPÍTULO III	
UNA REFLEXIÓN SOBRE LA INTERTEXTUALIDAD REFERIDA A SIMBÓLICAS DE JOSÉ MARÍA EGUREN Y LOS RÍOS PROFUNDOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS.....	66
3.1 Westphalen y Eguren.....	66
3.1.1 Sueño y vigilia.....	67
3.1.2 La música.....	87
3.2 Westphalen y Arguedas.....	99
3.2.1 Naturaleza y humanización.....	99
3.2.2 Fuerza.....	105
3.2.3 Naturaleza y sociedad.....	110
3.2.4 Aprendizaje.....	115
CONCLUSIONES.....	124
BIBLIOGRAFÍA.....	128

INTRODUCCION

Conocí los primeros poemas de Emilio Adolfo Westphalen¹ en el año 1999, a inicios de mi carrera y por circunstancias relativamente fortuitas. No podría relatar el preciso instante en el que poemas como “Una cabeza humana viene...” y “Magic World” lograron hacerme creer de una manera decisiva en la literatura, y -años después- en hacerme asumir posición crítica sobre la misma. Muy pocas veces he logrado admitir una enseñanza, un consenso y una admiración provenientes de la obra de un mismo autor. En este caso, y solo a través de unos pocos textos, he sentido lo abrumadoramente real de ese encuentro.

¹ Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001). Poeta peruano. Autor de *Las islas extrañas* (1933), *Abolición de la muerte* (1935), *Otra imagen deleznable* (1980), *Arriba bajo el cielo* (1982), *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (1982), *Amago de poemas de lampo de nada* (1984), *Porciones de sueños para mitigar avernos* (1986), *Ha vuelto la Diosa Ambarina* (1988), *Cuál es la risa* (1989), *Bajo zarpas de la quimera* (1991) y *Poesía completa y Ensayos escogidos* (2004). Sus artículos y ensayos han sido reunidos en: *La poesía los poemas los poetas* (1995) y *Escritos varios sobre arte y poesía* (1997). Fue director de las famosas revistas *Las Moradas* (1947-1949) y *Amaru* (1967-1971). Este estudio se centrará sobre la relación intertextual que existe entre la sección “*El niño y el río*” (perteneciente a la publicación del año 1984) y el poemario *Ha vuelto la Diosa Ambarina* con las obras de José María Arguedas y José María Eguren, respectivamente.

Los últimos poemas de Westphalen me reiteraron la independencia estética que ya había conocido en mi primera experiencia; pero lo hicieron de forma completamente distinta: mediante el homenaje, el reconocimiento y el misterio. Recuerdo claramente la prosa² del poema que inicia con la frase “Hoy día he visto a la Diosa Ambarina”³: un discurso que se constituye a sí mismo como un desafío en los motivos que alude; pero que –a la vez– parece suponer el reencuentro con un aura única e inconfundible, como una llamada silenciosa en medio de una gran vorágine que es nuestro mundo. Esta experiencia, acaso, me fue ofrecida prematuramente, pues desconocía que el referente de este personaje tan ambiguo y misterioso proviene de un poema de José María Eguren⁴.

La disyuntiva entre estudiar una obra de arte desde “sí misma” o desde un marco referencial parece ser una cuestión ya resuelta; pues cuando analizamos un texto como *Los Comentarios Reales de los Incas* debemos tratar de insertarnos en el imaginario de los siglos coloniales⁵, sin existir,

² Muchos de los poemas de Westphalen, posteriores a *Abolición de la muerte* (1935) se hallan escritos en prosa.

³ HOY día he visto a la Diosa Ambarina – la misma tez de ámbar – sus ojos de llamarada y tiniebla – encarnación de la única y perennal Belleza.

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

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

Nada existe – nada puede existir ahora sino la Diosa Ambarina y su Belleza de Medusa arrebatadora y mortífera. (Westphalen, Emilio Adolfo. *Bajo zarpas de la quimera*. Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 250. En adelante emplearé esta edición).

⁴ José María Eguren (1874-1942). Poeta peruano. Autor de *Simbólicas* (1911), *La Canción de las Figuras* (1916) y *Sombra y Rondinelas* (1929). Para el presente estudio utilizaré la edición *Poesías completas*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1961. El poema “Diosa ambarina” pertenece a la publicación de 1911, hallándose en la página 66 del texto citado.

⁵ Incluso esta idea es discutible, puesto que hay investigadores que sostienen la actualidad de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* desde el punto de vista del lector, dado que el texto que fue escrito originalmente en el siglo XV, pero redescubierto hace pocas décadas; sin generar, por tanto, influencias en otros ejemplos posteriores del mismo género. Sabemos, sin embargo, que para iniciar un estudio respecto de la obra de Guaman Poma de Ayala, habría que indagar en el contexto general de su época.

aparentemente, esa necesidad en textos de nuestro tiempo. Volviendo la mirada a nuestro tema de estudio, podríamos añadir la originalidad e independencia ideológica de la poesía de Westphalen (en comparación con las obras de sus coetáneos) como una razón importante para la reducción y delimitación de este estudio a los referentes que él mismo propone en su obra artística y su labor como ensayista. Por tanto, utilizaré esta idea para elegir un contexto pertinente a la poética de nuestro autor y al tema señalado. Propongo, entonces, reconocer los últimos poemarios a través del surgimiento y desarrollo de los primeros. Una somera comparación que establezca parentescos y diferencias, y que nos permita llegar a una nueva propuesta.

He elegido como tema central de este trabajo la sección⁶ “*El niño y el río*” (1984), dedicada a José María Arguedas⁷, y cuyo título se remite a su novela *Los ríos profundos* (1956); así como el poemario *Ha vuelto la Diosa Ambarina* (1988), publicación que toma el nombre de un personaje de la lírica egureniana. En el Capítulo I desarrollaremos un análisis de la obra crítica sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, observando la recepción que esta ha tenido desde sus primeros años hasta la actualidad. Estos aportes se verán contrastados en el Capítulo II, en el que haremos una somera revisión de la vanguardia y el surrealismo en el Perú. Ambos períodos -así como su poderosa influencia en nuestro territorio- han sido determinantes para el desarrollo de

⁶ El texto aludido es la segunda de tres secciones que se hallan en el libro titulado *Nueva serie de escritos* (1984), pero que fue rebautizado con el nombre de *Amago de poema – de lampo – de nada* (1986). En las ediciones antológicas *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1986) y *Poesía completa y ensayos escogidos* (2004), esta sección (así como las otras) figuran como independientes.

⁷ José María Arguedas (1911-1969). Escritor y científico social peruano. Es autor de las novelas *Yawar Fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1956), *El sexto* (1961), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

poetas como Emilio Adolfo Westphalen y César Moro. Trataremos de aclarar el aporte ideológico que la escuela presidida por Breton ha tenido para con nuestro autor, y la forma en que este último ha conservado ciertos aspectos que son importantes, tanto en sus primeros textos como en su poesía última. Finalmente, en el Capítulo III, desarrollaremos una reflexión sobre la intertextualidad que subyace explícitamente en las obras mediante el análisis de algunos poemas y otros textos. Trataré de destacar el pensamiento de los autores homenajeados por Westphalen y la lectura que él hace de sus obras a través de su propia lírica.

Optar por la intertextualidad como tema central de este trabajo supone una delimitación de dicho término. Aunque su empleo se ha generalizado en las teorías literarias (desde que fueron utilizados por Julia Kristeva y Roland Barthes), existe cierto consenso en su uso “para referirse al hecho de la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, etc.” (Estébanez 264).

Lo expresado anteriormente con respecto del tema y la breve definición de Estébanez, coinciden en varios puntos fundamentales: Por una parte, el título del poemario que alude a un personaje de Eguren y la relación ideológica que observaremos en ambas poéticas; por otra, la dedicatoria a José María Arguedas en la sección señalada y el empleo de personajes comunes a ambas obras. Aunque en este último caso haya una diferencia de géneros (poesía y

novela), la obra de JMA es idónea para ser relacionada con la poesía dado “el componente lírico” observado por Cornejo Polar, que “suele presentarse muy visiblemente en la novela indigenista –y en especial en la novela indigenista peruana” (73). No estamos hablando en este caso de un género novelístico canónico, sino de un discurso con diversas características que difieren y flexibilizan los propósitos de la obra tal y como la conocemos⁸. Más aún. Martínez Fernández, al respecto de la intertextualidad, señala que esta se da “dentro del complejo fenómeno de la recepción, que implica a los tres elementos esenciales de la comunicación: autor, obra y público.” (67) La recepción –entendiéndola desde esta idea- es cabal en la lectura realizada por Westphalen, como veremos en el Capítulo III.

Es necesario, asimismo, que distingamos entre intertextualidad y “afiliación”, siguiendo el segundo término desde la óptica del poeta peruano. La primera establece un diálogo y acaso un consenso, pero no supone una asociación subordinada llevada –en muchos casos- por medio de una preceptiva. Westphalen, pese a la admiración que siempre manifestó por el surrealismo, observaba recelosamente la “tiranía del espíritu” aludida por Breton en sus manifiestos. Nuestro autor, en un artículo sobre la pintura de Szyszlo, hizo patente la libertad del artista cuando este elige y cambia sus motivos a lo largo de su carrera. Recusa los “problemas de ‘filiación’” y los

⁸ Cornejo Polar distingue tres rasgos o características que pueden aplicarse a la novela indigenista: “un sistema más aditivo que secuencial y que remite con cierta facilidad a un modelo cuentístico” (71), “el componente lírico” mencionado anteriormente (73) y el hecho de que “la novela indigenista asume también componentes míticos, con frecuencia procesados mediante recursos más épico que novelescos”. (73).

atribuye a las necesidades que manifiesta un historiador y no un artista (*Poesía Completa* 431).

Siguiendo con este razonamiento, el historiador se enfrentaría a una extraña paradoja respecto de cualquier presunta “afiliación” entre *Simbólicas* (1911) de Eguren y *Ha vuelto la Diosa Ambarina* (1988) de Westphalen. Ambos poemarios -si bien rescatan un valor intrínseco de su época y plantean preguntas de semejante origen– están fuera una circunscripción temporal en el sentido de pertenecer al mismo tiempo y situación histórica: En primer lugar, observamos setenta y siete años de diferencia entre la publicaciones de uno y otro libro. En segundo lugar, ambos poetas conservan un mérito distinto, correspondiente a sus propias búsquedas y la forma en que el público y la crítica las recibieron. Sobre el primero, podemos decir que su obra fue fundamental para el surgimiento de la poesía peruana contemporánea⁹; mientras que el segundo, además de haber surgido en un periodo en el que ya se estaban sentando las bases de nuestra lírica, pasó a ser conocido como uno de los más singulares representantes del surrealismo en el Perú; tanto por coincidir –en varios aspectos– con los ideales que la escuela francesa proclamaba, como por haber desarrollado un estilo evidentemente alejado del automatismo escritural, sin que en su obra se excluyan rasgos y motivos surrealistas, como veremos en el Capítulo II.

⁹ Estuardo Núñez plantea esta hipótesis a partir de una comparación entre Eguren y Chocano; distinguiendo al primero como el gestor de una nueva propuesta (*La poesía* 39-47). Alberto Escobar, por su parte, señala que con dos primeros libros de poesía de Eguren y Vallejo “empieza la Literatura Contemporánea del Perú”. (*Antología* 11).

Refutar la posible afiliación entre EAW y JMA no es una cuestión temporal (ambos autores son contemporáneos) sino de género, estilo y el tema general de sus obras. Arguedas ha abordado -en la mayoría de sus novelas- la vida del ande y los problemas de identidad que constantemente aquejan a los habitantes del mundo representado en sus obras. Hayamos en estas una serie de disyuntivas y convergencias como producto del encuentro y el choque de dos grandes culturas: la española y la indígena. Westphalen, muy por el contrario, desarrolló una lírica que poco dependía de un referente cultural específico, fundamentalmente acerca del encuentro (logrado o fallido) de dos seres que parten de la esfera de lo humano, pero que -muy frecuentemente- trascienden un escenario de la realidad. Es tal la subjetividad de sus actantes¹⁰ que esta tiende a irradiarse en el universo representado y reemplazarlo. Esto, sin embargo, cambia notablemente en los poemarios posteriores; dado que aparecen algunos escenarios culturales, acercando su poesía a contextos de la realidad¹¹, aunque muy difícilmente podemos hablar de un mismo espacio en cada libro, como sí ocurre en las novelas de JMA. Todas estas diferencias, sumadas a la diglosia que observamos en la obra del novelista y en contraste con la adopción casi total del idioma español por parte del poeta, hacen que difícilmente podamos asociar estos autores a un mismo género u escuela.

¹⁰ Según Fontanille, quien distingue al actante del actor, observa al primero como “concebido en una perspectiva en la que nada, en el texto, está dado; todo está por construir y, particularmente la identidad de las figuras antropomorfas que parecen manifestarse allí.” (125). Este postulado quiere decir que no se distingue al ser que realiza o el que sufre el acto por ser presentado o no como un ser humano, sino que este puede ser cualquier tipo de entidad construida sobre la base del texto a analizar. Emplearemos este término para poder tratar con mayor comodidad las distintas situaciones que se proponen en los poemas de Emilio Adolfo Westphalen.

¹¹ En un poema de *Ha vuelto...* se trabaja sobre la base de un referente cultural; nada menos que una obra de Calderón de la Barca: “En el Gran Teatro del Mundo se ha dado fin a la enésima representación del Gran Teatro del Mundo.” Aludiendo a la relación que se sostiene con la amada -en los poemarios posteriores- podemos encontrar dicho encuentro en sitios como balsas, calles e incluso un velatorio.

En ambos casos, la afinidad y el mutuo reconocimiento es de un orden más profundo que el planteado por el momento histórico, el género desarrollado o el compromiso ideológico. Hay, en todos ellos, una notable preocupación por comprender al ser humano y un deseo de contribuir al desarrollo de nuestra literatura; aunque esto haya significado la paradoja de pertenecer a un reducido grupo de escritores de gran valía, pero escasamente comprendidos. Sin embargo, y gracias a ambos textos de Westphalen, podemos hallar una propuesta de comunicación entre sus obras. Una tentativa de comunicación plena, pese a la gran diferencia que existe en los códigos utilizados.

Demos una primera mirada a los textos elegidos.

“*El niño y el río*” es la segunda de tres secciones del poemario *Amago de poema – de lampo – de nada*. Y, tal y como el título expresa, hay una correspondencia directa y particular entre cada sección y segmento del mismo. Así pues, *Amago de poema* (correspondiente a la sección *Nueva serie*) es un acercamiento a formas burdamente consideradas líricas, las cuales expresan denotativamente la idea de falsedad e ilegitimidad¹². El segmento (*Amago*) *de lampo* (correspondiente a la sección “*El niño y el río*”) es un conjunto de poemas que relatan diversos juegos, encuentros y otras actividades ejecutadas por los dos actantes mencionados en el título de la sección¹³, constituyéndose –a través de estas acciones- un diálogo con lo vivo, súbito y fugaz; pero que

¹² Esta idea es observable desde títulos como “Fruto podrido”, “Tumba grande”, “Derrota”, “Aviso demorado”, “Cuño falso”, “Prurito de pueta”, etc.

¹³ En los poemas sus designaciones aparecen en mayúsculas.

trae consigo una consecuencia: el fin de dicho destello cuando el “Río” (con mayúscula) termina arrasando todo aquello que fue creado por el hombre. Finalmente, (*Amago*) *de nada* (correspondiente a la sección *Remanentes de naufragio*) es un grupo de poemas relacionados con la creación y la destrucción, tanto de lo físico como de lo abstracto¹⁴.

Ha vuelto la Diosa Ambarina es un poemario compuesto por treinta y un poemas sin título. Un libro complejo que nos muestra el desarrollo de eventos, entidades y formas de ver el mundo; manifestando un desarrollo de la visión del yo lírico y preparándolo para contemplar la Belleza (en mayúscula). Esta búsqueda es una concepción que nos remite a Eguren, en cuya lírica aparecen personajes como “la niña de la lámpara azul”, “la tarda” o la propia “diosa ambarina” (en minúsculas) como entes simbólicos que conforman un mundo enigmático y plenamente constituido en el misterio de sus nombres, lugares y acciones. Tanto el autor de *Simbólicas* como el de *Las ínsulas extrañas* demuestran un notable tratamiento del yo lírico como intérprete de esos elementos y símbolos, aunque el segundo se caracterice por limitar la enunciación de sus nombres en la gran mayoría de sus poemas.

Para este trabajo estoy utilizando el título *Bajo zarpas de la Quimera* (1991) de Alianza editorial, que incluye los poemarios *Las ínsulas extrañas*, *Abolición de la muerte*, *Belleza de una espada clavada en la lengua*, *arriba bajo el cielo*, *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*, *Amago de poema – de*

¹⁴ En el poema “*Deshacer y rehacer*” se puede ver claramente el desarrollo de esta idea: “VA a agarrar un martillo para golpear el silencio – para pulverizar el silencio – para multiplicar el silencio”. Muestra, en tal sentido, la reaparición de nueva “materia” a partir de su aparente erradicación.

lampo – de nada, *Porciones de sueño para mitigar avernos* y *Ha vuelto la Diosa Ambarina*. También he leído las reediciones de *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* (2005), por la editorial Ríotigre; *Otra imagen deleznable* (1980), editado por el Fondo de Cultura Económica de México; *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1986), por ediciones Rikchay; *Ha vuelto la Diosa Ambarina* (1989) de la editorial Campodónico; *Falsos rituales y otras patrañas* (1999), publicado por la Universidad Católica y *Poesía completa y ensayos escogidos* (2004) de esa misma institución. He encontrado que tanto en la edición de 1986 como en el último libro citado, se ha optado por no colocar el título del poemario *Amago de poema – de lampo – de nada* (originalmente llamado *Nueva serie*), sino que se ha elegido separar cada sección a manera de poemario.

He recurrido a distintas bases teóricas para llegar a un análisis que procure ser provechoso en cada caso. Aunque los poemas que veremos en el Capítulo III serán revisados en su construcción y principales figuras retóricas, cuando veamos la parte correspondiente a *Simbólicas* y *Ha vuelto la Diosa Ambarina* utilizaremos algunas ideas y conceptos provenientes del psicoanálisis lacaniano; el cual nos permitirá tratar cuestiones como el sueño y la representación. Cuando revisemos la parte correspondiente a *Arguedas*, emplearemos algunos conceptos planteados por Levi-Strauss, más relacionado con la construcción de significantes otros dentro de una cultura y sociedad en particular.

CAPITULO I

ESTUDIOS CRITICOS

CONCEBIR pensamientos de piedra – que se echen al agua y formen ondas – que se arrojen al vidrio y lo destrocen.

Emilio Adolfo Westphalen

1.1. Preámbulo

Los estudios literarios se caracterizan por ofrecerse como un puente para la comprensión de las distintas obras que llaman nuestra atención y que, de alguna forma, moldean una perspectiva particular dentro de nuestro campo de estudio. Es difícil (y más aún en la actualidad) acceder a estas por las definiciones y comentarios del propio autor, dado que, por lo general, este prefiere el contacto directo entre el público y su propio trabajo. Si nos encontramos frente a una obra difícil esto puede deberse a múltiples factores: la complejidad conceptual (ya sea por la alusión a muchos referentes, o la ausencia de los mismos), la forma en que está concebida (empleando técnicas

desconocidas o novedosas para el lector) y la razón antes mencionada respecto de quién la escribe, dado que –una vez publicada– esta va adquiriendo tal independencia que muy pocas veces puede hallarse una lectura correcta basándose en el autor como persona biográfica; advirtiéndose –en tal sentido– que siempre son importantes sus declaraciones, manifiestos y ensayos, los cuales forman parte de su trabajo y pueden proporcionarnos información valiosa para una lectura medianamente personal. Lo mismo sucederá con la obra crítica, especialmente dedicada a mostrarnos los aspectos más resaltantes de la obra y la propuesta de un autor.

En vista de todas estas necesidades, partiremos del comentario de algunos de los más importantes trabajos acerca de nuestro tema de estudio; tanto para dar cuenta de los alcances de estos como para tratar de ofrecer otros términos sobre la obra de Emilio Adolfo Westphalen. Una vez que hayamos revisado estas lecturas podremos contrastar sus propuestas con los textos en prosa del propio autor en el siguiente Capítulo.

1.2. Trabajos críticos

Observaremos, primeramente, algunos de los artículos que centran su atención sobre nuestro tema de estudio. Luego pasaremos a la revisión de los libros que se han publicado sobre la obra del poeta peruano desde la década del 90 y cuyo tratamiento pone en balance las hipótesis que se han dado hasta la fecha, proponiendo nuevas formas de ingresar al tema. Finalmente, veremos los trabajos críticos que se han dado en las últimas compilaciones de la poesía

westphaleana, los cuales demuestran un renovado interés en esta pieza fundamental de nuestra literatura.

1.2.1. Artículos.

Los dos primeros libros de EAW, *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*, despertaron una desigual concurrencia de opiniones. Las primeras demostraron una atención singular sobre la publicación de 1933, como fue el caso de Luis Valle Goycochea (8) y Vicente Azar [seudónimo de José Alvarado] (8), quienes hallaron un desinteresado reconocimiento de su calidad artística y una serie de observaciones que se han validado y cuestionado a lo largo de los años. Estas opiniones, sin embargo, no fueron secundadas por muchos críticos de la época. Hubo trabajos más moderados en elogios, como el de Estuardo Núñez (*Panorama* 68-71). Otros, definitivamente negativos en cuanto a juzgar la obra del poeta peruano, como el de Luis Alberto Sánchez (*La literatura* 5:26-27). Veamos ambos casos.

El estudio planteado por Estuardo Núñez demuestra valoración respecto de la obra del poeta peruano, aunque su apreciación no se halla exenta de ciertas contradicciones. El crítico peruano plantea ubicar a Westphalen entre los “puros”¹⁵; definición que resulta inválida en nuestro tiempo, puesto que se relaciona con un alejamiento (y hasta un desconocimiento) del mundo y de la sociedad, mostrando –en cambio- una trascendencia con respecto a la realidad

¹⁵ Otros poetas contemplados en esta sección son Xavier Abril, Enrique Peña y Martín Adán.

plausible¹⁶. Westphalen, según Núñez, demuestra “el libre fluir de los más íntimos procesos psicológicos” (65) y “el milagro de la subconsciencia diciendo y delineando sus ocultas y extrañas realizaciones” (65). Destaca su “constante esfuerzo (...) por no evadir la realidad” (68), reconociendo una integración entre el hombre y la naturaleza, pero con el deseo de “elevarse sobre ellos dentro de su concepción estética” (68).

Aunque Núñez ve a Westphalen como un poeta que opta por trascender la realidad mediante el libre desenvolvimiento de su mundo interior, reconoce que este no “escapa” del universo sensible; mostrando un aspecto importante de este (y poco común en la tradición occidental): la del hombre como integrante del universo; no viéndose a sí mismo como protagonista, sino como participante de todo lo que atañe a su dimensión humana. Por eso mismo, podemos comentar que se aleja del punto de partida de lo que se entiende por “puro”¹⁷. Tomemos en cuenta que los problemas del hombre en general no son ajenos a *Las ínsulas extrañas*, dado que –como veremos más adelante– gran parte del poemario de 1933 expresa la imposibilidad y el fracaso, aunque la forma de representarlos es visiblemente original¹⁸. Núñez, finalmente, reconoce

¹⁶ Esta idea se basa en la oposición histórica que se da entre los escritores “puros” y “sociales” a lo largo de los años de la vanguardia y que se prolonga hasta la década del 50; ubicando a poetas como Eguren, Adán, Moro y Eielson entre los primeros, y a otros como Vallejo y Churata entre los segundos. Esta postura, sin embargo, es discutible; dado que es difícil hallar una obra artística “pura” que carezca de contenido humano, aunque no comparta el mismo compromiso social que otras.

¹⁷ Núñez señala: “El hombre y la naturaleza están íntegros; Westphalen insiste solo en elevarse sobre ellos dentro de su concepción estética. No porque su poesía recoja las esencias, deja de reflejar la más auténtica realidad del hombre y de la vida. No porque sus poemas se desenvuelvan sobre la realidad y la conciencia, hanse roto los vínculos de una relación vital profunda.” (68-69).

¹⁸ Tomemos el caso del poema “No es válida esta sombra”, donde la negatividad roza la falta de existencia:

Aunque fuera una imagen difuminada borrada
De hombre que supiera algo más que dar unos pasos
Que mirar *algo que se aleja tanto de ser un árbol*
30 Como un pensamiento que regresa de ser un pensamiento

ciertos vínculos del poeta peruano con el movimiento surrealista, pero “reivindica una posición más autónoma” (71).

Luis Alberto Sánchez, por su parte, toma a menos la renovadora propuesta de EAW. Como bien observa Camilo Fernández, el crítico peruano ve a *Las ínsulas extrañas* como un libro en el que se perciben “yuxtaposiciones y contraposiciones violentas de una irracionalidad excesivamente irracional” (26-27). Calificativos que van a ser modificados gradualmente -a lo largo de las siguientes ediciones de su estudio- hasta el punto de reconocer, en 1989, cierto valor artístico en la poesía de Westphalen; observando en ella “la importancia de la frase original y sintética, en cuya parquedad sustanciosa se encierra un mundo expresivo” (2049). Sin embargo, resulta preocupante la forma en que Sánchez ignora la publicación de su obra posterior¹⁹, así como la indefectible circunscripción del poeta peruano en el surrealismo; tanto desde su obra creativa como en su labor cultural²⁰.

Tras una pausa prolongada en los estudios críticos respecto de la obra poética westphaleana²¹ (coincidente con un largo silencio poético por parte del autor), renace el interés sobre esta desde la década del 70; manifestado en una serie de estudios, la inclusión del poeta peruano en antologías, así como

*Se despega una nada tras otra
Crece una nada sobre nada*

(vv. 27-32, cursivas mías) (*Bajo zarpas* 37).

¹⁹ “Westphalen no ha publicado sino dos libros juveniles: *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935)” (2049).

²⁰ “Anteriormente, en la década del 40, había dirigido una revista literaria, surrealista, *Las Moradas* (1947-1949)” (2049).

²¹ Camilo Fernández Cozman observa un gran vacío crítico entre los años de publicación de los primeros poemarios del poeta peruano y la década del 70 (*Las ínsulas* 28).

premios y homenajes²² alrededor de su obra. Muchos de estos, como la antología *Vuelta a la otra margen* (1970) y el número 20 de la revista *Creación & Crítica* (1977), dedicado a nuestro autor, facilitaron la aparición de nuevos estudios y la consecuente reedición de los poemarios de 1933 y 1935, junto con poemas que habían sido publicados en diversas revistas. Tal es el caso de la edición mexicana *Otra imagen deleznable* (1980), a los que se sumarían dos nuevos poemarios: *Arriba bajo el cielo* y *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (ambos de 1982), reanudando su obra poética²³.

Otro ejemplo de este nuevo período es la inclusión de los poemas de nuestro autor en la *Antología de la poesía peruana* de Alberto Escobar, publicada en 1973, donde hallamos a Westphalen como uno de los principales integrantes del período de los fundadores de la Literatura Contemporánea en el Perú²⁴. Con respecto a su escritura poética, el investigador la observa como “poesía esencial, animada por el constante asombro, por el deslumbramiento que causa la versión subjetiva de la realidad” (95), haciéndonos recordar el

²² Westphalen obtuvo el *Premio Nacional de Literatura* en 1977 y el Premio Miguel Hernández de poesía en España en 1988. Asimismo, en ese mismo año, recibió un Homenaje de la Universidad de Salamanca.

²³ Algunos críticos han tratado de analizar las causas del largo período en el que el poeta peruano opta por no publicar nuevos poemas. Esta empresa, sin embargo, resultaría muy difícil de cumplir, dado que no corresponde a nuestro tema de estudio sino a la especulación. Para el propio Westphalen este punto es particularmente anecdótico, como declara en la “Advertencia del autor” de la edición española *Bajo zarpas de la quimera*, en 1991: “Allí se hace patente el (para ciertos comentaristas) insólito intervalo de más de treinta años entre los poemas de juventud y los recientes. Rechazo – por supuesto – las especulaciones a propósito de un “accidente” no extraordinario y más bien anecdótico. Para mí no hubo sino una reanudación necesaria – favorecida por circunstancias fortuitas. Levantóse una compuerta y quedó restablecida la corriente – agotada o embalsamada. No se puede esperar – desde luego – que uno escriba a los sesenta o setenta años de edad como lo hizo a los veinte y tantos”.

²⁴ Según Escobar, nuestra literatura atraviesa por cuatro grandes períodos: 1) El de los “mantenedores de la tradición hispánica”, cuyos principales representantes fueron Hojeda, Amarilis, Peralta y Caviedes, y que se da durante los años coloniales hasta 1790, con la aparición de la obra de Mariano Melgar. 2) El de los “buscadores” de la tradición propia, representado por Melgar, Salaverry, Palma, González Prada y Chocano, y prolongado hasta 1910. 3) El de los “fundadores” de nuestra literatura, representado por Eguren, Vallejo, Adán, Westphalen, Moro, Oquendo, entre otros, hasta la generación del 50. 4) El de los “cuestionadores” de nuestra tradición, representado por los poetas de la generación del 60, como Javier Heraud, César Calvo, Luis Hernández, Antonio Cisneros, entre otros, y que se prolonga hasta la actualidad. (*Antología* 1: 7-15; 2:7-14).

concepto de “puro” expresado por Núñez. También la vincula con el “automatismo onírico”, pero realizado de manera depurada y equilibrada. En su escritura, Westphalen logra la “amalgama” entre opuestos como “la vigilia y el sueño, el sentimiento y el concepto”. Se dibuja como un “torrente imaginario que se impone, lentamente, cautamente, como verdad absoluta desentrañada, sin embargo, en el más religioso, en el más sutil y torturado correlato de imagen y palabra” (95).

Sin desmentir lo afirmado por Núñez treinta y cinco años atrás, Escobar retoma una serie de investigaciones que, a futuro, serían puntos esenciales en las lecturas sobre la obra poética de nuestro autor: (1) el gusto por el equilibrio (lo cual lo aleja un tanto del automatismo escritural), (2) la alternancia entre la vigilia y el sueño (dentro de dicho equilibrio) y (3) la búsqueda de lo esencial. Observamos, en la opinión de Escobar, un acercamiento al surrealismo a través del tema (dada la exposición de elementos oníricos), mas no tanto por su tratamiento.

En 1979, Luis Alberto Castillo realizó un balance general sobre los dos primeros poemarios, desvinculándolos de la escritura automática surrealista, dado el hecho de que, en ellos, “su poesía COMUNICA sensaciones, conceptos; cosa que (...) no tiene sentido para la escritura automática” (*La sagrada* 32). Sin embargo, reconoce que la presencia del surrealismo le brindó comodidad para crear de una manera más libre²⁵. Para Castillo *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* representan la “negatividad” y la “positividad”,

²⁵ Castillo señala: “creemos que la retórica surrealista le permitió a Westphalen una expresión más cómoda, por ser lo más auténtica, de su masa significativa” (32).

respectivamente. El primero denuncia la “falsa existencia” del hombre como ser humano, la “desvinculación entre el mundo real y el mundo subjetivo (alienación) y que tiene su origen en las relaciones interhumanas de una determinada forma de producción: la sociedad de clases”(33). El segundo, en cambio, “ha de afirmar la posibilidad de una plena existencia humana” (33), sosteniéndola a través del amor y en “conjunción del hombre con su medio” (35).

Aunque Castillo distancia la poesía westphaleana del surrealismo, se puede afirmar que, en sus ideas, se halla cierto grado de parentesco con dicho movimiento. Al expresar “negatividad” y “positividad”, formados por el conflicto del hombre con su medio, se expresa una búsqueda bastante similar a la del movimiento europeo: criticar la situación de crisis en la modernidad y el regreso a los vínculos primigenios a través del pensamiento primitivo, el cual armoniza, en mayor grado, la situación del hombre con el universo²⁶.

En 1980, Alonso Cueto realizó un análisis de los dos primeros libros reseñando la antología *Otra imagen deleznable*, publicada ese mismo año (*Hueso Húmero* 7: 122-128). Sobre *Las ínsulas extrañas*, señala la fragmentación que se forma “en base a sus reiteraciones y contradicciones impulsivas” (122). Es decir, multiplicando la voz omnisciente en muchas otras; las cuales actúan en contradicción, pero cuya concurrencia se manifiesta como una continuidad. Observa, asimismo, el drama que subyace a esos poemas y la oposición que hay entre el amor y el tiempo, dado que este último es –en su

²⁶ Desarrollaremos este punto de manera más amplia en el Capítulo II.

culminación- una “presencia de la muerte” (123). Sobre el segundo poemario, resalta un semblante más optimista que su antecesor y lejos del automatismo escritural. Cueto ve la obra de Westphalen como “una problemática del silencio en un doble sentido” (128), basándose en los alcances de lo visto líneas atrás:

Como trasfondo del amor, el silencio define la ausencia del ser amado y el deseo del poeta por fusionarse y escapar de la muerte. Como técnica de composición, el silencio opera detrás del laberinto de las palabras proveyéndolas de un hermetismo irresoluble. El inacabamiento de los textos y su a veces súbita suspensión final, delatan la interioridad de una conciencia que se construye en sus propias referencias para finalmente comprender que son falsas o se le escapan (128).

Como vemos, ambos trasfondos parecen representar una estrecha relación entre el estilo de escritura (fragmentaria, inacabada) y la búsqueda constante del ser amado (luchando contra el tiempo). La sugestión y el hermetismo –características propias de la primera escritura westphaleana– están justificados por esta relación.

En 1984, James Higgins encuentra la poética surrealista como inherente a Westphalen y Moro, pero la observa básicamente desde la *actitud surrealista*²⁷ antes que por un *método* particular de escritura. El crítico establece una relación entre esta posición y la mística española, tomando algunos elementos de estas actitudes para manifestarse como “un intento de trascender las limitaciones de la vida ordinaria para alcanzar un estado de unión con el mundo” (*Cielo abierto* 29: 17). Aunque esta idea es discutible en

²⁷ Higgins opina sobre el surrealismo: “Esta tradición poética puede interpretarse como una expresión de la insatisfacción espiritual del hombre moderno alienado en un mundo desacralizado por el pensamiento racionalista y donde la religión tradicional se ha desprestigiado. Visto así, la poesía viene a suplantar a la religión como cauce para los anhelos espirituales del hombre. En efecto, se convierte en una actividad parecida a la del místico en cuanto al poeta de la espalda al mundo para dedicarse a la búsqueda de una realidad trascendental y el acto poético es una experiencia de epifanía en la que el poeta se siente colmado por el éxtasis de participar en una armonía cósmica.” (*Cielo abierto* 29: 16).

tanto la relación planteada, resulta muy similar a lo que hemos visto desde el principio. Higgins encuentra una manifestación de la “búsqueda” en *Las ínsulas extrañas* como una empresa de resultados diversos²⁸. Al respecto de *Abolición de la muerte*, el investigador declara la victoria de la memoria sobre el tiempo y la muerte (16), en donde reconocemos la “positividad” expresada por investigadores como Castillo y Cueto.

Roberto Paoli (1985) es otro autor que señala la estrecha relación que hay entre la poesía de Westphalen y el surrealismo (*Estudios* 99). A la vez, coincide con Cueto al respecto de la suspensión o el inacabamiento. Sin embargo, el investigador italiano añade una idea importante: la vacilación como “un rasgo distintivo de la poesía de Westphalen” (99). Por esta razón, y dado “ese mundo de fantasmas perplejos” -consecuencia de esta característica- lo ve emparentado con Eguren.

En 1988, Leslie Bary sentó cierta pauta sobre estos estudios críticos que hasta el momento se habían sugerido sobre la poesía de EAW y su situación en el ámbito hispanoamericano (*Revista de crítica* 27: 97-110). Primero, caracterizando su obra poética a partir de su postura cuestionadora, manifestándola en la reformulación del “yo” y ampliándola en el ámbito de su propia labor cultural. Bary encuentra en la poesía de Westphalen “una profunda exploración de la vida en el tiempo” (104). A su vez, el “espacio abierto” de sus poemas da origen a un yo en proceso de constituirse: en constante cambio e

²⁸ Hemos observado, líneas atrás, que un tema inherente a *Las ínsulas extrañas* es la constante aparición de la imposibilidad y el fracaso, aunque también aparece la plenitud, cuando se logra el encuentro con el ser amado.

indagación (105). Como hemos visto, a lo largo de los ejemplos señalados, hay un profundo tratamiento del “yo” en el universo poético westphaleano. Se trata, según Bary, de uno de los rasgos más llamativos de la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, y una “manera de cuestionar las formas tradicionales del discurso literario y de imaginar nuevos modos de percepción y representación” (97). Esta postura nos muestra “que la manera en que Westphalen fragmenta, y después reconstituye el yo de su poesía nos lleva –en su discurso- más cerca de la condición utópica que la escritura surrealista trata de describir y que Westphalen vislumbra” (110).

Hemos visto, en los artículos anteriores, que hay coincidencias en los diversos puntos que tratan: 1.- Una aparente contradicción entre el “purismo” y el tratamiento de los problemas del hombre (Núñez, Sánchez). 2.- La influencia, alejamiento o visión propia de la poesía westphaleana con respecto al surrealismo (Escobar, Castillo, Higgins, Paoli, Bary). 3.- Algunas ideas particulares sobre su poética, como la suspensión, la vacilación y la fragmentación del discurso y del yo lírico (Cueto, Bary, Paoli). Hay, en los ejemplos observados, una gran coincidencia de posturas en cuanto a mencionar la influencia del surrealismo; tema que siempre genera discusión, dado que sus manifiestos (y posteriores expresiones) fueron concebidos de manera continua; permitiendo –en muchos casos- fijar la atención sobre una determinada época o rasgos del movimiento francés, ya sean escriturales o ideológicos. Se ha observado, asimismo, que la aparente dificultad al leer la obra poética westphaleana ha desembocado en una generación de hipótesis que se han llevado de manera acumulativa. Tal es el caso de las expresiones

de “negatividad” y “positividad”, planteadas por Castillo al respecto de *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*; situación que se ve reflejada a través del estudio de la escritura en el trabajo de Cueto y relacionada con el misticismo español, según Higgins. Por otra parte, y pese a que hemos revisado varios artículos contemporáneos a las obras de la década del 80 (o a poemas de los 30 que no han sido incluidos en *Las ínsulas extrañas* o *Abolición de la muerte*) hay poca atención hacia estos.

1.2.2. Reunión de procesos.

Si bien un artículo es capaz de presentar una opinión, es a través de los libros que podemos hallar un balance de otras hipótesis y una amplia fundamentación para las propuestas de lectura. Sobre la obra poética de Westphalen se han publicado cuatro títulos de diferente nivel, enfoque y profundidad²⁹.

Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen, de Camilo Fernández Cozman, es una de las publicaciones más completas y rigurosas a la fecha, motivo por el cual han aparecido dos ediciones del mismo título³⁰. En su trabajo, el investigador sostiene que “Westphalen hace recreaciones arquetípicas” (83). Es decir, que cuando habla del tiempo, no menciona un tiempo cronológico, sino que “habla del tiempo en sus más variadas facetas”

²⁹ Podríamos considerar el libro publicado en el año 2005, *La poesía en custodia. [acercamientos a Emilio Adolfo Westphalen]*, que incluye una serie de entrevistas de Edgar O’Hara y fotografías de Herman Schwarz, como una quinta publicación, pero este corresponde a un género diferente al que estamos estudiando.

³⁰ *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* tiene dos ediciones: La primera salió en el año 1990 y la segunda en el 2003. En adelante citaremos la segunda.

(83). Lo mismo sucede con algunos elementos como el árbol, el aire, el agua y el fuego y con la participación del yo lírico y la amada, cuya relación se constituye en un modelo de universo. El análisis se sustenta en las investigaciones de Jung sobre el inconsciente colectivo, los estudios de Mircea Eliade y Gastón Bachelard; con los que Fernández Cozman llega a formalizar lo mencionado desde los primeros años de investigación sobre la obra poética de EAW: la participación del hombre como parte de un universo y que se distingue de la alienación reinante. En tal sentido, *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* marca un hito en los estudios sobre la poesía westphaleana porque su perspectiva antepone el análisis de la obra (y el descubrimiento de su universo semántico) a la utilización de un método determinado. El estudio de Fernández Cozman, asimismo, distingue la particular influencia que el surrealismo tuvo en el autor de *Las ínsulas extrañas*, advirtiendo una escritura surrealista heterodoxa, correspondiente a solo un período de su obra³¹.

Iván Ruiz Ayala, en su *Poética vanguardista westphaleana* (1997), propone un análisis temático, al que se sucede un repaso de la relación entre el autor y el lector (25). Sin embargo, tanto el repaso de la crítica como el estudio en sí adolecen de superficialidad, dado que se sostienen en el parafraseo y en la recolección de datos que pueden ser interesantes, pero que no son articulados de manera eficiente para plantear una perspectiva clara. En el libro se va añadiendo información a medida que aborda los distintos temas: El

³¹ Fernández Cozman considera que: “el de Westphalen es un surrealismo heterodoxo que se halla matizado por un cierto rigor clasicista y que no evidencia en sentido estricto el empleo de la escritura automática; sin embargo, hay palpables ejemplos del funcionamiento de la imaginación onírica en la obra de nuestro poeta en un contexto donde se da predominancia al fragmentarismo vanguardista.” (49).

tiempo, la muerte y el amor; puntos ya tratados de manera similar por investigadores como Cueto y Paoli. Su posición en sí no desdice lo afirmado por otros autores, dado que reitera los problemas del lector “no iniciado” al reconocer la presencia de una profunda simbología en la obra poética de EAW. Ruiz Ayala, por otra parte, construye el término “erotismo velado” para tratar la posición que asume el yo poético frente al ser amado y a la imagen de este³². El llegar al plano de la amada se convierte en la plenitud y el engalanamiento de todo el cosmos, así como su deterioro ante la imposibilidad de llegar a esta. La intención de presentar los temas y la posición del yo poético en relación con su amada es válida. Sin embargo, los problemas antes mencionados hacen difícil el esclarecimiento de estos conceptos.

El pájaro parado (Leyendo a E.A. Westphalen) de Jorge Rodríguez Padrón es un libro publicado en 1992, que aprovecha las distintas relaciones desde las que puede acceder un lector; alejándose del método científico para hablar sobre el poder de la poesía y las digresiones que se pueden hacer sobre la misma. Sin embargo, toma como asidero algunas ideas fundamentadas como el alejamiento del automatismo³³ y la búsqueda de integración entre el hombre y la naturaleza³⁴.

³² Recordemos que Paoli habla de una “vacilación” en lo que respecta a la posición que asume el yo poético. En el caso de Ruiz Ayala, como un caso más particular, analiza la relación que hay entre la simbología ofrecida por el autor cuando se alude a la sexualidad.

³³ “Oralidad que desborda forma (fonética, sintáctica); y de ahí la infidelidad de Westphalen con el automatismo de la escritura surrealista, de la cual sí es tributario, por ejemplo, César Moro, su compañero de tantas aventuras literarias” (39).

³⁴ Al respecto de un poema de “*El niño y el río*”, Rodríguez Padrón afirma: “Se diluyen las fronteras entre lo humano y la naturaleza; una comunión espiritual, una inmersión poética anula las diferencias” (75).

La Diosa Ambarina. Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética, publicado por el español José Ignacio Úzquiza en el año 2001, se enfoca en el poemario publicado por primera vez en 1988, en México; haciendo un recuento de la experiencia biográfica del autor, junto con ideas sobre los textos anteriores. En su contenido, Úzquiza trata de llegar a la idea de “Diosa” (o de “Musa” en otras líneas) a partir de los imaginarios de diversas culturas como la maya e inca, llegando a asumir un compromiso basado en la creencia de que *esta lo es todo*³⁵. Sin embargo, más allá de dichos referentes, se halla un análisis poco riguroso y justificado en la intangibilidad del poeta, la imagen de la propia “Diosa” y la admiración personal.

Los libros mencionados reflejan un interés -tanto de la crítica nacional como extranjera- en el universo poético de Emilio Adolfo Westphalen. Al mismo tiempo que demuestran una documentación seria, en algunos subsiste la falta de rigurosidad y las generalidades; no en el método para confirmar las hipótesis, sino en la perspectiva desde la cual se quiere ingresar a los textos. Conceptos como el “erotismo velado” de Ruiz Ayala demuestran una identificación con las ideas anteriores y una iniciativa de enfoque hacia el tema del amor. La representación de arquetipos, observada por Fernández Cozman, confirma el uso de una profunda simbología por parte del autor en función del papel que el hombre tiene para con su entorno; gracias a un análisis enfocado

³⁵ “Es Isis, Hera o Démeter..., la que -se dice- eleva a los seres humanos y los inicia en la agricultura, los cantos y el arte de la escritura; la Musa, en fin, la que hace y deshace a quien le sigue. La Diosa Ambarina de Westphalen son ellas, pero al mismo tiempo, es una interpretación personal de ellas, una invención poética, vivida y concebida por el autor. Es la Dama o Señora o Virgen también de los trovadores provenzales y cantores ambulantes de la Edad Media, una forma “cristianizada” de la Diosa, e, igualmente, la “belle Dame sans merci” (“la Hermosa dama que no requiere agradecimiento”), la “Minne”, a la que solo se puede profesar un amor elevado, en el que “el corazón vuela”, como decía Arnaut Daniel” (114-115).

en el texto y no en el método, promoviendo la claridad en la explicación. Los libros de Úzquiza y Rodríguez Padrón demuestran la reafirmación de muchas ideas previamente establecidas, así como el roce con la obiedad. La visión de conjunto suele ser acertada. Sin embargo (y tal y como vimos en el punto anterior) los últimos poemarios no han recibido la misma atención o el nivel de análisis que los primeros textos.

1.2.3. Compilaciones

El creciente interés por poetas peruanos -cuya obra inició en la primera mitad del siglo XX, tales como Emilio Adolfo Westphalen, César Moro y Martín Adán- ha traído consigo la reedición de diversos textos compilatorios, junto a sus respectivos estudios preliminares. Tal es la influencia que Westphalen ha podido tener, que surge la necesidad de difundir su obra mediante este tipo de publicaciones. Luego de *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1986), edición que aún ahora resulta emblemática, se sucedieron *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1888* (1990) y finalmente, *Poesía completa y ensayos escogidos* (2004). Cada una de estas, con uno o varios estudios³⁶.

La primera de estas publicaciones viene acompañada de una separata en la que se recogen comentarios de autores como Octavio Paz, Américo Ferrari, José Ángel Valente y otros previamente mencionados. No solo se trata de mostrar la representatividad del poeta peruano en el contexto de la poesía

³⁶ Aunque la primera edición antológica de la poesía de Westphalen sea *Otra imagen deletnable* (1980), he optado por mantenerla fuera de este conjunto al carecer de estudio o comentario crítico.

latinoamericana, sino también la de observar distintas facetas al respecto de su trabajo. Así, por ejemplo, mientras que el autor de *Piedra de sol* pone énfasis en la posición de su labor intelectual, espíritu crítico y la continuidad que se da entre la voz y el silencio (*Inmediaciones* 163-166), Javier Sologuren resalta la importancia del amor como tema de su poesía (*La Gaceta* 110: 14-20). Mientras que Américo Ferrari destaca el valor musical en la lírica de EAW (*La soledad* 281-284), Stefan Baciú observa la complementariedad que hay entre el autor de *Ha vuelto la Diosa Ambarina* y César Moro como representantes del surrealismo peruano (*Creación & Crítica* 20:9-13).

Esta edición nos permite observar, nuevamente, la representatividad e importancia que EAW ha cobrado a lo largo de los últimos años, así como la reafirmación de rasgos que la crítica ha tenido a bien conservar respecto de su poesía.

La edición española de 1990 tiene una perspectiva de *preparación* para el lector no iniciado. El comentario de José Angel Valente pone énfasis en la *naturaleza silenciosa* que pulula en los textos mencionados, para luego pasar al tema de las influencias: la que el autor de *Las ínsulas extrañas* ejerce sobre el propio escritor del comentario (como ejemplo de la cercanía que genera la experiencia de su lectura), y la historia poética que puede hallarse en los poemas ya presentados. El Siglo de Oro español, junto con Eguren, Vallejo, entre otros, determinan el camino a una poesía donde “No hay garantía. Todo se produce en puro riesgo” (*Bajo zarpas* 11).

Poesía Completa y ensayos escogidos (2004) apunta a abarcar un espectro mayor de la obra de Westphalen. Tal y como refiere el título, esta edición incluye el conjunto de poemas que el autor no acogió en entregas anteriores, y que fue publicado inicialmente por André Coyné³⁷, así como textos inéditos y poemas que aparecieron solo en revistas. Aunque para esos años ya había una compilación relativamente amplia de la obra ensayística³⁸, se optó por ofrecer una selección que incluía nuevos textos. Cuenta, asimismo, con un estudio preliminar de Marco Martos en el que se observan algunas incidencias sobre la historia de nuestro poeta, así como la demostración del carácter original de su propuesta³⁹. También sugiere el parentesco que Westphalen tiene con José María Eguren, César Moro, Jorge Eduardo Eielson, en el sentido de que todos ellos trabajan una

poesía que habla desde el silencio, que no solamente se enfrenta a los banales actos repetidos de todos los días y la estulticia de los seres humanos, a la necedad de los discursos políticos, a la vacuidad de los escritos periodísticos, sino que tiene el más alto propósito del lenguaje: decir las palabras por primera vez, evidenciar, mostrar lo que está escondido, hacer de público conocimiento la sabiduría escondida de los hombres (12-13).

Aunque el tiempo ha transcurrido, la mayoría de los estudios presentados han mantenido continuidad en sus hipótesis; las cuales han ido aclarando una visión plenamente establecida sobre la obra westphaleana.

³⁷ Nos referimos en este caso al conjunto de poemas publicado por André Coyné en Barcelona, en el año 1989 bajo el nombre *Cuál es la risa*.

³⁸ Mencionamos aquí el libro *Escritos varios sobre arte y poesía*, publicado en Lima por el Fondo de Cultura Económica en 1997.

³⁹ Martos señala: “Sin embargo, hay un fondo personalísimo, incanjeable, y tal vez sea una de las llaves que abren el cofre de la originalidad de Westphalen, que diferencia a su poesía, no solamente del grueso de la poesía surrealista, sino de otros poetas admirados como Vallejo, Nerval o Whitman. (...) Westphalen ha manifestado su distancia, y, en algunos casos, su desdén frente a los poetas que asumen un yo poético variado y proteico” (12-13).

Dada la validez y recurrencia de algunas de estas, podemos resaltar seis puntos:

1.- La profunda simbología que nos ofrece la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, en la que observamos recreaciones arquetípicas. No solamente aparecen los cuatro elementos como constituyentes de su universo semántico, sino que dichas relaciones afectan directamente la vida del hombre representado en los poemas.

2.- El fragmentarismo del yo lírico en sus primeros poemarios y su permanente búsqueda de constitución a través de la interrelación con la amada, quien se convierte en la gran mediadora, en asociación al renacimiento y a la regeneración del cosmos (Fernández 53). Como también señala Sologuren, el gran tema en la poesía de Westphalen es el amor (13-37).

3.- La influencia del surrealismo, observada desde un punto de vista más autónomo por parte de nuestro autor. Esta se caracteriza, en algunos casos, por la concurrencia de algunas ideas con el movimiento francés o por el acercamiento al automatismo que este propone. Hemos observado, sin embargo, que los estudios al respecto de este punto han sido aplicados a los primeros poemarios, los cuales son contemporáneos al momento histórico de dicho movimiento.

4.- La vacilación y el detenimiento para observar el transcurrir del tiempo, la confrontación con el mundo sensible y los avatares en la vida del

hombre. Hemos visto que, en algunos trabajos, esta actitud fue entendida como “purismo” y también como silencio, por parte de otros.

5.- El unánime reconocimiento de la crítica de nuestros años con respecto de la obra poética de Emilio Adolfo Westphalen. Observamos que este se ha relacionado con la ética intelectual del nuestro autor en su labor como ensayista y director de revistas.

6.- La falta de estudios críticos sobre la obra posterior a los poemas de los años treinta. El libro de Ignacio Úzquiza demuestra un carácter introductorio a los textos, pero no así la exposición detallada de esta nueva propuesta.

Los problemas planteados por la crítica nos presentan un panorama amplio y en el que será menester elegir solo algunos puntos para su tratamiento. Por eso –y aunque observamos una ausencia predominante de hipótesis sobre la obra última de EAW- será conveniente introducir al lector en el panorama cultural y social en el que se gestaron las primeras obras del poeta peruano; tanto para observar la continuidad como las diferencias que se dan entre los poemarios de la década del 30 y los que se gestaron en la del 80. Asimismo, distinguimos la presencia del surrealismo como influencia clave para la lectura de la obra westphaleana. Aunque esta se verá disminuida en sus obras posteriores, propondremos una lectura los rasgos de la escuela francesa subyacentes a los textos como un ejemplo de desarrollo ideológico en su poesía. Ambos aspectos serán vistos de manera detallada en el Capítulo II.

CAPITULO II

ENTRE LA VANGUARDIA Y EL SURREALISMO

Era necesario que nuestra concepción del mundo se tambalease, esto es, que la edad moderna entrase en crisis, para que pudiese plantearse de un modo cabal el problema de la inspiración. En la historia de la poesía ese momento se llama surrealismo.

Octavio Paz

2.1. El origen y el desarrollo.

Vimos, anteriormente, algunos de los principales estudios que se han dado respecto de la poesía de EAW; así como sus características, hipótesis y evoluciones. Por esa razón debemos tener cuidado al iniciar nuestro recorrido sobre el tema de las vanguardias y el surrealismo, observando el desarrollo y la constitución de la poesía westphaleana en aquellos años y tomando en cuenta los aportes que hemos analizado. Al introducir una obra dentro de un contexto determinado se corre el riesgo de no puntualizar adecuadamente sobre una de sus características primordiales: la autonomía de su propuesta.

Veremos la obra y posición ideológica de nuestro autor en el período de las vanguardias, resaltando la constitución de su propuesta a través de su poesía y ensayos; para luego observar la importancia que el surrealismo tiene en la literatura contemporánea, en los primeros poemarios de EAW y en diálogo con su obra posterior. Es importante -antes de proseguir- aclarar que no consideramos a Westphalen como un representante del surrealismo canónico, sino (y bajo ciertas reservas) como un autor que se alimentó con el desarrollo y el espíritu de dicho movimiento; pero que siempre mantuvo una posición más objetiva sobre el mismo. Demos paso al primer punto.

2.2. El surgimiento de la escritura westphaleana en el contexto de la vanguardia.

La vanguardia en el Perú fue un período medular en cuanto a la aparición y formación de nuestra literatura tal y como hoy la conocemos. Si bien se puede hablar de diversos *ismos* (escuelas que fueron agrupadas dentro de la vanguardia) que aparecen como alternativas de creación en aquel período, podemos destacar en todos ellos (1) una expresión de desaliento y escepticismo, provocada por la incapacidad del positivismo decimonónico para explicar catástrofes como la Primera Guerra Mundial⁴⁰; (2) un espíritu crítico, inherente a su aparición en el contexto social y cultural de la época; y (3) la necesidad de provocar cambios en la perspectiva del hombre, deshumanizado e inconsciente de su lugar en el mundo a causa de la modernidad.

⁴⁰ Este hecho determina –para muchos- el fracaso del modelo positivista. Los hechos desgarradores de la guerra generaron escepticismo en el hombre del Siglo XX, quien buscó una nueva forma de conocer y tratar los problemas de la humanidad. La vanguardia, en tal sentido, se presenta como una respuesta.

Según Peter Bürger:

La vanguardia aparece (...) como una instancia autocrítica, no tanto del arte como de la estructura social en la que se da; no una crítica inmanente al sistema, que actuaría en el seno de la institución, sino autocrítica de la institución del arte en su totalidad (...) con los movimientos de vanguardia el subsistema estético alcanza el estado de autocrítica. El dadaísmo no criticaría una u otra tendencia artística precedente, sino la institución del arte que dicta y controla tanto su producción y distribución como las ideas que regulan la recepción de las obras concretas (*Teoría* 23).

En tal sentido, la vanguardia se puede entender como resultado de un cambio dinámico y más o menos radical, dependiendo de la perspectiva de cada escuela o autor, en dirección a lo que se entiende como artístico; pasando, este, de ser una continuación del canon institucional a convertirse en un agente activo en la transformación del mismo. La obra vanguardista, en suma, se constituye como una propuesta diferente a lo establecido por la tradición cultural y social⁴¹.

La respuesta de nuestros críticos a esta nueva concepción fue variada y notablemente antagónica si consideramos a los distintos autores que manifiestan su opinión al respecto. El estudio de Marcel Velásquez (*Actas del coloquio internacional* 207-225) nos sugiere una variada lectura del fenómeno de la vanguardia, así como una tardía recepción que recién puede vislumbrarse en la década del 20. Una de las razones de esto es debido a que la Generación del 900 (representada por los críticos Francisco García Calderón y José de la Riva-Agüero) tuvo a bien negar la divulgación de los principios de la vanguardia

⁴¹ Bürger señala que lo que distingue a los vanguardistas “es el intento de organizar a partir del arte, una nueva praxis vital” (*Teoría* 104).

europea en “nuestra comunidad cultural, por considerarlos inútiles o peligrosos” (223). Sin embargo, resulta interesante considerar que Martín Hidalgo, “nuestro primer vanguardista, apela a discursos racistas y homofóbicos para deslegitimar a los críticos oficiales –enemigos del vanguardismo” (224). Argumentos visiblemente contradictorios en relación con esta nueva ideología artística. Posteriores manifestaciones de la vanguardia en el Perú tuvieron una mayor repercusión en el entorno nacional. Tal es el caso de la revista *Amauta* (1926-1930), dirigida por José Carlos Mariátegui; medio en el que se promovió el diálogo y la discusión, no solo de la crítica sino también de los propios autores al respecto del fenómeno de las vanguardias en nuestro territorio.

Westphalen no fue ajeno ante este surgimiento de un arte nuevo. Muy por el contrario, el poeta peruano hizo patente una actitud crítica desde los primeros años de publicación. Mostró, en sus artículos y ensayos, una necesidad radical por reprobador obras y actitudes de autores como Vicente Huidobro⁴² y José Santos Chocano, quienes se valieron del reconocimiento público para respaldar sus intereses personales. Tampoco escatimó adjetivos al señalar las limitaciones de la crítica literaria, cuyo nivel de análisis y sensibilidad no siempre estaba a la altura de escritores que proponían un nuevo lenguaje, abocándose a respaldar lo ya establecido⁴³. Nuestro autor,

⁴² El autor de *Abolición de la muerte* no guarda medida en condenar la actividad del padre del Creacionismo: “Por lo tanto, actitud nada más de servilismo y compromiso esta, y que no puede merecer sino el desprecio y la mofa. Bien puede Huidobro abrazar a Hitler y a Stalin, ponerle una vela al diablo y otra al papa. “no proclamar nada con exclusión de algo”: llorarle al buen dios y pretender servir (?) la revolución social: el hombre “TOTAL”, es decir, el hombre dueño de todos los disfraces: ya policía o sacerdote o presidente de la república o mensajero de Apolo. He aquí el estafador “TOTAL”, “ni cubista, ni creacionista, ni dadaísta, ni surrealista”, nada más que mierda, simplemente mierda “TOTAL” (*Vicente Huidobro* 1)

⁴³ En el artículo “La poesía y los críticos”, Westphalen declara: “Al solo anuncio de la presencia de la poesía, los tahúres siniestros se cubren con gran manto funerario y pretenden exorcizar con hipocresía y

asimismo, fue categórico en su reconocimiento hacia escritores que señalaron un camino modélico en la historia de la poesía, como lo fueron el conde de Lautréamont en Francia⁴⁴ y José María Eguren en nuestro territorio⁴⁵. Valoró, finalmente, las obras de autores contemporáneos como César Moro⁴⁶ y Martín Adán⁴⁷; en quienes observó aquellas virtudes de las que carecían los blancos de su crítica. El criterio de Westphalen se basó más en la calidad del trabajo artístico y crítico que en la ideología, el tiempo o el lugar en el que esta labor ha sido desarrollada. Es por eso que José María Arguedas (quien pese a representar un ámbito distinto de género, como la novela indigenista) es resaltado por la calidad de su trabajo como escritor e investigador de la realidad peruana⁴⁸. Tanto así que este último fue compartido con el poeta en años posteriores⁴⁹.

mentira su presencia irrefutable. Elevan muro tras muro de falsedad engaño, se golpean el pecho, gimen erigen asquerosos ídolos deleznable, a quienes rinden adoración y dan los nombres que únicamente corresponden a la auténtica a la desafiante a la insobornable. Estas prácticas de mal agüero, estos usos carentes de resonancias fecundas de cualquiera especie, esta estafa desvergonzada, lleva nombre, en muchos países, de “crítica de poesía” (*El uso de la palabra* 1:1).

⁴⁴ Al respecto del poeta simbolista, Westphalen observa que:

“En la obra de Lautréamont ha sido llevada a su más alta y extremada expresión el propósito que reconocemos común a toda obra de arte: la confrontación del hombre consigo mismo” (*Escritos Varios* 81).

⁴⁵ Westphalen señala: “En todo caso, la deuda principal que tenemos con Eguren es que nos hizo patente la fragilidad y el poder, a la vez, de la expresión poética: más poderosa cuanto más frágil. No hay rastros, en la mejor poesía de Eguren, de los timbales de la retórica modernista; nada tampoco de la demagogia de los grandes temas. Pero el dolor y el misterio del destino humano se revelan más que implícitos en su poesía, en apariencia sobre muertos y aparecidos, en realidad sobre lo incierto de la condición humana, titubeante entre imaginaciones, símbolos y mitos, dividida entre angustias y goces igualmente perecederos o inexistentes” (*Escritos varios* 180).

⁴⁶ “El caso Moro es complejo no únicamente por cuestiones de clasificación o nomenclatura literaria. Alcanzó excelencia, a la vez, en la pintura y en la poesía, y sería difícil precisar en cual se hallaba, más a gusto, cual practicó con más constancia o en cuál tuvo sus logros mejores” (*Escritos varios* 108).

⁴⁷ Al respecto del autor de *La casa de cartón*, Westphalen señala: “Habremos seguramente quemado demasiadas etapas en esta tentativa por aprehender de modo más o menos coherente lo que para nosotros significa en la actualidad la poesía de M.A. Mejor sería cambiar de paso y rehacer el camino, en la medida desde luego en que una experiencia vivida en un largo período sea recobrable en apretada y sincopada síntesis” (*Amaru* 9:42).

⁴⁸ El poeta peruano es enfático en señalar el aporte del autor de *Todas las sangres*: “Envidiable destino: poseer un doble instrumento de captación de la vida y el universo, expresarse libre y gozosamente en dos idiomas de tan diversas estructuras y posibilidades de uso, aprovechar de todo el rico acervo de dos tradiciones culturales antiquísimas y en muchos aspectos disímiles y contradictorias, pero ambas válidas

Esa permanente convicción reafirma a Westphalen como un intelectual seguro en señalar los defectos de una obra o actitud; manteniendo su opinión sin dejarse llevar por intereses personales, como bien señala Mario Vargas Llosa:

de él se puede decir que no ha escrito una sola línea, ya no que repugnara a sus convicciones, sino que fuera hija del mero compromiso, una forma u otra de rendición a la necesidad, a la amistad, a la facilidad (*Creación & Crítica* 20:2).

Asimismo (y como hemos visto en el Capítulo I), su obra poética es consecuente con esta búsqueda. Por eso, tal y como observamos en el reconocimiento hacia autores de diversas épocas y lugares (actitud con la que se diferencia de muchos vanguardistas que han roto vínculos con el pasado) Westphalen nos ofrece un epígrafe de *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz como título de su primer libro; el cual nos revela el sentido de extrañeza que representa el libro *Las ínsulas extrañas* para un lector implicado, y lo convierte en una propuesta que -lejos de criticar una tradición como la mística española- se convierte en una manifestación de aprecio por dicho legado. Es más, Westphalen había escrito anteriormente (entre 1930 y 1931) un largo poema en prosa que inicialmente llevaba el mismo título, cuyo epígrafe se denunciaba como más denotativo, no tanto de la influencia de dicha poesía,

como sistemas para la comprensión del hombre y la exploración del cosmos. JMA tuvo la fortuna de no tener que repudiar parte alguna del doble legado” (*Amaru* 11:1).

⁴⁹ A partir de la década del sesenta aparecen una serie de estudios sobre el problema de la identidad nacional, el cual lleva a sumar esfuerzos entre intelectuales de distintas áreas. Luis Rebaza Soralez, observa que: “En esta interacción especializada, Arguedas se vincula con Westphalen (a través de la dirección de la Casa de la Cultura, de las publicaciones de trabajos etnológicos e históricos en la revista *Amaru*, y de las actividades de la “Peña Pancho Fierro”) (*La construcción* 47).

sino del concepto que probablemente albergaba tal nombre para efectos de su posterior publicación:

Las ínsulas extrañas están reñidas con la mar, y allende de los mares, muy apartadas y ajenas de la comunicación de los hombres; y así en ellas se crían y nacen cosas muy diferentes de las de por acá, de muy extrañas maneras y virtudes nunca vistas de los hombres, que hacen grande novedad y admiración a quien las ve.

San Juan de la Cruz⁵⁰

Hemos observado a la vanguardia como un discurso autocrítico, en referencia no solo a las obras sino también a la institución del arte y a la estructura social en general. Westphalen es consecuente con este contexto histórico, tanto en su obra poética como en sus ensayos. No establece una negación radical del pasado, sino que lo hace partícipe de las búsquedas e inquietudes del presente. El bautizo de su primer poemario con un epígrafe proveniente de la mística española representa una característica que se mantendría, años más tarde, en su labor cultural⁵¹. Nos muestra, con esta iniciativa, una propuesta dialogal con aquellos autores ya reconocidos por él mismo en sus ensayos; eligiendo y resaltando cada una de sus obras como una contribución al desarrollo del hombre. El poeta peruano, en suma, es un participante activo del cuestionamiento a la institucionalidad del arte y de lo que esta actividad representa dentro de la sociedad. Como hemos observado –al analizar los estudios críticos sobre su obra- su propuesta está emparentada

⁵⁰ El manuscrito de dicho poema (dedicado a Xavier Abril y rebautizado con el nombre *Agujas de nube*, nombre final de otro poema posterior) nunca fue dado a conocer públicamente por el autor. Sin embargo, nos da a entender cierta separación que el propio Westphalen declarará entre su quehacer artístico y el entorno cultural y social (*intermezzo tropical* 2:51-52).

⁵¹ Es suficiente recordar lo mencionado líneas atrás. Westphalen no tuvo reparos en elegir un título proveniente de la mística española para su primer poemario, o para la revista que él dirigió años luego de algunos años: *Las moradas* (1947-1949), nombre proveniente de la obra de Santa Teresa de Jesús.

con el pensamiento simbólico y el empleo de arquetipos; que a su vez, se puede insertar como una visión y una alternativa más auténtica dentro de la vida del ser humano, en el contexto de las búsquedas que concurrían en aquellos años.

Tras haber presentado un panorama cultural en el que aparecieron las primeras obras de EAW, así como algunas observaciones a su labor ensayística, veremos las continuidades y diferencias que se dan con respecto a los últimos poemarios a través de la influencia y lectura del surrealismo.

2.3. Sobre el surrealismo en Europa y Latinoamérica.

Veremos, en este punto, la importancia fundamental que el movimiento surgido en Europa tuvo (y tiene) dentro del mundo de las artes, así como la recepción que este tiene al ingresar en nuestra región.

2.3.1. Primeros alcances.

El surrealismo fue uno de los principales movimientos desarrollados durante las vanguardias de principio del siglo XX y uno de los puntos culminantes de la misma. Desde 1924 hasta 1969⁵² su participación y perspectiva cumplió con la labor crítica de dichas escuelas y estableció una

⁵² Maurice Nadeau señala como años de inicio y término de la escuela francesa los años 1918 y 1940 respectivamente, dado que, durante ese período, el surrealismo “ha sido contemporáneo de acontecimientos sociales, políticos, científicos y filosóficos de importancia fundamental” (13). Las fechas que utilizo corresponden a Durozoi, quien se fundamenta en los años en que fue publicado el *Primer manifiesto surrealista* (1924) y el año en que se decide disolver el movimiento (1969) (*El surrealismo* 6; 77).

visión aún más ambiciosa que estas: propuso una rebelión ante la forma de vida que le es impuesta al hombre por la sociedad, transformándola mediante la convivencia permanente con la poesía y el arte.

No hablamos –en tal sentido- de apelar a la capacidad o el talento de cada individuo en la realización de obras artísticas o en la escritura de poemas, sino de llegar a hacer del arte una actitud de vida, una forma de expresión y un medio permanente para descubrir una verdad que va más allá de los límites y las restricciones de la lógica.

Los surrealistas creían en un “conocimiento total”, hallado en la búsqueda e indagación de los secretos del mundo y -por tanto- en la posición del hombre como participante del cosmos: “el ideal (...) en ese punto en donde todas las antinomias desaparecen en la Unidad reconocida del Universo” (Durozoi 12). Para lograr esto se basaron en la creencia de que dicha posibilidad solo puede darse mediante mecanismos más inherentes al hombre que el pensamiento científico, el sentido común o los protocolos sociales: Se apoyan, en suma, en la subjetividad, la intuición y la búsqueda de otras fuentes de conocimiento.

La poesía, por tanto, se convierte en un medio para desarrollar un proyecto de vida que no solo incluye el ejercicio de escritura, sino también del pensamiento, convivencia y acción. El lenguaje sería una manifestación visible de esta idea. Es por eso que poetas como André Breton, Louis Aragon y Paul Éluard se sustentaron en los estudios de psicoanálisis de Freud, en los que se

observa al lenguaje y la interpretación de los sueños como una modalidad de representación real del pensamiento. Así también, muchos de los temas de las obras surrealistas desarrollan (mediante un lenguaje poético, plástico o cinematográfico) un componente onírico; elemento que había sido soslayado - hasta ese momento- en el pensamiento y la cultura occidental.

Cómo se define el surrealismo desde dentro, y qué posición adoptan los surrealistas para criticar a la institución literaria y el entorno social es una tarea continua que, sin embargo, fue propuesta desde los primeros años de la escuela francesa. En el *Primer Manifiesto Surrealista* (1924) André Breton postuló la siguiente definición:

SURREALISMO. n.m. Automatismo psíquico puro mediante el que se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (40).

Como hemos visto, los surrealistas desconfían de la razón (y de los establecimientos provenientes de ella) como forma de llegar a descubrir la verdad en el pensamiento del hombre. El automatismo, por tanto, se convierte en una fuente confiable y libre para descubrir lo que se halla obstaculizado por la cultura y sociedad. Veamos la cita que prosigue a la anterior definición:

ENCICLOPEDIA: *Filos*. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. Tiende a provocar la ruina definitiva de todos los otros mecanismos psíquicos, y a suplantarlos en la solución de los principales problemas de la vida (40-41).

La evolución del pensamiento occidental va en detrimento de esta creencia. El discurso científico, las costumbres sociales, las instituciones públicas y los convencionalismos son vistos como disfraces y murallas que separan al hombre de una tradición ligada al sueño, al pensamiento analógico y a una reconciliación poética del hombre con el mundo. Como señala Durozoi:

El surrealista buscará la suprarrealidad en sí mismo. En efecto, no podrá esperar la aparición de un camino que, en todos sus sentidos, le una al mundo, más que a través de una “pendiente vertiginosa” por sus zonas oscuras. El punto supremo no es trascendente, existe en el fondo de nosotros mismos, y solo lo alcanzamos cuando nuestra comunión con los elementos se manifiesta a través de la disolución de nuestra lógica ya incapaz de “distinguir un animal de una llama o de una piedra” (161-162).

El alto nivel de compromiso que se dio en el movimiento surrealista, el cual proponía el descubrimiento de la verdad en cada individuo, hizo del mismo un espacio polémico en todas sus aristas: desde la participación colectiva de sus miembros como transgresores de la vida social, hasta la expulsión de algunos de ellos, quienes no pudieron seguir con los principios antes mencionados. Es nuestro parecer que estas razones, entre otras, han hecho posible que la escuela presidida por Breton se haya convertido en una de las más importantes en la historia de la literatura. Maurice Nadeau señala al respecto:

El surrealismo había roto los marcos nacionales del arte. Sobrevolaba las fronteras. Ningún movimiento artístico anterior, incluido el romanticismo, había tenido una influencia y un auditorio internacionales semejantes. El surrealismo ha sido el alimento exquisito de los mejores artistas de cada país, el reflejo de una época que también en el plano artístico había de considerar sus problemas a escala de todo el orbe (14).

El surrealismo, en suma, es un movimiento dinámico, crítico y renovador. Traspasa los límites nacionales porque se basa en valores comunes a todas las culturas (en tanto se puede hallar el uso de la intuición y el pensamiento analógico en ellas) y supone un compromiso que va más allá del ejercicio de la práctica o ejecución del arte, llevando esta esfera a la totalidad del ser y buscando la reintegración del mismo con el universo. Esto también implica un continuo desarrollo no exento de conflictos. De la misma forma en que supone la búsqueda de disolución de todas las antinomias trata de mantener un valor emocional en los objetos y cada uno de los actos del hombre, sobre todo aquellos que escapan a cualquier definición y le dan la oportunidad para seguir desarrollándose. Breton declaró alguna vez que:

Si hay una idea que parece haber rehuido hasta hoy toda tentativa de vasallaje, y haber hecho frente a los más grandes pesimistas, esa es la idea de *amor*, única capaz de reconciliar a todos los hombres, transitoriamente o no, con la idea de *vida* (*Los manifiestos* 128).

2.3.2. El caso latinoamericano.

En toda nuestra región se reconoce la importancia de los objetivos del surrealismo a través de una constante crítica a la realidad y de la práctica de técnicas y creencias de dicho movimiento por parte de autores como Aldo Pellegrini en Argentina, Braulio Arenas en Chile, Xavier Abril y César Moro en el Perú. Ellos, sin embargo, asumieron el pensamiento surrealista de una forma distinta a la europea.

Stephan Baciú señala que, a causa de nuestra realidad, se asume al surrealismo como un vivo retrato de ese mundo onírico que suele representarse en los textos de Westphalen y Moro como representantes del surrealismo en el Perú⁵³. Leslie Bary desarrolla esta idea fundamentando la importancia de dicha escuela en nuestra región: con autores que “vieron en él ideas que correspondían a algunas de sus propias necesidades (...) y que podrían hacer evolucionar hasta explorar los dilemas y las esperanzas de su propia cultura” (*Revista de crítica* 2: 100). El surrealismo, por tanto, se convierte en una alternativa que se amolda a nuestro continente de manera particular. Según Bary, en Latinoamérica aparece el constante cuestionamiento y la búsqueda de identidad; cuestiones “resolutas” en el viejo continente. Por tanto, las “alucinaciones” del hombre romántico o simbolista europeo son asumidas de manera natural por nuestras tradiciones, dado que son realidades presentes en nuestras vidas. La imaginación, asimismo, resulta más importante en nuestra literatura y uno de sus constituyentes primarios, dada nuestra cercanía con el mito y la transmisión oral de relatos. Por eso, frente a la búsqueda del surrealista francés, empeñado en visualizar otras dimensiones y realidades, el latinoamericano ya está buscando los caminos para explorar esas “realidades otras”, que forman parte de su vida cotidiana (100-101).

Yolanda Westphalen coincide en señalar las diferencias entre el surrealismo europeo y latinoamericano. La investigadora, en su estudio sobre la obra poética de César Moro, señala que:

⁵³ Baciú señala al respecto de un poema de Westphalen: “No cabe duda que este es un retrato exquisito de un mundo más bien plástico que poético, pero la fuerza verbal, la violencia de las imágenes empleadas por Westphalen, transforma este mundo irreal en una visión de las solitarias playas de Ancón, a donde una nueva mitología ocupa el mundo de lo real.” (*Creación & Crítica* 20: 12).

Lo que para algunos surrealistas europeos fue la búsqueda de lo exótico, un encuentro con lo maravilloso a través del azar, un descubrimiento del “otro” en los rituales mágicos de otras culturas, para Moro fue el resultado de un viaje introspectivo en el que dejó que fluyera el sustrato del “otro” que se encontraba en sí mismo (*César Moro* 97).

Los tres autores coinciden en que la otredad y el exotismo que buscaban los surrealistas europeos, ya sea dentro del mundo de los sueños o en otras culturas, es visto en nuestro territorio como un elemento que se halla inmerso en nuestra propia búsqueda de identidad, parte de nuestras vidas. Es lícito, por tanto, considerar una visión surrealista en nuestro continente y manifestada de forma distinta a la europea. Veamos ahora los rasgos que conciernen a nuestro autor.

2.4. El legado del surrealismo en la primera poesía de Emilio Adolfo Westphalen.

El trabajo de Camilo Fernández Cozman es de vital importancia para entender este punto, dado que no solamente propone características que atañen al surrealismo en la obra westphaleana, sino también, señala una etapa en la que la influencia del surrealismo fue un ingrediente vital para su poesía.

El investigador propone que solo una parte de la lírica de westphaleana puede considerarse como *una etapa surrealista*, enfocada en los textos de *Las ínsulas extrañas*, y algunos poemas de *Belleza de una espada clavada en la*

*lengua*⁵⁴. Así también, distingue una *etapa posvanguardista*, desarrollada a partir de *Abolición de la muerte* y los otros poemas⁵⁵. Remitiéndose al primer período, Fernández Cozman señala que este se caracteriza por (1) la concepción del poema como el relato parcial de un sueño, provisto de cierta organización; (2) La constitución del poema como el relato de una cosmogonía, relacionando el mito con el discurso onírico; y finalmente (3) la importancia de la mujer como mediadora de la salvación terrestre. Ella se convierte en un “un ente ordenador de los deseos latentes y sabe cuál es el porvenir” (53). Esta característica -al igual que la anterior- se mantiene como uno de los pilares centrales de su obra poética⁵⁶.

Asimismo, la *etapa posvanguardista* marca sus diferencias a partir de *Abolición de la muerte*; poemario en el que se reduce el fragmentarismo de *Las ínsulas extrañas*, dando paso a un mayor control y a un rechazo de la poesía como crítica de los límites del lenguaje para aprehender el mundo real. Westphalen nos presenta títulos como “Poema inútil” (*Bajo zarpas* 90), “Contra unas sonatas y otras” (118) y “Paréntesis” (179) que desarrollan esta idea. Finalmente, el investigador destaca la tendencia al verso corto y la concisión

⁵⁴ Fernández Cozman señala que esta etapa “abarca *Las ínsulas extrañas* y ciertos poemas de los años treinta insertos en *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1986) que son: “Mundo mágico”, “César Moro”, “Vuelven las hormigas”, “El grito”, “La voz es una corza”, “Ciudad escondida”, “Irreconciliablemente”, “El amor ha cambiado” y “La leche vinagre” (...). También habría que agregar, en este período surrealista, algunos textos de los años treinta incorporados a *Cuál es la risa* (1989) que son “El sueño”, “Balanza exacta” y “Detrás del telón”. (48-49).

⁵⁵ “comprende *Abolición de la muerte* (1935), los otros poemarios posteriores a *Abolición...*, ciertos poemas de *Belleza de una espada...* (“Preámbulo a Revilla”, “Nerval y el amor”, “Libre”, “Términos de comparación”, “El mar en la ciudad”, “Poema inútil”, “Riqueza” y “Epílogo”) y otros de *Cuál es la risa* (“Cuál es la risa leve cubierta de espuma...”, “Un hombre se inclina sobre el cuerpo desnudo de una mujer...”, “Una representación hermosa del amor...”, “Se mece suavemente el viento...”, “Poema” y “Amor eterno”. (49)

⁵⁶ Aunque la presencia de la mujer no se mantiene en todos los poemas, cuando aparece, suele mantener las características mencionadas por Fernández Cozman. El caso más específico lo podemos encontrar en *Ha vuelto la Diosa Ambarina*.

en los libros posteriores, lo cual señala un alejamiento del credo surrealista (54).

El trabajo de Fernández Cozman es categórico en señalar la forma en que la obra de Westphalen se alimentó del discurso onírico, emparentándolo con el mito pero manteniendo cierto margen al respecto del automatismo escritural. Como ya hemos visto en el Capítulo I, el poeta peruano siempre mantuvo independencia con respecto a las diversas corrientes literarias de su época, pero convocó aquellas que le eran afines. Westphalen acentuará dicha posición mediante el diálogo con otros discursos líricos y la búsqueda de nuevas poéticas.

2.5. Un contexto de cambios.

Si seguimos los planteamientos de investigadores como Alberto Escobar (*Antología 2*: 7-14) y James Higgins⁵⁷, observaremos que la poesía peruana ingresa a un nuevo período de búsqueda a partir de la década del 60; cuya generación de autores manifestó el deseo expandir sus fronteras hacia otras fuentes literarias, como la poesía inglesa, abandonando el discurso local y visualizando un mundo complejo y globalizado; rompiendo –de esta forma- la dicotomía que se había establecido entre poetas “puros” y “sociales”.

⁵⁷ Higgins señala que: “la década de los 60 constituye un segundo momento de ruptura en la poesía peruana del siglo XX. En esa época el desarrollo de nuevos medios de comunicación como la televisión y la expansión de modernos sistemas de transporte convirtieron el mundo en una “aldea global”, produciendo una ampliación de los horizontes y una internacionalización de la cultura.” (*Hitos* 151). En tal sentido, los cambios en el mundo derivaron en el desarrollo de “alusiones intertextuales” como manifestación de una búsqueda de independencia y de hablar con una “voz universal”.

Si bien Westphalen -en diversos estudios sobre la historia de nuestra poesía- está ubicado en la década del 30, no se puede afirmar que haya pasado a ser un poeta anacrónico. Muy por el contrario, su presencia se ha fortalecido en estos últimos años. Autores como Rodolfo Hinostroza elaboraron su propio lenguaje mediante influencias y paráfrasis de poetas como Emilio Adolfo Westphalen y Martín Adán⁵⁸.

A pesar de que nuestro autor -en su nueva etapa creativa a partir de la década del 80- opta por no tratar sobre la realidad social nacional, extranjera o mundial, comparte con las nuevas generaciones de autores la introducción de términos coloquiales, el uso del versículo y la intertextualidad como forma de exploración en su poesía última. Recordemos que a estas características se añade el rechazo de la poesía como crítica de los límites del lenguaje para aprehender el mundo real, así como una tendencia a la concisión en sus poemas posteriores, como hemos observado respecto de su etapa *posvanguardista* (*Las ínsulas* 54-55). Es por estas razones que nuestro tema de estudio, la sección “*El niño y el río*” y el poemario *Ha vuelto la Diosa Ambarina*, se presentan como una propuesta actual, caracterizada por el uso de referentes culturales y una nueva demostración de la forma en que el poeta peruano siempre ha alimentado su obra de diversas vertientes, como ya hemos visto en el inicio de este capítulo.

⁵⁸ Camilo Fernández Cozman señala este rasgo como el de la *paráfrasis creativa*: “Otra modalidad de la referencia cultural. No se trata de una mecánica imitación sino que el lector siente las resonantes pisadas de la tradición literaria en algunos versos de los poetas de los años sesenta. Por ejemplo, Hinostroza recrea unos versos de Martín Adán: “Cuidado del ridículo/ Cuidate del epíteto/ Cuidate de la verdad en boca de los niños”. También hace lo mismo con un fragmento de Westphalen: “pero el mar se retira y la otra margen / acaso alcanzaremos”. (*Rodolfo Hinostroza* 101).

Podemos distinguir, dentro de esa perspectiva, cierta persistencia dialogal con algunas de las características y objetivos del surrealismo, los cuales se hacen más patentes en el desarrollo de la poesía westphaleana que los temas tratados a partir del 60. Cabe reiterar que nuestra propuesta no es el retorno de Westphalen a la influencia del surrealismo, dado que no siempre mantiene el relato onírico, el desarrollo de una cosmogonía o la participación de la mujer como mediadora de la salvación terrestre. Sin embargo, muchos de los poemarios de la década del 80 conservan estos elementos, los cuales pueden ser desarrollados como una forma de comprender su nueva gama de propuestas en el aspecto ideológico. Veamos la forma en que nuestro autor plantea la observación del pensamiento primitivo, la dimensión del amor y la mujer como participante en el universo poético y el cuestionamiento a la razón en tanto su uso como un mecanismo de exclusión.

2.5.1. La observación del pensamiento primitivo

Como vimos al inicio de este capítulo, el surrealismo tiene como uno de sus objetivos el llegar a un “conocimiento total” que subyace y se relaciona con el pensamiento primitivo. Observamos la preeminencia de la intuición, el mito y el empleo de símbolos sobre el racionalismo positivista decimonónico, tan criticado por los representantes de dicha escuela. Desde ese punto de vista se había declarado a la escritura automática y los juegos colectivos como una forma de acceso a dicha esfera. Asimismo, al remitirnos a la composición del lenguaje en los orígenes de la civilización, recordaremos que no existía el

concepto de autoría individual. El mito, en tanto relato simbólico y de origen⁵⁹, se constituía como el resultado de la constante preocupación de la colectividad por comprender el mundo y sus fenómenos. Muchas comunidades -aún apartadas de la cultura occidental y dependientes de factores como la geografía y los cambios climáticos para su supervivencia- nos dan una muestra clara de este tipo de pensamiento en nuestros días.

Westphalen, desde su primer libro, tomó importancia del inconsciente colectivo para el desarrollo de su poética; mostrando al hombre como parte constituyente del universo y haciéndolo partícipe de las diversas facetas del tiempo, los elementos y otros símbolos. Como bien nos señala Fernández Cozman en su análisis sobre *Las ínsulas extrañas*, nuestro autor:

hace recreaciones arquetípicas, vale decir, poetiza creativamente teniendo en cuenta los grandes arquetipos del inconsciente. Westphalen no pierde su autonomía creativa, sino que recrea los arquetipos con gran originalidad y, de ese modo, afirma su individualidad en el contexto de la vanguardia poética latinoamericana (*Las ínsulas* 83).

Esta tendencia no es abandonada del todo por el poeta peruano en su obra posterior. Si bien Westphalen se lanza a la exploración de nuevos horizontes y temas, su perspectiva comienza a dialogar con dicho discurso; haciendo hincapié en la relación (a veces conflictiva) que el hombre contemporáneo tiene para con la naturaleza. Demuestra una perspectiva interesante sobre la forma en la que el hombre ha restado interés a los

⁵⁹ Me estoy constriñendo, en este caso, al concepto que propone José María Mardones, quien toma las posiciones de escritores como Levi-Strauss, Detienne, Ricoeur y Eliade: “Los símbolos, cuando adoptan la forma de relato, pueden desembocar en el mito. El mito es, por tanto, una narración simbólica (...) Demos un paso más cuando afirmamos (...) que el mito es una narración de los orígenes” (*El retorno* 17).

fenómenos del mundo -y su interrelación con estos- para volcarse sobre sí mismo. Veamos, como ejemplo de esta visión, el cuarto poema de *Porciones de sueños para mitigar avernos*:

¿QUÉ es más grande – el mar o la palabra con que lo nombramos?

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

Vemos en cambio el mar – y es el de siempre – irreconocible y desconcertante – una fantasmagoría de la realidad – pero igual al que por primera vez se interpuso en nuestro destino (*Bajo zarpas* 198).

El poema se compone de tres estrofas, dirigidas por la pregunta planteada sobre las dimensiones del mar, como objeto real, comparándolas con las del mar, como signo lingüístico. El yo lírico inicia con una pregunta retórica:

¿QUÉ es más grande – el mar o la palabra con que lo nombramos?

En el poema se propone una comparación de magnitudes entre el mar como existencia y la palabra que lo designa. Esta competencia, sin duda alguna, es un imposible en la realidad. Tanto el “mar” (objeto) como el “mar” (signo lingüístico) son clasificados y delimitados en escalas y formas distintas. El primero está definido en términos geográficos; el segundo, por criterios gramaticales. Ambos, sin embargo, acabarían siendo designados arbitrariamente por el hombre, en cuya mente convergen el significante y la imagen mental del objeto, entrelazando sus características y buscando una respuesta.

Tendremos, por tanto, la articulación de una ironía. La palabra “mar”, cuya función primordial es enunciar al objeto, es presentada como comparable a este, convirtiéndose en un nuevo blanco de análisis. Vemos, entonces, a un hombre que requiere de explicaciones y comparaciones para comprender la realidad que le rodea, incluyendo (entre los objetos de esta), a las herramientas que él mismo ha creado para dicha comprensión. Hay un desplazamiento de su interés: de la aparente estabilidad que le ha ofrecido el signo lingüístico para designar la realidad, hasta la posibilidad de que este se convierta en un nuevo objeto a ser definido.

Veamos, ahora, el segundo párrafo del poema:

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

Si “Decimos el mar”, el signo nos remite al surgimiento de “diversos mares”, “los vistos experimentados gozados sufridos”; multiplicados por la experiencia vital, la memoria y el valor que cada persona le da a este. El signo lingüístico permite la exploración de una historia individual que retrata un mar de distinta equivalencia.

Vemos en cambio el mar – y es el de siempre – irreconocible y desconcertante – una fantasmagoría de la realidad – pero igual al que por primera vez se interpuso en nuestro destino.

En el segundo caso (“Vemos en cambio el mar”) se observa el proceso contrario. El mar se unifica, dado que este será “el de siempre”, el objeto que todos vemos. Una visión colectiva, dado que es parte perenne en la vida de del

hombre y que se remite a los orígenes de la civilización, cuando no se contaban con explicaciones racionales o palabras para designar a cada objeto. Es por eso que, al verlo, es tomado como algo “irreconocible y desconcertante” y como “una fantasmagoría de la realidad”. Resulta interesante que, al final del poema, el yo lírico compare el presente y el pasado a través de este elemento, personificando su existencia: "igual al que por primera vez se interpuso en nuestro destino”.

Relacionando el orden de acontecimientos en el poema, observaremos que este nos propone un retroceso en el tiempo: desde una pregunta inicial que cuestiona al lenguaje en tanto su labor de designación de la realidad, herramienta de personalización y generador de nuevas dudas sobre el mismo; hasta el enfrentamiento inicial del hombre con los fenómenos del mundo, en el que el este no contaba con tal herramienta y cuya situación es convocada por el yo lírico. Vemos, además, que la elocución del poema se basa en un “nosotros”. Esto es una invitación a comprender de qué manera seguimos permaneciendo unidos a lo real, a una serie de fenómenos cambiantes y arduamente definibles, entre los que se suma el lenguaje en tanto fenómeno consensual. Cabe mencionar que la voz en el poema no nos ofrece una respuesta definitiva a la pregunta del inicio. Westphalen nos presenta una crítica abierta a nuestro presente y a la forma en que asumimos la realidad y nos alejamos de esta mediante nuestras propias ideas.

2.5.2. La dimensión del amor y la mujer.

El amor es un tema fundamental dentro de la historia de la poesía. Sin embargo, es gracias al surrealismo que se le otorga una dimensión distinta a la imagen de la mujer, elevándola a niveles cosmogónicos. El amor, por lo tanto, pasa de ser un sentimiento humano a un “sentimiento cósmico, pues implica una re inserción del hombre en el universo” (*Las ínsulas* 53).

Observemos, al respecto, el fragmento inicial de *L'Union libre* de André Breton, en donde cada parte del cuerpo femenino implica una realidad en la vida del hombre:

- 1 Ma femme à la chevelure de feu de bois
Aux pensées d'éclairs de chaleur
A la taille de sablier
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière
 grandeur
6 Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche⁶⁰

Hacia el final del poema, dicha relación incluye a los cuatro elementos, permitiendo que ella, en sus ojos, abarque cierto grado de totalidad:

- 55 Ma femme aux yeux pleins de larmes
Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée
Ma femme aux yeux de savane
Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison
Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache
60 Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu⁶¹

⁶⁰ Mi mujer con cabellera de llamarada de leño/ con pensamientos de centellas de calor / con talle de reloj de arena / mi mujer con talle de nutria entre los dientes de un tigre / mi mujer con boca de escarapela y de ramillete de estrellas de última magnitud / con dientes de huella de ratón blanco sobre la tierra blanca (traducción de Aldo Pellegrini).

⁶¹ mi mujer con ojos llenos de lágrimas / con ojos de panoplia violenta y de aguja imantada / mi mujer con ojos de pradera / mi mujer con ojos de agua para beber en prisión/ mi mujer con ojos de bosque eternamente bajo el hacha / con ojos de nivel de agua de nivel de aire de tierra y de fuego (traducción de Aldo Pellegrini).

En “Una cabeza humana viene...” de *Las ínsulas extrañas*, esta presencia no es menos significativa, a pesar de tener un tratamiento distinto:

- 22 Coge la última estrella de tu paso y tu silencio
Nada igualaba tu presencia con un silencio olvidado en tu cabellera
Si hablabas nacía otro silencio
- 25 Si callabas el cielo contestaba
Me he hecho recuerdo de hombre para oírte
Recuerdo de muchos hombres
Presencia de fuego para oírte
Detenida la carrera
- 30 Atravesados los cuerpos y disminuidos
Pero estás en la gloria de la eterna noche
La lluvia crecía hasta tus labios
- 33 No me dices en cuál cielo tienes tu morada (*Bajo zarpas* 34-35).

Aunque las circunstancias de ambos poemas implican distintos momentos (la presencia de la amada en el de Breton y la lejanía en el de Westphalen), en ambos textos se refuerza la idea de la amada como perteneciente a un plano cosmogónico. En ella aparecen los cuatro elementos (como en el primer caso) o el abandono del tiempo histórico (como en el segundo). Observemos, ahora, las implicancias que esta adoración puede conllevar; expandiendo la presencia de la mujer, pero transformando la adoración en sufrimiento, como en uno de los últimos poemas de *Ha vuelto la Diosa Ambarina*:

HOY día he visto a la Diosa Ambarina – la misma tez de ámbar – sus ojos de llamarada y tiniebla – encarnación de la única y perennal Belleza.
Su espléndida Iracundia me abrasó el alma – su Belleza funesta se cebó en mi sangre – sus desproporcionados Rencor y Odio me fueron de gloria.
No soy – no seré sino sonámbulo atónito ante la Belleza tremebunda de la Diosa Ambarina.
Nada existe – nada puede existir sino la Diosa Ambarina y su Belleza de Medusa arrebatadora y mortífera (250).

Este personaje egureniano reúne todas las características de lo existente para el yo lírico, motivándolo a rendirle culto y enunciar una visión personal estas. Se establece, por ello, una relación antitética entre la terrible imagen de una Diosa Ambarina de “espléndida Iracundia”, “Belleza funesta” y “desproporcionados Rencor y Odio” y un estado de entrega absoluta, manifestada por la voz a lo largo de todo el poema, aunque más evidente en el tercer párrafo:

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

La declaración final “Nada existe – nada puede existir sino la Diosa Ambarina y su Belleza de Medusa arrebatadora y mortífera” nos da a entender las dimensiones de esta deidad, la cual abarca un nivel cosmogónico en el poema. Es por eso que, para designar sus características ya mencionadas, se han elegido elementos tradicionalmente opuestos, tales como “llamarada y tiniebla” y “Belleza funesta”; los cuales nos permiten percibir, por inferencia, la convivencia e inclusión de todos ellos.

La Diosa Ambarina de Westphalen forma parte de esta perspectiva poética que ubica a la mujer a un nivel cosmogónico, alimentada con fervor por los surrealistas, pero que no es del todo ajena a la historia de la poesía en general; dado que nos presenta una dimensión que combina el culto con el sufrimiento, no causado por la *ausencia* de la amada como en la lírica tradicional, sino más bien por su *presencia* y *contemplación*. Estas expresan el

valor de un nuevo compromiso, ligado a lo maravilloso e impactante en la vida del hombre, el cual se constituye como tal gracias a este sacrificio⁶².

Es lícito preguntarse sobre la naturaleza de este compromiso, el cual incluye –en el poema– una conjunción de dolores y placeres extremos. Una respuesta inmediata puede surgir recurriendo a la estrecha relación que hay entre la ética manifestada por los surrealistas, la poesía westphaleana y el pensamiento del hombre premoderno. Mircea Eliade nos habla acerca del valor y el compromiso de este último con respecto a su relación con el mundo:

Se trata de una *responsabilidad* en el *plano cósmico*, a diferencia de las responsabilidades de orden moral, social o histórico, las únicas que conocen las civilizaciones modernas. En la perspectiva de la existencia profana, el hombre no reconoce otra responsabilidad que la que tiene con respecto a sí mismo y con respecto a la sociedad. Para él, el Universo no constituye, propiamente hablando, un Cosmos, una unidad viva y articulada; para él es, pura y simplemente, la suma de las reservas materiales y de las energías físicas del planeta (*Lo sagrado* 83).

La religiosidad inherente, establecida en la relación que hay entre el yo lírico y la Diosa Ambarina, es consecuente con su adoración desmesurada. Esta actitud transforma al mundo representado en un espacio denso, lleno de contenidos y significados que se resumen en esta deidad. Resulta lógico, por tanto, hacer hincapié en el hecho de que no se trata de un yo lírico que gira su

⁶² El epígrafe de César Moro que encabeza el poemario referido, hace hincapié en esta idea: “*Il faudrait avoir mille vies par jour et les immoler journellement On donne tout pour ne rien avoir. Toujours à recommencer. C’est le prix de la vie merveilleuse. Mensonge de la raison, de l’expérience. Une vie n’explique rien. Tout est si loin, vient de si loin et s’en va si loin. L’apparence qui s’éloigne me tue*”. (“Sería preciso tener mil vidas por día e inmolarlas diariamente. Se da todo para no tener nada. Siempre volviendo a empezar. Es el precio de la vida maravillosa. Mentira de la razón, de la experiencia. Una vida no explica nada. Todo está tan lejos, viene de tan lejos y tan lejos va. La apariencia que se aleja me mata.” Traducción de José Ignacio Úzquiza)

pensamiento alrededor de sí mismo, sino que se despoja de su individualidad para afrontar las consecuencias de aquello en lo que cree.

Dirigiendo nuestra mirada hacia la Diosa Ambarina formulada en el poema, vemos que esta, como realidad, se convierte en la realización plena de los aspectos positivos y negativos del ámbito femenino; el cual destaca “el lado inconsciente y relacional” (Mardones 122), tan soslayado en nuestra sociedad si se compara con la parte consciente masculina, criticada por los surrealistas en tanto su carácter excluyente a los valores que esta dimensión nos ofrece. Sin embargo, como señala José María Mardones:

La dimensión femenino-matriarcal de la psique y la cultura no es toda ella positiva. El espíritu lunar está amenazado por los peligros de lo natural; el yo puede permanecer dominado por el inconsciente, con lo que se facilita la regresión hacia la Madre Terrible y la Bruja, que vampirizan al yo y lo impulsan hacia el inconsciente voluble, caprichoso y sonámbulo, que desemboca en la locura (122).

La dimensión del amor, siguiendo a la mujer y su dimensión femenina a un nivel cosmogónico, representa un logro, pero puede también llevar un rápido proceso de destrucción. Westphalen nos concede esta doble mirada frente a lo que podemos dirigirnos; mostrándonos el valor y el precio de un sacrificio.

2.5.3. Disolución de opuestos

De la misma forma en que la Diosa Ambarina representa una totalidad de visión, conformada por la implicancia de términos como “llamarada y tiniebla”, los cuales representan la convivencia de la luz y la oscuridad; esta es

En un escenario de aparente caos, como puede entenderse “la rabia del sol anochecido”, se logra la materialización de imposibles: el caso de una ostra que *puede volar*, y que pasa de un “palacio de invierno” a uno de verano. Trasladando el ejemplo al contexto de nuestra explicación, observamos el transcurrir de intervalos opuestos (como son el invierno y el verano), no como un discurrir del tiempo, sino como *el viaje de la ostra*, la cual –en una actitud de armonía o convivencia- *no elige preferir el invierno o el verano* como realidades o alternativas excluyentes, sino trascender a estas dimensiones entendidas como antagónicas, para finalmente pasar a cuestionar la forma en la que se construye el pensamiento.

Westphalen no es ajeno a esta idea. Hemos observado que hay un diálogo con la forma de percibir la realidad, ya sea para cuestionarla (como en el caso del poema de *Porciones de sueños para mitigar avernos*, en el que se oponen las visiones sobre el mar) o para asumirla (como observamos al construir una imagen de totalidad en la Diosa Ambarina). Ambas ideas, como hemos visto, dialogan con el surrealismo; presentando alternativas a los propósitos ya establecidos por dicha escuela, dado que permite la confluencia de distintas visiones a través de la esfera del lenguaje. Más aún, desde su primera poesía nos muestra, sobre todo, el conflicto natural que se establece entre los cuatro elementos para la destrucción de un viejo mundo y la configuración uno nuevo; como bien señala Fernández Cozman:

La regeneración es un concepto fundamental en esta poesía porque el hablante intenta formular una cosmogonía a fin de explicitarse a sí mismo el origen del alba, el crecimiento del árbol, el fenómeno del renacimiento, la caída de las hojas, la renovación del mundo en forma constante, etc (*Las ínsulas* 87).

La presentación de la plenitud y el fracaso de la naturaleza, basada en la relación con la amada en *Las ínsulas extrañas*, persiste como un tema fundamental para llegar a un plano distinto de desarrollo, en el que la confrontación de los polos opuestos acaba generando una nueva realidad y otras posibilidades, tal y como podemos ver en el poema “*Deshacer y rehacer*”, de la sección *Remanentes de naufragio*:

Deshacer y rehacer

Va a agarrar un martillo para golpear el silencio – para pulverizar el silencio – para multiplicar el silencio (185).

La *pulverización* del silencio no supone necesariamente la desaparición del mismo, sino la *multiplicación* de sus posibilidades ulteriores. El título del poema hace hincapié en que el proceso de regeneración no está aislado en la naturaleza, sino que también se presenta –incluso– en el desarrollo de un acto destructivo a manos del hombre.

Es evidente, dentro de la poética de EAW, el énfasis que se da en la forma de percibir y de alcanzar una visión ajena al establecimiento racionalista de opuestos para el consecuente desarrollo de una mayor libertad de pensamiento. En la obra westphaleana esta propuesta llega a hacer hincapié en la elocución. Veamos, como ejemplo, el caso del octavo poema de *Ha vuelto la Diosa Ambarina*:

Mira el rostro blanco y el cuerpo negro de la Noche hasta que dejes de percibir la diferencia entre albura y negrura.
Pues solo conocerás a la Noche si te pierdes y desapareces en la Noche – si te vuelves Noche (226).

El yo lírico *propone* la disolución de opuestos en la mente del lector implicado hasta que deje “de percibir la diferencia entre albura y negrura”. Es decir, que llegue a un conocimiento desprejuiciado de la “Noche”, como objeto, para alcanzar una mayor percepción de esta. Más aún, propone que dicho conocimiento parte de la *pérdida, desaparición y conversión* del sujeto en la “Noche” misma, en el objeto observado; aunque (por las características a las que nos remite el término) implique poca visibilidad, misterio y hasta peligro. La repetición constante de la palabra “Noche” pone énfasis en dicho mensaje.

Esta idea es importante dentro del surrealismo, y se encuentra estrechamente relacionada con los objetivos que sus buscaron sus integrantes. Octavio Paz señala que este movimiento se presenta “como una radical tentativa por suprimir el duelo entre el sujeto y objeto, forma que asume para nosotros lo que llamamos realidad” (*El arco* 171). Este deseo de derrocamiento, utilizando a la inspiración como un arma, constituye al surrealismo como una “visión de mundo” (172). Vemos que tanto Moro como Westphalen participan de este concepto, aunque se presente de una forma más objetiva y espaciada en el segundo.

Hemos observado, a lo largo de los tres puntos tratados (la comparación del pensamiento primitivo y el moderno, el amor -y la constitución del ser amado- y la disolución de opuestos entre el sujeto y el objeto) una propuesta que dialoga con los objetivos del surrealismo; aunque se desarrolla con un tratamiento completamente distinto y personal. Se hace necesario, entonces,

sugerir que la poesía westphaleana se acerca a otros discursos que nutren su perspectiva de singular forma en el ámbito de nuestra lírica. En el Capítulo III realizaremos una lectura de la intertextualidad que el poeta peruano desarrolla en el poemario *Ha vuelto la Diosa Ambarina* y la sección *El niño y el río* por medio de otras teorías, las cuales nos permitirán visualizar la conexión que estos poemarios desarrollan con las obras de Eguren y Arguedas.

CAPITULO III

Una reflexión sobre la intertextualidad referida a *Simbólicas* de

José María Eguren y *Los ríos profundos* de

José María Arguedas

Todo lo que aquí he escrito por más que lo ilustre con ninfas desnudas sobre alas de libélulas es tan hipotético y dudoso como escrito de poeta verdadero o falso.

Emilio Adolfo Westphalen

3.1. Westphalen y Eguren

Veremos, en este punto, el análisis de algunos poemas y textos en prosa de JME y EAW. Compararemos el desarrollo de ambas obras con respecto a dos ejes temáticos en común: la alternancia entre el sueño y la vigilia (propuesta por Eguren y sugerida por Westphalen) y la música (desarrollada como herramienta estructural de *Simbólicas* y como una fusión de isotopías en

un poema de *Ha vuelto la Diosa Ambarina*). Este breve desarrollo nos será útil para observar la afinidad entre ambas poéticas, así como las diferencias o apartamientos que supone toda construcción intertextual, cuya naturaleza se presta a la conservación del texto al que se remite, pero también –y gracias a la presencia de la figura- a plantearse en nuevos contextos, generando una propuesta diferente a la de su predecesor⁶³.

3.1.1. Sueño y vigilia.

Un tema desarrollado por Eguren es la alternancia que hay entre la vigilia y el sueño. Esta dicotomía (que, sumada a otras, caracteriza de manera sustancial a su poesía⁶⁴) es compartida por la obra de EAW desde su etapa surrealista y contemplada de una manera particular en el poemario *Ha vuelto la Diosa Ambarina*. Iniciemos el análisis de este punto con el poema “RÊVERIE⁶⁵” de JME:

RÊVERIE

1 Y soñé, de un templete bajaban
2 dos dulces bellezas matinales;
3 y oí melancólicas hablaban
4 de las nobles dichas forestales.

⁶³ “En la misma medida en que estas expresiones se adaptan, a pesar de la fractura – por vía imaginativa - a la situación original, pueden apartarse de ella y, por esos deslizamientos de la figura, adaptarse igualmente a situaciones nuevas. Fácilmente descontextualizables, se recontextualizan con la misma facilidad” (Block 110).

⁶⁴ “a Eguren la vida lo maravilla incesantemente, al tiempo que una angustia inefable lo somete arrastrándolo con una tremenda vitalidad de agonía, agonía que no es otra cosa que lucha y contradicción” (Sandoval 25). Podemos reconocer, en esta lucha, un deseo de armonía, verdad y belleza no siempre logrado en este continuo proceso representado en los poemas: “su poesía, que es un amor, no podrá desprenderse totalmente de sus lazos con la tierra dolorosa, indefinible y conflictiva. Antes bien, diríase que la única forma de ascender al Ser es sumergiéndose en ese magma informe y palpitante que yace en el corazón del hombre y de la naturaleza, y que, lamentablemente, no puede definir. De ahí la indeterminación de su poesía que habla de un íntimo y agónico debate por asir en el poema al inasible misterio de la vida” (100).

⁶⁵ **reverie**: galicismo que significa “delirio fantástico” (nota de Estuardo Núñez).

5 Las ví en el blasón de la poterna⁶⁶
6 azulinas y casi borradas
7 despierto años después, la cisterna
8 las mecía medio retratadas.
9 Y al fin las divisé lastimosas
10 por los caminos y por las abras;
11 y hablaban las bellas melodiosas;
12 pero no se oían sus palabras.
13 Así, su memoria me traía
14 las baladas de Mendelssohn claras;
15 pero ni Beethoven poseía
16 la tristísima luz de esas caras (*Poesías* 40).

“RÊVERIE” (“sueño” o “ensoñación” en francés, y definido por Estuardo Núñez como “delirio fantástico”) es un título que nos remite a un mundo onírico, provocado por el estado de sueño o la percepción que el hablante pueda tener sobre la realidad. Es importante, sin embargo, que observemos cómo cuerpo del poema responde y se comunica con esta idea inicial.

El texto, desde el punto de vista de la métrica española, está compuesto por cuatro cuartetos decasílabos de rima consonante encadenada *ABAB - CDCD - EFEF – GHGH*. Notamos, por ello, el empleo de una forma tradicional de composición por parte de Eguren; rasgo que es característico en otros poemas de este autor. Sin embargo, desde el punto de vista estilístico, podemos distinguir dos momentos claramente diferenciados por el estado que manifiesta la voz en el poema: el del *sueño* (vv. 1-6) y el de la *vigilia* (vv. 7-16). Ambos se remiten a una experiencia básicamente similar: la visión de dos muchachas (“dos dulces bellezas matinales”, v.2). Queda preguntarnos, por tanto, cuáles son las diferencias entre ambas formas de percepción y qué límites se establecen mediante la articulación de ambos estados.

⁶⁶ **poterna**: puerta pequeña (nota de EN).

Observemos el primer caso:

1 Y soñé, de un templete bajaban
2 dos dulces bellezas matinales;
3 y oí melancólicas hablaban
4 de las nobles dichas forestales.
5 Las ví en el blasón de la poterna
6 azulinas y casi borradas

Como vimos líneas atrás, el fragmento encierra el encuentro con dos muchachas en un estado onírico. El sueño permite observar el descenso de un “templete” (una pequeña estructura en forma de templo) y percibir la conversación que ellas tienen. Por otra parte, el hecho de observarlas en un espacio cerrado (“el blasón de la poterna”) no permite captar con nitidez sus figuras (“azulinas y casi borradas” v. 6).

En el resto del poema, sin embargo, los mismos elementos se repetirán de manera contraria. El locutor estará en estado de vigilia (“despierto años después” v.7); ellas no bajarán, sino que serán mecidas (“la cisterna/ las mecía medio retratadas” vv. 7-8); percibidas en un espacio abierto, por lo que se podrá observar su figura (“Y al fin las divisé lastimosas” v. 9); y finalmente, su discurso no será entendido (“pero no se oían sus palabras” v. 12), pero tendrá un poder de sugestión mayor, debido a la melodía de las voces (“Así su memoria me traía/ las baladas de Mendelssohn claras; pero ni Beethoven poseía/ la tristísima luz de esas caras” vv. 13-16):

7 despierto años después, la cisterna
8 las mecía medio retratadas.

9 Y al fin las divisé lastimosas
10 por los caminos y por las abras;
11 y hablaban las bellas melodiosas;
12 pero no se oían sus palabras.
13 Así, su memoria me traía
14 las baladas de Mendelssohn claras;
15 pero ni Beethoven poseía
16 la tristísima luz de esas caras

En el texto, la gran oposición entre ambos estados se da entre el *ver* a las muchachas y el *entender* sus palabras, debido a que estas dos acciones nunca coinciden. En el primer caso, se explicita el mensaje de sus palabras: “hablaban / de las nobles dichas forestales”(v. 3); al mismo tiempo que no se define su imagen, pues se ven “azulinas y casi borradas” (v. 6). El segundo fragmento, en cambio, declara un interés satisfecho al poder verlas nítidamente: “y al fin las divisé lastimosas” (v. 9), aunque sin poder precisar el mensaje enunciado por ellas: “pero no se oían sus palabras” (v. 12). Al mismo tiempo, la melodía sugerida en el rumor de su voz supone un referente musical que proviene del propio espectador.

Esta parcialidad en la captación -tanto en el estado de vigilia como en del sueño- se ve sustentada en las figuras que emplea nuestro autor. Podemos hallar una preeminencia de aquellas que incrementan este efecto (tales como la elipsis, y la sinécdoque) y otras que embellecen el discurso, acrecentando el misterio sobre lo que no es percibido con claridad (como es el caso de la metáfora).

Veamos algunos ejemplos de figuras que incrementan el efecto de parcialidad en la captación.

Desde el verso inicial del poema (“Y soñé, de un templete bajaban”) nos enfrentamos a la idea de un discurso *in media res*. Tanto la conjugación “y” como el uso de una coma sustitutiva luego del verbo “soñé” establecen algún tipo de precedente: una introducción tácita, la presencia de un interlocutor o la pertenencia a un discurso mayor, obviado por el silencio que se ofrece luego del título. El tercer cuarteto, en cambio, ofrece una nueva situación que – implícitamente- juega con el verso inicial (“Y al fin las divisé lastimosas”), ofreciéndonos información sobre el deseo de contemplar a las muchachas una vez más; impulso que pudo haber surgido en el primer momento, pero que fue asimilado a través de la elipsis. El paralelo entre los versos 1 y 9, (potenciado por un margen de tiempo mencionado entre estos dos [“años después” v. 7]) construye un juego de complementariedad entre lo no dicho en el primero y el sentido del segundo.

La sinécdoque es también una figura importante en este poema. Podemos ver que se designa lo físico con términos abstractos, como en el caso del tema de conversación de las muchachas (“nobles dichas forestales”, v. 4), el recuerdo que trae la visión de las mismas (“Así, su memoria me traía”, v. 13) y la atmósfera que ellas generan (“la tristísima luz de esas caras”⁶⁷, v. 16).

La metáfora, finalmente, es la figura más frecuente; abocada a la doble función de embellecer el discurso y generar una atmósfera de misterio alrededor de ambas visiones. Cabe mencionar la forma en que el locutor se

⁶⁷ En este último caso también podemos ver una sinécdoque parte- todo. Se mencionan las “caras” para referirse al cuerpo entero.

expresa sobre las muchachas que contempla en ambos estados: “bellezas matinales” (v. 2), “casi borradas” (v. 6) y “bellas melodiosas” (v. 11). Un último ejemplo de esta figura, “las baladas de Mendelssohn claras” (v. 14), es particularmente interesante, dado que otorga una propiedad visual a la música del compositor alemán y acoge la isotopías mostradas negativamente en dos ejemplos anteriores: el *no poder ver* a las muchachas con claridad, dado que aparecen “casi borradas”; y *el no poder entender* sus palabras, aunque sus voces sean apreciadas como “melodiosas”.

Hemos visto, tanto en la estructura como en la revisión de las principales figuras del poema, un fragmentarismo basado en el desarrollo de las isotopías del *ver* y del *entender*, las cuales son excluyentes en ambas partes del texto y se expresan como una característica de los estados de sueño y de vigilia. Mientras sueña, el yo poético puede comprender el mensaje expresado por las “bellezas matinales”, aunque se ve imposibilitado de verlas con claridad. Cuando está despierto, la visión de ellas es nítida, pero no así el mensaje expresado. Algo similar ocurre con la elipsis del primer verso (“Y soñé, de un templete bajaban”) y la expresión de su deseo en el inicio del tercer cuarteto (“Y al fin las divisé lastimosas”), dada la relación de complementariedad y la relación anafórica entre ambos versos. Finalmente –y junto a las sinécdoques de la abstracción, que demuestran una captación restringida en cada una de las partes- las metáforas refuerzan la atmósfera de misterio, correspondiendo con las isotopías ya mencionadas: el *ver* (asociada al sentido de la vista) y el

entender (asociada al sentido del oído⁶⁸). Entre “casi borradas” (v. 6) de la primera parte (que alude a la falta de una visión clara) y “bellas melodiosas” (v. 11) de la segunda (que curiosamente elogia la voz y no las palabras) existe una reafirmación de búsqueda de un sentido completo, la cual se hace presente - en la memoria del yo poético- gracias “las baladas de Mendelssohn claras” (v. 14), metáfora que reúne el registro visual y el auditivo.

Queda, para efectos del comentario de este poema, plantearnos algunas preguntas sobre la complementariedad que hay entre el sueño y la vigilia como formas de captación de la realidad. Podemos recurrir, para este efecto, a algunas nociones y referencias provenientes del psicoanálisis al respecto del primero. Demos una breve revisión a este punto para luego relacionarlo con nuestro análisis del poema.

Jacques Lacan, a partir de la lectura de los textos de Freud⁶⁹, resalta la importancia que tiene el relato onírico en tanto que este se nos presenta como una reconstrucción verbalizada, y relacionada estrechamente con el deseo de quien sueña⁷⁰. Esto es que, mediante la interpretación del sueño - fijándonos sobre todo en las asociaciones mentales de quien lo relata- podríamos llegar a

⁶⁸ Aunque “entender” supone también una operación de la mente, estoy empleando dicho término en el sentido de la captación plena.

⁶⁹ Destaca, en función de este tema, el célebre libro de Freud *La interpretación de los sueños*.

⁷⁰ El deseo es un “término empleado en filosofía, psicoanálisis y psicología para designar a la vez la tendencia, el anhelo, la necesidad, la avidez, el apetito: es decir, toda forma de movimiento en dirección a un objeto cuya atracción espiritual o sexual es experimentada por el alma y el cuerpo”. Sin embargo, mientras que Freud sitúa dicho término “en el marco de una teoría del inconsciente para designar a la vez la tendencia y la realización de la tendencia”, haciendo del deseo “la realización de un anhelo o un voto”, Lacan ve la noción del deseo como “la expresión de una codicia o un apetito que tiende a satisfacerse en lo absoluto, es decir, fuera de toda realización de un anhelo o una tendencia” (Roudinesco 214). Aunque ambas nociones sitúan al deseo como más cercano u apartado en tanto su realización, el estado onírico permite un cierto acercamiento a este, con mucha mayor facilidad de lo que se puede manifestar conscientemente.

un pensamiento no revelado, ya sea el deseo antes mencionado o a una verdad no mostrada plenamente.

Una de las herramientas fundamentales para conseguir revelar la naturaleza de este mensaje es la palabra. Lacan observa, a lo largo de toda su obra, que el lenguaje ha cobrado gran importancia en la mente del hombre; mediando en sus relaciones con el mundo que lo rodea y con su propio ser. Su funcionamiento, sin embargo, no siempre será directo. Siempre habrán fenómenos, tales como el olvido o el sueño, que se manifiestan como vacíos o revelaciones⁷¹. Es por eso que podemos hallar, a partir del análisis retórico antes practicado, una forma de conciliar el desarrollo de una estructura dividida por los estados del yo lírico y relacionada por isotopías de captación. En otras palabras, la fragmentación de lo percibido en ambos estados nos ofrece un punto de comparación entre el relato de un sueño (“Y soñé, de un templete bajaban”, v. 1) y la manifestación clara de un deseo (“Y al fin las divisé lastimosas” v. 9). No solo opera una relación de complementariedad al nivel de las figuras, sino también de apreciación del mundo y de reconocimiento por parte del hombre. La experiencia del sueño nos demuestra una dimensión personal de nuestra mente, generadora de ideas, juicios y razonamientos; pero también de deseos y verdades no expresadas.

En los poemas de Westphalen hallamos también un abordaje a la alternancia que se da entre el sueño y la vigilia. Su perspectiva, sin embargo,

⁷¹ Lacan señala: “Revelación y no expresión: el inconsciente solo se expresa mediante una deformación, *Enstellung*, distorsión, transposición” (*Seminario I* 82.). El término “revelación” es empleado por el psicoanalista francés para referirse a un mensaje ambiguo, proveniente del inconsciente del hombre.

no solo mostrará la validez y conservación de la obra a la que hace referencia, sino que, por ser vista como una propuesta de lectura, nos mostrará un planteamiento nuevo respecto de este punto. Un rasgo particularmente útil para ejemplificar este fenómeno en *Ha vuelto la Diosa Ambarina* es la confluencia de temas en muchos de sus textos. Tal es el caso de “CUANTA tranquila llama viva...”, poema que revela la contradicción egureniana y la vacilación de la que habla Roberto Paoli⁷² al respecto de EAW. Veamos el texto:

CUÁNTA tranquila llama viva en los rostros de esa mujer y ese hombre jóvenes recostados sobre el sarcófago en la tumba etrusca. Tanta reposada serenidad y apenas esbozada elegancia en el gesto de levantar la copa para el brindis – ¿por la vida vivida – por la ensoñada o – acaso (tímida hipótesis) – por la vida incipiente – la aurora cercana? (*Bajo zarpas* 234).

Este poema, al igual que todos los que conforman el libro *Ha vuelto la Diosa Ambarina*, carece de título, métrica y rima; características que diferencian a esta obra de su hipotexto. Sin embargo (y más allá de esta distinción, consecuente con las épocas en las que fueron escritas⁷³ y el estilo particular de cada autor⁷⁴), podemos seguir los mismos pasos para realizar nuestro análisis. Hagamos una segmentación del poema a través de las oraciones que lo conforman: La primera describe una situación en términos

⁷² “Desde luego, la de Westphalen es una poesía que del surrealismo tiene aspectos esenciales, casi gramaticalizados: lo inacabado del poema, las grietas del sentido (“les lézardes du sens” que decía André Bretón), el carácter onírico de las imágenes que hacen pensar a veces en Magritte o en Dalí, el estilo iterativo, etc” (*Estudios* 99).

⁷³ Recordemos que “RÉVERIE” fue publicado en el año 1911, tiempo en el que todavía era frecuente encontrar poemas con las características formales ya observadas. “CUÁNTA tranquila llama viva”, en cambio, salió a la luz en 1988.

⁷⁴ Westphalen ha prescindido, en la mayoría de sus poemas, del uso del título. El propio autor señaló -tomando como ejemplo a sus primeros libros- su posición al respecto: “Los poemas de *Las insulas* y de *Abolición* carecen todos de título y aquí será pertinente una aclaración. En general los poemas no los necesitan. Los que uno pone en ocasiones al releerlos – luego que han adquirido forma propia – son una réplica consciente a lo expresado involuntariamente – una manera personal de ponerlos en duda o – con más frecuencia – un intento pobre o fallido de resumir o describir el contenido.” (*Escritos varios* 186).

visuales y la segunda añade a esta una hipótesis sobre su significado. Veamos el primer fragmento:

CUÁNTA tranquila llama viva en los rostros de esa mujer y ese hombre jóvenes recostados sobre el sarcófago en la tumba etrusca.

El texto describe la escena desde un punto de vista focalizado a uno más abierto. De la misma forma que una cámara se aleja de su objetivo, así la voz en el poema menciona la intensidad en las miradas de los actantes (gracias al uso de la metáfora “tranquila llama viva”), la parte de sus cuerpos que las contiene (“rostros”), a ellos en sí (“esa mujer y ese hombre jóvenes”) y el sitio en donde se encuentran (“recostados sobre el sarcófago en la tumba etrusca”). Establece, mediante este enlace, una estrecha relación entre elementos que se contienen unos a otros; una gran metonimia que se sugiere como modelo asociativo, reconociendo la importancia de cada uno de sus elementos.

Veamos el segundo fragmento del poema:

Tanta reposada serenidad y apenas esbozada elegancia en el gesto de levantar la copa para el brindis – ¿por la vida vivida – por la ensoñada o – acaso (tímida hipótesis) – por la vida incipiente – la aurora cercana?

“Tanta reposada serenidad y apenas esbozada elegancia en el gesto de levantar la copa para el brindis” trabaja de la misma forma que en el primer caso: manifestando elementos que preceden y se relacionan con sus contenedores. Las sinécdoques de la abstracción, “reposada serenidad” y “esbozada elegancia” (las cuales demuestran el gusto por la escena

desplegada) son contenidas en un acto tradicional como es el de brindar. Acompaña, a este gesto, una búsqueda de significación del mismo por parte del yo poético. Dada la aparente falta de sonidos o palabras expresadas por los actantes, la voz propondrá cuatro alternativas:

“por la vida vivida” se puede relacionar con el sarcófago de la tumba etrusca; una metonimia elaborada a partir de la causalidad que se da entre haber vivido y ser destinado a ocupar un sitio de descanso. “por la ensoñada” nos remite a la “llama viva”, es decir, a la mirada de los actantes como manifestación consecuente de sus emociones; repitiendo el modelo de figura anterior. “por la vida incipiente” y “la aurora cercana”, son ambas metáforas que sugieren la juventud del hombre y la mujer, así como la posibilidad de que conciban un nuevo ser humano. Cabe señalar que, entre estas posibilidades, el yo lírico manifiesta un comentario de duda sobre las últimas. Confía más en la relación de contigüidad metonímica –imperante, como hemos visto- a largo de todo el poema.

Si comparamos este punto del análisis con respecto al poema de Eguren, vemos que existe aquí una mayor posibilidad de conjeturas al respecto de lo que nos plantea Westphalen. La brevedad y extrema concisión en “CUÁNTA tranquila llama viva” es permeable a un análisis de las figuras retóricas, pero no tanto así a una interpretación sobre el mismo. Hemos visto la preeminencia de la metonimia como figura de enlace y de resalte de los elementos visuales, así como diversas alternativas de interpretación a partir de

esta figura y de la metáfora, aunque la última se haga menos válida para el propio yo lírico.

Es precisamente en esa selección de imágenes -cohesionadas estrechamente en su construcción, pero ocultando el acto extravagante de dos jóvenes apasionados- que podemos empezar a visualizar las características de un relato onírico. Mientras que la forma de descripción nos ofrece una escena inusual como algo plenamente aceptable, la pregunta retórica incrementa el realismo de lo plasmado, mostrándonos el *ver* y el *entender* únicamente a través de la información visual y de un repertorio de ideas, basadas en los elementos que allí aparecen. El yo lírico asume –de manera positiva– lo que ve; integrando elementos de manera lógica, aunque dubitativo sobre su propuesta interpretativa. Podemos asumir aquí dos aspectos sobre el poema. El primero es el desciframiento simbólico de lo descrito en el relato onírico. El otro (más abierto en apariencia), es la asunción que hace la voz en el poema, dado que nos demuestra su curiosidad por el significado de un gesto, mas no de todo lo que allí observa.

Pasemos al abordaje.

Si ordenamos los elementos en base al brindis final (como ha hecho el yo lírico) es probable que no lleguemos a descubrir un significado para todo el despliegue de la escena. Es necesario recordar que la voz en el poema solo duda acerca del motivo del gesto final, cosa que oculta parcialmente (y gracias también a la fuerte cohesión que hemos visto en el texto) el hecho de encontrar

a esta pareja manifestando serenidad y pasión en un lugar donde reposan los muertos. Hagamos una breve pausa para tratar de explicar este primer aspecto.

Lacan, en su *Seminario 11*, nos habla sobre la estrecha relación que hay entre la sexualidad de los seres vivos y la muerte. La dependencia de una pareja o complemento para la reproducción y la perpetuación de la especie representa en sí el hecho de la muerte individual. Como bien señala el psicoanalista francés:

La falta real es lo que pierde el ser viviente, de su porción de viviente, por reproducirse por la vía sexuada. Esta falta es real porque remite a algo real – que el ser viviente, por estar sujeto al sexo, queda sometido a la muerte individual (213).

El amor -por tanto- representa para el psicoanálisis lacaniano la búsqueda de una “parte de sí mismo, para siempre perdida, que se constituye por el hecho de que no es más que un ser viviente sexuado, que ya no es inmortal” (213).

Trasladando estas ideas a lo que observamos en el poema, podríamos realizar algunas observaciones: “el sarcófago en la tumba etrusca”, el cual hace de escenario para “esa mujer y hombre jóvenes”, nos remite a la isotopía de muerte o (siendo más precisos), del *hecho de la muerte*, dado que esta se presenta como el *único espacio* para la pareja representante de aquel hecho señalado por Jacques Lacan: “la muerte individual” (213). Por otra parte, el que los actantes manifiesten una “tranquila llama viva” en sus rostros y demuestren

una “reposada serenidad” y una “esbozada elegancia en el gesto de levantar la copa para el brindis”, nos permite formular la continua permanencia de la isotopía del *amor*, la cual se superpone y manifiesta como una relación de complementariedad en expansión: a la vez que instituye como un acto celebratorio y fuertemente enlazado por medio de las figuras, se presenta como un significante polisémico, dadas las cuatro opciones que el yo lírico nos propone para explicar el significado del gesto que de ese sentimiento proviene (“¿por la vida vivida – por la ensoñada o – acaso (tímida hipótesis) – por la vida incipiente – la aurora cercana?”).

Vemos -a través del deseo de conocer y explicar al amor a través de una de sus más sutiles manifestaciones como puede ser el brindar- una dimensión plenamente humana del mismo. Aunque suponga una búsqueda de esa parte que cada uno siente perdida y que -en términos de sexualidad- nos remita a la muerte individual, tan difícil de aceptar o comprender, Westphalen nos muestra el aspecto sublime del mismo: a) como aceptación de la muerte, hecho fundamental de nuestra naturaleza y b) como forma de ver y continuar la vida, gracias a la unión de dos seres vivos. Recordamos, a través de este relato onírico, el título de su segundo poemario: *Abolición de la muerte*.

Veamos, para culminar este punto, el análisis de “EN el Gran Teatro del Mundo...”. Un poema que complementa al anterior, siguiendo el planteamiento trazado en este punto:

EN el Gran Teatro del Mundo se ha dado fin a la enésima representación del Gran Teatro del Mundo.

Una tibia y terrosa niebla se ha apoderado esta vez de todos los rincones de todos los humores de todos los horizontes. Asfixia y ceguera paralizan a actores y espectadores que son todos espectadores y actores. Alguien acude al alarma – que no funciona. Otro tira de un telón desaparecido. El Gran Teatro del Mundo ha dejado de ser Mundo de ser Teatro de ser Grande. Visible resta apenas diminuto boliche oscuro – que cuervo u otra ave de mal agüero – se zampará por equívoco (236).

El texto está estructurado en tres párrafos, los cuales –tanto por la sucesión de eventos, como por la homologación que estos tienen con el teatro clásico (introducción-nudo-desenlace)- pueden servirnos para segmentar el poema de manera efectiva. Veamos el primer fragmento:

EN el Gran Teatro del Mundo se ha dado fin a la enésima representación del Gran Teatro del Mundo.

Este pequeño párrafo introductorio nos remite a una intertextualidad, dado que se relaciona con la obra de Calderón de la Barca; una pieza auto sacramental⁷⁵ que, en una época de crisis social y de grandes producciones literarias como el Siglo de Oro español⁷⁶, representa el ciclo de la vida del hombre; justificando las desigualdades sociales que hay entre reyes, personas pobres, etc., dado que todos ellos han de pagar el precio de sus actos al final de la obra: ya sea un premio por una vida virtuosa y llena de sacrificios o un castigo por los crímenes y pecados cometidos. Sus personajes, al ser alegorías, se plantearon como representaciones duraderas, fieles a un propósito de estabilidad y de conservación de la fe. Sin embargo, con el transcurrir de los años, el devenir de la cultura y el desarrollo de diferentes

⁷⁵ Las piezas auto sacramentales tuvieron su origen en el medioevo, utilizándose para difundir pasajes Bíblicos y expandir las fronteras del catolicismo. Sin embargo, fue el propio Pedro Calderón de la Barca quien le dio forma definitiva. En dichas obras se elaboraba la constitución de personajes que podrían representar conceptos humanos, sentimientos y dogmas.

⁷⁶ Comprende este período un intervalo de tiempo más o menos variable entre los siglos XVI y XVII. Destacan, entre sus exponentes Miguel de Cervantes, Lope de Vega y el propio Calderón de la Barca.

pensamientos (incluyendo en los estudios literarios al fenómeno de la representación) la lectura que tendríamos de esta pieza del siglo XVII ya no sería igual de efectiva, dado que pasa a ser –como toda obra clásica- parte de la cultura oficial. Westphalen, gracias a este hecho, juega con el concepto de alegoría y lo traslada al título mencionado; haciendo notar una relación metonímica en la que el contenido y el continente son lo mismo: “El Gran Teatro del Mundo” es el escenario, el marco o el contexto de “El Gran Teatro del Mundo”. Es así que –ya lejos de representar una explicación para el fenómeno de la vida y por la “enésima” vez que ha sido puesto en escena- pasa a ser un discurso que solo se responde a sí mismo, ciñendo el espectáculo a sus propias reglas ya conocidas.

El clímax del poema se revela en el segundo segmento, cuando observamos que todo el montaje se viene abajo debido a la aparición de un elemento inesperado, el cual causa confusión, ceguera y despoja a los actores y espectadores de su identidad. Es de esta forma que se da fin a la representación, desensamblando el título ya mencionado:

Una tibia y terrosa niebla se ha apoderado esta vez de todos los rincones de todos los humores de todos los horizontes. Asfixia y ceguera paralizan a actores y espectadores que son todos espectadores y actores. Alguien acude al alarma – que no funciona. Otro tira de un telón desaparecido. El Gran Teatro del Mundo ha dejado de ser Mundo de ser Teatro de ser Grande.

Prestando atención a las figuras retóricas de este segmento, notaremos que hay un predominio de la metáfora para designar los elementos que demuestran el fin de la representación: en el intercambio de identidad que sufren los actantes (“actores y espectadores que son todos espectadores y

actores”) y en el despojamiento del nombre de la pieza teatral en cada una de sus partes (“El Gran Teatro del Mundo ha dejado de ser Mundo de ser Teatro de ser Grande”). Westphalen no rompe con la definición de esta figura como reemplazo de un término por otro, dado que, segmentando el nombre, crea una cierta definición con la que se permite desarrollarla negativamente: “El Gran Teatro del Mundo *ha dejado de ser Mundo de ser Teatro de ser Grande*” (cursivas mías).

La sinécdoque de la abstracción también está presente en esta segunda parte. Es utilizada para enunciar los actos de “asfixia y ceguera”, los cuales “paralizan a actores y personajes”. Caso contrario se da con la ironía, la cual resalta las imposibilidades de los actantes para encontrar una solución a este caos: acudiendo “al alarma – que no funciona” y tirando de “un telón desaparecido”.

Además de estas figuras, observamos el uso combinado de la repetición y la aliteración para designar todo aquello de lo cual “la tibia y terrosa niebla” se apropia; ya sean elementos concretos o abstractos: “*de todos los rincones de todos los humores de todos los horizontes*” (cursivas mías).

Hemos visto, en las figuras del segundo fragmento, la forma en que se desensamblan los cimientos de la representación teatral. La metáfora desarticula el título de la pieza, transformando su propio nombre en diferentes predicados y generando confusión en la identidad de los actantes. La sinécdoque y la ironía muestran el contraste que se da entre la impresión

sufrida por estos ante este fenómeno y su imposibilidad de contrarrestar las consecuencias ya expuestas. La repetición y la aliteración, finalmente, juegan un papel suplementario, combinando términos concretos y abstractos en pos de remarcar la totalidad de este cambio.

Veamos ahora el fragmento final para luego dar el paso al comentario:

Visible resta apenas diminuto boliche oscuro – que cuervo u otra ave de mal agüero – se zampará por equívoco.

La conclusión del poema contrasta radicalmente con el inicio del mismo. Surge una relación antitética entre “El Gran Teatro del Mundo” (en mayúsculas) y el “diminuto boliche oscuro” (en minúsculas). Sería interesante contrastar, así también, la presencia del hipérbaton (“visible resta apenas”), figura propia del culteranismo con el que se puede identificar a Calderón y el empleo de un tono coloquial en el poema, el cual se opone radicalmente a su propuesta (“diminuto boliche oscuro” y “zampará”). Hay, a partir de esta oposición, una muestra más de la inconsistencia de esta pieza teatral como modelo de representación de la realidad. Un discurso que ya solo responde a sus propias leyes, que carece de un propósito fuera de sí mismo y que no admite otras formas de expresión, pasa a representar –como en muchos otros casos- su falta de vigencia. Revisemos algunos conceptos que pueden ser de utilidad para nuestra explicación.

De la misma forma en que el deseo es capturado en el relato onírico como una reconstrucción a ser interpretada, Lacan hace otras observaciones al

respecto de lo que significa la relación del hombre con la realidad construida a través de significantes, representaciones e ideas y difícilmente capturada de manera plena. Frente a lo real⁷⁷, el hombre busca un apoyo en el lenguaje, es decir, en el plano de lo simbólico⁷⁸ para construir un conjunto de representaciones que le permitan percibirlo e interpretarlo de una manera determinada. A esto último se le conoce como imaginario⁷⁹.

En el poema de Westphalen, vemos el ejemplo de cómo un sistema de representación es desarticulado en el plano de lo simbólico. Se enuncia al “Gran Teatro del Mundo” representado dentro de sí mismo, carente de un predicado o definición fuera de sus propios significantes, pero gracias al cual se permite la identificación temporal de los actantes que participan de este. La contradicción que se da entre el propósito inicial que tiene el “Gran Teatro del Mundo” como un texto construido a partir de alegorías y el vacío que hallamos tras nuestra lectura sobre el mismo, en cuyo valor todo aquello que es representado pierde validez, tiene mucho en común con la idea de excepción o “significante puro” lacaniano. Esto es:

el significante “sin significado”, el significante que no designa ninguna propiedad positiva del objeto, puesto que solo se refiere a su pura unidad conceptual, generada performativamente por este significante (Žižek 75).

⁷⁷ “Término empleado como sustantivo por Jacques Lacan, proveniente a la vez del vocabulario de la filosofía y del concepto freudiano de la realidad psíquica, introducido para designar una realidad fenoménica, inmanente a la representación e imposible de simbolizar” (Roudinesco 901).

⁷⁸ “Término tomado de la antropología (...) para designar el sistema de representación basado en el lenguaje, es decir, en los signos y las significaciones que determinan al sujeto sin que él lo sepa; el sujeto puede referirse a ese sistema, consciente e inconscientemente, cuando ejerce su facultad de simbolización”. (1003).

⁷⁹ “Utilizado por Jacques Lacan a partir de 1936, este término es correlativo de la expresión estadio del espejo, y designa una relación dual con el semejante. Asociado a lo real y lo simbólico en el marco de una tópica a partir de 1953, lo imaginario en el sentido lacaniano se define como el lugar del yo por excelencia, con sus fenómenos de ilusión, captación y señuelo”. (513)

Tomando en cuenta lo anterior, podremos observar una dualidad en el significante, constituida por la “metonimia del objeto” (porque “mantiene una relación metonímica con el objeto sustancial” (72) y la “metáfora del sujeto” (porque sostiene “una relación metafórica con el vacío sin sustancia que es el sujeto” (72). A la vez que pretende cumplir con una mediación entre el hombre y los objetos, destaca –en su uso y deterioro- la imposibilidad de hallar una definición para aquel quien lo emplea. Identificado, de esta forma, con la cultura oficial o ciertos remanentes de la misma, muestra en gran medida el vacío que se cierne para representar al sujeto⁸⁰. Queda, a través de este descubrimiento, la exposición del hombre frente a lo real. Despojados de su carga de representación, confrontarán el hecho de no ser uno de los “actores y espectadores”, sino que se abrirá la posibilidad de elaborar un nuevo modelo, acaso más acorde con la naturaleza de su deseo, reprimido –en gran medida- en las diversas instancias y etiquetas que se le imponen, pero con mayores posibilidades de lucidez.

Si bien, para el desarrollo de este punto, hemos partido de la relación temática puede establecerse entre el sueño y la vigilia como puntos de coincidencia entre Eguren y Westphalen, percibimos con claridad que los objetivos logrados por ambos poetas son distintos. Mientras que el primero nos

⁸⁰ “Término corriente en psicología, filosofía y lógica. Es empleado para designar al individuo en tanto es a la vez observador de los otros y observado por los otros, o bien como nombre de una instancia con la cual se relaciona un predicado o un atributo (...) En psicoanálisis, Sigmund Freud empleó el término, pero fue Jacques Lacan, entre 1950 y 1965, quien conceptualizó la noción lógica y filosófica del sujeto en el marco de su teoría del significante, transformando al sujeto de la conciencia en un sujeto del inconsciente, de la ciencia y del deseo. En 1960, en “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, Lacan, basándose en la teoría saussuriana del signo lingüístico, enunció su concepción de la relación del sujeto con el significante: “Un significante es lo que representa al sujeto para otro significante”. (Roudinesco 1043-1044).

muestra la complementariedad que puede darse al desarrollar un paralelo entre ambos estados, sustentado en los vínculos con el sentido del oído y de la vista; el segundo pone énfasis en la construcción del discurso como forma de representación de cada uno de estos estados, motivando el descubrimiento de los elementos simbólicos y manifestando una perspectiva novedosa en cuanto a la percepción de los mismos. Se manifiesta, por eso, la importancia indiscutible de la palabra como instrumento de comunicación, pero también como un elemento de relación y de construcción de sentidos. Desde Eguren, quien desarrolla un relato onírico a través del cual se filtran deseos no revelados (“RÊVERIE”) hasta Westphalen, quien muestra el interés en comprender las diferentes dimensiones del amor y la naturaleza humana (“CUÁNTA tranquila llama viva”) o en la exposición de un imaginario que se desarticula por falta de vigencia (“EN el Gran Teatro del Mundo”), hallamos –sin duda alguna- la reafirmación de una propuesta; enriquecida, en este caso, de nuevos motivos, necesidades y juicios.

3.1.2. La música.

Resulta interesante que, entre todas las expresiones artísticas, la música haya sido una de las preferidas por JME, quien reconoce nuestras facultades para transmitirla a través de la voz y de otros instrumentos; aunque señala, a su vez, nuestra incapacidad para comprenderla con la misma facilidad. Como nos refiere respecto de la composición artística:

La música es idioma que el hombre posee marginalmente, sin comprenderlo en su totalidad, como las aves imitadoras respecto a las palabras. La música en primer lugar es humana. La Naturaleza la ofrece elemental y fragmentaria, a veces integral como los bajos de las olas que acompañan los cantos del playero. El sonido es una forma como lo es el color (*Motivos* 49).

Vista como un arte de expresión inmediata, la música brinda espontaneidad a la poesía, permitiéndole alcanzar un equilibrio entre la comprensión que ofrece la palabra y el sentir provocado a través del sonido (61-62). La suma de esas cualidades en la obra, al igual que la complementariedad de elementos dicotómicos, contribuyen –para el autor de *Simbólicas*- al desarrollo de una obra de arte más completa⁸¹.

El propósito para referirnos a las diversas manifestaciones que Eguren tiene a favor de la música es evidente: ver cómo reconoce en esta el equilibrio entre el soporte del pensamiento y la espontaneidad del sonido dentro de su propia poética; desarrollada –como hemos visto en el punto anterior- con formas clásicas de composición y el uso de extranjerismos que faciliten el desarrollo de un nuevo sentido a sus poemas.

Simbólicas recibe este mismo tratamiento en los diversos textos que lo conforman, así como en el sutil planteamiento de una estructura a través de la distribución de cuatro poemas titulados “LIED”⁸², los cuales presentan constantes temáticas tales como el amor, la muerte, la belleza y el misterio, a

⁸¹ “El arte es exponente de luz y sombra, comprensión y misterio; enteramente humano, revela humanización espiritual de la naturaleza, producto de nuestra psicología y nuestra física, cuanto más inmediato al hombre más perfecto” (*Motivos* 62).

⁸² Conocido como “canto” en alemán, el *Lied* también posee una historia que data desde del siglo XII, aunque no es sino hasta el siglo XIX que alcanza un verdadero auge gracias a la musicalización de muchas de estas composiciones. Algunos de sus rasgos más notorios son el ser ejecutados por medio de una voz y un piano y –algunas veces- ser presentados como series o *Liederkreis*, como ejemplifican los poemas mencionados.

las que se añade un desarrollo temporal que invita a pensar en la lectura del libro como el transcurrir de un día, dado que el primero de estos poemas inicia con el verso “Era el alba” (*Poesías* 35), mientras que el último empieza, a su vez, con “la noche pasaba” (86).

Sería interesante, para un estudio más minucioso sobre la poesía de Eguren, desarrollar un análisis de los cuatro “LIED”, dada su riqueza semántica y las relaciones que se plantean en función del poemario. Sin embargo (y por las características de este trabajo), tendremos que limitarnos a la revisión del último de este grupo, el cual puede mostrarnos algunos de los rasgos ya expuestos someramente, y destacar –a partir de su lectura- la propuesta de EAW.

LIED IV

1	La noche pasaba	6
2	y al terror de las nébulas, sus ojos	11
3	inefables reían la tristeza.	11
4	La muda palabra	6
5	en la mansión culpable se veía,	11
6	como del Dios antiguo la sentencia.	11
7	La funesta falta	6
8	descubrieron los canes, olfateando	11
9	en el viento la sombra de la muerta.	11
10	La bella cantaba,	6
11	y el florete durmióse en la armería	11
12	sangrando la piedad de la inocencia.	11

En “LIED IV” observamos el desarrollo de cuatro tercetos de seis y once sílabas con rima *aBC - dEF - gHG* y *aEF* y el uso del paralelismo en los versos 1, 4, 7 y 10. El desarrollo temático, asimismo, se presenta de manera

fragmentaria, haciendo indispensable la revisión de cada una de sus partes para una comprensión adecuada del texto. Comencemos:

- 1 La noche pasaba
- 2 y al terror de las nébulas, sus ojos
- 3 inefables reían la tristeza.

En este primer segmento, que se puede definir como *el escenario*, hallamos una concurrencia de símbolos y de elementos antitéticos que predisponen una atmósfera de misterio en el poema. Ejemplos de estos son el uso de la antítesis (“reían la tristeza”, v. 3), la adjudicación de propiedades físicas a lo abstracto (“la noche pasaba”, v. 1 y “terror de las nébulas”, v. 2) y la personificación de partes del cuerpo (“sus ojos reían”, v. 3), correspondiendo estas últimas a la sinécdoque de la abstracción y a la metonimia de lo físico, respectivamente.

Veamos el siguiente fragmento:

- 4 La muda palabra
- 5 en la mansión culpable se veía,
- 6 como del Dios antiguo la sentencia.

En esta parte, a la que podríamos llamar *la antigua ley*, volvemos a encontrar la concurrencia de elementos antitéticos. Sin embargo -y a diferencia de la primera parte- las figuras retóricas sirven para expresar los aspectos negativos del punto tratado: Alrededor de “la muda palabra” (v. 4), sinécdoque de la abstracción que nos refiere la falta de expresión o validez de un dictamen, observamos “mansion culpable” (v. 5), metonimia continente-contenido que señala una exageración en las dimensiones de cualquier posible

falta; “como del Dios Antiguo la sentencia” (v. 6), finalmente, es un hipérbaton que refuerza la idea de antigüedad y de discontinuidad de dicha ley.

Veamos el tercer segmento:

7 La funesta falta
8 descubrieron los canes, olfateando
9 en el viento la sombra de la muerta.

Esta estrofa, a la que podemos llamar *la carencia injustificada*, nos presenta un homicidio desde el punto de vista del descubrimiento del crimen, dejando en un segundo plano la memoria, el recuerdo o las emociones que quien ha dejado de existir puede haber dejado. Vemos “la funesta falta” (v. 7), sinécdoque de la abstracción que personifica el crimen hallado, antes de las acciones que fueron tomadas para tal efecto (“olfateando / en el viento la sombra de la muerta”, vv. 8-9). De la misma forma en que se promulgaban leyes incongruentes con el tiempo actual, así se presentan juicios negativos, que propugnan la acusación y la pena.

Pasemos, finalmente, a revisar el cuarto segmento:

10 La bella cantaba,
11 y el florete durmióse en la armería
12 sangrando la piedad de la inocencia.

Los tres últimos versos del poema practican un uso positivo de las figuras ya conocidas, resumiendo la estrofa en dos momentos: *la libertad y el perdón*. En el primero tenemos “La bella cantaba” (v. 10), enunciando a un

actante a través de sus cualidades positivas, además de estar expresando abiertamente su alegría. En paralelo, “el florete durmióse en la armería” (v. 11) (metonimia del instrumento) y “sangrando la piedad de la inocencia” (v. 12) (sinécdoque de la abstracción), repiten la concurrencia de elementos antitéticos de la primera parte, refiriéndose -esta vez- a un castigo no impuesto, debido a la caducidad de las leyes, el afán irracional por señalar la falta, o el hallar a la culpable en un estado de dicha.

“LIED IV” es un poema cuyo sentido se presta a discusión. Ofrece una impresión completamente distinta a lo que habíamos observado en nuestra lectura de “RĚVERIE”, cuyo fragmentarismo se basaba en la percepción del yo lírico, mas no en la descripción de los hechos. En este poema -muy por el contrario- se ven los diferentes segmentos (*el escenario, la antigua ley, la carencia injustificada, la libertad y el perdón*) como relatos casi independientes unos de otros; repitiéndose, sin embargo, la estructura sintáctica, el uso del mismo tipo de figuras y la ambigüedad lograda a través de la concurrencia de elementos antitéticos. Eguren, a la vez que propone una crítica a determinadas etiquetas, vistas como leyes discontinuadas y censura -resaltando por ello el misterio, la inocencia, la manifestación de la alegría y la libertad- deja abierta la posibilidad de hallar, gracias a la disposición de sus elementos, otros posibles sentidos. Es tal la dimensión de la música, componente emocional de la poesía para JME, que justifica en ella los aspectos no simbolizados de la experiencia plasmada en el poema.

EAW, en “CUANDO brama el incendio...” (242), hace una recreación bastante particular de la forma en que la música interviene en la apreciación estética del hombre; dado que nos presenta una construcción a partir de la interacción de dos isotopías principales: la *música* en sí (enunciada directamente en casi todo el poema) y el *fuego* (recreado, por lo general, a través de diversos términos):

CUANDO brama el incendio brotan músicas por doquier.
Del fuego viene y en él acaba toda música.
Las columnas del sonido concluyen en llamas – borbotean en el fuego las músicas.
Un magma ardiente danza y se arrebatada.
Descuartícenme sobre parrilla en ascuas de la música. – entiérrenme bajo rescoldos de música.
Retiempale el aire y ánimo la ígnea la terrífica la invadiente música.

A pesar del gran dinamismo y concisión en este poema -visible tanto por la falta del asíndeton como por la riqueza lexical al respecto de la isotopía del *fuego*- podemos hallar un cierto cambio de perspectiva, motivado por la presencia del yo lírico dentro de la escena planteada. El primer segmento, por lo tanto, abarcaría desde “CUANDO brama el incendio...” hasta “...Un magma ardiente danza y se arrebatada”, en el que se enuncia la estrecha relación entre la *música* y el *fuego*; dejando para una segunda parte todo lo que va desde “Descuartícenme sobre parrillas en ascuas de la música...”, segmento que mantiene el desarrollo del anterior, pero que añade la participación del yo lírico como receptor del efecto destructivo de la *música*; la cual ya ha realizado un intercambio de semas con el *fuego*.

Volvamos a dar lectura al primer segmento:

CUANDO brama el incendio brotan músicas por doquier.
Del fuego viene y en él acaba toda música.
Las columnas del sonido concluyen en llamas – borbotean en el fuego las músicas.
Un magma ardiente danza y se arrebatata.

La propuesta inicial del poema es clara: Hay una relación directa entre la acción destructiva del *fuego* y el surgimiento de la *música* a través de los sonidos producidos por este. Vemos, en la relación causal de las metáforas “brama el incendio” y “brotan músicas por doquier”, una adjudicación de musicalidad a los sonidos que producen las cosas al quemarse. Una buena recreación de este hecho es la aliteración en los verbos “*brama*” y “*brotan*” (cursivas mías), relacionados con ambos elementos.

La sinécdoque “Del fuego viene y en él acaba toda música” contribuye a enriquecer esta relación, dado que brinda propiedades físicas a la *música*, circunscrita en el *fuego* gracias a los verbos “viene” y “acaba”. “Las columnas del sonido concluyen en llamas” y “borbotean en el fuego las músicas”, por su parte, son variaciones del mismo tipo de figura; dado que solidifican y ofrecen dimensiones a la *música*. “columnas de sonido”, sin embargo, aparece también como una metáfora que reemplaza por única vez la literalidad de este elemento, evitando la repitencia en la oración y resaltando la continuidad formada entre uno y otro. Llama la atención la metáfora “Un magma ardiente danza y se arrebatata”, la cual nos muestra al *fuego* como un danzante impetuoso, motivado por la *música* y destacando así una forma de reciprocidad con respecto a la parte inicial: La *música* surge (“brota”) por acción (“bramido”)

del *fuego*, pero este –a su vez- halla su principal motivación (“danza y se arrebatada”) a través de un ritmo generado por aquella.

Veamos ahora el segundo fragmento:

Descuartícenme sobre parrilla en ascuas de la música. – entiérrenme bajo rescoldos de música.
Retiemple el aire y ánimo la ígnea la terrífica la invadiente música.

Como habíamos mencionado anteriormente, esta segunda parte del poema se caracteriza por la participación del yo lírico como víctima de la relación establecida entre la *música* y el *fuego*. La voz en el poema nos remite a la idea de cocción por efecto de las llamas, sirviendo de alimento (“sobre parrilla en ascuas de la música”) y combustible (“bajo rescoldos de música”⁸³). Podemos, además, observar un paralelismo sintáctico que se añade a la conversión metafórica:

* / Descuartícenme / sobre parrilla en ascuas de la música -
(Sujeto tácito “ustedes”/ verbo transitivo / Complemento circunstancial de lugar)

* / Entiérrenme / bajo rescoldos de música.

Sumemos a este ejemplo la idea de reciprocidad entre la *música* y el *fuego* que vimos en la primera parte; esta vez para referirnos al yo lírico, el cual adquiere esta propiedad dentro de la relación ya planteada y por efecto de las preposiciones “sobre” y “bajo”, correspondientes –en el poema- a la función

⁸³ Cabe mencionar la definición de “ascua” y “rescoldo”. Mientras que el primero es un “pedazo de cualquier materia sólida y combustible que por la acción del fuego se pone incandescente y sin llama”, el segundo es una “brasa menuda resguardada por la ceniza”. (*Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2006, <http://www.rae.es/>).

de alimento y combustible. Notemos, sin embargo, la preeminencia de la *música*, consecuencia de su enunciación directa en comparación con las variaciones que se ofrecen del *fuego*, así como por el hecho de presentarse ante el yo lírico como una continuación de sí mismo en la cita:

Descuartícenme sobre parrilla en ascuas de la música – entiérrenme bajo rescoldos de música (cursivas mías).

La última oración del poema, en consecuencia, nos muestra a la *música* como un elemento principal, caracterizado por términos afines a su propio contexto (“retemple”, “aire”⁸⁴), al ser humano (“ánimo”) y al *fuego* (“ígneas”, “terrificas”, “invadientes”). Vemos, de igual manera que en el inicio, el uso de la aliteración; esta vez para designar dos sustantivos referidos a esta isotopía: “*aire* y “*ánimo*” (cursivas mías).

Al igual que en otros poemas observados, podemos distinguir algunos aspectos relevantes a partir del análisis retórico: a) Una relación de complementariedad entre la isotopía de la *música* y la del *fuego*, caracterizada (gracias a la enunciación y el desarrollo que propone el yo lírico) por la preeminencia de la primera. b) El uso constante de la metáfora y la aliteración para construir las identidades de estos elementos; logrando un intercambio de semas para enriquecer sus propiedades básicas y consolidar una gama de definiciones que escapan al texto. c) Finalmente, y gracias a la participación del yo lírico en el segundo fragmento del poema, la creación de un nuevo sistema de representación, el cual combina la identidad del ser humano y las

⁸⁴ “Templar”, en el contexto musical, significa “Disponer un instrumento de manera que pueda producir con exactitud los sonidos que le son propios”. “Aire”, por su parte, se entiende por el “grado de presteza o lentitud con que se ejecuta una obra musical”. (*Diccionario de la lengua española*).

características destructivas y culturales del fuego en un nuevo modelo de representación, tal y como hemos visto en la concurrencia de términos afines a cada contexto.

Si comparamos el fragmentarismo semántico en “LIED IV” (dividido en *el escenario, la antigua ley, la carencia injustificada, la libertad y el perdón*) y el nacimiento de una nueva instancia para el yo lírico en “CUANDO brama el incendio” (creada a partir de su vinculación con la isotopía del *fuego* y de la *música*) veremos que ambos sostienen su postura a través de un fuerte lazo en la correspondencia estructural y en la musicalidad que estos nos ofrecen; ya sea por el uso de la métrica en el poema de Eguren, la repetición en el de Westphalen o el paralelismo en ambos. El componente musical, como hemos visto en el inicio de este punto, se enlaza a la palabra para lograr una poética que procura reunir el sentir y el comprender. Tratemos de profundizar al respecto de esta idea.

Para generar esta nueva instancia debemos tener presente el siguiente hecho: En “LIED IV” y “CUANDO brava el incendio” se expresan –ya por su economía verbal o por las relaciones que se establecen entre las isotopías, respectivamente- aspectos no simbolizados por su locutor. Ocurre, como al final del poema “EN el Gran Teatro del Mundo”, un encuentro con lo real; ya sea en los *vacíos* que nos ofrece el poema de Eguren o en la asociación que se establece entre el hombre y un elemento destructivo (el *fuego*) o incomprendible (la *música*) en el de Westphalen. Citemos la noción de lo real que nos ofrece el *Diccionario de psicoanálisis* de Elisabeth Roudinesco:

REAL.

Alemán. Reale (das). Francés: Réel. Inglés: Real

Término empleado como sustantivo por Jacques Lacan, proveniente a la vez del vocabulario de la filosofía y del concepto freudiano de la realidad psíquica, introducido para designar una realidad fenoménica, inmanente a la representación e imposible de simbolizar (901).

Hemos observado, tras una lectura a estos poemas, diversos aspectos no sistematizados y que recrean la confrontación del hombre con la muerte (“LIED IV”) y la destrucción por acción del fuego “CUANDO brama el incendio”), instante en el que vacilan todas las mediaciones construidas previamente; así como su posterior asunción mediante asociaciones más cercanas a él, tales como el perdón y la música respectivamente. Vemos, por medio de este proceso, una forma de liberación hacia esferas más amplias de sensibilidad. Un concepto de obra de arte egureniano y que Westphalen reconoce como válido para representar las diversas facetas que constituyen al hombre: ser profundamente caracterizado por su naturaleza dual -como hemos visto desde el punto anterior- e invadido por el deterioro de sus propias leyes; tanto más efímeras como excluyentes. Es por eso que el autor de *Ha vuelto la Diosa Ambarina* señala sobre Eguren:

El dolor y el misterio del destino humano se revelan más que implícitos en su poesía, en apariencia sobre muertos y aparecidos, en realidad sobre lo incierto de la condición humana, titubeante tras imaginaciones, símbolos y mitos, dividida entre angustias y goces igualmente precederos o inexistentes (*Poesía Completa* 491).

3.2. Westphalen y Arguedas.

Veremos, al igual que con el caso anterior, el desarrollo de algunos aspectos que vinculan la obra de JMA y la de EAW. Para este efecto, nuestra explicación se centrará en el *río*, símbolo tratado por ambos autores de manera particular en la novela *Los ríos profundos* y la sección de poemas “*El niño y el río*”.

3.2.1. Naturaleza y humanización.

La novela de José María Arguedas describe un período en la vida de Ernesto; un muchacho que viaja con su padre por diversas localidades, es dejado en un orfanato en el pueblo de Abancay en donde sufre de un severo aislamiento, para luego integrarse a la comunidad mediante diversos elementos que son importantes para él: el río Pachachaca (como espacio natural de comunicación) y el “zumbayllu” (un pequeño trompo que señala su integración a la comunidad de niños). Tanto por el componente lírico y la interrelación con elementos míticos expuestos en la obra -propios de la novela indigenista, siguiendo a Antonio Cornejo Polar⁸⁵- como por la disposición de un narrador

⁸⁵ Volvamos a ver la exposición de las características de la novela indigenista: “un sistema más aditivo que secuencial y que remite con cierta facilidad a un modelo cuentístico”, “el componente lírico” y el hecho de que “la novela indigenista asume también componentes míticos, con frecuencia procesados mediante recursos más épico que novelescos” (Cornejo 71-74). Estos rasgos -de discusión abierta por parte del propio investigador- pueden ubicarse fácilmente en *Los ríos profundos*, dados (1) la connotación que tiene cada elemento del universo representado (sea personaje, elemento o paisaje), y que da pie a un tratamiento profundo del mismo en cada capítulo; (2) la visión del narrador, la cual destaca y relaciona sus emociones con el entorno; y (3) el continuo diálogo con el discurso mítico y un argumento que no se resuelve por vías ordinarias (léase realistas), sino que siempre incluye la participación y activación de determinados mecanismos, más propios del mito y de la cosmovisión andina que de la novela como género.

intradiegético-homodiegético que transmite su opinión y compara la forma de ver el mundo de los otros personajes, es que ambos (el Pachachaca y el “zumbayllu”) adquieren una dimensión particular en la obra. Detengámonos en el momento de la partida del padre y la intervención del río en la subjetividad del protagonista:

El subiría la cumbre de la cordillera que se eleva al otro lado del Pachachaca; pasaría el río por un puente de cal y canto, de tres arcos (...) Y mientras en Chalhuanca, cuando hablara con los nuevos amigos, en su calidad de forastero recién llegado, sentiría mi ausencia, yo exploraría palmo a palmo, el gran valle y el pueblo; recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos de fuego, y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas (*Los ríos* 45).

La presencia del río -reiterativa en el fragmento- juega un doble papel de significación, dado que (1) se convierte en un espacio intermedio entre Ernesto y su padre, señalado desde el momento de la partida⁸⁶ y (2) representa la adopción de un nuevo discurso, en el que el río es visto como un modelo para el protagonista⁸⁷. El Pachachaca se convertirá en un nuevo compañero a partir de la ausencia del primero y el depositario de sus propias emociones; dado que estas son descritas como una “corriente poderosa y triste que golpea a los niños”, haciendo patente la significación que adquiere este elemento. Una relación que implica una fuerte responsabilidad y sacrificio como será reiterado más adelante.

⁸⁶ Es significativo, a nivel macrotectual, que el epígrafe de Arguedas en el Capítulo V de su novela, sea “¡Pachachaca! Puente sobre el mundo, significa ese nombre”.

⁸⁷ Más adelante, en la novela, Ernesto conversará sobre la *paternidad* que tiene el río para con él mismo y para con un músico que había visitado la ciudad de Abancay:

- Al río también le rogarás, don Jesús.
- Seguro. Al Apu Pachachaca, le rogaré
- Le dirás a nuestro Padre que iré a despedirme.
- ¡Seguro! (201)

Hemos visto un ejemplo similar en la confrontación con lo real en las obras de Eguren y Westphalen, quienes establecen un vínculo con nuevos elementos como la música, la libertad y el perdón. Sin embargo, y por las características del indigenismo -motivado a señalar aspectos de la cosmovisión andina- es necesario ver este lazo desde una nueva óptica. Tomemos, por ello, algunas ideas provenientes de Levi Strauss; quien, en su búsqueda por interpretar la forma en que las culturas “primitivas” elaboran su cosmovisión, observa que:

Las condiciones naturales no se experimentan. Lo que es más, no tienen existencia propia, pues son función de las técnicas y del género de vida de la población que las define y que les da un sentido, aprovechándolas en una dirección determinada (*El pensamiento* 142).

El río, al igual que otros elementos de la naturaleza, puede ser interpretado de manera analógica en una cultura: haciendo hincapié en sus características de producción (debido a la utilidad que este tiene en el cultivo de la tierra), pero también de abandono (dada la unilateralidad permanente de su curso)⁸⁸. Frente a la particularidad de la relación que el hombre (en este caso el protagonista de la novela) propone con un elemento de la naturaleza, existe una asunción de sus características para expresar sus propias emociones e interpretarlas a través de los aspectos mencionados.

Antes de pasar a revisar esas características, particularmente señaladas en la novela de Arguedas, demos una lectura al primer poema de “*El niño y el*

⁸⁸ Según Juan Cirlot, el río se manifiesta como “la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo. De un lado simboliza la felicidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido” (389).

río”; sección en que los actantes son enunciados con mayúscula, dada la trascendencia semántica que estos adquieren a lo largo de todos los textos:

Piel de luz

CON aguja de cristal de roca y hebras de sol zurce el
Niño gota a gota amplia túnica temblorosa y sangrienta
de Río desollado vivo (*Bajo zarpas* 157).

“*Piel de luz*”, al igual que todos los poemas de esta sección, presenta un título que resalta algún aspecto señalado en su contenido. Notamos, en este caso, la presencia de una metáfora que modifica las propiedades del sustantivo “piel”, añadiendo la idea de *luminosidad* a esta parte externa de todo animal u hombre; centrándose en el aspecto visual de esta y ampliando su significado básico para referirse a la cubierta del “Río” enunciado en el poema, dado que este ha sido “desollado vivo”. Podemos inferir -a partir de esto- que la metáfora funciona en doble sentido: como adjudicador de una nueva propiedad a la “piel”, empleada para cubrir al “Río” y sustraída más adelante; pero así también como la utilización de este sustantivo para significar una idea diferente a la de su definición primaria, la cual opera a nivel general en el poema. Desarrollemos una explicación tras la lectura de su contenido:

CON aguja de cristal de roca y hebras de sol zurce el
Niño gota a gota amplia túnica temblorosa y sangrienta
de Río desollado vivo.

“*Piel de luz*” es un poema breve y constituido por una sola oración. Notamos, sin embargo, que Westphalen ha señalado el orden de los acontecimientos de forma no cronológica. La acción del Niño, posterior al

degollamiento del Río, es presentada por anticipado; otorgándole cierta preeminencia en la lectura y señalando dos momentos en el texto. Así pues, el “Río desollado vivo” (objeto indirecto en la oración), se presenta como la causa en una relación metonímica; mientras que “CON aguja de cristal de roca y hebras de sol zurce el Niño gota a gota amplia túnica temblorosa y sangrienta” (complemento circunstancial de instrumento, verbo, sujeto y complemento circunstancial de modo en la oración) aparecen como el efecto. Veamos entonces el primer momento.

“Río desollado vivo”, referido al elemento faltante señalado en el título del poema, es una metáfora que opera con las mismas características de este; complementándolo y constituyendo ambos la causa de las acciones posteriores. De la misma forma en que este fenómeno de la naturaleza es resaltado en su aspecto visual (“*Piel de luz*”), así también se pone énfasis en su falta (“Río desollado vivo”). Podemos interpretar –bajo estas consideraciones– que la “piel” del “Río” no es un elemento físico, sino una idea que se tiene sobre este y de la cual es despojado. Su degollamiento no le quita la vida, por ser este objeto trascendente a las atribuciones que le son adjudicadas. Gracias a la sustitución metafórica, y por la intervención posterior de un actante que trata de reconstruir una vestimenta para el “Río” (término que comparte con “piel” su función cubriente) es que podemos formular una lectura del poema. Veamos ahora el segundo momento.

CON aguja de cristal de roca y hebras de sol zurce el
Niño gota a gota amplia túnica temblorosa y sangrienta
de

Este fragmento señala los instrumentos y la forma en que el “Niño” elabora un nuevo concepto del “Río” al zurcir su “amplia túnica temblorosa y sangrienta”. Al igual que en el primer momento, la presentación se da a través del uso de la metáfora. Así pues, “cristal de roca” y “sol” son dos elementos naturales a los que se relaciona con la cultura (“aguja”) y con el ser humano (“hebras”). Este vínculo –que se hace extensivo al “Río”- se manifiesta como un zurcido (o reconstrucción) de la imagen que se tiene sobre este y en relación a su entorno. “gota a gota”, además de funcionar como una metonimia de lo físico (asumiendo al “Río” como un cuerpo, tal y como se presenta en el poema), representa una ambigüedad en la materia de que está compuesto: además de ser agua, la descripción de su vestimenta como “amplia túnica temblorosa y sangrienta” nos hace ver la relación que existe entre esta y la sangre; componentes primordiales del fenómeno natural y de un cuerpo viviente. La cita anterior, finalmente, refuerza la intervención del “Niño” a través de la metáfora; mostrándonos el reemplazo de la “piel” por el de una “túnica”, con la cual comparte la función de cubrir y proteger el cuerpo, pero también demuestra un traslado del plano natural al cultural, dado que la segunda es consecuencia de la actividad textil del hombre.

Este desarrollo nos muestra la asunción de una nueva idea sobre el “Río” en el poema. Vemos, a través de su *humanización* (la cual incluye actos y elementos culturales), una propuesta de intercambio entre el hombre -como ser que busca ser representado en sus ideas, emociones y demás características- y la naturaleza que –ante los ojos de este- se halla inmersa en una pérdida de

significado y que se traduce en el primer momento que hemos analizado. Es por eso que, desde un punto complementario al tipo de narrador presentado en *Los ríos profundos*⁸⁹, Westphalen expone la relación que se sostiene entre estos dos personajes, llevándola al plano de la universalidad mediante la concisión y la ausencia de referentes realistas; así como Arguedas hace lo propio empleando un discurso prolongado como el género novelístico y utilizando nombres de lugares y descripción de personas. Veamos, a continuación, algunas de las características que son compartidas por ambas obras en el desarrollo de este símbolo.

3.2.2. Fuerza.

Una primera característica del río Pachachaca en la novela de Arguedas se puede ver en la manifestación de una fuerza que se opone a toda forma de injusticia; donde los victimarios tienen el respaldo de la autoridad y el poder. A pesar de eso (y como ejemplo primordial de esta idea), siempre hay quienes procuran proteger al débil mediante la protesta, el reclamo, e incluso la violencia. Tal es el caso de un motín organizado por mujeres que reclamaban la sal que les correspondía. Ellas llegaron al depósito, les fue entregada la sal, y confrontaron a las fuerzas militares que les superaban en fuerza y número. Doña Felipa, líder de ese grupo de mujeres, tras ser derrotada y haber escapado, se convirtió en un nuevo símil de lo que representa el río Pachachaca para el protagonista de la novela:

⁸⁹ Si tuviéramos que referirnos al yo lírico como un narrador, lo señalaríamos como extradiegético-heterodiegético, dado que no participa en la acción que cuenta.

- Tú eres como el río, señora –dije, pensando en la cabecilla y mirando a lo lejos la corriente que se perdía en una curva violenta, entre flores de retama-. No te alcanzarán. ¡Jajayllas! Y volverás. Miraré tu rostro que es poderoso como el sol de mediodía (170).

Los deseos se suman a las significaciones del río, generando una oposición al propio orden establecido, como vemos en un fragmento posterior:

¡Quemaremos, incendiaremos! Pondremos a la opa en un convento. El Lleras ya está derretido. El Añuco, creo, agoniza. Y tú, ¡río Pachachaca!, dame fuerzas para subir la cuesta como una golondrina (170).

Vemos, en estos ejemplos, el desarrollo de una voluntad en contra de la injusticia en sus más detallados aspectos: contra el abuso de las fuerzas militares, la opa como símbolo de pecado⁹⁰ y los muchachos Lleras y Añuco, quienes representaban la imposición de un viejo orden basado en el uso de la fuerza y el miedo. Veamos ahora cómo se manifiesta esta misma característica en “*El niño y el río*” mediante la lectura del poema “*Idilio*”:

Idilio

VARIAS ratas gordas se habían aglomerado a la vera del Río para chuparle la sangre. El Niño las espanta con una palma grande. Agradecido el Río entre sus brazos encuna al Niño (158).

⁹⁰ Este personaje era una mujer que iniciaba sexualmente a los adolescentes en el internado. Aparecía vestida con harapos y mostrando síntomas de demencia:

“Ciertas noches iba a ese patio, caminando despacio, una mujer demente, que servía de ayudante en la cocina. Había sido recogida en un pueblo próximo por uno de los Padres.

No era india; tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierta de inmundicia. Era baja y gorda. Algunas mañanas la encontraron saliendo de la alcoba del Padre que la trajo del Colegio. (...) Los alumnos grandes se golpeaban para llegar primero junto a ella, o hacían guardia cerca de los excusados, formando una corta fila” (60).

El título de este poema, definido por el diccionario como un “coloquio amoroso” o una “composición poética que suele caracterizarse por lo tierno y delicado” (*Diccionario de la lengua*), puede ser entendido de ambas formas. Como encuentro y la convivencia de los dos actantes protagonistas de esta sección, y como una expresión poética de lo que es frágil y dócil. Recordemos, en tal sentido, que quien define al “Río” es por definición un ser de poca experiencia y años, relacionado con la inocencia y la ternura.

Siguiendo el desarrollo del primer sentido, y teniendo en cuenta las propiedades que ofrece el segundo, podemos plantear una segmentación a partir de las tres oraciones que conforman el poema; planteadas de forma causal (albergando acciones recíprocas) y cronológica (dado que una sucede a la otra). Veamos la primera parte:

VARIAS ratas gordas se habían aglomerado a la vera del
Río para chuparle la sangre

Observamos, al igual que en el primer poema de la sección, un hacer sobre el “Río”. Esta vez de la mano de “VARIAS ratas gordas” y en una acción contraria a la del “Niño”: “chuparle la sangre”. Dado nuestro propósito de hablar sobre el “Río” de Westphalen, en comparación con el río Pachachaca de Arguedas, no nos hemos detenido mucho en tratar acerca del “Niño”, el cual se ve reflejado en su relación con el primero. El ejemplo de este poema, sin embargo, nos permite establecer una comparación doblemente útil; tanto al

respecto de este análisis, algunas ideas sobre el otro actante, protagonista de la sección “*El niño y el río*”.

El “Niño”, como hemos visto, puede ser entendido como un ser de poca experiencia y años. Sin embargo, también podemos considerarlo como el “símbolo del futuro” (Cirlot 325). Hemos visto que, en su hacer como reconstructor de la imagen del “Río”, es generador de una nueva identidad para este. La “rata”, por el contrario, puede ser entendida como un “mamífero roedor (...) muy fecundo, destructor y voraz” o como “una persona despreciable” (*Diccionario de la lengua*). En su aspecto simbólico, las ratas “se hallan en relación con la enfermedad y la muerte” (Cirlot 382). Su hacer en el poema se opone al del “Niño”, dado que mientras que el primero “zurce” “gota a gota amplia túnica temblorosa y sangrienta de Río desollado vivo” (como vimos en “*Piel de luz*”); las “VARIAS ratas gordas se habían aglomerado a la vera del Río para chuparle la sangre”, poniendo énfasis en su voracidad y en el daño que estas causan, a pesar de verse bien alimentadas.

Por lo expuesto, podemos considerar la metáfora “VARIAS ratas gordas” en un sentido plenamente negativo y en oposición a la imagen del “Niño”: diferenciadas del medio ambiente y explotadoras voraces de este. En la medida en que el actante protagonista de la sección simboliza el futuro, relacionándose con la naturaleza; aquellas representan la destrucción de esta, ya sea por actos de depredación o por la negación de todo lo que les es ajeno; como vemos cuando se enuncia que las ratas “se habían aglomerado a la vera del Río para chuparle la sangre”.

Veamos el segundo fragmento:

El Niño las espanta con una palma grande

En este segundo momento, consecuencia del primero, vemos la aparición del “Niño” para espantar a las ratas con “una palma grande”. Dado que ya hemos tratado la oposición entre estas y aquel, podemos pasar a revisar la metonimia del instrumento mencionada en el poema. “palma grande”, que es una parte del cuerpo del “Niño”, funciona como un arma para él. Resulta interesante que el yo lírico de Westphalen no haya mencionado el uso de ninguna otra arma, resaltando las dimensiones de lo que la naturaleza le ha otorgado a este actante. Vemos, por ello, la preeminencia de un contexto ligado lo natural: mostrando la degradación de los agentes que le causan daño (las “VARIAS ratas gordas”), y el fortalecimiento de quien la protege (El “Niño” y su “palma grande)⁹¹.

Pasemos al último fragmento:

Agradecido el Río entre sus brazos
encuna al Niño.

Este tercer momento corrobora la relación que hay entre el “Niño” y el “Río”, la cual hemos interpretado como el reconocimiento que el hombre tiene de la naturaleza y el fortalecimiento que esta le da al ser protegida por aquel. Resulta interesante que, a pesar del poder manifestado por el “Niño” para espantar a las “ratas”, no se niegue su identidad como ser de poca experiencia

⁹¹ En “*Afrenta*”, por ejemplo, se da una muestra clara de esta idea desde la primera oración: “El niño detiene al Río con las manos” (*Bajo zarpas* 164).

y dependiente de alguien que lo acoja. El “Río”, entonces, asume ese papel cuando “encuna al Niño”; ofreciéndole un lugar donde vivir y reconocerse a sí mismo. Así pues, de la misma forma en que Ernesto compensa la falta de su padre por medio del río Pachachaca, identificándolo con lo que considera justo; el “Niño” en el poema de Westphalen se constituye como tal a través de su relación con la naturaleza: protegiéndola, fortaleciéndose y siendo acogido por esta.

3.2.3. Naturaleza y sociedad.

La identificación del hombre en la naturaleza, como hemos visto en el punto anterior, permite la realización de sus más variadas facetas. El “Niño” de Westphalen se constituye como un símbolo del futuro y de potencialidad, pero no por eso deja de lado su dependencia y necesidad de ser acogido por el “Río”. Ernesto, en la novela de Arguedas, halla en el Pachachaca un mediador que lo vincula con el mundo y con las personas ausentes que quiere y admira. Estas relaciones, sin embargo, nos llevan a preguntarnos sobre el papel que juega la colectividad en estos ejemplos; dado que es esta la que suele asumir esas carencias, supliéndolas a través de las relaciones con otros individuos.

En la novela de Arguedas vemos que la ciudad de Abancay no recibe con los brazos abiertos al protagonista, debido su condición de extranjero. Más aún, Ernesto se halla rechazado por los representantes de la cultura que él había adoptado como suya:

- ¡Señoray, rimaskusk´ayki! (Déjame hablarte, señora!) –insistí, muchas veces, pretendiendo entrar en alguna casa. Pero las mujeres me miraban atemorizadas y con desconfianza. Ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus; les habían hecho perder la memoria; porque yo les hablé con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron (*Los ríos* 48).

Frente a esta carencia, aparecerá un objeto modal que servirá para integrarlo en la colectividad de niños del internado: el “zumbayllu”, un pequeño trompo cuyo girar emula la voz de la naturaleza:

El canto del zumbayllu se internaba en el oído, avivava en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos (...).

¿Qué semejanza había, que corriente, entre el mundo de los valles profundos y el cuerpo de ese pequeño juguete móvil casi proteico, que escarbaba cantado la arena en la que el sol parecía disuelto? (79).

Creado por el hombre, el zumbayllu tiene un poder de seducción (“se internaba en el oído, avivava la memoria”), capacidad de desplazamiento (“juguete móvil casi proteico”), remite a la música (“canta”) y es comparado con el plano natural, como vimos en el ejemplo. Su presencia, además, establece los primeros vínculos sociales entre Ernesto y sus compañeros:

Para mí era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil, un lazo que me unía al patio odiado, a ese valle doliente, al Colegio. Contemplé detenidamente el juguete, mientras los otros chicos me rodeaban sorprendidos:

- ¡No le vendas al foráneo! –pidió en voz alta el Añuco.
- ¡No le vendas a ése! –dijo otro.
- ¡No le vendas! –exclamó con voz de mando, Lleras-. No le vendas, he dicho (80).

Sin embargo, a pesar de esta hostilidad inicial, los mismos chicos aprobarán el regalo, y el pequeño trompo se convertirá en un símbolo de amistad:

- Te lo vendo, forastero ¡Te lo regalo, te lo regalo! –exclamó Antero, cuando aún la mirada de Lleras chocaba contra la mía.
Abracé al Markask´a⁹², mientras los otros chicos hacían bulla, como si aplaudieran (...)
- Regalo estos también –dijo Antero. Y echó al aire varios zumbayllus (180).

El papel de enlace que el zumbayllu tendría para esta nueva amistad sería homologable al Pachachaca con su padre. Sin embargo, esta vez no habría un consenso en cuanto a la forma de ver el mundo, la identificación o los valores que demostró su progenitor⁹³, conservadas por Ernesto gracias a la presencia del río.

Ya a este punto nos estaríamos haciendo la pregunta de cómo un pequeño trompo adquiere una significación particular en la vida de Ernesto y su relación con los niños del internado. Levi-Strauss, tomando como referente a Saussure con respecto a la forma en que se originan las lenguas y el sistema de significación que surge de estas, distingue que

Para Saussure (...) la lengua va de lo arbitrario a la motivación. En cambio, los sistemas que hemos examinado hasta ahora, van de la motivación a lo arbitrario: los esquemas conceptuales (en el límite de oposición binaria) son forzados constantemente para introducir elementos tomados en otras partes; y, que no nos quepa la menor duda, de que estas añadiduras acarreen a menudo una modificación del sistema. A veces, también, no logran insertarse en el esquema, y el aspecto sistemático se halla trastornado o provisionalmente suspendido (229).

⁹² En la novela, “Markask´a” (el marcado) y “Candela” son los apodos que recibe Antero, el hacedor de los zumbayllus.

⁹³ Antero es hijo de hacendados locales. A pesar de que inicialmente fue motivo de admiración, gradualmente iría demostrando una ideología verticalista, en la cual imperan el despotismo y la mezquindad.

De esta forma -y tomando en cuenta la importancia que la cultura andina presta a los acontecimientos locales y aquellos objetos que generan vínculos entre el mundo, la sociedad y el individuo- nos convertimos en testigos de un constante flujo de cambios por la relación (y el conflicto) en estos tres niveles. El Pachachaca y el zumbayllu se convierten en las razones de un movimiento profundo; dado que el individuo se va reconociendo a sí mismo en dos planos o niveles distintos: Mientras que el río lo relaciona con el cosmos y el desarrollo de una moral propia, el zumbayllu se presenta como un elemento de seducción, gracias a las propiedades artificiales de este objeto y a su inmediatez; lo cual lo relaciona con otros hombres y –por tanto– con una comunidad.

“*Capricho*” de Westphalen es un poema que recrea esta circunstancia, dado que aparece un elemento que comparte con el zumbayllu sus propiedades más notables:

COMETA variopinta surca el aire y canta. Por qué el Río
no ha de tremolar a su vez – cacatúa estirada hasta lo
irreconocible (160).

En el texto, el “Río” y la “COMETA” se diferencian de una manera similar al Pachachaca y el zumbayllu: tomando en cuenta que el primero representa al plano natural y el segundo al cultural. Así pues, la “COMETA variopinta” es producto del trabajo del hombre, se desplaza por el cielo (“surca el aire”) y se relaciona con la música (“canta”). El “Río”, en cambio, es parte de la naturaleza (“cacatúa”), es agua que se desplaza por el suelo (“estirada hasta lo

irreconocible”) y no se relaciona con la música (“no ha de tremolar a su vez”). Observamos una serie de posibilidades del primero en detrimento del segundo: Tanto el desplazamiento celeste, como la relación con la música de la “COMETA” aventajan al desplazamiento terrestre (el estiramiento) y la aparente falta de armonía por parte del “Río”. En resumen, revela la preferencia de un objeto artificial sobre un ente natural.

Una interpretación de este poema, tras haber revisado las metáforas que constituyen las diferencias entre el “Río” y la “COMETA”, puede ser desarrollada volviendo nuestra mirada hacia el título del poema. “*Capricho*”, cuyo significado es la “determinación que se toma arbitrariamente, inspirada por un antojo, por humor o por deleite en lo extravagante” (*Diccionario de la lengua*), se propone como un desliz en la relación que sostienen el “Niño” y el “Río”. La “COMETA” es un objeto que –sin la motivación vista anteriormente– destaca por su capacidad de seducción y sus aparentes ventajas. Representa, así también, el vínculo con un universo cultural que se hallaba desplazado en el punto anterior, dado que este objeto es un producto hecho por la mano del hombre.

Tomando en cuenta la falta de experiencia que tiene el “Niño” en su definición más básica, podemos asumir el título del poema y el juego con la “COMETA variopinta” como un instante de debilidad o tropiezo en la búsqueda que se propone al internarse en el universo natural. Entendemos, de esta forma, que el reconocerse como parte de una sociedad y conocer su propia

cultura es un hecho innegable en el desarrollo de este actante; muy a pesar de sus intenciones de verse a sí mismo en un espacio natural.

3.2.4. Aprendizaje.

A este punto, en la novela, podemos notar un paralelo entre lo natural y lo social. Hemos observado que, gracias a la acumulación de significados en el río Pachachaca, Ernesto puede diseñar y proteger sus más fuertes ideales; los cuales se habían visto reflejados en su padre y en doña Felipa. Sin embargo, el compromiso que existe por medio de tales atribuciones puede resultar completamente inusitado y alegórico hacia el final de la historia: El protagonista abandona una ciudad de Abancay azotada por la peste y la lejanía; pero en vez de ir donde su tío (el cual representaba los valores opuestos a los que él defiende), opta por acudir a los elementos que le fueron gratos durante toda su estadía en la novela:

- ¡El Viejo! –dije-. ¡El Viejo!
Cómo rezaba frente al altar del Señor de los Temblores, en el Cuzco. Y cómo me miró, en su sala de recibo, con sus ojos acerados. El pongo que permanecía de pie, afuera, en el corredor, podía ser aniquilado si el Viejo daba una orden. Retrocedí.
El Pachachaca gemía en la oscuridad, al fondo de la inmensa quebrada. Los arbustos temblaban con el viento.
(...)
- ¡Mejor me hundo en la quebrada! –exclamé-. La atravieso, llego a Toraya, y de allí a la cordillera.... ¡No me agarrará la peste! (257).

El Cuzco, la ciudad de Abancay, el internado de niños y el río Pachachaca. Todos estos se ven como lugares que destacan el legado del pasado, la situación presente, el futuro potencial, y la ordenación del mundo,

respectivamente⁹⁴. Arguedas nos demuestra una interacción dinámica entre la cosmovisión andina y algunos elementos de la novela moderna; otorgándoles diversos sentidos a estos últimos y desarrollando la relación que tiene el hombre para con su sociedad y el universo representado. A través del compromiso de su protagonista, decidido a integrarse con aquello que representa sus ideales, observamos una propuesta de novela que reconozca diversas formas de creencias.

En el último poema de la sección “*El niño y el río*” (y siguiendo la noción de intertextualidad que hemos expuesto al inicio de este capítulo) vemos el desarrollo de un aspecto diferente, dado que se pone énfasis en las consecuencias de la significación que ha cobrado el “Río”:

Salido de madre

- 1 ¿Es cierto que ya no sabes
- 2 A dónde vas ni qué quieres?
- 3 Te zampas moscas racimos
- 4 Culebras de piel de rosa
- 5 Rimeros de miel silvestre.
- 6 Hierva el agua en tu garganta
- 7 Casca lo que encuentras
- 8 Y nada te repleta.
- 9 Requintas apedreas desgarras
- 10 Has perdido compostura y camino.
- 11 Río – me dueles en los ojos y el vientre.
- 12 ¿Qué te haría la madre
- 13 Que así deliras y destruyes
- 14 Mi pueblo mi casa
- 15 Te llevas el borrico pardo
- 16 La palmera sin sombra
- 17 El cementerio completo?

⁹⁴ El Cuzco (como pasado) es el lugar de nacimiento del padre y del tío de Ernesto. La situación imperante del segundo sobre el primero, dispone la situación presente: el desarraigo y el establecimiento de Ernesto en la ciudad de Abancay, dado que allí se desarrolla el argumento de la novela. El internado de niños (futuro) demuestra un abanico de posibilidades, dado el diferente origen, etnia, situación social y actitud de cada uno de los niños y su potencialidad como adultos. El Pachachaca, por su parte, es el espacio de comunicación que enlaza el espacio de la novela con todo el exterior no narrado.

- 18 ¿Eres río sin madre
19 O mar recién parido
20 Estirándote lo más que dé
21 Tu hambre y tu codicia?
22 Río – vuelve a ser río
23 No te quiero tan grande (168).

Este poema, presentado en primera persona, verso libre y dirigido al “Río” como lector implicado (a diferencia de los anteriores, en tercera persona, escritos en prosa y dirigido a un lector fuera de la diéresis) nos exige cierto detenimiento y una explicación de estas diferencias.

El título “*Salido de madre*” nos remite a la idea de un nacimiento, pero no desde el punto de vista de una madre que da a luz, sino de una acción por parte del hijo que actúa por voluntad propia. Es necesario que tomemos este hecho desde un punto de vista simbólico: identificando a la madre como la “imagen de la naturaleza”, ligada a las “relaciones y la aceptación de los fenómenos naturales” (Cirlot 290-291)⁹⁵; la cual se ve transgredida por este acto, representante de un tipo de violencia e inconformismo por parte del que “nace”. Hemos visto este tipo de conflicto en un grado más denotativo con el ejemplo de las “VARIAS ratas gordas”, quienes demostraron voracidad y la depredación en nuestra lectura de “*Idilio*”. En este caso, sin embargo, hay un vínculo más estrecho; dado que no demuestra la degradación metafórica del caso anterior y por tratarse de una relación madre e hijo.

⁹⁵ El autor citado reconoce a la madre como un símbolo ambivalente: “la ‘madre’ aparece como imagen de la naturaleza e inversamente; la ‘madre terrible’, como sentido y figura de la muerte” (290). Vamos a centrarnos, sin embargo, en el primer concepto para nuestra explicación.

Pasemos a la segmentación del poema, dividiéndolo en tres partes referidas a la acción del “Río” en un entorno natural, su persistencia para invadir lo cultural y social y un cuestionamiento a este hacer. Iniciemos con el primer fragmento, que va desde el inicio del poema hasta el verso 10:

1 ¿Es cierto que ya no sabes
2 A dónde vas ni qué quieres?
3 Te zampas moscas racimos
4 Culebras de piel de rosa
5 Rimeros de miel silvestre.
6 Hierva el agua en tu garganta
7 Cascas lo que encuentras
8 Y nada te repleta.
9 Requintas apedreas desgarras
10 Has perdido compostura y camino.

Este primer segmento, que se puede titular *anarquía*, nos revela las condiciones de un “Río” que no tiene control sobre sus acciones. Inicia con una pregunta retórica mediada por el decir de un tercero para que el yo lírico pueda expresarle su parecer con mayor confianza (“¿Es cierto que ya no sabes / A dónde vas ni qué quieres?”, vv. 1-2) dados el impulso que tiene el “Río” para devorar toda clase de componentes animales y vegetales a través de la sinécdoque parte-todo (“Te zampas moscas racimos”, v. 3; términos o partes que designan la fauna y flora o el todo que es arrasado) y de elementos embellecidos en su valor gracias al uso de la metáfora (“Culebras de piel de rosa / Rimeros de miel silvestre”, vv. 4-5). Esta enumeración permite también describir lo que la voz en el poema ve en el “Río” para describir su iracundia (“Hierva el agua en tu garganta”, v. 6), voracidad (“Cascas lo que encuentras / y nada te repleta”, v. 7) e inconsecuencia (“Requintas apedreas desgarras / Has perdido compostura y camino.”, vv. 9-10), gracias a la misma figura. Tanto por

este grado de relación y confianza -visible en la forma de llegar a su interlocutor- como por el cambio en el estilo de escritura, podemos sugerir la idea de que la voz en el poema es la del “Niño”: entregado por completo a comprender a la naturaleza, otorgándole un lugar en su vida, y así también a dirigirse a esta como a un semejante.

Veamos el siguiente fragmento, el cual expresa un nivel aún más íntimo y completo en la relación ya planteada:

11 Río – me dueles en los ojos y el vientre.
12 ¿Qué te haría la madre
13 Que así deliras y destruyes
14 Mi pueblo mi casa
15 Te llevas el borrico pardo
16 La palmera sin sombra
17 El cementerio completo?

Esta segunda parte, que va desde el verso 11 hasta el verso 17, puede ser llamada *el reproche*. Vemos aquí como la acción destructora del “Río” invade al yo lírico mediante las diferentes instancias que lo componen: el cuerpo (gracias a la metonimia de lo físico “Me dueles en los ojos y en el vientre”, v. 11), el origen y la propia naturaleza (mediante la simbolización de “la madre”, v. 12), el hábitat (por la metonimia continente-contenido “mi pueblo mi casa”, v. 14), los elementos del reino animal y vegetal que representan algo para él (por medio de la sinécdoque especie-género “el borrico pardo / la palmera sin sombra”, vv. 15-16) y la muerte (por acción de la metonimia efecto-causa “el cementerio completo”, v. 17). Gracias a esta secuencia -similar a la del primer fragmento- se ilustran las acciones destructoras del “Río” como trascendentes al terreno de lo natural, accediendo al plano cultural y social;

inherentes todos ellos a la constitución del hombre como ser viviente y constructor de civilizaciones.

Veamos, finalmente, el tercer fragmento:

18 ¿Eres río sin madre
19 O mar recién parido
20 Estirándote lo más que dé
21 Tu hambre y tu codicia?
22 Río – vuelve a ser río
23 No te quiero tan grande.

Esta parte final, que va del verso 18 hasta el final del poema, y a la que podemos llamar *el pedido*, se inicia con una pregunta dirigida directamente y sin mediación del decir de algún tercero, como sí ocurre en el primer caso. Tanto por la acumulación de evidencias sobre la falta de control por parte del “Río”, así como su acción destructiva y voraz en los entornos naturales, culturales y sociales (los cuales demuestran una estrecha relación con el yo lírico en quien hemos visto al “Niño”) dejan por sentado la necesidad de dirigirse a este y requerir una respuesta a su identidad metafórica, iniciada positivamente al inicio de la sección, pero motivada hacia aspectos desmesurados en el final de esta:

18 ¿Eres río sin madre
19 O mar recién parido
20 Estirándote lo más que dé
21 Tu hambre y tu codicia?

El mismo “Río” que ha funcionado como representación de una serie de instancias para el “Niño” –tales como la naturaleza y su propio fortalecimiento-

se convierte aquí en una entidad transgresora de estas, alcanzando un nuevo grado de significación que derroca sus propios límites a través de su relación con el ser humano mediante la metáfora “Eres río sin madre” (v. 18) y la hipérbole “o mar recién parido / Estirándote lo más que dé / Tu hambre y tu codicia?” (vv. 19-21). La petición final, gracias al juego con los grafemas “R” y “r” en “Río – vuelve a ser río / No te quiero tan grande (vv. 22-23) cierra el ciclo correspondiente a la sección y sugiere un apartamiento del valor otorgado al “Río” a lo largo de esta.

Este tipo de aprendizaje -manifestado en nuestra lectura del poema a través del “Niño” que descubre el dolor de su propia relación con el “Río” y la naturaleza- difiere del ofrecido en *Los ríos profundos*; ya que no destaca el seguimiento de un sistema de valores, sino el peso que este tiene en cuanto a sus consecuencias. La singular propuesta de Arguedas, quien se propuso representar la cosmovisión andina mediante un género tradicionalmente occidental, fue observado con especial interés por EAW, quien declara un especial reconocimiento de su obra⁹⁶ y manifiesta una impresión que compagina con nuestra lectura:

Singular destino el de José María Arguedas: le cupo en suerte experimentar en carne propia, ‘desde dentro’, como él solía decir, la dicotomía cultural básica de su país, con sus dotes soberbias de narrador y su tesón en la investigación etnológica y la divulgación de las artes populares sirvió –con sus propias palabras- de vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. Por lo mismo que cuando niño fue admitido, aunque perteneciente a esta última, por la primera (más que admitido, prohijado), se sentiría más tarde obligado a hacerle justicia, a revelar a todo el mundo, en el idioma de las clases dominantes, el arte y la

⁹⁶ Este aprecio fue mutuo. Mientras que Westphalen le dedicó la sección motivo de nuestro estudio, Arguedas hizo lo mismo con su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

sabiduría de un pueblo al que se consideraba degenerado, debilitado o 'extraño' o 'impenetrable' pero que, en realidad, no era sino lo que llega a ser un gran pueblo oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica. Envidiable destino: poseer un doble instrumento de captación de la vida y el universo, expresar libre y gozosamente en dos idiomas de tan diversas estructuras y posibilidades de uso, aprovechar de todo el rico acervo de dos tradiciones culturales antiquísimas y en muchos aspectos disímiles y contradictorias, pero ambas válidas como sistemas para la comprensión del hombre y la exploración del cosmos. JMA tuvo la fortuna de no tener que repudiar parte alguna del doble legado. Es lo que siempre proclamó y en lo que volvió a insistir no hace muchos meses al recibir al Premio "Inca Garcilaso de la Vega". Yo no soy un aculturado –dijo entonces empleando esa (al menos en español o, quizás solo para nosotros) horripilante palabreja de la jerga antropológica con la que se quiere calificar al que rechaza y abandona la cultura, las tradiciones, la concepción de la vida del grupo étnico propio para adoptar las de otro- yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido (*Amaru* 11: 1).

Alberto Escobar, quien halla vínculos particularmente idóneos entre Arguedas, Westphalen y César Moro (*El imaginario nacional*), señala que, "a pesar de los tópicos de la oposición entre la *vanguardia* (en la que se han hallado los dos últimos) y el *indigenismo* (en la que se ubica al primero), los tres escritores fueron solidarios en la actitud vital, ética y estética" (118). Ellos "constituyen un crucero en el cual campean la autenticidad (en la vida personal y en la creación), el rechazo a las diversas maneras de atentar contra el arte popular (...) indagando por las raíces míticas de los diversos puntos que no habían cedido a la expansión de la vida moderna" (118). En tal sentido, y sumando los trabajos que el autor de *Los ríos profundos* presentó en las revistas dirigidas por Westphalen⁹⁷, podemos reconocer un nexo comunicativo y un mutuo reconocimiento de sus obras. Como hemos visto en los análisis practicados, estos no representan una muestra de afiliación, sino una

⁹⁷ Tanto en *Las Moradas* como en *Amaru*, Arguedas publicó diversos trabajos, recopilaciones y avances de sus obras literarias. Tal es el caso que en el número 4 de la primera, de 1948, Arguedas publicó un avance de *Los ríos profundos* (el actual capítulo II: "Los viajes"); mientras que en *Amaru* 6, de 1968, el escritor nos ofrece un avance del capítulo inicial de *El zorro de Arriba y el zorro de Abajo*.

comparecencia y un entendimiento mutuo en sus diversos compromisos con el arte, la cultura y sus propias creencias.

CONCLUSIONES

1. Habiéndose hallado como uno de los escritores más importantes de los últimos años en el contexto de la poesía latinoamericana, Emilio Adolfo Westphalen nos ofrece una perspectiva gratamente singular como intelectual y como artista. Si bien, durante los años 30, nos ofreció una aguda exposición sobre el panorama cultural de la época (que incluía tanto a escritores como a críticos), así como un modelo de escritura diferente y no exento de manifestar sus afinidades con obras de diversas épocas y territorios; es durante los años posteriores, que el autor de *Las ínsulas extrañas* nos va a demostrar una amplia interpretación de las distintas manifestaciones culturales en nuestro país, así como del extranjero. Tanto en su trabajo como director de revistas culturales, ensayista y poeta, Westphalen manifiesta su atención hacia el desarrollo diversos proyectos artísticos y culturales; dejando de lado cualquier forma de prejuicio establecido por género, ideología o conveniencia. Podemos observar, en su obra poética, un diálogo abierto con distintos

hipotextos, en los cuales se puede manifestar una afinidad ideológica, pero no así, una dependencia formal en el desarrollo de su poesía. Hemos citado el ejemplo de *Ha vuelto la Diosa Ambarina* y “*El niño y el río*”, destacando la interpretación, el homenaje y el diálogo con las obras de José María Eguren y José María Arguedas, con el propósito de manifestar la importancia de estas relaciones en el ámbito de la literatura peruana, en cuyos estudios se suele dejar de lado la especificidad y la propuesta de obras particulares, favoreciendo a una generalidad no siempre bien justificada. Aunque algunos críticos habían esbozado la relación que se sostiene entre la poesía de Westphalen y la del autor de *La canción de las figuras*, no se había realizado un estudio minucioso respecto de los elementos que vinculan a ambos autores en un sentido intertextual.

2. El surrealismo, escuela literaria históricamente formada en las primeras décadas del siglo XX, ha cobrado una importancia medular en cuanto a denunciar los problemas del hombre contemporáneo como ser ajeno a las relaciones que este ha sostenido con el cosmos en los orígenes de la civilización. Si bien sus representantes europeos tomaron en cuenta el valor del relato onírico, el valor del deseo y el pensamiento mítico para tratar de llegar a una forma de conocimiento más auténtica que el obtenido por medio del sentido común, la ciencia y las instituciones; son los artistas y escritores latinoamericanos, quienes se ven particularmente comprometidos con estos elementos, dada la proximidad y empatía que ellos tienen para con los mismos. Siendo

Latinoamérica un “mundo nuevo” en cuanto al ingreso del pensamiento occidental, es sin duda, un espacio fuertemente influido por el legado de las culturas precolombinas. Dentro de ese marco, poetas como César Moro y Emilio Adolfo Westphalen desarrollaron –con estilos muy personales– la libertad de ideas buscada por dicho movimiento. Nuestro autor, en tal sentido, no fue excluyente en manifestar la importancia que se iba gestando en la escritura surrealista, pero sin dejar de lado su perspectiva crítica al respecto de dicho proyecto. Hemos visto, tanto en la Introducción, como en el Capítulo II, que el poeta peruano manifiesta algunas características comunes al surrealismo, tales como el desarrollo de un discurso onírico y acercamiento a los mitos en su escritura; aunque también distingue los alcances y las consecuencias posibles de los objetivos proclamados por dicha escuela.

3. Hay, en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, una perspectiva moderna al relacionar y vincular ideas provenientes de diversas fuentes literarias y culturales. No solo podemos concluir que se manifiesta como una visión plenamente contemporánea, sino también única en cuanto a su importancia y trascendencia. Toda su obra en general se ha convertido en influencia y motivo de inquietud para artistas, críticos y lectores. Renueva, al mismo tiempo, los alcances de la poesía como fuente de conocimiento: abordando, interpretando y renovando la propuesta ideológica de otros escritores, haciendo presente el compromiso que ellos manifestaron para con sus propias obras; pero

añadiendo nuevas inquietudes sobre su riqueza, lenguaje y vigencia en nuestra literatura.

BIBLIOGRAFIA

- ADAN, Martín. *A la rosa*. Edición y presentación de Ricardo Silva Santisteban. Lima: Ediciones Edubanco, 1980.
- *La casa de cartón*. Lima: PEISA, 1973.
- Amaru*. Catorce números, Lima, 1967-1971.
- ARÁMBULO LOPEZ, Carlos. "Extraña insularidad", *La casa de cartón* N° 3 (otoño de 1994): 10-13.
- ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia, 2000.
- ARGUEDAS, José María. *Agua*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1974.
- ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: CEP de la Biblioteca Nacional, 1990.
- *Los ríos profundos*. Lima: Editorial Horizonte, 1993.
- *Obras completas* (tomo V). Lima: Editorial Horizonte, 1983.
- AZAR, Vicente. "Violencia de Westphalen". En *Social* N° 73, Año 4. Lima, 5 de marzo de 1934, 8.
- BACIU, Stefan. "Emilio Adolfo Westphalen poeta de la tortuga voladora", *Creación & Crítica* N° 20, (agosto 1977): 9-13.
- BARY, Leslie. "El surrealismo en Hispanoamérica y el "YO" de Westphalen", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XIV, N° 27 (primer semestre de 1988): 97-110.
- BASADRE, Jorge. "Elogio y elegía de JME", *Amauta*. Lima, N° 21, febrero-marzo de 1929, 21-31.
- BRAVO, Luis. "Emilio Adolfo Westphalen o la ciega vislumbre del poema", *Evohé. Revista del taller de Poesía* N° 5 (2001): 210-217.
- BELLI, Carlos Germán. "Westphalen, el abstencionista", *Creación & Crítica* N° 20 (agosto 1977): 14-15.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Argentina: siglo veintiuno editores, 1994.

- BRETON, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini, Buenos Aires, 1965.
- *Nadja*. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1963.
- BUENO, Raúl. *Poesía Hispanoamericana de vanguardia*. Lima: Latinoamericana editores, 1985.
- BURGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1997.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (comp.). *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1999.
- CASTILLO, Luis Alberto. E.A.W. de "Las ínsulas extrañas" a "Abolición de la muerte" o ¿negación de la negación? *La sagrada familia* N° 4 (marzo 1979).
- CHIRINOS, Eduardo. *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: FCE, 1998.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1991.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *La novela indigenista. Literatura y Sociedad en el Perú*. Lima: Lasontay, 1980.
- COURTÉS, Joseph. *Análisis Semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Versión española de Enrique Ballón Aguirre, Madrid: Editorial Gredos, 1991.
- CUETO, Alonso. "El primer surrealista", *Creación & Crítica* N° 20 (agosto 1977): 18-20.
- "El laberinto del silencio", *Hueso Húmero* N° 7 (octubre-diciembre 1980): 122-129.
- DEBARBIERI, CASAGRANDE. César A., *Los personajes en la poética de José María Eguren*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Dirección de Biblioteca y Publicaciones, 1975.
- DE TORRE, Guillermo. *Literaturas Europeas de Vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Ragato, 1925.
- Diccionario de la lengua española*, 9 de enero de 2007. <<http://www.rae.es/>>.
- DUROZOI, G. (y) B. LECHERBONNIER. *El surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- EGUREN, José María. *Motivos estéticos. Notas sobre el arte y la naturaleza*. Recopilación, prólogo y notas de Estuardo Núñez. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Patronato del Libro Universitario, 1959.
- *Poesías Completas*. Recopilación, prólogo y notas de Estuardo Núñez. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Patronato del Libro Universitario, 1961.
- ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza/Emecé, 1985.

- *Mito y realidad*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973.
- *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1992.
- El Uso de la Palabra* (Codirigida con César Moro; edición facsimilar). Un solo número, Lima: Sur. Librería anticuaria, diciembre de 1939; 2003.
- ESCOBAR, Alberto (comp). *Antología de la poesía peruana*. Lima: Ediciones Nuevo Mundo, 1965.
- *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*. Lima: IEP, 1989.
- "Relectura de Arguedas: dos proposiciones", en *Patio de Letras* 3. 1993.
- ESTÉBANEZ CALDERON, Demetrio. *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *Rodolfo Hinostroza & la poesía de los años 60*. Lima: Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú, 2001.
- "La poesía de Emilio Adolfo Westphalen", *La casa de cartón* N° 3 (otoño de 1994): 2-9.
- *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima: Naylamp, 1990; Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.
- "Un poeta cosmogónico", *Identidades* 19 (agosto 2002): 5-7.
- FERRARI, Américo. *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2003.
- "Lectura de Emilio Adolfo Westphalen". 1. "Abolición de la muerte". 2. "una poesía por rehacer a cada instante". En *Los sonidos del silencio (poetas peruanos en el siglo XX)*. Lima: Mosca Azul, 1990, 73-87.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Traducción de Oscar Quesada Macchiavello. Lima: Universidad de Lima, 2001.
- GARCIA LORCA, Federico. *Romancero Gitano. Un Poeta en Nueva York*. Barcelona: Empresa Editora El Comercio S.A. 2000.
- GONZALES VIGIL, Ricardo. "Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica". En *Creación & Crítica* N° 20, agosto 1977, 38-43.
- GRUPO μ . *Retórica General*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1987.
- HIGGINS, James. "Emilio Adolfo Westphalen o la resistencia desde el otro espacio", en *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Milla Batres, 1993, 53-60.

- “Westphalen, Moro y la poética surrealista”, *Cielo Abierto* N° 29, (Julio-septiembre 1984).
- JENLIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria. Memorias de la represión*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.
- KANT, *Crítica del Juicio*. Traducción de José Rovira Armengoi. Buenos Aires: Biblioteca Filosófica Losada S.A, 1961.
- KRISTAL, Efraín. *Una visión urbana de los andes. Génesis y desarrollo del Indigenismo en el Perú: 1848-1930*. Lima: Instituto de apoyo agrario, 1991.
- JÖRGER WEIRAUCH, Gisela. *Oralidad y escritura en las tres traducciones principales al castellano del manuscrito quechua del siglo XVII de Huarochirí*. Tesis para optar el grado académico de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1998.
- LACAN, Jaques. *Seminario 1. Los Escritos Técnicos de Freud*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998.
- Seminario 11. *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1999.
- LAKOF, George; JONSON, Mark *Metáforas de la vida cotidiana*, Traducción de Carmen Gonzáles Marín, Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- Las Moradas*. Ocho números, Lima, 1947-1949; (edición facsimilar) junio del 2002.
- LAUER, Mirko. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1997.
- *La musa mecánica*. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana. Lima: IEP ediciones, 2003.
- LEADER, Darian y Judith GROVES. *Lacan para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 1995.
- LEFORT, Daniel. “Emilio Adolfo Westphalen, Surréaliste à l’approche de L’aube”. En *Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina*. (Actas del Coloquio internacional organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Embajada de Francia y Alianza Francesa, Lima, 3-4-5 de julio de 1990). Lima: Institut Français d’Etudes Andines-Pontificia Universidad Católica, 1992, 131-145.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. México, D.F.: FCE, 1984.
- *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- LOAYZA, Luis. “Regreso a las moradas”, en *El sol de Lima*. Mosca azul editores, 1974, 11-16.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.

- MARDONEZ, José María. *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.
- MARINO JIMÉNEZ, Mauro. "Disolución de opuestos en la poesía de César Moro", en *Actas del Coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005, 133-140.
- MARTINEZ, José Enrique. *La Intertextualidad Literaria*. Madrid: 2001.
- MILLER, Jacques Alain. *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2003.
- MONGUIÓ, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- MORENO JIMENO, Manuel. "Presencia de Emilio Adolfo Westphalen", en *Creación & Crítica* N° 20, (agosto de 1977): 5.
- MORO, César. *La tortuga ecuestre. y otros poemas en español*. Edición e Introducción de Américo Ferrari, Epílogo de André Coiné. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Prestigio del Amor. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1972.
- NÚÑEZ, Estuardo. *La poesía de José María Eguren*. Compañía de Impresiones y Publicidad Editores, 1932.
- *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Ed. Antena, 1938.
- O'HARA, Edgar y Herman SCHWARZ. *La poesía en custodia*. (acercamientos a Emilio Adolfo Westphalen). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2005.
- ORTEGA, Julio. "El poeta de los largos silencios", *Diario el País* N° 511. Sección poesía. Madrid: Sábado 8 de septiembre de 2001; <<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010908/b15.html>>.
- "Una nota sobre Westphalen", *Creación & Crítica* N° 20 (agosto 1977):16-17.
- OVIEDO, José Miguel. "Palabras para Westphalen", *Creación & Crítica* N° 20 (agosto 1977): 6-8.
- PAOLI, Roberto, "Westphalen o la desconfianza en la palabra", *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze: Stamperia editoriale parenti, 1985, 95-103.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1986.
- PEÑA BARRENECHEA, Enrique. "En el homenaje a Emilio Adolfo Westphalen". En *Creación & Crítica* N° 20 (agosto 1977): 3-4.

- PODESTÁ, Bruno. "Las revistas de Emilio Adolfo Westphalen", *Creación & Crítica* N° 20 (agosto 1977): 70-72.
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Editorial Ariel, 1989.
- REBAZA SORALUZ, Luis. "Conciencia de la lengua y reformulación de lo andino en la identidad nacional: José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen". En *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, 48-60.
- RIMBAUD, Arthur. *Prosa Completa*. Edición y Traducción de José Antonio Millán Alba. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 1991.
- RIMBAUD, Arthur. *Una temporada en el infierno*. Edición bilingüe. Madrid: Poesía Hiperión, 1992.
- RIVERA MARTINEZ, Edgardo. "El pensamiento de Westphalen", *Creación & Crítica* N° 20 (agosto 1977): 60-69.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. *El pájaro parado (leyendo a E.A. Westphalen)*. Madrid: Ediciones del Tapir, 1992.
- ROUDINESCO, Elisabeth y Michel PLON. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998.
- RUIZ AYALA, Iván. "A propósito de *Abolición de la muerte* (Una lectura de "viniste a posarte...")", *La Casa de Cartón* II época N°3 (otoño de 1994): 22-27.
- Iván. *Poética vanguardista westphaleana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. "Los poetas puros: Martín Adán, Westphalen y Abril", en *La literatura peruana*, Lima: BCRP, 1989, 2038-2053.
- *Panorama de la Literatura del Perú. (desde sus orígenes hasta nuestros días)*, Lima: Editorial Milla Batres, 1974.
- SANDOVAL B., Renato. *El centinela de fuego. agonía y muerte en Eguren*. Lima: Instituto Peruano de Literatura, Artes y Ciencias, 1988.
- SILVA SANTISTEBAN, Ricardo. "Westphalen, poeta de los elementos", en *Creación & Crítica* N° 20, Lima, agosto de 1977, 32-37, Reproducción en su *Escrito en el agua*, Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1989, 314-321; después en la segunda edición, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004, t. II, 367-376.
- "Bibliografía de Emilio Adolfo Westphalen", *Creación & Crítica* N° 20. Lima (agosto de 1977): 73-79.

- *Antología general de la poesía peruana*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1994, Introducción, selección y notas de Ricardo Silva-Santisteban, 497-499.
- “Los últimos poemas de E. A. Westphalen”, *Creación & Crítica* N° 20. Lima (agosto 1977), 30-31.
- “La voz frágil del amor”. *Identidades*. Suplemento cultural de *El Peruano*, Lima, 11 de julio de 1994, 4.
- SOLOGUREN, Javier. “Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, N° 110, Nueva Época. México, febrero de 1980, 14-20.
- STAGNARO, Giancarlo. “Tensiones de una escritura”. En *Identidades 19*. Lima, lunes 19 de agosto de 2002.
- SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre Poesía Hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila Editores, 1975.
- ÚZQUIZA, José Ignacio. *La Diosa Ambarina: Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2001.
- VALDELOMAR, Abraham. Introducción a “Ensayo sobre José María Eguren”. En *Colónida N° 2*. Año I. Tomo I, Lima, 1916.
- VALENTE, José Ángel. “Aparición y desapariciones”. En *Culturas*. (suplemento semanal de *Diario 16*), N° 42. Madrid, 26 de enero de 1986, p. II, Reproducido en EAW: *Bajo zarpas de la quimera*, Madrid: Alianza Tres, 1991, 9-13.
- VAN DIJK, Teun. *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI editores, 1998.
- VARGAS LLOSA, Mario. “Presentación”, *Creación & Crítica* N° 20, Lima (agosto 1977): 49-59.
- VARGAS, Rafael. “Leyendo la leyenda – Westphalen”. En *Sábado*. Suplemento de *Unomásuno* N° 460, México DF, 2 de agosto de 1986, 6.
- VARIOS. *amour à Moro. homenaje a César Moro*. Edición auspiciada por la Embajada de España en el Perú y el Centro Cultural de España, Lima, 2003.
- VARIOS. *Antología surrealista*. Selección y versiones españolas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970.
- VARIOS. *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. Lima: Institut Français d'Etudes Andines- Pontificia Universidad Católica, 1992.
- VALLE GOYCOCHEA, Luis. “Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Von Westphalen”. En *Social* N° 54. Lima, año III, 20 de mayo de 1933.
- VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel. “Las Moradas de Westphalen”, *Identidades 19*. Lima, lunes 19 de agosto de 2002, 10-11.

- “Las primeras lecturas en el Perú del fenómeno de las vanguardias”, en *Actas del Coloquio Internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005, 207-225.
- VERASTEGUI, Enrique. “Una flor en revuelta, Cf. ‘Abolición de la muerte’”, *Creación & Crítica* N° 20 (agosto 1977): 49-59.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo. *Abolición de la muerte*. Lima, Ediciones Perú actual, 1935; Ediciones Riotigre, 2004.
- *Bajo zarpas de la quimera*. (Poemas 1930-1988). Madrid: Alianza Tres, 1991.
- *Belleza de una espada clavada en la lengua*. (Poemas 1930-1986). Lima: ediciones Rikchay, 1986.
- *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- *Falsos rituales y otras patrañas*. (Presentación de Iván Ruiz Ayala, Fotografías de Herman Schwarz). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.
- *Ha vuelto la diosa ambarina*. Lima: Jaime Campodónico, 1989.
- *Las ínsulas extrañas*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1933; Ediciones Riotigre, 2004.
- *Otra imagen deleznable*. (Poemas 1930-1978). México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- *Poesía completa y ensayos escogidos*. Edición, prólogo y cronología de Marco Martos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.
- *Vicente Huidobro o el obispo embotellado*. Texto dirigido en respuesta contra Vicente Huidobro, (Codirigido con César Moro; edición facsimilar). Lima: Sur. Librería anticuaria, febrero de 1936; 2003.
- WESTPHALEN, Inés. “Para recordar a E.A. Westphalen”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. México DF (noviembre 2002): 7.
- WESTPHALEN, Yolanda. *César Moro. la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, junio del 2001.
- (comp.). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina. 4, 5 y 6 de diciembre de 2003*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.
- YURKIEVICH, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona: Barral Editores, 1973.

ZIZEK, Slavoj. *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

ZUNTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral*. España: Taurus Alfaguara S.A., 1983.