

La poesía de Emilio Adolfo Westphalen

José Antonio Llera

El poeta saca de la humillación del no-ser
a lo que en él gime;
saca de la nada a la nada misma,
a la que da nombre y rostro.

MARÍA ZAMBRANO

La poesía se hace sólo cuando ella quiere. Emilio Adolfo Westphalen dejó de escribir poesía durante un lapso largo, durante más de seis lustros. Con veintidós años publica en Lima *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935), considerados por los historiadores de la literatura hispanoamericana como títulos emblemáticos del surrealismo peruano. Ambos libros participan del entusiasmo y las perplejidades de la vanguardia, y contribuyen a acrecentar el índice de resonancia de sus libros posteriores. El viaje interior de Westphalen puede sintetizarse como la transición que va de la turbulencia y el lenguaje vegetal, a la levedad y la pureza del aire, donde ya la palabra no excede su forma, sino que vuelve a su origen y se reconcilia con el silencio.

Las ínsulas extrañas aparece en una edición reducida de ciento cincuenta ejemplares para suscriptores. Son poemas caudalosos, de ritmos cambiantes, que alternan los versos cortos con los versículos y perfilan una poesía reacia a cualquier atisbo de progresión narrativa, de una aparente dispersión, pero que ajusta ese imaginario magmático a la reflexión sobre el tiempo y el erotismo. El sujeto lírico pugna por recobrar el amor o por no perder el lazo de su memoria, lucha por no rendirse al olvido; esta dialéctica se manifiesta a través de la paradoja ya en el primer poema, titulado «Andando el tiempo»: «Es el tiempo y no tiene tiempo» (21)¹. El movimiento dual, de afirmación y negación, introduce lo femenino como esencia imantadora al final del poema: «Me doy a tu más leve giro». El

¹ En adelante, citamos con el número de página entre paréntesis por la edición que reúne la poesía de Westphalen hasta final de los años ochenta, *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988, presentación de José Ángel Valente, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Tres, 256), 1991.*

cuerpo de la amada se invoca a través de símbolos cósmicos tradicionales, que inhalan el sentimiento: el agua («las olas dicen amor»), el árbol, el fuego, el viento, el sol, la sangre, el ave. Son símbolos que giran sobre sí mismos, atrayendo una significación u otra: el agua ahoga y regenera, el fuego destruye y purifica. El amor nace en la mirada según el tópico proveniente de la tradición platónica, pero también la muerte observa *con los ojos de los vivos*. La tensión se organiza entre poemas que afirman la posibilidad de la memoria, es decir del amor, y aquellos en que vencen la sombra y el olvido. Entre éstos últimos se encuentran «Hojas secas para tapar», «Una cabeza humana viene...» y «No es válida esta sombra», que ocupan un lugar central en la estructura del libro para subrayar el conflicto y están dominados por la noche y el silencio, que se imponen a los elementos diurnos conductores del recuerdo: «Nada alcanzas y una sombra llama a otra / uno masca nada suena / masca sombra con sombra da golpes» (37). Atravesado ese desierto, las dos últimas composiciones que cierran el poemario cantan las *ínsulas extrañas*, intertexto sanjuanista² que expresa el lugar de la fantasía y de la plenitud. En «Llueve por tanto» la lluvia se siente como fecundación; la sombra acompaña la risa de la amada, se hace en su cuerpo transparente, ingravida y cognoscible. Por vez primera, la inmediatez del amor triunfa sobre el poder devastador del tiempo:

Porque es ahora
 Una sonrisa para decirlo otra vez
 Ahora traído por las nubes
 Ahora traído por los gorjeos
 Ahora a lomo de las auras
 Ahora cabrilleando en las polvaredas
 Ahora con olor de desierto
 Ahora con latido de floresta
 Ahora en tictaques de relojes que no dicen sino
 Ahora (40).

El último poema, «No te has fijado», se vuelca en la misma emoción. Tras la agónica recuperación del pretérito, el sentimiento del tú amoroso

² La estrofa 14 del Cántico Espiritual, al que pertenece la cita, dice: «Mi Amado las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas, / los ríos sonoros, / el silvo de los ayres amorosos» (en Poesía, ed. de D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1990, p. 252). La lectura que hace Westphalen de algunos símbolos de San Juan de la Cruz se halla ligada a un erotismo explícitamente carnal. El propio autor ha querido poner en cuarentena el apelativo de mística que algunos han querido adjudicar a su obra: «[...] no veo que mi veneración establezca relación alguna de cercanía o parentesco espiritual con él [San Juan de la Cruz] —ni que en los poemas por mí publicados haya el menor asomo de misticismo» (La Poesía los poemas los poetas, México, Universidad Iberoamericana-Artes de México, p. 98).

invade el presente afirmando en él su completa existencia: «Niña estás contenta» (44), dice el último verso. Esta llamada a la exultación se va a prolongar en el segundo libro de Westphalen, significativamente titulado *Abolición de la muerte* (1935)³. La memoria hace posible la revivificación –«Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia» (54)– y la risa, la luz y la música anidan en el mundo. El tú amoroso es ahora el centro del discurso poemático: su cuerpo no tiene límites y se funde con la inmensidad de la Naturaleza. Bajo el signo generador del agua, la amada-diosa eleva el cosmos con sus manos. Westphalen conoce bien la herencia pitagórica que se imprime en algunos poetas barrocos, y puede verse un eco del Fray Luis de la oda «A Francisco de Salinas» cuando escribe *la música rebosante de los cielos*. Se observan también huellas petrarquistas, filtradas probablemente a través de la forma culterana gongorina⁴, por más que se transforme el *topos* o el motivo con poderosas imágenes irracionales y se oriente al lector hacia el surrealismo con la cita de André Breton que abre el libro. Porque si bien es cierto que Westphalen se inspira en *amour fou* en cuanto potencia regeneradora del mundo, pertenecen a la tradición petrarquista ciertos vehículos metafóricos –piedras preciosas y flores– para describir la belleza sublime del cuerpo femenino: *perlas, brillantes, cristal, mármol, oro, diamante, lirio*. Igualmente gongorina resulta la animalización taurina de la luna en un contexto mitológico propio de égloga: «Varios faunos acarreamos los arroyos / En los cuernos de la luna una flauta tocaba» (51). Juntas, se tejen en la malla imágenes de corte expresionista o surrealista, de gran plasticidad: «Y algo como cabezas rodando por las escaleras» (50). Naturalmente, Westphalen también piensa en el Eguren de «La belleza»: «Como atrayente de amor, con sus líneas gráciles y sus colores activos, la belleza sería principio de vida, y lo que se apartara de ella, negación y muerte [...]. El principio de la belleza es de simpatía, mora a la vez en el objeto y el sujeto sensible; dos movimientos integrales y un solo amor»⁵.

Como en el libro anterior, vuelven los gerundios y los participios, que contribuyen a crear un clima de intemporalidad. Pese a que el núcleo de la imaginación del poeta se mantiene constante, sin embargo, sí se perciben

³ Se trata de una autoedición de 150 ejemplares, e incluye un dibujo original de su amigo el poeta peruano César Moro.

⁴ En la célebre conferencia «Poetas en la Lima de los años treinta», Westphalen se refiere, junto con las lecturas de Baudelaire, Rimbaud, Pound o Joyce, a «la frecuentación continua de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Góngora, quien por entonces había sido reivindicado» (incluido en *Otra imagen deleznable*, México, FCE, p. 116). Westphalen alude seguramente a la recuperación del poeta cordobés por parte de la vanguardia, que comenzó a leerlo como un creador contemporáneo.

⁵ Obras completas, ed. De R. Silva-Santiesteban, Lima, Mosca Azul Editores, 1974, pp. 244-245.

algunos cambios en los módulos expresivos. Los poemas alcanzan un número similar de versos, pero éstos se recargan con la amplificación de las series enumerativas; hay en ellos una mayor dilatación semántica y un léxico más rico y atento a sus valores musicales, como prueba el sustantivo con que se metaforiza a la amada en el primer poema: «sirgadora de las nubes». El sujeto lírico, como en «Un árbol se eleva hasta...» de *Las ínsulas extrañas*, elige el símbolo del árbol como representación de la verticalidad que une la tierra y el cielo; para la amada se elige también un elemento mediador entre la inmanencia y la trascendencia, el pájaro. El árbol se personifica al ponerse en movimiento en ansiosa y enamorada búsqueda del ave, que recibe una nueva atribución: «corza frágil». Parece pues clara la alusión a la estrofa 13 del *Cántico espiritual*: «¡Apártalos, Amado, / que voy de buelo! / Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al ayre de tu buelo, y fresco toma». La analogía traza correspondencias entre lo terrenal y lo celeste, entre el presente y el pasado, instaurando la unidad del mundo como causa de la belleza: «Allí sol y luna se daban la mano / para no ser menos y estar conformes» (55). Esta unidad del cosmos preludia la de los amantes.

¿Puede decirse que Westphalen es un poeta surrealista? Sólo en sentido lato. Aunque algunos críticos le aplican este rótulo⁶, creo que en estos dos primeros libros se dan argumentos suficientes como para caracterizar la poesía de Westphalen como irracionalista⁷ y no como surrealista *stricto sensu*. Un irracionalismo, por cierto, cercano al Vicente Aleixandre de *La destrucción o el amor*, que se publica el mismo año que el libro de Westphalen y que bebe de un sustrato común. Abundan la diseminación de imágenes, variaciones (musicales) sobre los mismos elementos, paronomasias que apuntan al lenguaje como un todo en perpetua comunicación analógica (alma/rama, cegar/cejar), geminaciones muy rítmicas para acentuar el clímax («agua, agua, agua, agua»), anacolutos, aliteraciones, paradojas... Y, sin embargo, no puede hablarse de escritura automática, puesto que las asociaciones, sobre todo en *Abolición de la muerte*, no se vierten en un

⁶ Véanse los trabajos de Higgins y Paoli en el monográfico que le dedica al poeta la revista *Creación & Crítica*, 20, agosto, 1977. Otros como Américo Ferrari niegan que el término pueda aplicarse con propiedad, ya que falta el automatismo; con esta opinión coincide C. Fernández Cozman, *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*, Perú, Naylamp, 1990, pp. 47 y ss. Octavio Paz habla de hibridación entre el surrealismo y la mística (In / mediaciones, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 166).

⁷ Suscribo la idea de José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*. 3. Posmodernismo, vanguardia, regionalismo, Madrid, Alianza, 2001, p. 422: «¿Poesía surrealista? Tal vez no, pero sí algo muy próximo en la medida en que abre las compuertas de nuestra conciencia y la llena con el flujo irracional».