

completo alogicismo. Naturalmente, las imágenes no se fundamentan en los principios clásicos de semejanza ni señalan un referente concreto y aislable por la conciencia del lector; pero se detecta una estructura compositiva global del poemario y específica en cada uno de los poemas, una estructura que coordina la fluidez promovida por la ausencia de puntuación. Las anáforas y las gradaciones constituyen elementos enfáticos que cohesionan el armazón del texto, creando emparejamientos y reenvíos propios del lenguaje poético. Véase, por ejemplo, el principio de «Andando el tiempo»: «Andando el tiempo / [...] / Andando el tiempo / [...] / Andando el tiempo / [...] / Corriendo el tiempo / [...] / Cojeando el tiempo / [...] / Apresurando / [...] / Por aquí a la aventura silencio cerrado / Por allá a la descompuesta inmóvil móvil / [...] / Por acá con boca falsa y palabras de otra hora» (21).

Asimismo, la disposición de los poemas de *Abolición de la muerte* sigue una secuencia muy determinada, la del *iter amoris*. Los cinco primeros poemas se presentan como un pórtico de loas a la amada⁸, que se asimila a lo prístino y a lo elemental; «Viniste a posarte...» describe el momento exacto del enamoramiento; «Te he seguido» y «He dejado descansar» son composiciones de búsqueda de la amada ausente, que culminan en «Por la pradera diminuta», cristalización del triángulo sujeto lírico-Naturaleza-amada: «Dejando correr la sangre como un río bueno / porque es la misma la que yo recibo y tú llevas» (65).

Westphalen conoce a César Moro en 1934, cuando éste regresa de Europa, donde había mantenido un fructífero contacto con la vanguardia surrealista. Según el testimonio de Westphalen, había dado por concluido *Abolición de la muerte*, y sólo cambia «dos o tres palabras del texto»⁹ por sugerencia de Moro. Sin embargo, el influjo de éste será decisivo en la orientación de parte de su posterior producción poética. Tanto es así que puede hablarse con toda propiedad de una escritura surrealista a partir de 1935, en poemas como «César Moro» o «La leche vinagre...»¹⁰, publicados en revistas y recogidos en *Otra imagen deleznable* (1980) bajo el título de *Belleza de una espada clavada en la lengua*. La fulguración de las imágenes se radicaliza, pierden toda motivación más allá del goce sugestivo que

⁸ La edición de Alianza no sigue exactamente a la del FCE, ya que suprime la portadilla que en la edición mexicana divide el libro en dos partes de cinco y cuatro poemas respectivamente.

⁹ «Poetas en la Lima de los años treinta», op. cit., p. 117.

¹⁰ Publicado en diciembre de 1939 en la revista *El uso de la palabra*, éste es el poema que marca el abandono de la escritura de Westphalen. Vid. Iván Ruíz Ayala, *Introducción a Falsos rituales y otras patrañas. Poemas en prosa*, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, pp. 9-27.

provoca en el lector («la noche de los relámpagos» según la frase de Breton en su Primer Manifiesto). Se observa la fijación surreal en órganos anatómicos como las manos y los ojos, así como cierta atracción por la estética macabra en la línea de Lautréamont: «Cadáveres rosados o negros o verdes de niños a los ocho extremos / cadáveres pintados según las cebras o los leopardos / y que al hacer se abren tan hermosamente como una caja de basura» (73-74). De los años treinta data también la composición de una serie de poemas que no sale a la luz hasta 1989: *Cuál es la risa*¹¹. Se trata de una mixtura no muy lograda entre la imaginería surrealista y contenidos ideológico-doctrinales, compuesta por seis poemas amorosos, un microrrelato onírico y dos manifiestos. El primero de ellos, «El sueño», se sitúa claramente en la órbita del surrealismo marxista: «El sueño no es un refugio sino un arma [...]. La libertad del hombre, es decir, el sueño acuñado por la realidad, la poesía hablando por la boca de todos y realizándose, concreta y palpable, en los actos de todos». El segundo, el más largo y provocador, está claramente influido por los planteamientos del psicoanálisis, reivindicados asimismo por la vanguardia.

Después de más de treinta años de silencio, Westphalen reemprende la escritura en los años setenta con algunos poemas sueltos que sin llegar a conformar libro –se incluyen en *Belleza...*– anticipan sus preocupaciones posteriores. En poemas como «Riqueza» y «Epílogo» se hace patente una extrema voluntad de desnudamiento formal, al tiempo que abunda en temas como la memoria o el ansia de trascender las barreras de la temporalidad. Pero es el bellísimo «Poema inútil» el que concentra lo fundamental de la etapa silenciaria al poetizar la crisis del lenguaje propia de la modernidad:

Empeño manco este esforzarse en juntar palabras
Que no se parecen ni a la cascada ni al remanso,
Que menos transmiten el ajetreo del vivir.

Tal vez consiguen una máscara informe,
Sonriente complacida a todo hálito de dolor,
Inerte al desgarramiento de la pasión.
[...]

¹¹ Son 250 ejemplares sin paginación editados por el sello catalán Auqui, con un prólogo de André Coyné. No se incluye en *Bajo zarpas... La huella de Moro es manifiesta, como confesará el propio Westphalen: «Bajo la influencia de César Moro se intensificó mi interés en el arte, el psicoanálisis, el marxismo y la antropología» («Poetas en la Lima de los años treinta», op. cit., p. 118).*

Qué será el poema sino un espejo de feria,
 Un espejismo lunar, una cáscara desmenuzable,
 La torre falsa más triste y más despreciable (90).

Westphalen niega la metáfora rubeniana que ve a los poetas como «torres de Dios». Lo vital y lo sígnico son universos escindidos; el signo es impermeable a la cosa y, a diferencia del lenguaje edénico, no entrega en su nombrar al objeto significado, sino tan sólo una huella arbitraria. Se acepta el destino de Orfeo, que cuando se vuelve para atrapar la visión –su Eurídice– ésta se ha esfumado como la sombra de un relámpago¹². El dilema que estremece al poeta consiste en cómo dar lo que no es dable como voz y sin embargo no puede dejar de darse. Poesía como remordimiento. Quizá ningún autor como Hofmannsthal ha descrito ese momento: «Todo se descomponía en partes, y cada parte en otras partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. Las palabras, una a una, flotaban hacia mí; corrían como ojos, fijos en mí, que yo, a mi vez, debía mirar con atención: eran remolinos, que dan vértigo al mirar, giran irresistiblemente, van a parar al vacío»¹³. Son múltiples las variaciones de este motivo en la poesía de Westphalen. El poema es «sombra de artificio o de revelación ninguna» (133); «Pulposa aunque insulsa simulación de sortilegios» (229), donde el fonema /s/ connota el silencio. He aquí lo esencial: se ha descubierto la ironía de ascendencia romántica¹⁴. La representación de lo infinito mediante la finitud del lenguaje es siempre decepcionante, pero en cuanto se tematiza a través del metadiscurso se toma conciencia plena de esa impotencia.

Arriba bajo el cielo (1982)¹⁵ es la publicación que inaugura el segundo periodo poético de Westphalen. Se trata de una *plaque* de seis poemas breves, al que sigue el mismo año *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*¹⁶, que marca la definitiva elección del poema en prosa como matriz formal. Tanto en «Hojas secas» como en «Fin de pieza» asoma la ironía para negar cualquier principio de trascendencia. En cierto modo, se establece un diálogo con su etapa anterior: el poeta descubre que no cabe abolición de la muerte porque ésta es consustancial a la vida: «Esfuerzo titánico, en con-

¹² Véase J. J. Padrón, *El pájaro parado* (Leyendo a E. A. Westphalen), Madrid, Ediciones del Tapir, 1992, pp. 78 y ss.

¹³ Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos [1902]*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981, p. 31.

¹⁴ Cfr. Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio, 1994, pp. 68-69.

¹⁵ Aparece en Lisboa, con una serigrafía de su mujer Judith, en una edición de 130 ejemplares para suscriptores bajo la dirección gráfica de Paulo da Costa Domingos.

¹⁶ Se trata de 170 ejemplares en edición no venal, con un grabado de Judith Westphalen.

secuencia vagamente grotesco, por ampliar y superar lo caduco y perecedero nombrándolo reflejos, granos o partículas de eternidad» (116).

También en Lisboa aparece *Amago de poema – de lampo – de nada* (1984)¹⁷, que reanuda las mismas convicciones sobre la vida y la escritura; se acepta la ruina del poema, su deterioro por el tiempo, y a través de la metáfora del tren detenido en medio de la noche el poeta se aviene, sin temores, con su destino mortal. Además del reencuentro con el éxtasis carnal, se introducen unas atrevidas y desenfadadas notas de humor (negro a veces), que desmitifican la figura oracular del poeta inspirado o *vates*:

«Amaba comer piedras joven poeta iluminado. Mejor cagar piedras opina mansamente viejo pichicuma ebrio (141).

¿Qué te suena mejor «flecha desnuda» o «flecha vestida»? –¡Plamplinas!– Admirable es sólo la flecha clavada –en el ojo por supuesto» (147).

Ya en el último poema de *Las ínsulas extrañas* latía el barrunto de una temporalidad cíclica, no sometida al proceso lineal de nacimiento y desaparición: «Un río baja por donde otro sube / Tú misma te vas para tú misma volver» (43). En *Abolición de la muerte* es el amor el que dobliega la finitud y disuelve los contrarios «levantando sobre el combate atroz de la tiniebla y la luz / la enseña de la santa compañía» (66). El amor es un agente de eternidad, como en el célebre soneto de Quevedo, y a su alrededor gravitan hipérbolos que intensifican ese sentimiento. Tras el periodo de silencio, la muerte ya no es un mal que es exterminado de la faz de la tierra por un poder mayor, sino un renacimiento. La inscripción final de *Amago...* dibuja la transformación de lo lineal en lo circular y diluye el enfrentamiento: «En el origen está el término o viceversa» (188). Al principio del siguiente libro, *Porciones de sueño para mitigar avernos* (1986), se nos transmite la misma idea mediante la cita de José María Eguren: «El ideal de la vida es inseparable del de la muerte. Debemos amar la vida para no temer la muerte, que es un pórtico de renovación; es decir, de nueva vida». Por eso «el goce es uno con el dolor», envejecer es un acercarse a los orígenes y el nacimiento una forma de muerte: «Inminencia de paraíso extraviado –quizá remembranza de la cadencia tibia en que se bañaba el feto» (197); «Uno muere varias veces en la vida (es la experiencia común)– la primera al nacer –las otras– tarde o temprano» (209). Al igual que la ironía, la *coinci-*

¹⁷ La tirada es de 230 ejemplares e incluye un dibujo de César Moro.