



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Fernández Cozman, C. (1989). Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:	Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen
Autor:	Camilo Rubén Fernández Cozman
Año:	1989
Lugar de publicación:	Lima, Perú
Tipo de tesis:	Bachillerato
Palabras claves:	Emilio Adolfo Westphalen, Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Mircea Eliade, surrealismo, mundo onírico, arquetipos
Referencia en APA 7ma. ed.	<i>Fernández Cozman, C. (1989). Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen</i> [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado

Resumen

La tesis ahonda en *“Las islas extrañas”*, el libro más reconocido del poeta Emilio Adolfo Westphalen, dada la falta, según el autor, de un análisis especializado de la obra como tal. Si bien hay estudios sobre la poética de Westphalen, el tesista considera que el alcance de estos es muy limitado por el hecho de que la aborda de forma superficial o, en todo caso, dan más prioridad a un marco metodológico que al corpus y a la propuesta de la obra. Para ello, decide servirse de los aportes de Bachelard y Eliade para aprehender la significación onírica de las imágenes plasmadas. En ese sentido, la presente investigación se divide en cinco partes, siendo la primera de ellas relativa a la recepción crítica de la obra. La segunda parte versa sobre el sistema poético de Westphalen: los recursos, la perspectiva del hablante y el sentido del orden de los poemas. La tercera parte vincula al autor con la estética surrealista, señalando sus convergencias y divergencias con los surrealistas europeos. La cuarta aborda el mundo Westphaliano y sus arquetipos, siendo estos contrastados con los postulados de los autores anteriormente referidos. Finalmente, la quinta parte analiza dos poemas de Westphalen: *“Un árbol se eleva hasta el extremo”* y *“No es válida esta sombra”*.

Palabras *Clave:* Emilio Adolfo Westphalen, Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Mircea Eliade, surrealismo, mundo onírico, arquetipos.

0038

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



1.00

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA ACADEMICO PROFESIONAL DE LITERATURA



' LAS INSULAS EXTRAÑAS ' DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

PARA OPTAR EL GRADO DE
BACHILLER ACADEMICO EN LITERATURA

CAMILO RUBEN FERNANDEZ COZMAN

LIMA - PERU

1989

LE
082
LT.

I N D I C E

Pág.

INTRODUCCION	1
CAPITULO I	
LA CRITICA Y LA POESIA DE WESTPHALEN	12
CAPITULO II	
EL SISTEMA POETICO « FORMAL DE WESTPHALEN	30
CAPITULO III	
WESTPHALEN Y EL SURREALISMO	52
A) UNA COMPARACION NECESARIA	65
CAPITULO IV	
INTERPRETACION DEL MUNDO WESTPHALIANO	74
A) UN EJEMPLO	83
B) ARQUETIPOS Y CONCEPCIONES ARQUETIPICAS	89
C) LA POESIA DE WESTPHALEN: UNA CRITICA AL MUNDO MODERNO	97
CAPITULO V	
ANALISIS DE LOS ARQUETIPOS EN DOS POEMAS DE WESTPHALEN	104
A) EL PROCESO DE INDIVIDUACION EN "NO ES VALIDA ESTA SOMBRA..."	105
1. Etapas del proceso de individuación	108
a) La primera etapa: conciencia de la sombra	108



b) La segunda etapa: la proyección del ánima en la figura de la amada	112
c) La tercera etapa: la llegada al "sí mismo"	114
B) LOS ARQUETIPOS EN "UN ARBOL SE ELEVA HASTA EL EXTREMO..."	118
1. La fuerza de la ascensión del árbol y las recreaciones arquetípicas de Westphalen..	122
2. Presencia del agua como arquetipo	126
3. Presencia del fuego como arquetipo	129
4. La cosmogonía poética de Westphalen	133
CONCLUSIONES	140
BIBLIOGRAFIA	143



INTRODUCCION

Mi primer acercamiento a la obra de Westphalen se produjo hace ya muchos años. Leí uno de sus poemas más cautivantes en las páginas de la revista Humboldt. En aquella -textura escritural era difícil aprehender el universo semántico de un poema que se negaba a ser interpretado. Poco a poco fui familiarizándome con un tipo de poesía que cuestionaba nuestro discurso racionalista. Las palabras se yuxtaponían acordes con un determinado ritmo vivencial. Conocí algunos artículos sobre la obra de Westphalen que no lograban explicitar las redes significativas de una poesía -cuya singularidad está fuera de toda duda. Los críticos -percibían las limitaciones de su aparato teórico-metodológico que no asimilaba los aportes de otras disciplinas. Me desconcertó de qué manera algunos estudiosos se aferraban a una metodología a priori desconociendo las particularidades del objeto de estudio. Lo importante era la metodología y no la explicación coherente de un discurso literario que, como el de Westphalen, tenía una gran densidad simbólica. Después, descubrí algunos análisis semióticos, cuyo

despliegue taxonómico sorprendía a primera vista pero qué poco explicaba el universo semántico de un poeta como César Vallejo, por ejemplo. Se perdían en los detalles y no captaban la totalidad; preferían cobijarse bajo un árbol y olvidaban el bosque.

Un día adquirí la obra poética completa de Westphalen y al fin leí todos sus poemas. Determinadas ideas, asociaciones me vinieron a la mente. Siempre quise partir de las características del objeto de estudio y posteriormente delinear mi aparato teórico-metodológico: ¿alguien podría iluminar un bosque con una pequeña lámpara inadecuada para alumbrar la senda verdadera?

Supe que Westphalen no sólo produjo una excelente poesía, sino también fue director de tres revistas (1): El uso de la palabra (1939), publicación de Westphalen y Moro que sirvió para propagar el surrealismo en el Perú; Las moradas (1947-1949), que alcanzó un gran auge porque significó una decisiva apertura a las nuevas vertientes del pensamiento europeo; Amaru (1967-1971), revista primordial, pues cohesionó a un grupo de intelectuales para la discusión de doctrinas e ideas estéticas de la más diversa índole. Estas tres publicaciones evidencian el compromiso intelectual del poeta con la modernidad y me aclararon un poco más el panorama.

Posteriores lecturas de Las insulas extrañas me revelaron insospechadas vivencias. ¿Arquetipos? ¿Elementos? Un árbol que se eleva hasta el cielo fue la imagen que me hizo conocer a ciencia cierta la profundidad y au

dacia westphalianas. ¿Verticalidad vs. horizontalidad? ¿Sín-
 tesis armónica? ¿Vuelta a las oposiciones fundamentales? Sí,
 esta poesía trabajaba con ciertas concepciones arquetípicas
 que eran patrimonio de la humanidad: nacer, morir y rena-
 cer; intentar trascender hasta abolir la muerte por medio-
 del arte o el rito; la sucesión infinita de generaciones;
 la regeneración del universo que, para ser plena, tiene que
 realizarse y materializarse en el tiempo.

La opción que preside este estudio vincula a la obra
 de Westphalen con los planteamientos del gran psicoanalis-
 ta suizo Carl Gustav Jung, los cuales distinguen claramen-
 te la biografía personal de la obra creativa del poeta, no
 cayendo en el manido facilismo de querer atribuir fielmen-
 te el discurso ficcional a hechos específicos de la biogra-
 fía del escritor (2). Pienso que el método debería ser es-
 cogido teniendo en cuenta las características del objeto
 de estudio (3) y, por consiguiente, que la presencia de ar-
 quetipos en la poesía westphaliana puede estudiarse con la
 teoría y el método de Jung.

Existen determinados ejes primordiales de la psicolo-
 gía jungiana. En primer lugar, el inconsciente que "es un
 concepto límite psicológico en el que se incluyen todos a
 aquellos contenidos o procesos psíquicos que no son cons-
 cientes, es decir, que no están de modo perceptibles refe-
 ridos al yo" (4). Jung distingue entre inconsciente perso-
nal, el cual "comprende todas las adquisiciones de la per-
 sonal existencia, es decir, todo lo olvidado, reprimido,
 percibido, pensado y sentido bajo el umbral de la concien-

cia" (5); y el inconsciente colectivo, que está constituido por aquellos contenidos que no son específicos para el ego individual (6). Las estructuras del inconsciente colectivo son los arquetipos. El arquetipo puede definirse como "la forma de pensamiento primitiva y analógica propia de los sueños (...) No se trata de representaciones e imágenes heredadas, sino de vías, de cauces heredados" (7). El propio Jung encontró similitudes extraordinarias entre mitos de diversas culturas en relación a la presencia de arquetipos (8).

Otro de los ejes medulares del pensamiento jungiano es el proceso de individuación, vale decir, la conversión en individuo (9) a fin de liberar al sí-mismo de "los envoltorios postizos de la 'persona'" (10). El hombre representa un determinado papel ante la sociedad, aparenta algo ("persona" viene de "máscara") y para ser realmente libre necesita llegar a conocer su esencia incomparable y última: el sí-mismo. El psicoanalista suizo advierte: "el proceso de individuación no lleva al aislamiento sino a una más intensa y general conexión colectiva" (11). Se trata de vivir en mayor armonía con los demás: no hay que confundir individualismo con individuación. El primero conduce al aislamiento, mientras que la segunda busca reordenar la norma colectiva (12).

Gaston Bachelard fue un entusiasta lector de Jung. Ambos autores relacionaron al arte con los procesos oníricos. El psicoanalista suizo vinculó a la poesía con la dinámica del inconsciente colectivo (13), mientras que Ba-

cheland planteó la necesidad de una psicología de la ensoñación literaria que remite directamente a realidades oníricas elementales (14). Jung explicitó el sustrato inconsciente de los productos de la imaginación humana; por su parte, Bachelard trazó las líneas de un análisis psicoanalítico de la imaginación material.

Hay otro autor que es muy importante para mi óptica crítica: Mircea Eliade, quien en El mito del eterno retorno estudió, desde su particular punto de vista, la reiteración de los arquetipos, llegando a afirmar: "El hombre construye según un arquetipo" (15). Tratado de historia de las religiones es una obra fundamental para comprender las creencias de los distintos pueblos de la humanidad y me permitirá trazar muchas relaciones entre aquellas y la poesía de Westphalen. Se me viene a la memoria una contundente afirmación de Octavio Paz: "Ante la progresiva desintegración de la mitología cristiana, los poetas -sin excluir al poeta de The waste land- no han tenido más remedio que inventar mitologías más o menos personales hechas de retazos de filosofías o religiones" (16).

Mi estudio sobre la poesía de Westphalen tomará los aportes de Bachelard y Eliade a fin de aprehender la significación onírica de diversas imágenes del poeta peruano.

Debo remarcar que este trabajo crítico se centra exclusivamente en el primer libro de Westphalen: Las islas extrañas (1933). El segundo poemario de Westphalen, si bien confirma algunos componentes de su poética (el reposo, por ejemplo), no tiene el alto nivel artístico de Las

insulas extrañas porque la densidad semántica y el lirismo particularísimo van a amenguarse en Abolición de la muerte para dar cabida a una poesía tal vez menos original aunque, por supuesto, no desdeñable desde el punto de vista artístico.

El primer poemario westphaliano revela a un artista - consciente de su labor experimental en la asimilación de - las conquistas de la vanguardia europea. Algunos críticos han sugerido la presencia abrumadora de componentes místicos en Las insulas extrañas, título que procede de un verso de San Juan de la Cruz. Me permito refutar dichas observaciones enfatizando que el "cielo" de Westphalen está casi siempre desprovisto de trascendencia mística (17). Cuando se habla de "eternidad" se piensa en el reposo y no en el gozo extrasensorial que caracteriza a la unión divina. El autor del Cántico espiritual desconfía de la capacidad comunicativa de la palabra humana pero no calla; Westphalen, en cambio, frecuentemente opta por el silencio. El primero escribe sobre el éxtasis místico y la gracia de la fe; el segundo concibe al arte como una forma de conocimiento asumida desde una perspectiva que no acepta premisas espiritualistas que coacten la libertad del artista. Para San Juan el arte no tiene sentido al margen de la religión; Westphalen ejerce su autonomía sólo a partir del arte. Es cierto que existen coincidencias en algunos tópicos (18), pero generalmente el poeta peruano no es ni quiere ser un místico.

En 1933 (año de publicación de Las insulas extrañas)

la influencia de la literatura española era muy visible(19). Este hecho explica en gran parte que Westphalen tome un verso de San Juan como título de su primer libro.

Esta tesis se encuentra dividida en cinco capítulos. El primero resume las distintas opiniones críticas sobre la obra de Westphalen y de ahí colige una agenda problemática imprescindible para el estudio de esta poesía.

El segundo versa sobre el sistema poético de Westphalen poniendo énfasis en las oposiciones fundamentales, la perspectiva del hablante, los recursos literarios más importantes de esta escritura y el sentido de la ordenación poemática de Las islas extrañas.

El tercer capítulo vincula a Westphalen con la estética surrealista señalando los acercamientos y discrepancias del poeta peruano en relación a los planteamientos de André Breton y los surrealistas europeos.

El cuarto capítulo aborda el mundo westphaliano donde se constata la presencia de arquetipos o de concepciones arquetípicas, susceptible de ser asediada con la teoría psicoanalítica de Jung y los aportes de Bachelard y Eliade.

El quinto capítulo analiza dos poemas de Westphalen: "Un árbol se eleva hasta el extremo..." y "No es válida esta sombra..."; en los dos casos se recalca la conformación de arquetipos (árbol, agua y fuego en el primer poema, y los arquetipos del proceso de individuación en el segundo).

No ha sido nuestro propósito agotar las posibilida-

des de estudio del primer libro de Westphalen. Esta poesía en su conjunto excede las posibilidades de cualquier análisis; no obstante, intentamos precisar algunos de sus componentes más importantes.

Para este trabajo crítico sobre Las islas extrañas, hemos tenido en cuenta la edición del Fondo de Cultura Económica (Otra imagen deleznable..., recopilación de poemas publicada en 1980), pero también se ha revisado cuidadosamente la primera edición de Las islas extrañas de 1933, y la obra poética completa de nuestro autor dada a conocer recientemente: Belleza de una espada clavada en la lengua, compilación publicada en 1986 por la Editorial Rikchay. No hay ningún cambio escritural entre la edición de 1933 y la adjunta en las posteriores recopilaciones de la obra de Westphalen.

Lima, verano de 1989



NOTAS

- (1) Westphalen también ha realizado versiones castellanas de poemas de César Moro y Paul Eluard.
- (2) Jung afirma: "la gran obra de arte es objetiva e impersonal, y sin embargo nos toca en lo más profundo. Por lo tanto lo personal del poeta es meramente ventaja u obstáculo pero nunca esencial para su arte. Su biografía personal puede ser la de un filisteo, de un hombre cabal, de un neurótico, de un loco o un delincuente, - interesante e inevitable, pero no esencial respecto - del poeta". Cf. "Psicología y poesía". EN: Formaciones de lo inconsciente, p. 24.
- (3) "el método no debe existir antes sino dentro de la lectura (aunque los instrumentos estén fuera), y (...) - por esto cada obra exige, entre los muchos conocidos, el que le sea más apropiado". PAGNINI, Marcello. Estructura literaria y método crítico, p. 9.
- (4) JUNG, C.G. Tipos psicológicos, p. 531.
- (5) Idem, p. 533.
- (6) Cf. JACOBI, Jolande. La psicología de C.G. Jung, p. 35.
- (7) JUNG, C.G. El yo y el inconsciente, p. 67.
- (8) Obsérvese esta afirmación de Jung: "Lo inconsciente(...) es lo universal; une a los individuos no sólo en naciones, sino también con los hombres del pasado y su psicología". Transformaciones y símbolos de la libido, p. 190.

- (9) JUNG, C.G. Ob. cit., p. [129] .
- (10) Idem, p. 131.
- (11) JUNG, C.G. Ob. cit., p. 534.
- (12) Idem, p. 535.
- (13) En su artículo sobre la relación entre poesía y psicología, Jung alude al modo visionario de la creación - del arte cuando "el material o la vivencia que se convierte en contenido de la conformación no es nada conocido; es de esencia foránea, de naturaleza de trasfondo, como proveniente de abismos de etapas prehumanas o como de mundos luminosos u oscuros de naturaleza sobrehumana, una vivencia primordial a la que la naturaleza humana amenaza sucumbir en debilidad e incomprensión". Ob. cit., p. 12.
- (14) Cf. BACHELARD, Gaston. El agua y los sueños, p. 35.
- (15) ELIADE, Mircea. El mito del eterno retorno, p. 17.
- (16) PAZ, Octavio. Los hijos del limo, p. 51.
- (17) Westphalen escribe: "No me dices en cuál cielo tienes tu morada". Vale decir, la imagen del cielo es polifacética y heteróclita, porque hay más de un "espacio celeste". Ello resulta impensable desde una óptica mística que subraya la unicidad del cielo como morada del Dios omnipotente. ¿Ecos religiosos en la poesía westphaliana? Evidentemente que sí, pero no se debe confundir "religiosidad" con "misticismo".
- (18) Véase en el último capítulo el problema del ánima que "viaja" en la sombra.
- (19) Es preciso recordar la difusión del ultraísmo español

y el prestigio intelectual de la llamada Generación del 27, como evidencias de la importancia de la literatura española en la época. Poetas como García-Lorca o Aleixandre asimilan los aportes del surrealismo sin perder los lazos con el pasado.



CAPITULO I

LA CRITICA Y LA POESIA DE WESTPHALEN

La publicación de Las insulas extrañas en 1933 fue recibida con beneplácito por numerosas personalidades de la cultura de entonces. Una de las primeras reseñas del poemario fue la de Luis Valle Goycochea (1), quien hizo un merecido elogio del poeta y aseveró sin ambages que "El más alto libro de poesía en el Perú acaba de publicarse en Lima" (2). Evidentemente sorprende el énfasis del comentarista al considerar a Westphalen como el más grande poeta peruano porque existían otros poetas ya reconocidos en la época, como Eguren y Vallejo, el primero de los cuales había recibido un homenaje de la revista Amauta en 1929, - mientras que Vallejo ya había sido elogiado por el propio Mariátegui y por otros críticos de la época. Sin embargo, es preciso remarcar que el libro de Westphalen causó impacto porque era realmente renovador en el panorama poético marcado en cierto modo por la retórica nativista. Lo interesante es la manera como Valle destaca el trasfondo

humano de Las insulas extrañas, libro que está inserto en la realidad del hombre y no alejado de "un patetismo auténtico, sin igual creo en la poesía peruana" (3). Es interesante esta observación porque luego la poesía supuestamente "pura" será considerada deshumanizada y perdida en los abismos interiores del poeta. Valle señala la naturaleza contemplativa de la lírica de Westphalen que evidencia una suerte de impotencia frente a lo inevitable en "Andando el tiempo...", primer poema de Las insulas extrañas.

Por su parte, Carlos Cueto Fernandini (4) publicó un comentario sobre el mismo libro, donde afirma que la imagen constituye el principal recurso de esta poesía y de inmediato relaciona al poeta con Breton y el surrealismo. Cueto Fernandini alude a la reiteración de ese mismo recurso: la imagen que manifiesta una tensión poética expresada en un viaje de placer. Las imágenes constituyen una superación del estado onírico y una lucha contra el mundo, pues el poeta intenta darle una organización a este último acorde con su propio estado de ánimo. Cueto Fernandini sostiene que existe un contenido metafísico en el libro de Westphalen que manifiesta un sentimiento de beatitud y serenidad. Por último, señala "el entroncamiento clásico" del lenguaje del poeta y su proclividad a un "delicado, frondoso contoneo musical" (5).

Vicente Azar (6) -seudónimo de José Alvarado Sánchez, poeta de estirpe surrealista- escribe un artículo no exento de interés donde califica a la de Westphalen como "poesía del silencio". Azar se detiene en la atmósfera poéti-

ca de calma y dice: "Técnicamente la modalidad, surrealista en esta pura poesía de Westphalen ejerce de vivificación y de toque o mirada complacida sobre la total estructura lírica, intangible" (7). El crítico remarca la forma como el escritor busca violentar el universo verbal. Ahí reside la grandeza de Westphalen, quien es un "alto poeta del Perú" (8). Azar retoma la idea de una lucha entre el principio interior y el principio real; es decir, entre el mundo objetivo y el de la subjetividad, una de las características medulares de lo "lírico", si hemos de creer a Staiger.

Estos tres artículos permiten hacernos una idea de la recepción inicial que tuvo la lírica de Westphalen, acogida entusiasta la cual puede resumirse diciendo que, para la crítica de entonces, esa poesía:

- a) Era de raigambre surrealista.
- b) Tenía a la imagen como uno de sus grandes recursos.
- c) Mantenía, por la naturaleza de su lenguaje, una relación estrecha con la literatura de occidente.
- d) Era humana y no estaba exenta de dramatismo.

Como podemos ver, la recepción del primer libro de nuestro autor fue altamente positiva. ¿Qué sucedió posteriormente? ¿La poesía de Westphalen quedó sumergida en el olvido? En parte sí. Pocos críticos resaltaron la calidad de esta escritura; entre ellos destaca Estuardo Núñez (9), quien afirma que la lírica de Westphalen "Ha condensado la esencia de todo lo poético, ha extremado la mayor de-

licadeza artística" (10), señalando así dos importantes aspectos: a) Nuestro autor condensa verbalmente amplios y profundos contenidos semánticos; b) Manifiesta un regusto por la perfección formal. Núñez observa en esta escritura una tendencia a no evadir la realidad y a "evitar la 'fuga' de los procesos naturales" (11). Opinión interesante porque refuta la concepción de que la poesía westphaliana huye del mundo objetivo para refugiarse en el universo de los sueños. El crítico asevera que nuestro poeta intenta volver a las primigenias correspondencias entre la palabra y el objeto; vale decir, Westphalen poetiza en torno a la gran problemática entre el lenguaje y el mundo real.

También para Luis Monguió (12) Westphalen parece adherirse al automatismo surrealista, pues se abandona a la dinámica del inconsciente. Monguió dice que el poeta en un segundo momento (Abolición de la muerte) da coherencia a la técnica surrealista sin llegar a una vuelta a las formas preceptivas (el soneto, verbigracia), y afirma que "el impulso hacia la completa libertad psíquica aparece balanceado en Westphalen por un impulso hacia el orden de la inteligencia" (13). De las opiniones de Monguió, podemos extraer dos rasgos de la escritura westphaliana: a) Su apego a la técnica surrealista del automatismo; b) El equilibrio que el poeta establece entre el orden racional y el de los sueños. Lo discutible es que, a estas alturas, Monguió califique todavía a Westphalen como poeta puro cuando críticos anteriores como Cueto Fernandini ya habían resaltado la calidad humana de esta poesía.

Luis Alberto Sánchez (14) se equivoca en la valoración del autor de Las insulas extrañas, libro donde se perciben, según él, "yuxtaposiciones y contraposiciones violentas de una irracionalidad excesivamente irracional" (15). Casi una tautología del muchas veces desacerchado Sánchez, que en sus inicios no supo comprender la voluntad renovadora de los grandes poetas vanguardistas peruanos. El onirismo de Westphalen es absolutamente pleno, según este crítico, quien justiprecia más la valía estética de Abolición de la muerte.

Augusto Tamayo Vargas (16) subraya la textura filosófica de la poesía de Westphalen y, asimismo, asevera que el éxito de nuestro autor radica en "el equilibrio entre el mundo sensorial y el mundo de los sueños", idea que el investigador toma casi mecánicamente de Monguió (17).

Como hemos podido observar, Westphalen fue minusvalorado a partir de la década del 40. En las dos principales historias de la literatura peruana vemos desaciertos varios en la adecuada consideración de la poesía de Westphalen. Sánchez lo menciona en su historia, pero como un poeta cuya calidad y trascendencia son marcadamente discutibles. Tamayo repite acríticamente las ideas de Monguió y, por consiguiente, no las somete a un previo análisis para probar objetivamente su veracidad.

En efecto, la crítica historiográfica es, además del propio silencio del poeta, en gran parte responsable del olvido que luego sufrió la poesía de Westphalen. Posteriormente, a casi cuarenta años de su aparición, se inicia un

movimiento en sentido contrario que busca rescatar la poesía del autor de Abolición de la muerte. No cabe duda que Vuelta a la otra margen (18), antología publicada en 1970 por Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, constituye un verdadero hito porque implica una evidente revaloración de la obra de los poetas vanguardistas peruanos, entre los cuales destaca Westphalen. Esta revaloración se da al compás de otras, como la de Eielson y la de Moro, y es impulsada por algunos poetas que también comparten el legado surrealista (Javier Sologuren, por ejemplo) y como oposición a un tipo de poesía prosaica, cuya expresión más manifiesta en la década del 70 fue el movimiento "Hora Zero". Vuelta a la otra margen permitió apreciar el carácter vivo de la vanguardia en el Perú y sus lazos con el presente, pues, como hemos visto, algunos poetas seguirán el magisterio de Westphalen en lo concerniente al rigor del trabajo poético con el lenguaje.

Pero fue la revista Creación & crítica (19) la que desempeñó el rol fundamental en el redescubrimiento de la calidad poética de Westphalen. Sin duda, los directores de esa publicación (Javier Sologuren, Armando Rojas y Ricardo Silva-Santisteban) reconocieron en el autor de Las islas extrañas a uno de los fundadores de la tradición poética peruana y, por ello, le dedicaron íntegramente el N° 20 de Creación & crítica. El nivel de los artículos recopilados es bastante disparado y, en conjunto, muestra una de las grandes falencias de la crítica peruana: la falta de una metodología adecuada y coherente para estudiar el funciona-

miento de los textos líricos. No obstante, destaca el estudio de Ricardo Silva-Santisteban (20), quien plantea la existencia de una poética de los elementos en la escritura westphaliana debido a la presencia cuasi obsesiva del agua, el aire, el fuego y la tierra en sus diversas manifestaciones. Además, señala el develamiento poético del yo en el universo de los elementos. Algo parecido sostiene Américo Ferrari (21), quien analiza el problema de la temporalidad y el mundo elemental del poeta, y se sorprende de que Westphalen sea considerado un surrealista porque "Falta en este poeta el principio de la escritura automática para que se le pueda llamar superrealista (...), y el equilibrio del poema es demasiado riguroso entre razón y afectividad" (22). Al margen de estos artículos, es evidente en este número de Creación & crítica el desconcierto de algunos críticos, como Ricardo González Vigil (23), y sus limitaciones para comprender la difícil estructura y el multiforme mensaje de la poesía westphaliana.

Posteriormente, a principios de esta última década, se percibe un considerable interés crítico por nuestro autor. Javier Sologuren (24) intenta aproximarse ensayísticamente a la escritura de Westphalen, a quien relaciona con la mística española -debido al título de su primer poemario, que procede, como es sabido, de un verso de San Juan- y con la obra de Gaston Bachelard, por la presencia de determinados elementos del mundo material. Sologuren no considera a Westphalen como surrealista porque el he-

cho onírico, si bien se manifiesta en sus poemas, no se da en estado puro, sino que las imágenes poéticas "transfloran los atributos del sueño en vigilia" (25). Sologuren sostiene que si existe algún eco de la imagen surrealista, ello se explica porque es inherente al lenguaje poético contemporáneo, pues "Sería un error de óptica afirmar que el poema westphaliano es un texto desmembrado y anárquico" (26). De ese modo, el crítico reclama una nueva lectura de esta poesía a fin de aprehender su coherencia y profundidad simbólica.

Alonso Cueto (27) define a la obra del poeta como una problemática del silencio que muestra la ausencia del ser amado, pero también el silencio define una técnica de composición por el hermetismo verbal: "Más aún el poema se dirige hacia su suspensión" (28). Sin embargo, Cueto no indica cabalmente el funcionamiento textual de la imagen del silencio en la poesía de Westphalen y, por consiguiente, su análisis no deja de ser superficial al no explicitar las connotaciones semánticas de la crisis de la comunicación en la lírica de nuestro autor.

En su reciente Historia de la literatura del Perú republicano, Antonio Cornejo Polar (29) parece apreciar más la labor cultural de Westphalen que su poesía. En realidad, resulta sorprendente que este notable crítico no valore en su justa medida la importancia de nuestro poeta, lo cual tal vez pueda explicarse por la perspectiva metodológica elegida, perspectiva socio-histórica a veces insuficiente para explicar la lírica vanguardis

ta y de alta calidad formal, hecho también evidente cuando este investigador no reconoce la importancia que tiene, por ejemplo, R. Hinostroza para la poesía actual.

La crítica extranjera ha puesto énfasis en la estirpe surrealista de la poesía de Westphalen. James Higgins (30) dice que el poeta peruano intenta trascender las profundas limitaciones de la vida ordinaria a fin de lograr un estado de fusión con el mundo, lo que sitúa a Westphalen dentro de la vertiente surrealista. Opinión discutible porque concibe a la escuela literaria de Breton al margen prácticamente del automatismo escritural y el fluir del inconsciente.

Roberto Paoli (31) destaca las características esenciales del supuesto surrealismo de Westphalen: "lo inacabado del poema, las grietas del sentido (...), el carácter onírico de las imágenes que hacen pensar a veces en Magritte o en Dalí, el estilo iterativo" (32). El crítico italiano afirma que el rasgo distintivo de la lírica de nuestro autor es la vacilación debido a las indecisiones y vaivenes presentes en la textura verbal. Paoli califica a Westphalen como un poeta de ruptura, "dado que a él le interesaba fundar con su poesía una nueva forma de conocimiento que aboliera un mundo construido y organizado según las leyes ordinarias del pensamiento" (33); sin embargo, recalca algunas características westphalianas - que se alejan de la ortodoxia de Breton: "una presencia relevante de la memoria, evocativa, elegíaca, expresada por medio de tiempos del pasado (...). Es éste un aspecto

que se presenta como desviante de la 'ortodoxia' surrealista francesa, por lo general adversa al acento temporal de la poesía, y decididamente inclinada hacia la expresión en tiempo presente" (34). De las ideas de Paoli, podemos resaltar algunas que apunten a señalar ciertos rasgos de la poesía de Westphalen: a) La vacilación; b) Búsqueda de una nueva forma de conocimiento a través del arte; c) La presencia de un marco temporal que ciñe los poemas.

Leslie Bary (35) afirma que la fragmentación y la consiguiente descentralización del "yo" lírico constituyen una particularidad fundamental de la poesía de vanguardia, y analiza dicho rasgo en la lírica de Westphalen a quien considera un integrante no ortodoxo de la corriente surrealista. Bary anota una interesante constatación: "La mayoría de los trabajos de crítica sobre Westphalen consistieron, por mucho tiempo, en reseñas breves y presentaciones laudatorias. Sólo recientemente han empezado a aparecer artículos más serios y profundos, que ofrecen interpretaciones e indagaciones fértiles de y sobre su poesía, pero que representan apenas el comienzo del trabajo que debería hacerse sobre la poesía misma" (36). Tal vez ésa sea la mayor falencia de la crítica peruana en el estudio de la poesía de nuestro autor. Si bien el poeta de Abolición de la muerte ha aparecido en diversas antologías, faltan análisis rigurosos que de sentrañen el entramado verbal del universo semántico de Westphalen.

Este breve recuento nos permite hablar de hasta tres etapas en la consideración crítica de la poesía de Westphalen:

- 1) Recención deslumbrada de los años 30 que reconoce el gran lirismo de Westphalen y su cercanía al credo surrealista. Algunos críticos muestran el carácter verdaderamente nuevo de esta poesía no exenta de hondura humana.
- 2) Período de redescubrimiento (de 1970 a 1977 aproximadamente), donde, luego del silencio o malentendimiento que imperó desde los años cuarenta, se intenta revalorar la poesía de Westphalen explicitando algunos rasgos de esta escritura que se alejan de la ortodoxia surrealista. La antología Vuelta a la otra margen (1970) cumple una labor fundamental en la revaloración del poeta peruano, y asimismo ese mérito le compete a la revista Creación & crítica, que cierra este período. En la etapa de redescubrimiento abundan las opiniones superficiales que no explicitan el funcionamiento del simbolismo westphaliano.
- 3) Período de interés académico desde 1977 hasta nuestros días, el cual manifiesta la presencia de una crítica premunida de un aparato teórico más riguroso, crítica que busca acercarse a los contenidos semánticos o a los componentes discursivos de la poesía westphaliana. Al margen de sus deficiencias y ligerezas, la tesis de Alonso Cueto (37) es una

muestra primigenia del interés académico aludido.

Evidentemente ya existe una agenda problemática muy importante para el estudio de la poesía de Westphalen. En primer lugar, analizar si el autor de Las insulas extrañas es un poeta surrealista o no; al respecto, las opiniones se hallan divididas, pues algunos críticos consideran a Westphalen como surrealista, y otros piensan que la escritura automática se encuentra ausente como principio directriz que rige la producción de los poemas. Ahora bien, es necesario precisar la ortodoxia o heterodoxia del supuesto surrealismo westphaliano. En segundo término, estudiar la presencia de algunos elementos o en todo caso arquetipos - en la poesía de nuestro autor y precisar el tipo de aproximación teórico-epistemológica para analizar cabalmente dicho rasgo de esta escritura. En tercer lugar, deslindar si es válida la disyuntiva entre poesía humana o social y poesía pura, la cual fue planteada por Monguió. Muchos críticos posteriores a Monguió han utilizado esa terminología sin someterla a una crítica objetiva e imparcial. En cuarto término, estudiar si la escritura westphaliana constituye un laberinto del silencio, como piensa Alonso Cueto, y en qué medida ese hecho compromete la totalidad del universo semántico de nuestro poeta. En quinto lugar, explicitar cuál es la influencia -si la hubiere- de San Juan de la Cruz en la poesía de Westphalen, porque algunos críticos, como Javier Sologuren, plantean la existencia de ecos místicos en la lírica de nuestro autor.

Esta problemática no debe ser desconocida por un crí-

tico interesado en esta poesía que, como dice Alberto Escobar, está "animada por el constante asombro, por el deslumbramiento que causa la versión subjetiva de la realidad" (38).

De la agenda problemática arriba enunciada vamos a estudiar el surrealismo de Westphalen y la presencia de arquetipos en esta poesía; sin embargo, se aludirá escuetamente a la imagen del silencio y a alguna relación literaria existente entre San Juan de la Cruz y Westphalen. Nuestro estudio en esencia busca desacreditar la falsa oposición poesía pura/ poesía social, explicitando la calidad humana de la lírica de Westphalen.



NOTAS

- (1) VALLE GOYCOCHEA, Luis. "'Las insulas extrañas' de Emilio Adolfo Westphalen". EN: Social, Nº 54, Año III, 20 de mayo de 1933; p. 8.
- (2) Ibidem.
- (3) Valle recalca lo siguiente: "Los poemas de Las insulas extrañas corresponden a esos pavorosos estados de ánimo que determina la contemplación humana; que son la impotencia ante lo inevitable, la mudez ante la palabra necesaria". El crítico ya sugiere sutilmente la presencia de la imagen del silencio (la "mudez") en la poesía de Westphalen.
- (4) CUETO FERNANDINI, Carlos. "Dos capítulos sobre poesía". EN: Social, Nº 72, Año III, 20 de febrero de 1934; p. 7.
- (5) Idem, p. 31.
- (6) AZAR, Vicente. "Violencia de Westphalen". EN: Social, Nº 73, Año IV, 5 de mayo de 1934; p. 8.
- (7) Como se observa, los críticos de la época no ponían en duda la estirpe surrealista de la poesía de Westphalen.
- (8) AZAR, Vicente. Art. cit. EN: Social, Nº 73, p. 92.
- (9) NUÑEZ, Estuardo. Panorama actual de la poesía peruana, p. 64.
- (10) Idem, p. 67.
- (11) Idem, p. 68.
- (12) MONGUIO, Luis. La poesía postmodernista peruana, pp. 160 y ss.

- (13) Idem, p. 160.
- (14) SANCHEZ, Luis Alberto. La literatura peruana, tomo V. Posteriormente el propio Sánchez va a matizar -- hasta cambiar su opinión radicalmente en 1974, cuando afirma: "Westphalen que ensaya con laudable pertinacia el superrealismo en Insulas extrañas y Abolición de la muerte". Cf. Panorama de la literatura del Perú, p. 155. (Este libro data de 1936, pero el capítulo adicional, donde alude a Westphalen, es de 1974).
- (15) Sánchez también considera que en el grupo de Westphalen y Martín Adán reinó la "libertad de adhesiones" para acentuar la incoherencia de tipo formal y así romper "una tradición de clasicismo que, no por nominal, dejaba de causar estragos". El crítico olvida dos evidencias: 1) Adán emplea el soneto para sus experimentaciones vanguardistas, y 2) Westphalen reformula creativamente algunos temas de gran raigambre clásica: el del tiempo en el primer poema de Las insulas extrañas, por ejemplo.
- (16) TAMAYO VARGAS, Augusto. Literatura peruana, tomo II.
- (17) Es sorprendente que algunas ideas de Monguió se hayan propagado entre los estudiosos de la poesía peruana sin ser sometidas a una crítica objetiva y rigurosa.
- (18) LAUER, Mirko [y] Abelardo OQUENDO. Vuelta a la otra margen. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970.

- (19) Creación & crítica, Nº 20, Lima, agosto de 1977.
- (20) SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. "Westphalen, poeta de los elementos". EN: Creación & crítica, Nº 20, p. - 32.
- (21) FERRARI, Américo. "Lectura de 'Abolición de la muerte'". EN: Creación & crítica, Nº 20, p. 44.
- (22) Ibidem.
- (23) Cf. GONZALEZ VIGIL, Ricardo. "Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica". EN: Creación & crítica, Nº 20, p. 38.
- (24) SOLOGUREN, Javier. "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". EN: La gaceta del Fondo de Cultura Económica, Nº 110, México, Nueva Epoca, febrero de 1980; pp. 14-20.
- (25) Idem, p. 18.
- (26) Sologuren afirma que "El poema westphaliano es en definitiva un haz de vislumbres. Un haz, nada menos. Pero dotado de una viva unidad y crecido conforme a un ponderado diseño estructural. Llevan razón, por consiguiente, quienes destacan el control de una inteligencia configuradora en la escritura de sus poemas".
- (27) CUETO, Alonso. "Westphalen: el laberinto del silencio". EN: Hueso húmero, Nº 7, Lima, octubre-diciembre de 1980, p. 122 .
- (28) Idem, p. 128.
- (29) CORNEJO POLAR, Antonio. "Historia de la literatura del Perú republicano". EN: Historia del Perú. Lima,

Ed. Mejía Baca, 1980; tomo VIII.

- (30) HIGGINS, James. "Westphalen, Moro y la poética surrealista". EN: Cielo abierto, Nº 29, Lima, 1984, p. 16.
- (31) PAOLI, Roberto. Estudios sobre literatura peruana - contemporánea, p. 95.
- (32) Idem, p. 99.
- (33) Idem, p. 101.
- (34) Idem, pp. 100-101. Es interesante que Paoli vincule a Westphalen con Eguren: "Hay cierto parecido (de la poesía de Westphalen) con ese mundo de fantasmas perplejos, que es el mundo de Eguren en la lectura muy subjetiva, aunque extraordinariamente sugestiva y críticamente pertinente, que ha hecho de él Westphalen".
- (35) BARY, Leslie. "El surrealismo en Hispanoamérica y el 'yo' de Westphalen". EN: Revista de crítica literaria latinoamericana, Nº 27, 1er. semestre de 1988, p. 97.
- (36) Idem, p. 99.
- (37) CUETO, Alonso. Filiación y heterodoxia de 'Las ínsulas extrañas'. (Las influencias en un libro de Emilio Adolfo Westphalen). Tesis de Bachillerato. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1977; 114 pp. Este trabajo tiene el error de intentar relacionar a Westphalen con el expresionismo literario, vínculo - más en la mente del crítico que en los textos mismos. Además, el análisis de "Andando el tiempo..." no deja

de ser bastante superficial al no aprehender rigurosamente el campo semántico de dicho poema.

- (38) ESCOBAR, Alberto. Antología de la poesía peruana, tomo I. Este crítico asevera: "Su obra (la de Westphalen) consigue depurar el automatismo onírico y reconducir su secuencia hacia un mundo poético de fascinante arquitectura, por su rigor y por su libertad".



CAPITULO II

EL SISTEMA POETICO-FORMAL DE WESTPHALEN

La poesía de Westphalen revela la textura de un mundo fragmentado, dislocado en el ámbito de la memoria. El poeta duda ante la posibilidad de comunicarse y va reconstruyendo a veces las aristas de un pretérito que yace en el olvido. Los poemas no desarrollan una idea o sentimiento de principio a fin, no buscan una coherencia como la que buscaban los grandes escritores clásicos. Esta escritura vanguardista (y, por lo tanto, experimental) cuestiona la concepción clásica de la unidad del poema, concepción celosamente respetada por los poetas modernistas. La poesía de Westphalen es una exploración lírica, una aventura cognoscitiva en los laberintos del inconsciente y, como tal, no manifiesta una lógica causal acorde con el mundo de la vigilia. La coherencia westphaliana se expresa en condensaciones y desplazamientos, procedimientos ambos pertenecientes al inconsciente.

El marco compositivo westphaliano implica la presen-

cia de una jornada simbólicamente expresada en el paso de la vigilia al sueño o viceversa. El poeta trajina entre la vigilia y el sueño, entre el día y la noche. La vida se desarrolla entre ambos polos, pues constituye un tránsito - del sueño al despertar, y luego del despertar al sueño.

El yo poético viaja de "pestaña en pestaña" en aras - de la plenitud, del equilibrio entre sueño y vigilia. A veces, la vigilia conduce a la conciencia del caos del mundo; en otras ocasiones, lo onírico es un recinto seguro ante los embates del destino: "Duermen junto al río la cabellera/ Sin peligro de naufragio en los ojos". Las imágenes difuminadas del mundo de los sueños conducen, en ciertos casos, a la percepción de la muerte inexplicable: "Cuánta sangre y no agua/ Cuánto olvido y no otoño/ La última elegía de las hojas muertas". El hablante se pregunta incesantemente porque busca el concepto de "coherencia" que permita abordar la dinámica de los procesos oníricos, la cual - es contrapuesta a la que rige en el mundo de la vigilia.

En la poesía westphaliana la oposición vigilia/ sueño remite generalmente a día/ noche. Es decir, el acto de despertar se encuentra muy asociado a la estancia diurna a veces equiparable al "alba"; mientras que la noche remite a la vivencia onírica. Verbigracia, en "Solía mirar el carrilón..." aparece el alba que se va esfumando poco a poco - para dar paso a la imagen de la noche: "Bajo una sombra o una niña/ Bajo la llama la gota de sangre el ave/ La noche es más lenta". No en vano se recalca la presencia ineludible del acto de dormir: "Cuatro casas y una puerta para la

estatura o/ El amor dormir la planicie que bosteza (el - subrayado es nuestro)". Nótese en este poema la alusión a lo onírico por oposición a la vigilia muy ligada al alba. En efecto, el hablante despierta con el alba y posteriormente se sumerge en el universo de los sueños acorde con la llegada de la noche.

Este proceso también se encuentra presente en "La mañana alza el río...", donde se percibe el nacimiento del día asociado al despertar: el empleo del verbo "alzar" parece evocar la acción de levantarse en el alba y, por ende, la vigilia; de ahí que posteriormente se afirme: "Me miran los ojos el cielo/ Despertar sin vértebras sin estructura (el subrayado es nuestro)", y acto seguido la vuelta a las profundidades de lo onírico: "Sabe cerrar los ojos dormir el aire no los ojos". El acto de cerrar los ojos revela - en cierto modo el triunfo de lo inconsciente sobre lo consciente que se manifiesta en la imagen final del silencio, la cual explicita el reposo del hablante y, por consiguiente, presupone el tránsito del despertar al dormir.

En "Una cabeza humana viene..." el paso de la vigilia al sueño es ciertamente más difuso y, por ello, dicho proceso no está totalmente manifiesto como en los otros - poemas mencionados. Sin embargo, las primeras imágenes - pertenecientes al mundo de la vigilia evidencian la recuperación del recuerdo: "Una cabeza humana viene lenta desde el olvido/ Tenso se detiene el aire". Posteriormente, el yo poético parece sumergirse en el mundo de los sueños vinculando al inconsciente con el desarrollo de la civilización.

zación humana desde tiempos remotos: "Yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos". El recuerdo asociado a la vigilia aflora nuevamente ("Me he hecho recuerdo de hombre para oírte") y luego se esfuma ("Ya no encuentro tu recuerdo/ Otra noche sube por tu silencio") acorde con el triunfo del mundo onírico sobre el mundo de la vigilia. En efecto, el paso de la vigilia al sueño está articulado, en este poema, con el eje recuerdo/ no recuerdo. El hablante despierta para recordar un suceso acaecido en el pretérito, pero después dicho recuerdo se apaga para permitir el triunfo indiscutible de lo onírico: el silencio final es en este caso la evidencia misma del descanso y, por lo tanto, la suprema manifestación del paso del mundo de lo consciente al universo de los sueños.

"No es válida esta sombra..." tiene un sistema de composición bastante parecido a "Una cabeza humana viene...", pues el recuerdo aflora desde los primeros versos como una manifestación de la vigilia y del despertar: "Despertad pequeños ríos/ Cuando yo os llevaba en los brazos/ Y mirabais con ojos más puros". El yo poético rememora algo acorde con la perspectiva de la vigilia que en principio asume plenamente ("Recuerdo un hombre que daba sus pasos"), pero después el recuerdo se esfuma para permitir el triunfo de lo onírico que debe ser aceptado por el propio hablante: "No recuerdo/ Un hombre miraba/ Si pudiera partir en dos este sueño". En este poema se percibe, asimismo, el paso de la vigilia al sueño que remite a la dialéctica recuerdo/ no recuerdo. El yo poético rememora algo por medio de la con-

ciencia de la vigilia; no obstante, esa rememoración se opaca poco a poco para sugerir poéticamente la manifestación plena del mundo de los sueños. Este proceso conduce a que el propio hablante tenga conciencia de la presencia del inconsciente como una instancia que se debe asumir dolorosamente. En "No es válida esta sombra..." se observa también la armonización del mundo consciente con el de lo inconsciente, del despertar con el sueño. Esto será estudiado en el último capítulo de esta tesis.

En "Llueve por tanto..." la vigilia es la instancia que triunfa sobre el sueño, y aquélla está muy articulada con el amanecer y el despertar, de ahí que el hablante afirme: "Amanecerá sobre tus ojos". Sin embargo, el poeta avizora la presencia futura de lo onírico: "Iré diciendo el paisaje para cuando duermas". Indudablemente "Llueve por tanto..." es un texto cuyo marco compositivo no muestra claramente el paso de la vigilia al sueño, sino que privilegia la esfera consciente a través de la cual predice la venida inminente del sueño.

"No te has fijado..." manifiesta la presencia del día que remite de inmediato a la esfera de la vigilia y al despertar: "No te has fijado qué despacio habla el rocío/ Para darte los buenos días". En este poema se alude textualmente al "viaje de pestaña en pestaña", es decir, a la jornada de la existencia que significa un tránsito permanente de la vigilia al sueño.

Lo anterior nos permite señalar que Westphalen:

a) No busca la coherencia del discurso racional, más

bien vacila entre la vigilia y el sueño, entre el mundo de lo consciente y el de lo inconsciente.

- b) Utiliza la oposición vigilia/ sueño que remite generalmente a la dialéctica día/ noche o recuerdo/ no recuerdo. En otros casos, la vigilia y el amanecer evidencian un sistema compositivo que privilegia el mundo consciente sin dudar de la plenitud en el instante mismo (el "ahora") y sin sumergirse en el pasado.

En efecto, el hablante se despierta y luego duerme. Este tránsito incluye una permanente meditación en torno al tiempo, que constituye uno de los ejes fundamentales de la poesía de nuestro autor. Los poemas tienen un marco temporal situado generalmente en el pasado, el cual expresa, como dice Paoli, "una presencia relevante de la memoria" (1), vale decir, una ubicación permanente de los hechos en un pretérito no tan específico y situable en los estadios temporales de la humanidad; más bien, se trata de un pasado reconstruido a partir de las vivencias del poeta. Por tal razón, Leslie Bary afirma que "en la obra de Westphalen estamos anclados en un mundo temporal, dotado, sin embargo, de rasgos anti-temporales que prometen alguna revelación" (2).

La actitud del hablante revela marcada pasividad, - pues el yo en primera instancia no quiere modificar el mundo (3) y, por el contrario, se limita a contemplarlo desde una óptica que privilegia el reposo: "Ya me duele tu fatiga de no querer volver". El hablante está fatigado de la du

ra jornada de la vida y se refugia en el recinto del silencio. En el primer capítulo dijimos que sería necesario mostrar el funcionamiento de la imagen del silencio en el tejido textual de la poesía westphaliana. Evidentemente, el silencio es una clara muestra de la actitud de pasividad del poeta. Al respecto, Alonso Cueto aserta: "Creemos que la obra de Westphalen puede definirse como una problemática del silencio en un doble sentido. 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 insoluble. Más aún el poema se dirige hacia su suspensión" (4). No estamos de acuerdo con Alonso Cueto cuando afirma que el poeta desea escapar de la muerte por medio del silencio. Consideramos que para Westphalen lo importante es abolir la muerte porque ésta obstaculiza la materialización del deseo. Así el poeta busca prolongar la contemplación pasiva del mundo sin dejar de lado la exploración de los laberintos del inconsciente. Nuevamente vemos el funcionamiento semántico de la utopía westphaliana que intenta armonizar el mundo de los sueños con el de la vigilia.

Pensamos que la presencia del silencio fundamentalmente revela en la poesía de Westphalen:

- a) El rechazo a la acción: "Si hablabas nacía otro silencio/ Si callabas el cielo contestaba". Estos versos sumamente ilustrativos muestran una concepción típicamente westphaliana: si hablar conduce

al silencio, entonces resulta más conveniente no buscar comunicarse y, por lo tanto, no actuar. En efecto, la acción no tiene casi sentido en ese contexto tan desfavorable, de ahí que el poeta e-logie el acto de "callarse" (vale decir, no actuar) porque paradójicamente permite la comunicación con la esfera de lo alto: el cielo ("Si callabas el cielo contestaba").

- b) La fugacidad del recuerdo en la mente del hablante que yace fatigado: "Por qué te habían de perder mi amor y mi amor/ Otra noche baja por tu silencio". En este caso, la imagen del ser amado, reconstruida a través de los trazos tenues de la memoria, se esfuma para dar cabida al silencio como expresión insoslayable de la crisis de la comunicación.
- c) El miedo y el desconcierto del hablante que reposa: "Tú sabías que te iba a ocultar el silencio - el temor el tiempo tu cuerpo", o también: "Resuena tan fuerte el silencio/ Tan tristes estas lágrimas que no han de cruzarse nunca". Obsérvese en el primer ejemplo cómo el silencio, además de evidenciar el temor del hablante, está íntimamente vinculado con uno de los grandes ejes de la poesía westphaliana: el tiempo. En el segundo caso, el silencio desconcierta al yo poético porque evoca la contundente imagen del dolor ("Tan tristes estas lágrimas que no han de cruzarse nunca").

Como hemos visto, el hablante rechaza la acción, tiene miedo y, por consiguiente, vacila en relación a la postura que debe asumir frente al mundo. Este hecho tiene una clara ligazón con la perspectiva desde la cual el propio hablante se expresa, perspectiva muy variable.

El poeta mira desde distintos ángulos y a veces el lector no puede precisar inequívocamente desde qué óptica el yo poético se está expresando, pues el uso de formas impersonales, como el gerundio, manifiestan el funcionamiento de una visión poética polifacética y multiforme. El yo poético parece metamorfosearse y hablar desde la perspectiva de un árbol humanizado que crece ("No hagas tal fuerza por que te oigan/ Yo te cedo mis dedos mis ramas") o de un ave ("El otoño no quiere morir/ Yo también tengo pico - pico pico"). Esta opción multiforme tiene que ver con la postura de un "yo" fragmentado, acorde con la estética surrealista de André Breton. Por su parte, Leslie Bary sentencia: "El yo de esta poesía (la de Westphalen) está más radicalmente fragmentado que el célebre 'yo dividido' de mucho de la poesía moderna (v. Yeats, Eliot). No es un yo que ha existido como un ser autónomo y coherente, y que ahora se ha fragmentado, sino (...) un yo aún para ser constituido" (5). Posteriormente Bary relaciona ese "yo" no constituido con la mística y con la conciencia cultural latinoamericana la cual estuvo largo tiempo marginalizada (6). Esta última alusión a la marginalidad latinoamericana es en cierto sentido discutible, pues el "yo" de Westphalen constituye la instancia que articula el mundo de la vigi-

lia con el del sueño y, por consiguiente, no alude a una problemática socio-histórica y específicamente culturoológica. Observemos en los siguientes versos de "Andando el tiempo..." la postura difusa del "yo":

"Alzando el dedo

Señalando

Apresurando

Es el tiempo y no tiene tiempo

No tengo tiempo

Mostrar la libreta

Todo en orden"

En primer lugar, hay que señalar el uso de dos formas gramaticales marcadamente impersonales: el gerundio - ("Alzando", "Señalando", "Apresurando") y el infinitivo - ("Mostrar"). En segundo término, el "yo" yace tenuemente entre aquel torrente de formas impersonales, luego se esfuma y posteriormente aparece. He ahí la modalidad discursiva predominante en la poesía westphaliana: el "yo" es empleado para dar unidad relativa a un universo verbal - plenamente caracterizado por su fragmentarismo y eventual dispersión. El "yo" concilia el mundo objetivo con el subjetivo, armoniza las contradicciones. En "Un árbol se eleva hasta el extremo..." observamos el uso poético de una forma impersonal: el infinitivo. Sin embargo, aparece el "yo" extrañamente metamorfoseado en un árbol:

"Yo te cedo mis dedos mis ramas

Así podrás raspar arañar gritar y no solamente llorar

Golpear con la voz

Pero tal levedad me hiere

Me desola

No te creía de tal ánimo"

Aquí vemos la reiteración obsesiva del infinitivo - ("raspar arañar gritar y no solamente llorar") y la identificación del "yo" con una situación plena de caos y confusión. En otros casos, el "yo" aparece muy vinculado con un "tú", lo cual implica la presencia de un universo poético de menor fragmentarismo porque el grado de unidad textual es mayor al producirse una sólida interrelación entre los dos polos ("yo" y "tú") que armonizan vivencialmente el caos del mundo:

"He vuelto de esa atareada estancia y de una temerosa

Tú no tienes temor

Eres alta de varias angustias

Casi llega al amor tu brazo extendido

Yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos"

La fragmentación del "yo" del poeta es una característica de la lírica de vanguardia, por oposición al "yo" unívoco del modernismo. En efecto, los poemas modernistas presentan un "yo" que asume una sola perspectiva y la intensifica; mientras que los textos vanguardistas manifiestan en gran parte el funcionamiento de un "yo" multifforme que se ausenta y luego aparece en forma inesperada.

En cuanto a los aspectos métricos de la poesía de Westphalen, debemos remarcar que el poeta emplea el verso libre para sus experimentaciones vanguardistas. Ello lo diferencia de otros poetas vanguardistas peruanos -

que, como Martín Adán en Travesía de extramuros, usaron - el verso rimado. Evidentemente, la escritura westphaliana implica una total asunción de la modernidad poética acorde con la asimilación creativa de los aportes de las literaturas europeas de vanguardia. Veamos la estructura métrica de "Una mañana alza el río..." a fin de enunciar algunas características de esta escritura.

"Una mañana alza el río la cabellera	12 síl.
Después la niebla la noche	8 "
El cielo los ojos	6 "
Me miran los ojos el cielo	9 "
Despertar sin vértebras sin estructura	12 "
La piel está en su eternidad	9 "
Se suaviza hasta perderse en la memoria	12 "
Existía no existía	8 "
Por el camino de los ojos por el camino del cielo	17 "
Qué tierno el estío llora en tu boca	11 "
Llueve gozo beatitud	8 "
El mar acerca su amor	8 "
Teme la rosa el pie la piel	9 "
El mar aleja su amor	8 "
El mar	3 "
Cuántas barcas	4 "
Las olas dicen amor	8 "
La niebla otra vez otra barca	9 "
Los remos el amor no se mueve	10 "
Sabe cerrar los ojos dormir el aire no los ojos	16 "
La ola alcanza los ojos	8 "

Duermen junto al río la cabellera	11 "
Sin peligro de naufragio en los ojos	11 "
Calma tardanza el cielo	7 "
O los ojos	4 "
Fuego fuego fuego fuego	8 "
En el cielo cielo fuego cielo	10 "
Cómo rueda el silencio	7 "
Por sobre el cielo el fuego el amor el silencio	13 "
Qué suplicio baña la frente el silencio	12 "
Detrás de la ausencia mirabas sin fuego	12 "
Es ausencia noche	6 "
Pero los ojos el fuego	8 "
Caricia estío los ojos la boca	11 "
El fuego nace en los ojos	8 "
El amor nace en los ojos el cielo el fuego	13 "
El fuego el amor el silencio"	9 "

En estos treintaisiete versos hay solamente cuatro - endecasílabos, tres heptasílabos y ningún alejandrino (uno de los versos favoritos de Rubén Darío). Ello indica - que Westphalen rehuye el uso de formas métricas tradicionales y, por el contrario, actualiza una polimetría conforme a la estética vanguardista empleando tipos de verso de menor prestigio literario: el eneasílabo y el dodecasílabo, por ejemplo.

Pero no sólo eso. Una lectura atenta de "La mañana - alza el río..." puede evidenciar que existen por lo menos quince versos de acentuación ternaria, vale decir, aquellos cuyo ritmo interno se manifiesta en la acentuación -

vigorosa de tres sílabas, verbigracia:

"Después la niebla la noche" (...)

"Me miran los ojos el cielo" (...)

"Cómo rueda el silencio" (...)

"El fuego nace en los ojos"

El ritmo ternario en este poema implica un abandono de la métrica tradicional. El poeta huye de la rima o del alejandrino modernista y, por ende, se apoya en otros recursos rítmicos, uno de los cuales es reforzar la musicalidad de los versos con la acentuación poética de determinados ejes silábicos.

Además en la poesía westphaliana observamos la predominancia de los versos esticomíticos, es decir que están aislados del conjunto textual y, por eso, el recurso del encabalgamiento se encuentra prácticamente ausente - en esta poesía, pues cada verso conserva su autonomía - respecto de los otros. Evidentemente hay excepciones, pero el fragmentarismo versal es muy frecuente en la poesía de Westphalen y nos recuerda el tipo de funcionamiento de los discursos oníricos, vale decir, el texto poético fragmentado opera con una determinada modalidad discursiva que se asemeja mucho a la que prima en el lenguaje de los sueños. Leamos los siguientes versos:

"Yo también tengo pico pico pico

Un día no hay flores y el otoño se sube a una nube

Los brazos son finos si no fuera por esa línea

Acaso oyera mi corazón

Está declarado a sus resonancias"

Ya hemos visto que el poeta se niega a emplear determinados tipos de verso que tienen un gran prestigio literario acuñado en la rica tradición poética occidental. Westphalen rehuye muchas veces el heptasílabo y el endecasílabo, ambos tipos de verso muy utilizados en lengua castellana. En efecto, el poeta peruano actualiza un nuevo ritmo versal integrando creativamente algunos recursos poéticos que son tradicionales, y formulando otros de estirpe surrealista.

Entre los recursos poéticos empleados por nuestro escritor debemos señalar en primer lugar la anáfora, que puede servir bien sea para enfatizar una determinada dimensión temporal: "Ahora traído por las nubes/ Ahora traído por los gorjeos/ Ahora a lomo de las auras", o para remarcar la presencia de un elemento cósmico que trastoca y ofusca la visión del hablante: "Fuego fuego fuego fuego/ En el cielo cielo fuego cielo"; "Agua/ Y navegan los rojos galeones por la gota de agua/ En la gota de agua zozobran". En otros casos, la anáfora tiende a caracterizar mejor la presencia del yo poético y su importancia como eje vertebrador del universo textual: "Yo también tengo pico pico pico"; "Por qué te habían de perder mis manos y mis ojos/ Por qué te habían de perder mi amor y mi amor".

En segundo lugar, la aliteración, que es usada fundamentalmente para agilizar el ritmo interno de los versos. La reiteración de la vibrante /r/ o de la líquida /l/, entre otros fonemas, la podemos apreciar en los siguientes versos: "El mar acerca su amor"; "Cómo golpea el árbol al

árbol el árbol". Una de las aliteraciones más singulares en la poesía westphaliana es la que se produce con la reiteración del fonema /g/: "Agua/ Y navegan los rojos galeones por la gota de agua". Por otro lado, en "Llueve por tanto...", uno de los textos más proclives a este recurso poético, se observa la iteración de la oclusiva /p/ en un verso que expresa la sólida interrelación corpórea y anímica entre dos seres: "O es la piel para su piel".

En tercer término, los juegos de palabras, mediante los cuales el poeta atrae una palabra a otra con un evidente propósito rítmico. Un ejemplo clarísimo de este procedimiento formal es el siguiente verso: "Otra música alba de agua canta música agua de alba". Según Sologuren, ésta "es una alada, ingrávida secuencia de palabras en trance de convertirse en pura música, no porque la mención de ésta lo sugiera sino por hallarse entrañada en su propia cadencia. Podemos sostener que dicha musicalidad se desprende de la recurrencia de sonidos iguales y equidistantes acentos: las aes tónicas con su diáfana apertura solar, el pozo profundo y nocturno de la "u" de música" (5). Nosotros consideramos que se trata de un juego de palabras el cual trastoca inesperadamente el sintagma nominal de la frase: de "alba de agua" se pasa en seguida a la expresión "agua de alba". Otros juegos de palabras manifiestan la ligazón del "yo" a la atmósfera situacional del poema: "Es el tiempo y no tiene tiempo/ No tengo tiempo", o también unen dos antónimos

para remarcar la vacilación del portador del discurso - poético: "Por allá a la descompuesta inmóvil móvil"; "La garganta de fuego agua agua". Los juegos de palabras no están desligados de la direccionalidad semántica del - poema, más bien contribuyen a crear un determinado efecto en el lector. Estos procedimientos poéticos de estirpe surrealista se encuentran, por consiguiente, articulados en la textura escritural de un modo armónico.

En cuarto término, la suspensión de la frase es un recurso típicamente westphaliano. Se habla de algo y luego la frase queda inconclusa. Verbigracia, en algunos - versos de "Hojas secas para tapar..." el artículo y la - conjunción quedan prácticamente huérfanos: el primero sin un sustantivo al cual calificar, y la segunda con el apoyo insuficiente del verbo copulativo: "El asesino el asesino el asesino el/ No es que/ No si mi mano no ha tenido historia (subrayado nuestro)". - En "Solía mirar el carrillón..." tenemos un ejemplo de cómo la frase es cortada bruscamente acorde con el ritmo - del poema y la vivencia del hablante; en este caso, la - suspensión compromete uno de los ejes fundamentales de - la poesía westphaliana: el "yo". Veamos: "Por te ver si yo/ Aunque estás muerta (subrayado nuestro)". De inmediato, el lector se percata que el primer verso de los citados expresa una idea inconclusa, pues la conjunción "si" debería expresar una determinada condición como en el siguiente ejemplo: "lo haré si yo quiero". En el verso westphaliano falta un verbo conjugado en primera persona del

singular que complemente la idea.

El poeta casi no usa la comparación (el "como" para relacionar dos objetos o realidades) a fin de acentuar el fragmentarismo textual y así transgredir la concepción de la unidad discursiva respetada por los poetas modernistas. Westphalen se niega a comparar y deja que su discurso poético avance en forma cuasi incontenible.

Este fragmentarismo vanguardista nos trae a colación el problema de las unidades de formulación en la poesía de Westphalen; es decir, ¿durante cuántos versos se desarrolla una idea específica antes de pasar a otra que generalmente no tiene mayor relación con la primera? Indudablemente, algunos poemas manifiestan un fragmentarismo tan radical que es imposible hablar de unidades largas de formulación que desarrollen una misma idea durante siete u ocho versos:

- 1 ["Los periódicos anuncian una buena cocinera
Un canario
O un perro amaestrado en el arte de pelar cebollas
- 2 [Nadie dice buenos días al cortejo fúnebre
Ni a los bueyes asesinados para satisfacer una conclusión

Aquí hay dos unidades gramaticales y de sentido que lógicamente no tienen mucha relación entre sí. El enlace de las oraciones se origina en el primer caso por el empleo de la conjunción disyuntiva ("O un perro..."), mientras en la segunda unidad ese hecho se produce debido al uso de la conjunción que denota negación ("Ni a los bueyes..."); ¿por qué se pasa tan inesperadamente de "un pe

erro amaestrado en el arte de pelar cebollas" a "Nadie di
ce buenos días al cortejo fúnebre"? En efecto, las imá-
genes oníricas se acumulan conforme a una dinámica dis-
tinta que soslaya la coherencia racional de naturaleza-
causal. El inconsciente, por el contrario, opera por me
dio de desplazamientos y condensaciones que fragmentan-
el discurso poético, aunque, en segunda instancia, exis
te un cierto control de dichos procedimientos en la es-
critura de nuestro autor.

A veces, la idea está desarrollada en dos o tres -
versos, luego se pasa a otra formulación y así sucesiva-
mente:

1ra. idea	["Tal vez entonces haya que negar y perderse Bajo una <u>sombra</u> o una <u>niña</u> Bajo la <u>llama</u> la gota de <u>sangre</u> el <u>ave</u>
2da. idea	[La <u>noche</u> es más <u>lenta</u> Se <u>empina</u> Por <u>te</u> ver si <u>yo</u>
3ra. idea	[Aunque <u>estás</u> <u>muerta</u> <u>Oyes</u> "

La ruptura con la tradición inmediata se revela -
también en la forma de organizar el poemario. La ordena-
ción del libro podría rastrearse si consideramos el fun-
cionamiento textual de los ejes nacimiento/ muerte, y -
plenitud/ no plenitud.

En principio, el poema con que comienza el libro -
anuncia la concepción del tiempo del poeta que será de-
sarrollada en los textos subsiguientes. Este poema-pór-



tico fija la direccionalidad semántica de la lírica de - nuestro autor.

Después del poema-pórtico debemos considerar los versos finales de todos los textos como claves para comprender la estructura del libro. Notamos que el segundo y - tercer poemas terminan su cauce discursivo con la imagen del nacimiento: "Porque se cierra y nace/ Nace flor boca seno ave"; "El amor nace en los ojos el cielo el fuego/ El fuego el amor el silencio". Por el contrario, "Hojas secas para tapar...", "Un árbol se eleva hasta el extremo..." y "Una cabeza humana viene..." finalizan con la imagen de la muerte o de la pérdida del ser amado: "La última elegía de las hojas muertas"; "Agua agua agua agua/ Matado por el agua"; "Por qué te habías de perder mi amor y mi amor/ Otra noche baja por tu silencio". Posteriormente, tenemos dos poemas que acaban su discurrir con la imagen de la plenitud: "En su decir nó con el pico/ Y riéndose con la sombra"; "Si además por sí solo se mueve/ Niña estás contenta".

Resumiendo estas observaciones, sintetizamos en un - cuadro la ordenación de los textos westphalianos:

UN POEMA-PORTICO SOBRE EL TIEMPO

DOS POEMAS, CUYO FINAL ES LA IMAGEN DEL NACIMIENTO

TRES POEMAS, CUYO FINAL ES LA IMAGEN DE LA MUERTE
O DEL DOLOR

DOS POEMAS, CUYO FINAL ES LA IMAGEN DE LA PLENITUD



¿Cuál es el sentido de esa ordenación poemática? Pensamos que el poeta ha querido plantear una determinada -cosmovisión que se resume en la siguiente frase: El nacimiento conduce a la muerte, pero la muerte no vence al -hombre, pues éste tiene la posibilidad de abolirla por medio de la poesía (o la belleza) para alcanzar la plenitud. De ahí que el próximo libro de Westphalen se llame: Abolición de la muerte.



NOTAS

- (1) Loc. cit.
- (2) BARY, Leslie. "El surrealismo en Hispanoamérica y - el 'yo' de Westphalen". EN: Revista de crítica literaria latinoamericana, Nº 27, p. 105.
- (3) Más adelante se analizará el nivel simbólico de la poesía westphaliana, y ahí plantearemos que el poeta anhela que el mundo se regenere permanentemente, aun cuando en el nivel formal el "yo" denote pasividad.
- (4) CUETO, Alonso. "Westphalen: el laberinto del silencio". EN: Hueso número, Nº 7, p. 128.
- (5) BARY, Leslie. Art. cit. EN: Revista de crítica literaria latinoamericana, Nº 27, p. 106.
- (6) SOLOGUREN, Javier. "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". EN: La gaceta del Fondo de Cultura Económica, Nº 110, p. 17.

CAPITULO III

WESTPHALEN Y EL SURREALISMO

"Ninguno de los movimientos literarios y artísticos de vanguardia de Europa occidental ha tenido, contra lo que baratas apariencias pueden sugerir, la significación ni el contenido del suprarrealismo" (1). Evidentemente, la escuela literaria de André Breton resulta insoslayable de considerar porque contribuyó poderosamente a la renovación de la literatura occidental integrando el componente onírico como uno de los ejes primordiales del discurso poético.

El surrealismo tuvo un marcado carácter grupal y surgió de la ruptura de Breton, Louis Aragon, Paul Eluard y Benjamin Péret con el dadaísmo a causa del fracaso rotundo del "Congreso para el establecimiento y las directivas del espíritu moderno", hecho que se produjo en 1922 debido al antagonismo cada vez más creciente entre Tristán Tzara y Breton (2).

No obstante, el surrealismo nace formalmente en -

1924 con la publicación del primer Manifiesto del surrealismo. El grupo de escritores se cohesionó en torno al autor de Nadja, el principal teórico de la nueva escuela. La historia del surrealismo está llena de sucesos exorbitantes, expulsiones, enfrentamientos, adhesiones políticas no siempre convincentes. Algunos críticos, confundiendo lo anecdótico con lo esencial, no han sabido justipreciar la trascendencia de este movimiento; otros, en cambio, lo han valorado creativamente (4). Al margen de ello, lo cierto es que el surrealismo se expandió rápidamente en Europa y América Latina e influyó notoriamente sobre la obra de numerosos escritores.

En la década del veinte un acelerado proceso de modernización de las sociedades latinoamericanas va a facilitar en gran parte la recepción siempre crítica (5) de las escuelas literarias de la vanguardia europea entre las cuales destaca el movimiento de Breton. Surgieron, así, grupos surrealistas en Chile y Argentina que en mayor o menor medida enfatizarán el carácter distintivo de la vanguardia latinoamericana (6).

En el Perú, el gobierno de Leguía se empeñaba "en la creación de una nueva plutocracia, más pegada a lo moderno, a lo urbano y al capitalismo" (7). Precisamente en los once años del gobierno de Leguía (1919-1930) surgen los primeros movimientos políticos de masas y se difunde el pensamiento marxista. Evidentemente había un clima propicio para la asimilación del aporte de la vanguardia literaria europea. En efecto, la revista Amauta, dirigida por

José Carlos Mariátegui, era una verdadera tribuna de discusión de los más diversos problemas políticos, doctrinales y estéticos. Dicha publicación estuvo lúcidamente articulada al proceso de asimilación de los aportes del pensamiento europeo.

En nuestro país la poesía vanguardista se da fusionada con otras corrientes literarias, como el indigenismo, o formas preceptivas tradicionales; de ahí, por ejemplo, que Mariátegui afirme que Martín Adán reconcilia "el dogma nuevo con el orden clásico" (8). Cabe mencionar que la vanguardia es en el Perú la expresión estética de las clases medias emergentes que asimilaron la modernidad cuestionando el aristocratismo e hispanismo de ciertos sectores, y a la vez sentaron las bases de la discusión sobre la cultura nacional.

En ese contexto histórico (9) es necesario ubicar al surrealismo que llega al Perú aproximadamente entre 1926 y 1929, y se opone a un modernismo retorizado que se encontraba en una senda sin salida y a un tipo de poesía - "comprometida" cuasi panfletaria que ideologizaba el discurso poético hasta límites realmente insostenibles (10).

Pero, ¿qué es el surrealismo? ¿Un vano juego de la imaginación? El propio Breton nos ofrece en su primer Manifiesto del surrealismo una definición muchas veces citada, mas no siempre adecuadamente comprendida:

"Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento -

real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral" (11).

Lo primero que destaca en la cita precedente es la idea de automatismo por oposición a la de "control ejercido por la razón", es decir, la escritura debe ser, según los postulados surrealistas, un producto altamente irracional y desprovisto de toda lógica intelectual. Ferdinand Alquié en su libro Philosophie du surréalisme afirma al respecto: "la pensée automatique est-elle plus réelle parce qu'elle participe à la poésie, laquelle à son tour révèle le monde de la surréalité, monde auquel, dans le Manifeste, Breton accorde la 'réalité absolue', et cette fois légitimement dans la mesure où ce monde lui paraît - la synthèse du monde visible et du monde imaginaire" (12).

En segundo lugar, la cita de Breton evidencia un rechazo del arte por el arte, pues liga estrechamente al automatismo con una función del hombre: el pensamiento. Además, es preciso remarcar que la poesía constituía, para los surrealistas, "el lenguaje del hombre como esencia" (13). La escritura automática va a ser muy utilizada por los surrealistas a fin de eliminar todo lo que se oponga al libre flujo de la imaginación (14).

En el Perú, el principal teórico del surrealismo fue Xavier Abril quien publicó un manifiesto titulado "Estética del sentido en la crítica nueva" en el N° 24 (junio de 1929) de Amauta. Abril plantea que el surrealismo consti-

tuye el auténtico "circulo totalizador" de las anteriores escuelas vanguardistas como el futurismo o el dadaísmo, porque está íntimamente vinculado con dos hitos en el campo de la cultura: el psicoanálisis y el marxismo. Abril afirma: "Los más nuevos, los surrealistas, queremos un cinema del sueño. Para ello hace falta una vida del sueño. Una cultura del sueño" (15).

Después de habernos referido al surrealismo y su difusión en Europa y América Latina, pasaremos a discutir una de las más primordiales problemáticas en torno a nuestro autor: ¿Westphalen es un poeta surrealista o no?

En un cuadro ordenaremos las diversas opiniones de los críticos que se han referido al supuesto surrealismo de Westphalen. Hemos creído conveniente distinguir hasta seis opciones, marcando incluso diferencias de matiz entre algunas de ellas:

PRIMERA OPINION: Westphalen es un surrealista ortodoxo. Representantes: Luis Alberto Sánchez, Carlos Germán Belli (16), Alonso Cueto (17) y James Higgins.

SEGUNDA OPINION: Westphalen es un surrealista heterodoxo. Representantes: Roberto Paoli y Leslie Bary (18).

TERCERA OPINION: El surrealismo de Westphalen aparece balanceado con el orden de la inteligencia. Representantes: Luis Monguió y Augusto Tamayo.

CUARTA OPINION: Westphalen no es surrealista. Representantes: Javier Sologuren y Américo Ferrari.

QUINTA OPINION: Westphalen tiene un orden conceptual ajeno a la poesía de vanguardia. Representante: Ricardo Silva-Santisteban.

SEXTA OPINION: A Westphalen hay que vincularlo con la tradición de la lírica moderna y no tanto con el surrealismo. Representantes: Julio Ortega (19) y José Miguel Oviedo (20).

Es necesario precisar aún más las características - del surrealismo a fin de analizar si Westphalen es o no un poeta surrealista. Dichas características son:

- a) Exploración del mundo de lo inconsciente por medio de la escritura automática.
- b) Liberación de las cadenas de la lógica.
- c) Exaltación del poder de la imaginación onírica.
- d) Valoración del azar que, según Guillermo de Torre, será el "gran vehículo de lo maravilloso" para los surrealistas: recuérdense los "cadáveres exquisitos", por ejemplo.
- e) La no búsqueda de fines específicamente literarios, pues al surrealismo no le interesa el arte como perfeccionamiento estético (21).

¿En qué medida dichas concepciones están presentes en la escritura de nuestro autor?

Para Westphalen la poesía debe explicitarnos los profundos mecanismos de cierta mente humana de naturaleza positivista que tiene hondas limitaciones para captar la dinámica de los procesos oníricos. El racionalismo conduce a la dictadura de la vigilia que se presenta como la única instancia capaz de aprehender el mundo; es decir, según la perspectiva racionalista, el mundo sólo puede ser conocido a través de la lógica causal. Westphalen recusa esa perspectiva y, por el contrario, considera a lo onírico como una instancia que, sin lugar a dudas, permite al ser humano conocerse a sí mismo y, a través de él, al mundo. El sueño capta la profundidad del ser humano la cual resulta realmente inasible para los mecanismos de la vigilia que operan con categorías abstractas y desmesuradamente coherentes para aprehender la complejidad, a veces contradictoria, del hombre. Westphalen revela en sus versos la autenticidad del proceso vivencial del ser humano; por eso, el yo poético sueña y despierta para sumergirse posteriormente en el intrincado universo de los sueños. Este proceso poético evidencia una insoslayable realidad: Westphalen desconfía del logos y busca el mito; deja el ente específico y se aferra al arquetipo (véanse los dos últimos capítulos de este estudio); abandona eventualmente el mundo consciente y parece cobijarse en el universo de los sueños.

Toda búsqueda de un mito para el hombre moderno constituye una tácita condena al racionalismo (22) que cercena la potencialidad del hombre al reducirla a una sola y única esfera: el pensamiento. Indudablemente, el descenso al

mundo onírico implica en la poesía de Westphalen una búsqueda de los arquetipos que se repiten incesantemente en la prolongada senda de la humanidad; los arquetipos unen a los hombres, mientras que los paradigmas racionalistas los desunen porque enfrentan a veces a las distintas culturas entre sí: la crisis del mundo moderno es en cierto modo la crisis del racionalismo.

Westphalen explora el mundo onírico por medio de una escritura que, si bien asimila considerables aportes del automatismo surrealista, está sujeta en segunda instancia a un cierto control poético a fin de permitir la materialización del proyecto westphaliano: la demostración escritural de que la poesía es una forma de conocimiento tan válida como cualquier otra. El yo poético armoniza las entidades concebidas, según el más puro racionalismo, como antípodas e irreconciliables. Por ejemplo, "vida" y "muerte" resultan siendo entidades perfectamente diferenciables y opuestas, desde el punto de vista racionalista; sin embargo, Westphalen concilia ambos conceptos, los armoniza por medio de la escritura:

"La primavera es la boca el seno la muerta el ave

vida ↓ muerte
= =
↘ ↙
(armonía)

De ese modo, Westphalen materializa una de las particularidades del movimiento de Breton a decir de Anna Balakian: "el rechazo surrealista de un mundo en el cual luz y sombra, lo real y lo irreal, lo viviente y lo muerto son considerados como entidades contradictorias" (23).

Westphalen no utiliza la escritura automática en su estado puro porque ello lo llevaría a un irracionalismo - nihilista que no capta la profundidad de las contradicciones de la vida humana. Escritura automática significa la liberación de las cadenas lógicas, pero también la eliminación radical y abrupta de todos los valores de la razón humana. Westphalen recusa la lógica de la vigilia y el racionalismo cuando son destructores:

"Nadie dice buenos días al cortejo fúnebre

Ni a los bueyes asesinados para satisfacer una

conclusión"

Nótese en el segundo de los versos citados que la - conclusión racionalista implica muchas veces la aniquilación de seres inermes. "Nadie dice buenos días al cortejo fúnebre" es una afirmación que expresa, en ese contexto, la deshumanización del hombre atrapado por la perspectiva racionalista. No obstante, Westphalen no recusa la razón sino al racionalismo, por eso, más adelante afirma: "Medita en el destino de una línea para arriba/ O para abajo/ Siempre concluye en paralela a la muerte de los cisnes"; es decir, según el poeta, el acto de pensar no es dañino per se, sino la equívoca utilización del pensamiento que conduce al olvido del sentimiento y de la solidaridad humana en el mundo: "Nadie dice buenos días al cortejo fúnebre". Westphalen, por consiguiente, valora el acto de pensar debidamente orientado, aunque a veces reconozca sus limitaciones: "Esto no tiene explicación/ Si te pones el pulgar a dos centímetros de ese mismo pulgar". Westpha-

len no emplea radicalmente la escritura automática porque ella implica en ciertos casos un irracionalismo ciego que también es destructor.

Esto tiene un estrecho vínculo con el concepto westphaliano de imaginación. El poeta peruano considera que la imaginación debe permitir al hombre conocer las profundas contradicciones de la temporalidad vital, de ahí que el primer poema de Las islas extrañas intente asediar poéticamente el "andar del tiempo" y sus inevitables secuelas en el acontecer cotidiano. La poesía de Westphalen es un elogio a la imaginación concebida como un fenómeno compensatorio de las limitaciones del mundo real: "nadie sabe/ Cómo se inventa la piel". Obsérvese en este último verso de qué modo el poeta enfatiza la importancia de la imaginación como un medio de creación de nuevas situaciones infinitamente superiores a las que se suscitan en el mundo cotidiano. La pesadilla de la existencia se contrapone a la armonía de la ficción; lo agitado del tiempo real ("Corriendo el tiempo/ Zapatos de atleta") se opone a la lentitud gozosa del mundo imaginado:

"No te has fijado qué despacio habla el rocío
Para darte los buenos días
Qué pasito las nubes se llevan los días"

La valoración de la imaginación lleva a Westphalen a remarcar, en ciertas ocasiones, la existencia del azar en la vida humana. El azar aparece como uno de los componentes de la cosmovisión poética, pero está ausente en la propia construcción escritural del poema, la cual ha sido -

cuidadosamente meditada. Nuestro autor enfatiza el encadenamiento desconocido de los acontecimientos, vale decir, la presencia arrolladora del destino, de la casualidad o el azar:

"Gotas la lluvia el torrente
La mano llega
Este es su destino"

"Acaso oyera mi corazón
Está declarado a sus resonancias
A las de otro corazón
Este es el destino del otoño"

Empero, hay una característica del surrealismo no compartida por Westphalen: la idea de que el arte no debe implicar necesariamente un perfeccionamiento estético. En los escritos teóricos de Breton vemos al poeta francés no conceder importancia alguna a la "preocupación estética", la que, según el autor de *Nadia*, debe estar al margen de la escritura plena de automatismo.

Por el contrario, Westphalen cultiva un lirismo en cierto sentido "clasicista" que implica evidentemente un grado mucho mayor de perfeccionamiento estético. En la poesía de Westphalen hay una devoción por la búsqueda del vocablo exacto acorde con un concepto de armonía de raíz clásica. La experimentación verbal no está reñida con la expresión equilibrada de los sentimientos; el riesgo escritural se armoniza con la asimilación poética de diversos componentes de la tradición literaria.

A Westphalen le interesa el arte como perfeccionamiento estético y a veces moral; a Breton dicho perfeccionamiento no le llama la atención. El autor de Abolición de la muerte busca con esa concepción del arte un equilibrio entre el mundo de lo consciente y el de lo inconsciente; Breton desprecia la vigilia y se sumerge acríticamente en el abismo de los sueños.

Resulta evidente que la poesía westphaliana no puede comprenderse al margen de la dinámica de los procesos oníricos y, por ende, sería ingenuo afirmar que Westphalen no es un poeta surrealista, pues los poemas de Las insulas extrañas intentan aprehender el universo intemporal de los sueños cuyo concepto de coherencia es completamente disímil al que estamos acostumbrados a considerar en el mundo de la vigilia.

Westphalen no fue, como César Moro, un militante más o menos disciplinado del movimiento surrealista; no teorizó, como Xavier Abril en su manifiesto publicado en Amauta, sobre una determinada estética cuyo influjo venía desde Europa.

El surrealismo de Westphalen es marcadamente heterodoxo porque por lo general no manifiesta sensu strictu la utilización de la escritura automática y, más bien, evidencia la opción por un arte que perfeccione al hombre. En efecto, el surrealismo del autor de Las insulas extrañas constituye una muestra palpable de cómo los grandes escritores latinoamericanos asumieron el reto de la modernidad poética desde una óptica creativa y no e-

pigonal.

Se suele decir que Westphalen es un poeta cosmopolita, lo cual es cierto, pero esa idea hay que complementar la con la siguiente observación: el cosmopolitismo westphaliano no implica una sumisión a los modelos poéticos europeos, sino una violencia verbal (24) que trastocará radicalmente algunos componentes del surrealismo europeo. Así, vemos temas clásicos fusionados con una concepción plena de onirismo: verbigracia, la caída de las hojas como síntoma de regeneración en "Hojas secas para tapar...", tópico que se puede rastrear desde Homero. ¿Clasicismo y surrealismo unidos tan armónicamente? Esto es prácticamente imposible en la obra de Breton o Aragón. El propio autor de Nadja criticó duramente en su manifiesto una descripción del autor clásico Fedor Dostoievski, lo cual evidencia en gran parte que, para la vertiente surrealista ortodoxa, surrealismo y clasicismo son corrientes literarias irreconciliables (25).

La tercera opinión crítica (Vid. supra cuadro) está en lo cierto cuando afirma que el surrealismo de Westphalen aparece balanceado con el orden de la inteligencia porque -como hemos visto- nuestro poeta hace del arte una forma de conocimiento y eso implica un cierto rigor intelectual detrás de la escritura a veces muy fragmentada. Esta búsqueda cognoscitiva se encuentra equilibrada con un onirismo sui generis que yuxtapone elementos dispares y eventualmente opuestos: "Vértigo/ Te temía sin noche y sin día".

La quinta opción crítica, mencionada anteriormente, desliga a Westphalen de la literatura vanguardista, hecho inadmisible porque la poesía westphaliana se opone radicalmente al modernismo desde el tipo de versificación hasta la cosmovisión poética que actualiza y así busca nuevas vías de experimentación verbal. Sería necesario recalcar que el vanguardismo de Westphalen es diferente al europeo porque implica la asimilación de una modernidad que venía no sólo de Francia, sino también -aunque en menor medida- de España a través de los poetas de la llamada Generación del 27. Westphalen no rechaza totalmente la herencia hispánica y, por eso, tomará un verso de San Juan de la Cruz como título de su primer libro.

La sexta opinión crítica olvida el papel preponderante del movimiento de Breton, que fue la quintaesencia de las diversas escuelas literarias de la vanguardia europea. Indudablemente Westphalen tiene un vínculo innegable con el surrealismo, negar ese hecho constituiría un craso error. Tal vez se pueda detectar la presencia de algunos componentes de la tradición poética simbolista en esta escritura, pero aquélla no será más primordial que la del surrealismo.

A) UNA COMPARACION NECESARIA

Comparar es una tarea muy dificultosa porque en ciertas ocasiones el crítico comete injusticias en la valoración de un escritor a fin de remarcar las virtudes del otro. El estudioso italiano Roberto Paoli comparó a Valle-

jo con Neruda en forma bastante discutible, pues resaltó las excelencias de la escritura del peruano y olvidó (o - en todo caso no valoró adecuadamente) la peculiaridad verbal del chileno. Nosotros intentaremos comparar un texto de Carlos Oquendo de Amat con otro de Westphalen. Evidentemente Oquendo no es un poeta surrealista, pero hay un poema que puede representar, sin lugar a dudas, al surrealismo tal como fue asumido, en ese entonces, desde el Perú. Leamos, pues, el siguiente "Poema surrealista del elefante y el canto" (26):

"Los elefantes ortopédicos al comienzo se volverán
manzanas constantemente
 Porque los aviadores ~~am~~ las ciudades encendidas
como flores
 Música entretejida en los abrigo de invierno
 Tu boca surtidor de ademanes ascendentes
 Palmeras cálidas alrededor de tu palabra itinerario
de viajes fáciles

Tómame como a las violetas abiertas al sol"

Y ahora consideremos el siguiente fragmento de "Una - cabeza humana viene..." que es fundamental para comprender el lirismo westphaliano -fusionado armónicamente con una - búsqueda cognoscitiva- y la concepción del tiempo inmersa en esta poesía:

"Cuento la noche

Esta vez tus labios se iban con la música

Otra vez la música olvidó los labios

Oye si me esperaras detrás de ese tiempo
 Cuando no huyen los lirios
 Ni pesa el cuerpo de una muchacha sobre el relente
de las horas

Veamos los adjetivos que emplea Oquendo: "ortopédicos", "encendidas", "ascendentes", "cálidas", "fáciles", "abiertas". Nótese que casi todos ellos traducen realidades visuales empíricamente comprobables a través de los sentidos. Por el contrario, Westphalen no utiliza un solo adjetivo y prefiere los verbos de gran riqueza conceptual: "contar", "olvidar", "esperar", por ejemplo. Esto evidencia que la poesía de Oquendo es más visual que la de Westphalen, pero menos conceptual. El autor de 5 metros de poemas usa la adjetivación sorprendente: "elefantes ortopédicos", verbigracia; Westphalen acoge las metáforas verbales (27): "Cuento la noche", "la música olvidó los labios" (el subrayado es nuestro).

Oquendo opera con un lenguaje de alguna resonancia futurista ("los aviadores aman las ciudades encendidas", por ejemplo) que no rehuye el símil ("como flores"); la escritura del autor de Abolición de la muerte no permite la inclusión de palabras que evoquen el mundo moderno -fácilmente ubicable en la historia de la humanidad- y evita el empleo del símil.

He aquí la diferencia primordial: el surrealismo de Oquendo en el poema estudiado es un poco frío y calculador; el de Westphalen es lírico y maneja una concepción de armonía bastante clásica. Oquendo no le teme a los ex-

cesos verbales; el autor de Las insulas extrañas los evita a toda costa. El primero impele a la acción: "Tómame - como a las violetas abiertas al sol"; el segundo se detiene a pensar: "Cuento la noche".

En fin, el poema de Oquendo es quizá más ortodoxamente surrealista. Por el contrario, el surrealismo westphaliano está fusionado con un lirismo más o menos tradicional que se manifiesta incluso en el plano fónico: un suave esdrújulo -"música"- que se reitera apoyándose en la delicadeza de la fricativa /s/.

Por todo lo expuesto en este capítulo, podemos afirmar que Westphalen:

- a) Es un surrealista heterodoxo cuyo lirismo en cierto sentido "clasicista" lo aleja de la ortodoxia de los poetas surrealistas europeos.
- b) Asimila creativamente los aportes de la vanguardia europea e incluso los reformula escrituralmente acorde con una lúcida conciencia de la modernidad.

NOTAS

- (1) MARIATEGUI, José Carlos. El artista y la época, pp. 44-45.
- (2) NADEAU, Maurice. Historia del surrealismo, p. 61.
- (3) "¿acaso este superrealismo de traje flamante, pero de cuerpo ya osificado, no cae dentro de las teorías genéricas peculiares del arte de 'creación' o de 'invención' que ya el mismo Apollinaire preconizaba desde 1912 en las liminares 'Meditations estétiques' de sus Peintres cubistes?" TORRE, Guillermo de. Literaturas europeas de vanguardia, p. 228.
- (4) Cf. BALAKIAN, Anna. Orígenes literarios del surrealismo. Un nuevo misticismo en la poesía francesa. Santiago de Chile, Ed. Zig Zag, 1957.
- (5) Esta recepción crítica del surrealismo en Latinoamérica puede quedar ilustrada con la siguiente afirmación de César Vallejo: "En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos (sic) tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original". El arte y la revolución, p. 84.
- (6) Raúl Bueno en su notable libro Poesía hispanoamericana de vanguardia afirma: "Ocurre que, así como la vanguardia latinoamericana comparte algo -en ciertos casos bastante- con la europea, también tiene mucho de peculiar y único, mucho de una singularidad que no -

puede ser asumida por los conceptos y modelos nacidos precisamente de la observación del fenómeno europeo.

- (7) BURGA, Manuel [y] Alberto FLORES GALINDO. Apogeo y crisis de la república aristocrática, p. 132.
- (8) MARIATEGUI, José Carlos. Peruanicemos al Perú, p. 216.
- (9) El que más ha tenido en cuenta el contexto histórico para el análisis de la vanguardia literaria peruana es Mirko Lauer. Cf. "La poesía vanguardista en el Perú". EN: Revista de crítica literaria latinoamericana, Nº 15, pp. 77-86.
- (10) Por ejemplo, "Poema en hoz a Máximo Gorki" de César - Alfredo Miró Quesada. EN: Amauta, Nº 23, mayo de 1929, p. 72.
- (11) BRETON, André. Los manifiestos del surrealismo, p. 40.
- (12) ALQUIE, Ferdinand. Philosophie du surréalisme, p. 44.
- (13) PELLEGRINI, Aldo. Antología de la poesía surrealista (prólogo), p. 15.
- (14) Cf. ALQUIE, Ferdinand. Ob. cit., p. 171.
- (15) ABRIL, Xavier. "Estética del sentido en la crítica nueva". EN: Amauta, Nº 24, junio de 1929, p. 52. En ese mismo número Westphalen publica uno de sus primeros poemas cuyo título es "Itinerario en carne de caracol". En dicho texto primigenio ya aparece la imagen del silencio: "Porque el silencio asesina los gritos/ de flecos -que son linda e inaccesible/ cabellera de luna -y de las torres".
- (16) Belli afirma que "Ambos poemarios (Las insulas extrañas y Abolición de la muerte) podrían constituir un so-

lo volumen, por su unidad en la forma y contenido, pues invariablemente el tema del amor y la técnica del automatismo están presentes en cada uno de los textos". EN: Creación & crítica, Nº 20, p. 14.

- (17) Es cierto que Alonso Cueto va a matizar esta opinión en su tesis cuando vincule a Westphalen no sólo con el surrealismo, sino también con el expresionismo. Sin embargo, este crítico en su artículo publicado en Creación & crítica, Nº 20, va a sostener que el lenguaje de Las islas extrañas, poemario que nos interesa, es ortodoxamente surrealista. Posteriormente, el propio Cueto utilizará argumentos bastante endebles para desacreditar "la filiación directa (de Westphalen) al surrealismo"; véase "Westphalen y el laberinto del silencio". EN: Hueso húmoro, Nº 7, pp. 128-129. En el cuadro que hemos trazado - nosotros ubicamos la opinión de Alonso Cueto teniendo en cuenta su artículo más solvente sobre el surrealismo westphaliano, es decir, el artículo aparecido en Creación & crítica, Nº 20.
- (18) Ambos críticos enfatizan en mayor o menor medida - la heterodoxia del surrealismo westphaliano. Roberto Paoli remarca claramente los aspectos de la poesía de Westphalen que son desviantes en relación a la ortodoxia surrealista europea (Estudios sobre literatura peruana contemporánea, p. 101). Leslie Barry afirma que "Westphalen ha tomado parte en el movimiento surrealista tanto por su estilo y actitud

estética como por sus intereses críticos, si bien no es, ni alega ser, un surrealista ortodoxo". "El surrealismo en Hispanoamérica y el 'yo' de Westphalen".

EN: Revista de crítica literaria latinoamericana, Nº 27, p. 97 .

- (19) "luego del experimentalismo de los años 20 se va a formular el discurso característico de la poesía de nuestro tiempo, aquel que habrá de proveernos de - nuestra propia noción de lo moderno. En ese paisaje la poesía de Emilio Adolfo Westphalen ejerce su libertad. Así es como ha carecido ella de pasado: desoída por la historia literaria al uso, nacida en un medio que no compartió su modernidad". ORTEGA, Julio. "Una nota sobre Westphalen". EN: Creación & crítica, Nº 20, p. 17.
- (20) "el vigilante papel que cumple la conciencia reflexiva está demasiado a la vista como para adscribir tan fácilmente su poesía (de Westphalen) al surrealismo. Le debe algo de sus modos, sin duda, pero se orienta hacia otro nivel del fenómeno poético: el que distingue a la lírica metafísica y hermética contemporánea". OVIEDO, José Miguel. "Palabras para Westphalen". EN: Creación & crítica, Nº 20, p. 8.
- (21) Estas características han sido tomadas del libro de Guillermo de Torre: Qué es el superrealismo. Buenos Aires, Ed. Columba, 1959.
- (22) "Acoger en la propia vida las manifestaciones del mito genuino significa, en rigor, adoptar una postura

irracionalista". JESI, Furio. Literatura y mito, p. 37.

(23) BALAKIAN, Anna. Ob. cit., p. 18.

(24) La expresión la tomamos del artículo de Vicente Azar, Vid. supra.

(25) Cf. BRETON, André. Ob. cit., p. 23.

(26) Este poema (uno de los primeros textos surrealistas peruanos) fue también publicado en Amauta, N° 20, enero de 1929, p. 53.

(27) "Entendemos por metáfora la sustitución que produce un enunciado denotativamente absurdo, sin correlato cosmológico: 'la luna plegable'. Según el lugar sintagmático en que ocurra la sustitución podemos tener: metáforas nominales, adjetivales y verbales". BUENO, Raúl. Ob. cit., pp. 90-91, n. 9.



CAPITULO IV

INTERPRETACION DEL MUNDO WESTPHALIANO

Westphalen no evidencia en sus versos la concepción del tiempo greco-latina ni la cristiana ni la oriental. El simplemente habla del tiempo en sus más variadas facetas. Tampoco escribe sobre un hombre perteneciente a una cultura y a una sociedad. Por el contrario, alude al hombre como un persistente habitante del mundo que trajina silenciosamente entre el universo de los sueños y el de la vigilia. Despertar y dormir cierran el círculo que resume la complejidad de la existencia. Westphalen no poetiza generalmente en torno a un árbol específico cuyo contenido sugestivo podría encandilar a algún escritor. El poeta de Las insulas extrañas nos acerca al árbol universal, cuyos padecimientos, conflictos y contradicciones intrínsecas parecen comprometer la existencia del mundo entendido como un estadio superior al de la sociedad humana históricamente determinada. Westphalen poetiza el amanecer. ¿Cuál amanecer? ¿Situado en qué tiempo -

más o menos específico del largo camino de la humanidad? Difícil contestar dichas interrogantes porque "La mañana alza el río..." se complace en la descripción de algunas imágenes y situaciones simbólicas que, como el sueño con sus condensaciones y desplazamientos, transcurren en un universo regido por las leyes del inconsciente y, como tal, alejado de las convenciones temporales.

El paso fortuito del sueño a las esferas de la vigilia parecen tener cierto carácter ritual-cosmogónico en "La mañana alza el río...", porque son hechos que ocurren en un tiempo casi mítico difícilmente predecible o situable en los estadios temporales de la humanidad. En las cosmogonías primitivas se cuentan mitos presentes en la memoria colectiva que narran la creación de un mundo. En el caso de la poesía westphaliana, dicha cosmogonía es interiorizada porque se centra fundamentalmente en el individuo o hablante lírico que intenta explicitarse a sí mismo el origen del alba y de la luz, relacionando a estas últimas con la dialéctica dormir/ despertar.

"Una cabeza humana viene lenta desde el olvido/ Tenso se detiene el aire/ Vienen lentas sus miradas". ¿A qué olvido se refiere el poeta? ¿A qué "cabeza" supuestamente "humana"? ¿Por qué se detiene el aire, y la lentitud se constituye en uno de los ejes significativos dominantes? Nuevamente el poeta alude a que el tiempo (entendido como la sucesión de hechos empíricamente comprobables) es lento y tiende a detenerse para facilitar el reposo cuasi absoluto del yo poético. Lo claro es que no

se refiere a un hecho específico y cotidiano, y más bien opera con categorías universales, es decir, se siente un habitante del mundo de los sueños, mas no de una sociedad particular, y prefiere descansar de la fatigante jornada de la vida.

En "No es válida esta sombra..." el poeta quiere recordar una determinada vivencia acaecida en el pretérito, pero las telarañas del recuerdo se van cayendo poco a poco y al final no le queda sino afirmar: "Pero/ Cosas o eran cosas o eran/ No recuerdo"; vale decir, traer a la memoria (en sentido estricto ésta es la tarea del historiador y del poeta épico) los hechos más sobresalientes de una vida (o de un pueblo) es una tarea condenada al fracaso y, por consiguiente, es mejor conformarse con la contemplación pasiva y silenciosa, ya que si no pueden saberse las leyes del pasado, resulta imposible analizar el presente y, por consiguiente, actuar en forma decidida. De ahí la vacilación, el miedo y la vuelta a las grandes categorías universales presentes en esta poesía.

En "Hojas secas para tapar..." se habla del otoño y de la regeneración como una sucesión más o menos prolongada de seres que comienzan un ciclo y luego lo terminan para dar lugar a otros que vienen a culminar la tarea de sus antecesores. Las hojas verdes se complacen con su lozanía y esplendor por un tiempo fugaz, después se vuelven amarillas, es decir, mueren para dar oportunidad a otras hojas y así sucesivamente. ¿A qué cultura específica pertenece esta concepción del mundo? ¿Es exclusivamente oc-

cidental? ¿Moderna o arcaica? No podemos definir esa tipología porque dicha cosmovisión pertenece al hombre como especie y descubridor tenaz del milagro de la naturaleza expresado en la regeneración de una especie: el ser humano, por ejemplo.

"Llueve por tanto..." es un elogio a la fertilidad y a la contemplación, pero no constituye un texto que evidencie la presencia de una concepción mística en sentido estricto. Es cierto que se recalca la plenitud del instante por medio del "ahora", no obstante, la anáfora manifiesta no es suficiente como para afirmar el triunfo de la visión mística en la poesía de Westphalen. Más bien, percibimos nuevamente el trabajo poético con los universales, vale decir, la enfatización de un simbolismo que pertenece como un patrimonio a la humanidad y que aparece de manera polifacética en la escritura westphaliana.

"No te has fijado..." alude a que el poeta no puede precisar en primera instancia el sentido del tiempo que fluye: "Ahora estoy pensando cuándo pudo terminar esa semana/ O si no terminó nunca y sólo se quedaba en principio/ Y así no más moría/ No acierto a poner las horas en su sitio". Por ello, el acto de recordar resulta imposible en el futuro, si no se puede tener plena conciencia del avance del tiempo histórico: "No te recordaré tampoco diciéndome/ Esta vez me has traído un ramo de coliflores".

Algunos versos claves para entender la naturaleza de ese proceso son los siguientes de "Hojas secas para -

tapar...": "No si mi mano no ha tenido historia/ Ni sabe - más del otoño/ Que la preponderancia de las aves". Fuera de la dimensión temporal-histórica, el poeta asume como suya la plenitud del reposo y contempla el festín de la naturaleza. En las pocas ocasiones que el yo poético logra aprehender el recuerdo, éste tiene cierta dimensión colectiva, la que eventualmente se asocia al pretérito de la humanidad y a veces actualiza algunas reminiscencias de la conquista del fuego, así leemos en "Una cabeza humana viene...": "Me he hecho recuerdo de hombre para oírte/ Recuerdo de muchos hombres/ Presencia de fuego para oírte".

Resumamos las características del universo semántico de la poesía de Westphalen:

- a) El mundo es concebido como una instancia no históricamente determinada porque está regida por las leyes del inconsciente. Claro está que esa cosmovisión no le impide a Westphalen ser un poeta moderno, sino que, por el contrario, le da universalidad y trascendencia, ya que Westphalen trabaja con las estructuras del inconsciente colectivo.
- b) El poeta opera con arquetipos que le permiten asumir la modernidad escritural sin perder los lazos con el pasado, pues los arquetipos se repiten en los distintos discursos desde tiempos remotos.
- c) Para el yo poético traer a la memoria determinados sucesos es un procedimiento en muchos casos condenado al fracaso porque el hablante le tiene miedo a la historia concebida como sucesión que conduce

a la diferenciación epocal: el hombre del siglo - XX no es el mismo que el hombre del siglo XIX, ver**u**bigracia. Por ello, el hablante vincula a la poesía con los arquetipos y configuraciones simbólicas que se reiteran en los distintos discursos imaginarios. El recuerdo (vale decir, la historia) aflora, pero de inmediato desaparece y, por consiguiente, es mejor operar con estructuras primordiales que revelan mayor consistencia y perdurabilidad.

- d) 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.
- e) El sueño permite en muchos casos acceder al tiempo que no fluye, al tiempo detenido en la mente - del hablante; de ahí que en el primer poema de - Las islas extrañas el tiempo como sucesión fluya al principio ("Andando el tiempo/ Los pies crecen y maduran"), pero posteriormente dicho avance se va deteniendo y con él se esfuma el recuerdo: "Ya llega y tarda/ Y se olvida".

El yo poético anhela que el mundo se regenere y así manifiesta su fe en un mito (que en este caso tiene el significado de utopía) para dar sentido a su existencia. Muchos autores desde las más diversas ópticas han señala-

do la necesidad de un mito para el hombre, por ejemplo, Mariátegui visiblemente influido por Bergson escribe: "Ni la Razón ni la Ciencia pueden satisfacer toda la necesidad de infinito que hay en el hombre. La propia Razón se ha encargado de demostrar a los hombres que ella no le basta. Que únicamente el Mito posee la preciosa virtud de llenar su yo profundo" (1).

Pero también la poesía de Westphalen evidencia la inclusión de componentes del mundo onírico y, de ese modo, es una muestra del pensamiento fantaseador opuesto al pensamiento dirigido, acorde este último con una lógica causal y eventualmente racionalista. C.G. Jung afirma que "A través del pensamiento fantaseador se establece el enlace con los 'estratos' más antiguos del espíritu humano, desde largo tiempo atrás sepultados por debajo del umbral de la conciencia" (2). Esta observación es ciertamente clave para comprender el funcionamiento simbólico del mundo westphaliano, pues éste opera generalmente con categorías universales o arquetipos.

¿Qué son los arquetipos? Precisemos un poco más este concepto, para luego señalar los arquetipos y las concepciones arquetípicas que se actualizan en la poesía de Westphalen. Los arquetipos son las formas o fuerzas que constituyen el patrimonio común de todos los hombres (3). Storr, uno de los exegetas de la obra de Jung, afirma que los arquetipos "pueden ser también equivalentes a ideas abstractas" (4). Jung aclara que se trata de "una disposición funcional a producir representaciones iguales o a-

nálogas (no heredadas, anotado nuestro). Es la disposición que más tarde denominé arquetipo" (5). El psicoanalista suizo arribó a la conclusión de que los arquetipos eran las estructuras del inconsciente colectivo, el cual "no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, cum grano salis, los mismos en todas partes y en todos los individuos" (6). Creemos que la poesía de Westphalen opera con algunas de esas estructuras; de ahí la dificultad de atribuir su simbólica a un determinado corpus cultural - situado en un marco temporal específico.

La poesía de Westphalen asimila creativamente y desde una óptica estilístico-formal moderna algunos componentes del pensamiento arcaico: el terror a la historia, por ejemplo, que ha sido muy estudiado por Mircea Eliade en El mito del eterno retorno (7). Dicha asimilación no es de ningún modo mecánica, sino asombrosamente creativa. Lo interesante es que Westphalen logra ser moderno sin perder el vínculo con el pensamiento primitivo. Ello explica la raigambre del cosmopolitismo westphaliano que, al decir de Octavio Paz sobre la poesía moderna, manifiesta "la exaltación de la naturaleza (que) es tanto una crítica moral y política de la civilización como la afirmación de un tiempo anterior a la historia" (8). Ya hemos visto que el poeta no puede clarificar plenamente la presencia del recuerdo y le tiene terror a la historia que diferencia a una época de la otra.

Hay un verso de Westphalen que es clave para comprender su poética:

"Yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos"

La palabra "sueño" tiene por lo general dos acepciones: deseos de dormir y representación imaginaria - del inconsciente. Indudablemente, la segunda significación es la más importante para comprender la simbólica de la poesía westphaliana, puesto que ésta asimila diversos componentes del mundo de lo inconsciente. Por ello, obsérvese en el verso arriba citado que los sueños, para Westphalen, vienen desde tiempos remotos, desde épocas arcaicas de la humanidad: "sueño de varios siglos". Dichos sueños perduran porque pertenecen a un estrato - que llega a los tiempos modernos proveniente de la antigüedad. Ese estrato es el inconsciente colectivo. La labor del poeta es, según Westphalen, mantener vivos esos sueños a través de la poesía asociada al canto: la "guitarra" del hablante en el verso westphaliano alude, sin duda, a un vínculo ciertamente primitivo, porque la poesía estaba muy asociada a la música en los orígenes.

El propio poeta acoge en sus versos la concepción jungiana del inconsciente colectivo: "Yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos". ¿Podría existir otro verso que ilustre en forma tan lograda la psicología de Jung?

En el próximo capítulo analizaremos dos poemas de Westphalen remarcando la presencia de arquetipos en ambos casos. Sin embargo, creemos necesario adelantar al-

gunas características del universo semántico de "Un árbol se eleva hasta el extremo..." en lo relacionado al arquetipo del árbol, pues ello mostrará de qué manera operan las estructuras del inconsciente colectivo en la poesía de Westphalen.

A) UN EJEMPLO

El árbol es uno de los grandes arquetipos de la civilización humana. Evidentemente, el árbol constituye una de las grandes manifestaciones de constancia vertical (9) porque eleva una vida terrestre a la bóveda azul que es el cielo (10). El sueño le tiene un lugar reservado, de ahí que Gaston Bachelard afirme sin ambages: "L'arbre est donc un être que le rêve profond ne mutile pas" y, por consiguiente, parece recibir de nuestra imaginación una vida dinámica maravillosa (11). Todas estas características enunciadas y que pertenecen al árbol como arquetipo o categoría perteneciente al mundo onírico, se hallan presentes en el poema westphaliano. Citemos los dos primeros versos: "Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos que lo cobijan/ Golpea con dispersa voz". Aquí se manifiestan tres componentes de la imagen arquetípica del árbol: la constancia vertical, la elevación de la vida terrestre al cielo como un anhelo de trascendencia y la vida dinámica maravillosa. Esto último puede quedar aún más claro con la mención de los verbos utilizados por el poeta para describir fidedignamente la acción dinámica del árbol: "golpear", "raspar", "arañar", "gritar", "llorar", "ahogar",

etc.

Ahora intentaremos un análisis que relacione un dibujo (12) con el poema de Westphalen. Jung, en Psicología y simbólica del arquetipo, adjunta un conjunto de figuras - del árbol, en algunos casos íntimamente vinculadas con el fuego y el agua. Jung afirma: "Los dibujos son productos espontáneos de la fantasía libremente creadora, y su única base consciente es la intención de expresar la vivencia que resulta cuando se integran contenidos inconscientes en la conciencia de tal modo que ésta no se desarraiga de lo inconsciente y lo inconsciente no es violentado" (13).

La figura 5 -explicada por el propio Jung- tiene un gran valor porque ahí se manifiesta el inconsciente colectivo y asimismo una correspondencia de naturaleza simbólica con el poema de Westphalen. La explicación del dibujo es la siguiente: "El árbol no tiene hojas pero sí unas - flores rojizas y pequeñas, lo que indica un estado primate. Los extremos de las ramas son llamas y también brota fuego del agua en la cual crece el árbol. El árbol es entonces como una fuente surgente. El símbolo de la fuente, la fontina, es característica de la alquimia. El cuerpo de la fuente corresponde en ese caso al árbol y es correspondiente representarlo en las imágenes en forma de una fuente de aldea medieval. La unión del fuego y el agua en nuestra figura expresa la unión de los opuestos, que - constituye lo esencial del proceso de individuación. La figura además pone de manifiesto la verdad del principio



5

El árbol crece en el agua. Tiene flores rojizas y también es uno de sus elementos constitutivos el fuego, que brota del agua en la parte inferior y de las ramas en la superior.



alquimista: 'aqua nostra ignis est' ('Nuestra agua es fuego')" (14).

Esta figura es una recreación imaginaria del motivo del árbol porque en ella están presentes muchas características del arquetipo del árbol. El poema de Westphalen también opera con dicho arquetipo, pues asume creativamente las grandes fuentes simbólicas de la humanidad. Resumamos los principales componentes de la explicación dada - por Jung de este dibujo:

- a) El árbol está asociado al fuego y al agua porque aquél muestra la dialéctica relativa agua/ fuego.
- b) La unión del fuego y el agua expresa la unión de opuestos vida/ muerte, alto/ bajo, etc.
- c) La presencia de una fuente surgente que remite - sin duda al contenido simbólico de agua en la figura. El árbol es esa fuente.
- d) El agua que es fuego, según los alquimistas; vale decir, hay un componente que logra la tan ansiada síntesis: un agua está llena del fuego sinónimo - de vida ("brota fuego").
- e) El crecimiento del árbol acorde con la acción vivificante del agua: "agua en la cual crece el árbol".

Consideramos que estos cinco elementos de la figura 5 se encuentran poéticamente sugeridos en el texto de - Westphalen:

-En primer lugar (a), el árbol parece sufrir la contundente acción destructora del fuego que a veces -

devora todo a su paso: "Cómo golpea el árbol al árbol el árbol (...)/ La garganta de fuego agua agua/ Matado por el fuego". Pero también padece los embates del agua mortífera: "Hojas gotas ramas alma/ Agua agua agua agua/ Matado por el agua". Es decir, el árbol se encuentra, como en la figura 5, vinculado a la dialéctica fuego/ agua.

-En segundo término (b), podemos observar la ligazón del fuego y el agua en los siguientes versos:

"Agua

La garganta de fuego agua agua

Matado por el fuego"

Hemos remarcado de qué modo el poeta une fónicamente las palabras "fuego" y "agua" a través de la aliteración del fonema /g/ y por medio de la eliminación radical de la coma para evitar la interferencia de cualquier pausa gramatical. La homofonía producida por el juego aliteracional evidencia que Westphalen asimila poéticamente determinadas asociaciones simbólicas las cuales vienen desde tiempos remotos.

-En tercer lugar (c), la presencia de una fuente surgente, que a la vez es el árbol, evoca el contenido significativo de agua en la figura. En el poema la aliteración de la líquida /l/ está muy asociada con la semántica del vocablo "agua" y, por consiguiente, el poeta la utiliza en el primero de estos dos versos: "El árbol contra el cielo contra -

el árbol/ Es la lluvia encerrada en tan poco de es
pacio"; vale decir, el árbol es la lluvia o una -
 fuente de agua que en principio queda encerrada
 en un recinto estrecho. Cada gota de agua trae con
 sí el nacimiento de una hoja: "Otra gota otra ho
 ja/ Crece el árbol", y, por ende, el agua brota -
 con el árbol, inunda el espacio, se regenera al -
 compás del crecimiento de las ramas: "El alma a-
 gua hablar agua caminar gotas damas ramas agua (el
 subrayado es nuestro)". Por ello, el propio poeta
 sugiere que las "gotas" se parecen en algún senti-
 do a las "ramas": "Las gotas/ Las ramas/ Lloro el
 agua".

-En cuarto término (d), el componente que logra la
 síntesis en el poema está muy relacionado con la
 vida humana. Veamos algunos rasgos de la estructu-
 ra fónica de los siguientes versos:

"Y nada más que sangre agua

No sangre fuego último fuego

Definitivo fuego" (subrayado nuestro)

La aliteración del fonema /g/ es indudable. "San-
 gre" es en este caso el único vocablo que tiene el
 primordial fonema /g/, el cual está presente tanto
 en la palabra "fuego" cuanto en el vocablo "agua".
 Por consiguiente, "sangre" es -fónicamente hablan-
 do- el agua que a la vez es fuego porque, además
 de la homofonía mencionada, es una palabra de dos
 sílabas (al igual que "fuego" y "agua") y asimismo

está asociada con la vida, como el fuego que inicia toda una civilización, y como el agua sinónimo de vida en las distintas cosmogonías.

-En cuanto al quinto componente (e), no es necesario explayarse mucho en las explicaciones, pues se encuentra sin lugar a dudas presente en el poema: "Otra gota otra hoja/ Crece el árbol/ Ya no cabe en el cielo en el alma/ Crece el árbol". En efecto, el árbol crece acorde con la acción vivificante del agua: "Otra gota otra hoja".

Como hemos podido ver, muchas características de la figura 5 (recreación arquetípica del árbol universal) operan de una u otra manera en el poema de Westphalen. En los dos textos la fantasía creadora se expresa libremente. Además en ambos las huellas del inconsciente son muy claras; no se trata de una lógica racionalista la que los estructura, sino de un mecanismo organizativo acorde con la dinámica de los discursos oníricos.

El arquetipo del árbol se encuentra también presente en otros poemas de Las islas extrañas. Por ejemplo, en "Hojas secas para tapar..." leemos: "La noche se aísla de los árboles/ Las alas cubren el sueño"; y posteriormente: "Plumas muertas/ La sangre cubre los árboles". Este último verso debe ser interpretado teniendo en cuenta el mundo de la imaginación onírica. Todo acto de "cubrir", en el universo de lo inconsciente, implica generalmente la acción de "encerrar". En efecto, la sangre "encierra" a los árboles y, por lo tanto, aquí observamos que el arque-

tipo del árbol se encuentra muy vinculado con el no-poder-salir-del-lugar, una de las características primordiales de dicho arquetipo, según Jung (15). El primer verso arriba citado ("La noche se aísla de los árboles") alude a - que, si hemos de creer a Bachelard, "il (el árbol) oscille du jour à la nuit et de la nuit au jour" (16). La noche se esfuma para dar paso al día acorde con la dinámica del árbol que oscila entre el día y la noche, entre la luz y la oscuridad.

En "Llueve por tanto..." se afirma: "Y no olvidemos los árboles que crecen en un día/ Para darte sombra si - así te place". Estos versos son sumamente ilustrativos - porque muestran cuatro características fundamentales del arquetipo del árbol, según Jung (17), las cuales son: el crecimiento, la duración ("los árboles que crecen en un día"), la protección y la sombra ("Para darte sombra").

B) ARQUETIPOS Y CONCEPCIONES ARQUETIPICAS

Otro de los grandes arquetipos de la poesía westphaliana es el fuego, pues aparece en diversos poemas de Las insulas extrañas. Por ejemplo, en "Solía mirar el carrillón..." el hablante asevera: "Este aliento este cuerpo este valle/ Miedo rojo tibio la fogata". En el último verso observamos el respeto por el fuego: se tiene miedo a la fogata porque se la mira con mucha reverencia. El fuego inspira respeto porque hiere, de ahí que el yo poético diga - más adelante: "Bajo una sombra o una niña/ Bajo la llama - la gota de sangre el ave (el subrayado es nuestro)". Bache-

lard ha estudiado el respeto por el fuego (18) y evidentemente cuando el pensador francés habla de ello se está refiriendo, sin duda, a una de las particularidades del arquetipo del fuego (19). Pero existe un verso westphaliano francamente iluminador: "La fogata por narices boca ojos (subrayado nuestro)". "Fogata" remite a fuego; y "boca"-nos recuerda el lenguaje y el habla del hombre. Las asociaciones fuego-habla y fuego-boca han sido muy analizadas por Jung en los distintos documentos de la humanidad, así el psicoanalista suizo afirma: "En sentido negativo - dice la Epístola de Santiago, 3, 6: 'Sf, porque la lengua es un fuego, un mundo de iniquidad es la lengua, puesta en medio de muchos miembros; la cual contamina todo el cuerpo, y enciende la rueda de la naturaleza, y ella misma es encendida del infierno.' Similarmente se habla del malvado en los Proverbios, 16, 27: 'Y en sus labios hay como llama de fuego.' También los dragones, los caballos (Apoc., 9, 17) y el Leviatán (Job, 41, 10) escupen fuego.

La relación de la boca con el lenguaje y el fuego es inequívoca" (20). Asimismo, el propio Jung cita textos orientales donde se recrea la asociación fuego-habla. Por lo tanto, el verso de Westphalen recrea poéticamente una de las connotaciones del arquetipo del fuego: la de estar asociado a la boca y así evocar el habla y la comunicación.

"La mañana alza el río..." revela también el funcionamiento poético de ese arquetipo: "Fuego fuego fuego fuego/ En el cielo cielo fuego cielo". En este caso, el fue-

go parece "devorar" al cielo y con él al cosmos entero, de ahí la iteración obsesiva del vocablo "fuego". Más adelante se dice: "Caricia estío los ojos la boca/ El fue go nace en los ojos (subrayado nuestro)". El último verso evidencia que el fuego brota porque además es símbolo de vida en el poema. Aquí, en este texto poético, tenemos dos particularidades típicas del arquetipo del fuego: a) Devora al cosmos; b) Nace como un ser que tiene vida. - Jung asevera que "A cada paso el fuego recibe el calificativo de 'consumidor', 'devorador', lo cual alude a la función de la boca; cf. Isaías, 9, 19: 'Por saña del Eterno de los Ejércitos será oscurecida la tierra, y será el pueblo alimento del fuego' (Igualmente Ezequiel, 15, 4)" (21). Esto evidencia que el fuego devorador nace como un ser vivo; Bachelard sostiene al respecto lo siguiente: "la idea de que el fuego se alimenta como un ser viviente es la que prevalece más en las opiniones que se forman en nuestro inconsciente" (22). Como vemos, Westphalen es un poeta que opera con el arquetipo del fuego, el cual pertenece al mundo de lo inconsciente.

"Una cabeza humana viene..." muestra una de las características medulares de este arquetipo en los siguientes versos:

"Recuerdo de muchos hombres
Presencia de fuego para oírte
Detenida la carrera
Atravesados los cuerpos y disminuidos"
El fuego está presente; la "carrera" (el accionar

del hombre) ha sido detenida y los cuerpos yacen disminuidos, es decir, cansados de la jornada cotidiana. El tercer verso ("Detenida la carrera") asocia al fuego con el descanso y, por consiguiente, el hablante concibe que la "presencia del fuego" permite el reposo. El propio Bachelard ha considerado al fuego "el símbolo del reposo" (23) porque sugiere, en el reino de la imaginación, una invitación al descanso apaciguador al pie de una fogata que protege de las inclemencias del clima. Esta concepción nos remite asimismo al mundo primitivo, cuyos componentes simbólicos perduran de una manera a veces "disfrazada" en la civilización moderna.

En fin, muchas de las características del arquetipo del fuego aparecen en los poemas de Las islas extrañas, pues el poeta opera con estructuras simbólicas que se reiteran de una u otra forma en los distintos discursos de la humanidad (24).

Al igual que el fuego, el agua es un arquetipo en la poesía westphaliana. En "La mañana alza el río..." vemos una cosmogonía poética, ya que el hablante se explicita a sí mismo el origen del mundo a través del funcionamiento del arquetipo del agua personificado en la imagen del río y del mar. El poema comienza asociando a la mañana con la génesis del mundo (el 'alba universal') que se actualiza en el texto westphaliano estrechamente vinculada al agua, como en las cosmogonías primitivas (25): "La mañana alza el río la cabellera/ Después la niebla la noche/ El cielo los ojos". De ahí que se despierte "sin vér

tebras sin estructura" en una atmósfera casi intemporal ("La piel está en su eternidad/ Se suaviza hasta perderse en la memoria") porque el propio mundo se está formando; pues el agua "evoca en primer lugar la desnudez natural" (26) y, por ende, los orígenes del mundo. Esa particularidad del arquetipo del agua, la de evocar los orígenes del cosmos, está presente en el poema de Westphalen.

"Llueve por tanto..." manifiesta una de las características del agua como arquetipo: la regeneración. En dicho poema se afirma: "Este lago para remojarte la esperanza/ Y mares de un color y mares de otro color". El yo poético intenta renovar ("remojarte") la esperanza porque - las aguas son síntoma de renovación y regeneración universales (27). Por eso, los mares se renuevan, varían su cromatismo acorde con la renovación del mundo: "Y mares de un color y mares de otro color". La variedad implica en este caso la renovación de los mares y con ella la regeneración del cosmos.

Indudablemente, las particularidades más fundamentales del arquetipo del agua operan en los poemas de Las islas extrañas. Sin embargo, "Un árbol se eleva hasta el extremo..." es el texto donde se percibe más diáfananamente el trabajo con los arquetipos del agua y el fuego. Este poema será analizado en el próximo capítulo y ahí daremos algunos ejemplos tomados de la historia de la cultura en lo concerniente al funcionamiento de ambos arquetipos.

Según la psicología de Jung existen tres arquetipos

del proceso de individuación, los cuales son: la sombra, el ánima y el sí-mismo. Estos arquetipos operan en "No es válida esta sombra..." como intentaremos demostrar en el último capítulo de este estudio.

Lo interesante sería señalar ahora que hay concepciones arquetípicas las cuales aparecen en los distintos discursos de la historia de la cultura. Una de ellas es la concepción del renacimiento y, por eso, Jung asevera lo siguiente: "'Renacimiento' es una declaración que, en general, pertenece a las declaraciones primordiales de la humanidad. Estas declaraciones primordiales reposan sobre lo que designo como 'arquetipo'. Todas las declaraciones que conciernen a lo suprasensible están, en el fondo más profundo, determinadas constantemente por el arquetipo, de manera que no es prodigio alguno si, entre los pueblos más diferentes, se encuentran declaraciones concordantes sobre el renacimiento" (28). "Solía mirar el carrillón..." es un poema de Westphalen que ilustra por sí solo el funcionamiento de la concepción del renacimiento. El hombre tiene la capacidad de abolir la muerte mediante la belleza ("Nace flor boca seno ave"). La amada muere, pero la muerte queda abolida al final porque el mundo renace por medio de la belleza ("Nace flor") y con él naturalmente la propia amada.



"Solía mirar el carrillón que llega con toda ave
Así estaba más MUERTA" (...)

"En el silencio estaba más niña
Llevaba y NACIA al sexo con cada flor" (...)

"Aunque estás MUERTA" (...)

"Porque se cierra y NACE
NACE flor boca seno ave".

Hemos utilizado las mayúsculas para subrayar los vocablos que actualizan la idea de morir o de nacer. Primero se alude a la muerte en los primeros versos ("Así estaba más - muerta"), luego algunos versos más adelante se hace referencia al nacimiento ulterior vinculado a la infancia ("estaba más niña/ Llevaba y nacía al sexo con cada flor"), posteriormente se dice que la amada está muerta ("Aunque estás muerta"); sin embargo, el final del poema es suficientemente ilustrativo por la reiteración del verbo "nacer" ("Porque se cierra y nace/ Nace flor boca seno ave"), lo cual revela el triunfo indiscutible del nacimiento sobre la muerte; vale decir, la poética westphaliana del renacer explicita que - después de la muerte viene el renacimiento rotundo, como - hemos podido apreciar en el esquema precedente.

Esta concepción arquetípica del renacimiento opera, asimismo, en "No te has fijado..." donde el hablante dice acerca de las olas lo siguiente:

"Naufragaban del viento clamaban

Renacían contra los barcos entrechocaban"

Es decir, las olas naufragan pero posteriormente renacen. El mundo fenece, mas vuelve a surgir acorde con la dinámica del renacimiento. Esta idea westphaliana nos recuerda que la interpretación de la ordenación poemática de Las insulas extrañas (Vid. supra el final del capítulo segundo) evidenció que, para el poeta, el hombre y, por consiguiente, el mundo donde habita, tienen la posibilidad de vencer la muerte para renacer y así alcanzar la plenitud.

El renacimiento lógicamente tiene mucho que ver con la regeneración que constituye también una concepción arquetípica primordial en la poesía de Westphalen. Ya hemos aludido suficientemente a la regeneración cuando nos referimos al funcionamiento poético del arquetipo del agua. Sin embargo, citaremos dos versos sumamente ilustrativos del proceso de renovación:

"Niña vamos que ya es hora

Que de nuevo principiemos"

No cabe duda que el hablante quiere empezar de nuevo y, como tal, sugiere la necesidad de la renovación y regeneración universales: el acto de principiar nuevamente ("es hora/ Que de nuevo principiemos") constituye un hecho simbólico, el cual expresa el deseo del hablante de que el universo se regenere permanentemente. El propio hablante reco-

nianza su relación amorosa y, por consiguiente, la "regenera" volviendo a los orígenes. En efecto, el poeta anhela - que el mundo se renueve constantemente para abolir la muerte y, de ese modo, prolongar la postura contemplativa del hombre en el cosmos.

C) LA POESIA DE WESTPHALEN: UNA CRITICA AL MUNDO MODERNO

Hemos visto que el poeta le tiene miedo a la historia como sucesión que conduce a la diferenciación epocal. Además, señalamos una idea fundamental para comprender la cosmovisión westphaliana: recordar es una tarea en muchos casos condenada al fracaso. Ciertamente, la historia como sucesión, el tiempo que fluye con todas sus connotaciones afloran en la mente del poeta, pero posteriormente desaparecen.

Por el contrario, el poeta asimila las estructuras que se repiten en los distintos discursos imaginarios; vale decir, los arquetipos pertenecientes al inconsciente colectivo. Westphalen acoge, desde su propia óptica poética, la concepción junguiana del inconsciente colectivo. Al respecto Storr escribe: "La poesía, como la música, puede transmutar el barro de lo trivial en el oro de lo trascendente. Una de las ideas centrales de Jung fue la de que el hombre moderno se había alienado del sustrato mitopoiético (el del pensamiento fantaseador, anotado nuestro) y que, por lo tanto, la vida carecía de sentido y significado para él" (29).

Hay que considerar que, aun cuando le tenga miedo a la

historia, Westphalen es un hijo del siglo XX y, por consiguiente, la reactualización poética de los arquetipos en la escritura de Westphalen también podría ser interpretada como una crítica al hombre alienado, deshumanizado en el mundo (30) y que ha perdido, de esa manera, los necesarios vínculos con el pensamiento primitivo y analógico.

Westphalen asimila la modernidad desde el punto de vista escritural integrando algunos componentes del pensamiento primitivo; es decir, el poeta peruano asume la renovación poética, pero, a la vez, reitera en forma notablemente creativa los grandes arquetipos del inconsciente.

El hombre moderno, en algunas sociedades, ha abandonado el mito. Domesticado por la sociedad de consumo, el ser humano va perdiendo los lazos con el pasado y la capacidad de acoger la utopía que dé sentido a su vida. Westphalen -como poeta del siglo XX- asume el mito a través de la imaginación poética, el mito de que el mundo se regenere y, en definitiva, se transforme para que el hombre, entre otras cosas, asimile cabalmente el gran aporte del pensamiento primitivo.

Evidentemente la fantasía, en la poesía de Westphalen, ha permitido conocer una de las grandes problemáticas de la humanidad. Mariátegui decía que "La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía. Y esto ha producido el suprarrealismo" (31).

Westphalen, poeta surrealista heterodoxo, ha logrado hacer de su poesía una forma de conocimiento y, por consi-

guiente, aquélla resulta ser una crítica indiscutible al mundo moderno.



NOTAS

- (1) MARIATEGUI, José Carlos. El alma matinal, p. 18.
- (2) JUNG, C.G. Transformaciones y símbolos de la libido, p. 54.
- (3) Idem, p. 191.
- (4) STORR, A. Jung, p. 51.
- (5) JUNG, C.G. Ob. cit., p. 121.
- (6) JUNG, C.G. Arquetipos e inconsciente colectivo, p. 10.
- (7) Cf. el capítulo 4 de El mito del eterno retorno, cuyo título es suficientemente ilustrativo: "El terror a la historia".
- (8) PAZ, Octavio. Los hijos del limo. Vuelta, p. 36.
- (9) BACHELARD, Gaston. L'air et les songes, p. 236. Bachelard, como Jung, relaciona a la imaginación con el pensamiento primitivo: "En El psicoanálisis del fuego, - propusimos marcar los diferentes tipos de imaginación mediante el signo de los elementos materiales que han inspirado a las filosofías tradicionales y a las cosmologías antiguas". El agua y los sueños, p. 10. Es decir, el teórico francés asume la tesis junguiana de la presencia de lo primitivo en el inconsciente del hombre.
- (10) BACHELARD, Gaston. L'air et les...
- (11) Idem, p. 235
- (12) Los dibujos que adjunta Jung han sido hechos por pacientes en tratamiento, pero también algunos de ellos son de personas no influidas terapéuticamente. Jung se

lecciona de un amplio material terapéutico los dibujos más significativos que operan -al igual que el - poema de Westphalen- con el arquetipo del árbol.

- (13) JUNG, C.G. Psicología y simbólica del arquetipo, p. 129.
- (14) Idem, p. 131.
- (15) Cf. Idem, p. 143.
- (16) BACHELARD, Gastón. Ob. cit., p. 240.
- (17) JUNG, C.G. Ob. cit., p. 143.
- (18) Cf. BACHELARD, Gastón. El psicoanálisis del fuego, - p. [26].
- (19) Evidentemente cuando Bachelard habla de "elemento" está pensando por lo general en la idea de arquetipo. En El agua y los sueños (p. 10), el pensador francés afirma: "creemos que es posible fijar, en el reino de la imaginación, una ley de los cuatro elementos que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra". Es decir, podemos decir que Bachelard habla de una ley de los cuatro arquetipos fundamentales, uno de los cuales es el fuego. Para la relación estrecha entre el pensamiento de Jung y el de Bachelard, véase La poética de la ensoñación, capítulo 2, donde el pensador francés opera con los arquetipos del ánima y del animus, los cuales han sido formulados por el propio Jung a lo largo de su obra.
- (20) JUNG, C.G. Ob. cit., pp. 175-176.
- (21) Idem, p. 175.

- (22) BACHELARD, Gaston. Ob. cit., p. [118].
- (23) Idem, p. 34.
- (24) Cf. el capítulo quinto de este estudio, específicamente la parte correspondiente al funcionamiento del arquetipo del fuego en el poema "Un árbol se eleva hasta el extremo..."
- (25) Mircea Eliade afirma que "La finalidad de las lustraciones y las purificaciones rituales con agua es actualizar, en un instante, el momento en que in illo tempore (tiempo mítico, anotado nuestro) tuvo lugar la creación; son una repetición simbólica del nacimiento de los mundos o del 'hombre nuevo'". Tratado de historia de las religiones, p. 206. Como se puede apreciar, el agua actualiza la génesis del mundo en las cosmogonías primitivas porque es símbolo de regeneración universal.
- (26) BACHELARD, Gaston. Ob. cit., p. 59.
- (27) Vid. supra nota 22.
- (28) JUNG, C.G. Formaciones de lo inconsciente, p. 28.
- (29) STORR, A. Ob. cit., p. 52.
- (30) Quisiéramos hacer una aclaración pertinente: si bien el mundo onírico de la poesía de Westphalen revela un marcado carácter atemporal, resulta imprescindible considerar que el poeta Westphalen debe ser ubicado históricamente en su época (la década del 30 en el Perú), lo cual permite en segunda instancia interpretar la reactualización poética de los grandes arquetipos como una crítica al mundo moderno.

- (31) MARIATEGUI, José Carlos. El artista y la época, p. -
23.



CAPITULO V

ANALISIS DE LOS ARQUETIPOS EN DOS POEMAS DE WESTPHALEN

Estos análisis no intentan agotar la totalidad semántica de dos textos westphalianos, sino simplemente demostrar el funcionamiento poético de los arquetipos en "No es válida esta sombra..." y "Un árbol se eleva hasta el extremo..."

El método que hemos utilizado en el primer caso es el de confrontar el discurso poético westphaliano con la propuesta jungiana de las etapas del proceso de individuación (1). En el segundo caso empleamos el método asociativo y paralelístico de Jung para trazar correspondencias de la más diversa índole y así mostrar el trabajo con los arquetipos en la poesía de nuestro autor.

En gran medida buscamos insertar los poemas de Westphalen en el ámbito de la cultura remarcando las relaciones pertinentes entre psicología y producción poética, o entre textos antiguos y poesía moderna.

A) EL PROCESO DE INDIVIDUACION EN "NO ES VALIDA
ESTA SOMBRA..."

La poesía para Westphalen es una aventura de conocimiento. No es un mero artificio formal donde el poeta se regodea con las palabras. No es un juego intelectual en que proliferan conceptos asimilados artificialmente. La poesía para él constituye una forma de aprehender la complejidad de las contradicciones y su funcionamiento, privilegiando el nivel simbólico por medio de una reactualización escritural de los grandes arquetipos. Concebido así, el arte perfecciona al hombre y bucea el inconsciente. Mas, ¿de qué manera el poeta hace de su arte una aventura de conocimiento? Existen muchos caminos, pero Westphalen opta por hacer de su "yo" (instaurado en primera instancia en la esfera de lo consciente) un nivel mediante el cual el poeta se sitúa en el mundo. El "yo" se ubica desde distintos ángulos para explorar el mundo de lo inconsciente. Por ejemplo, en "No es válida esta sombra..." se observa cómo el poeta explora el universo de los sueños a través de su "yo". "La mañana alza el río..." evidencia, asimismo, el acercamiento del hablante a la esfera de lo onírico: "La ola alcanza los ojos/ Duermen junto al río la cabellera". Sin embargo, la dispersión del "yo" en la poesía westphaliana no producirá necesariamente, como intentaremos demostrar, el fracaso de la empresa cognoscitiva del poeta. Secuela muy importante porque implica analizar qué plantea Westphalen con su "yo" fragmentado. Consideramos que la propuesta westphaliana se orienta en este caso a subrayar la complejidad de uno de los grandes pro-

blemas de la psique: la conciencia de la magnitud y trascendencia del proceso de individuación. Expliquemos un poco más estas formulaciones teóricas para luego decir qué significa el proceso de individuación, según Jung. En primer lugar, las limitaciones cognoscitivas del "yo" ("La mano a lo desierto/ El pie a lo ignorado/ Indudable/ Los huesos prestados podían ser míos" -subrayado nuestro) conducirá al escritor a buscar la conciencia de la totalidad psíquica del hombre. En segundo término, la búsqueda de dicha totalidad psíquica tendrá en cuenta la dialéctica vigilia/sueño. En tercer lugar, esta dialéctica lo llevará a indagar la armonización del mundo de lo consciente con el mundo de lo inconsciente.

Para Jung el proceso de individuación tiene como objetivo fundamental el desarrollo de la personalidad (2), ello implica llegar a la esencia individual después de concienciar algunos componentes del inconsciente. Según Jung el proceso de individuación tiene dos acepciones, vale decir, puede ser interpretado de dos formas más o menos diferentes. La primera que tiene como fin la "adaptación del hombre y ordenación del hombre en su mundo" (3). La segunda que arriba al "profundo conocimiento del 'sí mismo' y a un conocimiento del hombre, una 'reflexión' sobre los rasgos del ser, que hasta entonces habían quedado o se habían hecho inconscientes; a su concienciación y, por ello, a una ligazón consciente interna del hombre con la estructura del mundo, telúrica y cósmica" (4). Esa reflexión sobre los rasgos del ser presupone asumir las manifestaciones -

de nuestro inconsciente como pertenecientes a nuestra totalidad psíquica para quitarnos la máscara ("persona" significa "máscara") y ser por fin nosotros mismos reordenando la norma colectiva acorde con nuestra esencia individual.

Evidentemente, Jung privilegió la segunda acepción del proceso de individuación porque constituía una ampliación de la personalidad como una supuesta preparación para la muerte. Es indubitable que ambas acepciones del curso de individuación tienen mucha relación con la poesía de Westphalen. Cuando el poeta escribe: "No me dices en cuál cielo tienes tu morada/ En cuál olvido tu cabeza humana/ En cuál amor mi amor de varios siglos", intenta sin duda una ordenación del hombre en su mundo, es decir, busca precisar las características del ser humano a fin de que pueda conocer los rasgos de la existencia del ser, por eso en otro poema se afirma: "La piel está en su eternidad/ Se suaviza hasta perderse en la memoria/ Existía no existía (el subrayado es nuestro)". Es más, toda la poesía de Westphalen es un intento de ordenar las partes contradictorias del hombre para lograr la adaptación de éste a su mundo, empresa que comienza en Las islas extrañas con una meditación en torno al tiempo polifacético donde el hombre en primera instancia vive: "Andando el tiempo/ Los pies crecen y maduran". Pero no sólo eso. Westphalen (y esto lo vincula nuevamente con Jung) intenta hacer conscientes algunos rasgos inconscientes. He ahí una de sus principales utopías: la concienciación de las huellas del inconsciente para llegar a un profundo conocimiento del "sí mismo". Estamos, pues, en presencia de un

ideal del poeta: clarificar los contenidos del inconsciente a fin de conocer qué sucede en el exterior y sobre todo en el interior del individuo. Este objetivo explicita una vez más la concepción westphaliana de que la poesía es una aventura de conocimiento.

1. Etapas del proceso de individuación

El proceso de individuación, entendido como un hacer consciente una gama de contenidos inconscientes para llegar al "sí mismo", tiene tres etapas equiparables a tres arquetipos del inconsciente: la sombra, el ánima o animus (5), y el "sí mismo". Sostenemos que este proceso de individuación se materializa plenamente en un poema de Westphalen: "No es válida esta sombra..."

a) La primera etapa: conciencia de la sombra

Todo individuo tiene su sombra -uno de los grandes arquetipos del inconsciente (6)-, su "hermano tenebroso" que muchas veces quiere desconocer. Es decir, todo ser humano posee su "lado oscuro" que es inseparable de su totalidad psíquica. Frecuentemente no queremos reconocer ni darle valor al "lado oscuro" de nosotros mismos y nos conformamos con ver el lado agradable de nuestra psique; así, vivimos tranquilos, pero ignoramos de las profundidades abismales de la psique fragmentada en dos esferas: lo consciente y lo inconsciente. La sombra pertenece más bien a nuestro inconsciente que preferimos desdeñar porque viola las leyes éticas.

cas del mundo de la vigilia. Empero, "Uno puede encontrar su sombra sobre todo en las propias acciones erróneas o - cuando afloran en nosotros peculiaridades que solemos reprimir y dominar, pero también en una figura exterior concreta" (7). Para los hombres primitivos significaba "un - hechizo maligno que alguien pise su sombra, hechizo que - tan sólo puede deshacerse mediante una serie de ceremonias mágicas" (8). Por eso se dice que la sombra es un arquetipo que viene desde tiempos remotos, pues aparece en los - distintos discursos de las más diversas culturas. A través del arte podemos tomar conciencia del "hermano tenebroso" (9) porque en el proceso creativo afloran asiduamente componentes que pertenecen a nuestro inconsciente. En el arte surrealista, plagado de condensaciones y desplazamientos discursivos, se evidencian las huellas del inconsciente y con ellas aparece inopinadamente el arquetipo de la sombra.

El poema de Westphalen, "No es válida esta sombra..!", revela múltiples aspectos que deben ser tomados en cuenta. Lo primero que destaca nítidamente es la reiteración obsesiva del vocablo "sombra" a lo largo del poema. En los versos iniciales de este texto merece ser considerada la presencia de la sombra:

"No es válida esta sombra

(...)

Qué dura sombra

(...)

Llevo un siglo bajo la sombra"

Evidentemente, se trata del "hermano tenebroso" que pide ser reconocido. Por eso, el yo poético le niega validez en primera instancia a su "lado oscuro". Posteriormente dicha sombra intensifica su presencia ("dura sombra") y busca ser aceptada por el hablante quien se da cuenta de la importancia de la sombra para comprender el funcionamiento de la totalidad de su psique.

Reflexionemos sobre las características que se le adjudican a la sombra tanto en el eje espacial cuanto en el temporal:

- 1) El hablante prefiere desconocer la existencia de su sombra y, por ello, le niega validez y autenticidad a su presencia.
- 2) La sombra produce de inmediato la confrontación del mundo consciente del yo poético con la "dura esfera" de lo inconsciente: "Qué dura sombra". Indudablemente, resulta áspera la esfera de lo inconsciente porque viola las leyes morales del mundo de la vigilia. El inconsciente es, en definitiva, "inmoral" cuando escapa (en los sueños, por ejemplo) a nuestra represión.
- 3) Mediante una hipérbole poética muy sugestiva, el hablante constata que hace muchísimo tiempo su "hermano tenebroso" pide ser reconocido: "Llevo un siglo bajo la sombra" y ya es tiempo suficiente como para tomar una decisión primordial en relación a dicha problemática.

Las características cuantitativas de las figuras de

lo inconsciente, representadas por la sombra, causan un gran desconcierto en el hablante: "Me levantaba o es que caía más sombra". "Levantarse" implica, en este caso, olvidarse de la sombra y asumir plenamente el mundo de la vigilia; mientras que el hecho de que caiga "más sombra" evidencia al "hermano tenebroso" que pide casi a gritos ser reconocido. El hablante está ante una disyuntiva muy difícil: ¿olvidarse de la sombra o aceptarla como propia?

El poeta parece ponerse frente a sus contenidos reprimidos: "Me he dado contra mi cuerpo/ Qué dura sombra". "Darse contra el propio cuerpo", en el primer verso citado, significa "golpearse contra uno mismo", vale decir, aceptar nuestros propios errores (¿cuerpo frágil que cae ante las tentaciones?) y con ellos la presencia de nuestra sombra: "Qué dura sombra".

Posteriormente, el hablante reconoce totalmente la presencia de la sombra y a ratos parece resignarse a vivir bajo su influjo: "una sombra llama a otra/ Uno masca nada suena/ Masca sombra con sombra da golpes". Es indudable que ante tan sólida presencia de la sombra, el hablante acepta reconocer a su sombra como propia. El acto de "mascar" del hablante ("Uno masca nada suena") evidencia la interrelación del poeta con su sombra: al final se "masca" (es decir, se acepta) la propia sombra a fin de conocer mejor los laberintos del inconsciente del hombre. En este caso, conocer es un acto ciertamente doloroso y el poeta asume dicha opción porque en ella radica su particular forma de asumir el arte. Poesía = conocimiento, he ahí la equiva

lencia precisa.

Esta es la primera etapa del proceso de individuación, según Jung: aceptar la existencia del "hermano tenebroso", vale decir, de la propia sombra.

b) La segunda etapa: la proyección del ánima en la figura de la amada

"La segunda etapa del proceso de individuación, se caracteriza por el hallazgo de la forma de la 'imagen del alma', que Jung denomina en el hombre ANIMA y en la mujer ANIMUS. La figura arquetípica de la imagen del alma corresponde a la parte sexual complementaria de la psique, y muestra, en parte, el sedimento de la experiencia total del sexo contrario" (10). Es decir, luego de tomar conciencia de la sombra, el ser humano pasa a diferenciar la imagen de su alma que remite a la parte sexual complementaria de la psique: si es hombre la imagen de su alma corresponde al sexo femenino, y si es mujer dicha imagen remite al sexo masculino.

Generalmente en Las insulas extrañas se habla de la presencia de una amada: "Eres alta de varias angustias/ Casi llega al amor tu brazo extendido"; "Niña vamos que ya es hora"; "No me dirás estoy más grande porque eres más niña"; "Niña estás contenta", etc., lo que nos induce inequívocamente a plantear la existencia del arquetipo en el inconsciente del hablante poético. Vale decir, el ánima se proyecta en la figura de la amada en Las insulas extrañas.

De ese modo, el hombre toma conciencia de su totalidad psíquica reconociendo la presencia del contrario sexual en sí mismo. Veamos de qué manera en el mismo poema el yo poético se dirige a la amada que constituye la proyección del ánima, es decir, del alma del hablante.

"Mi garra no te alcanza

(...)

Pero cómo has vomitado ese mundo

(...)

Acaso las tinieblas andan de puntillas

Y tú vas en su seno"

Se pueden colegir las siguientes observaciones:

- 1) Siendo el ánima la imagen del alma del hablante y considerando que la amada personifica a esa ánima, debemos considerar que el hablante se dirige a su propia ánima como si ésta fuera su alter ego, dicha ánima está personificada por la amada. He ahí la razón que explica la significación del primer-
verso arriba citado ("Mi garra no te alcanza"). El hablante le dice a su ánima que el lado animal, es decir, el inconsciente, que no tiene leyes morales, pide ser reconocido y acercarse porque está muy lejos: "Mi garra no te alcanza".
- 2) El ánima, personificada en la amada, rechaza en una primera instancia el mundo de lo inconsciente - ("cómo has vomitado ese mundo"). Es decir, la imagen del alma del hablante -el ánima- no puede aceptar la convivencia con un mundo nauseabundo, ani-

mal (recuérdese la imagen de las garras) que no - tiene leyes morales de ningún tipo.

- 3) Los versos más sugestivos son los siguientes; "Acaso las tinieblas andan de puntillas/ Y tú vas en su seno", porque evidencian que el ánima -el alma del hablante- acepta la presencia del "hermano tenebroso" ("las tinieblas andan de puntillas"), de la sombra silenciosa la que en definitiva el alma del hablante se ve obligada a reconocer como propia. En este caso, el ánima reconoce a la sombra como propia y hasta parece "viajar" en el "lado oscuro", vale decir, aceptar la convivencia con la sombra silenciosa. Tal vez esto haya llevado a algunos críticos a suponer una raíz mística en la poesía de Westphalen, ya que también en la lírica de San Juan de la Cruz existe la figura del ánima (personificada en la amada) que vaga en la oscuridad: poema "Noche oscura" (11).

La idea del ánima ha tenido un vasto desarrollo en la literatura occidental, así en la Beatriz de La divina comedia se manifiesta el ánima. Por otro lado, "Margarita es la portadora de la proyección del ánima de Fausto" (12) en la primera parte de dicha obra de Goethe.

c) La tercera etapa: la llegada al "sí mismo"

Ya hemos visto el funcionamiento poético de dos grandes arquetipos del proceso de individuación: la sombra y -

el ánima. Hemos analizado el curso de la individuación, cuya primera etapa consiste en el reconocimiento de la propia sombra y cuyo segundo estadio permite al hablante darse cuenta de la parte sexual contraria de la psique que se proyecta en la figura de la amada en el poema de Westphalen. Ahora es pertinente referirse a la tercera y última etapa del curso de individuación: la llegada al "sí mismo". En efecto, el "sí mismo" podría definirse como el punto central de equilibrio entre el mundo consciente y el de lo inconsciente. El arquetipo del "sí mismo" aparece en los más diversos discursos (13).

La llegada al "sí mismo" es la culminación del complejo proceso de individuación que implica un nivel de realización personal (14). Pero ese objetivo sólo se cumple si se reconoce la presencia de los contenidos del inconsciente. Leamos los siguientes versos de "No es válida esta sombra...":

"Si pudiera partir en dos este sueño

Una parte para el dolor

Otra para encontrar

Aunque fuera una imagen difuminada borrada

De hombre que supiera algo más que dar unos pasos"

Es posible inferir los siguientes aspectos que son muy significativos para comprender la llegada al "sí mismo" en el poema:

- 1) El primer verso ("Si pudiera partir en dos este sueño") evidencia un empleo muy sugestivo del verbo "partir": se parte o se divide algo para conocer

cer los componentes de un objeto, vale decir, la estructura de dicho objeto. Por eso, el verso citado podría parafrasearse así: "Si pudiera hacer conscientes estas figuras inconscientes con el fin de conocer mi mundo onírico". Así, el poeta busca el punto central de equilibrio entre el mundo de lo consciente y el de lo inconsciente, busca el "sí mismo" y, por ello, quiere hacer conscientes algunas figuras de lo inconsciente para llegar al "sí mismo".

- 2) Enfrentarse al sueño implica una asunción del dolor, la indagación y encuentro de un hombre que, en mayor o menor medida, conoce el mundo: "una imagen - difuminada borrada/ De hombre que supiera algo más que dar unos pasos (subrayado nuestro)". La tentativa de conocer el mundo onírico revela, sin duda, la búsqueda del "sí mismo" que equilibre armónicamente el mundo de lo consciente con el de lo inconsciente en la poesía westphaliana.

Sin embargo, los tres versos últimos de "No es válida esta sombra..." son suficientemente ilustrativos:

"La muerte que mira con los ojos de los vivos
Los muertos que hablan con los loros de los vivos
Cuidado no despierten no duerman cuidados"

¿Por qué se alude tanto a la muerte? La significativa presencia de la muerte en la propia vida y el último verso en que aparecen el despertar (lo consciente) y el dormir (asociado a lo inconsciente), nos hacen recordar que para Jung el proceso de individuación implica también una amplia-

ción de la personalidad como una preparación para la muerte, de ahí que los dos sistemas de la psique (el consciente y el inconsciente) se yuxtapongan al final del poema - ("no despierten no duerman") buscando un punto central de equilibrio (el "sí mismo") en medio del asedio de la muerte, he ahí por qué el tono de advertencia del último verso.

La ética westphaliana plantea armonizar el "yo" consciente con la esfera de lo inconsciente a fin de conocer el mundo a través de la poesía. En ese sentido, Westphalen y Jung coinciden plenamente porque ambos subrayan la necesidad de un profundo conocimiento de la psique humana en sus dos esferas. En el siguiente esquema mencionaremos las tres etapas del curso de individuación e intentaremos un paralelo con algunos versos de nuestro poeta.

JUNG	WESTPHALEN
La sombra	"Llevo un siglo bajo la sombra"
El ánima	"Acaso las tinieblas andan de puntillas/ Y tú vas en su seno"
El "sí mismo"	"Si pudiera partir en dos este sueño" (búsqueda del "sí mismo", del equilibrio entre el mundo - consciente y el mundo de lo inconsciente).

La interrelación entre psicología jungiana y poesía westphaliana ha servido para conocer mejor la profundidad del mensaje ético del gran psicomatista suizo y, a la -

vez, la enorme complejidad semántica de la notable exploración del inconsciente que hace nuestro poeta. Como hemos podido apreciar, los tres grandes arquetipos del proceso de individuación operan poéticamente en "No es válida esta sombra..."

B) LOS ARQUETIPOS EN "UN ARBOL SE ELEVA HASTA EL EXTREMO..."

En el capítulo anterior vimos las correspondencias entre la figura 5 del árbol universal y un poema de Westphalen. Asimismo, señalamos que las características enunciadas por Bachelard, concernientes a la imagen del árbol, - tienen un amplio desarrollo en "Un árbol se eleva hasta el extremo..."; dichas características son: la vida dinámica maravillosa, la constancia vertical y la virtud de elevar la vida terrestre al cielo. Ahora intentaremos demostrar - con más detalle el funcionamiento de tres arquetipos (el árbol, el agua y el fuego) en el poema westphaliano a fin de explicitar las redes significativas con las que opera el poeta.

En primera instancia, el árbol westphaliano posee las siguientes características:

- a) Crece en forma vertical en dirección al cielo.
- b) Es una manifestación del deseo del hombre que quiere alcanzar el cielo.
- c) Se encuentra espiritualizado: "Golpea con las ramas la voz el dolor".
- d) Es inmenso: "Y que no cabes en el espacio".

- e) Se regenera permanentemente: "Otra gota otra hoja".
- f) Está asociado al agua y al fuego.

Todo lo enunciado ha sido muy estudiado por Bachelard, Jung y Eliade en relación al simbolismo del árbol. En efecto, el autor de La poética del espacio afirma: "Seul, l'arbre tient fermement, par la imagination dynamique, la constance verticale" (15). Es decir, para Bachelard el árbol - constituye la suprema manifestación de la verticalidad por que es "une force évidente qui porte une vie terrestre au ciel bleu" (16).

Por otro lado, la asociación hombre-árbol tiene una gran tradición en la cultura humana. El propio Eliade sostiene que al árbol se le suele vincular con el antepasado mítico porque los seres humanos en las más disímiles culturas "se consideran descendientes de un antepasado mítico nacido de un árbol" (17). Pero no sólo eso. La interrelación que se produce entre el árbol y el ser humano ("Yo te cedo mis dedos mis ramas", dice el hablante poético) ha sido considerado por Eliade "como un circuito continuo entre el nivel humano y el vegetal" (18).

La espiritualización de la figura del árbol es una de las características analizadas por Jung cuando alude al "despliegue de la forma en el aspecto físico y espiritual" en su estudio sobre el árbol como imagen arquetípica, vale decir, el árbol tiene personalidad porque representa la vida del hombre acorde con las representaciones primitivas -recuérdese el relato del sueño de Nabucodonosor donde el rey es representado por el árbol (19).

La inmensidad del árbol es testimonio del arraigamiento del árbol en el cosmos, mencionado por Jung en su análisis sobre el arquetipo del árbol (20). Asimismo, se puede analizar teniendo en cuenta los aportes de Bachelard la inmensidad íntima presente en el poema westphaliano pleno de onirismo: "La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda, el ensueño se nutre de - diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la - grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito" (21).

La regeneración del árbol es una de sus características primordiales. Eliade afirma "que el árbol representa -ya sea de manera ritual y concreta, o mítica y cosmológica, o incluso puramente simbólica- al Cosmo vivo, que se regenera incesantemente" (22).

En cuanto a que el árbol se encuentra vinculado al agua y al fuego, debemos remarcar que ése constituye uno de los componentes significativos más interesantes de dicha - figura arquetípica, pues Eliade sostiene que la asociación agua-árbol aparece en las más disímiles culturas porque - las aguas son el fundamento del mundo en las cosmogonías y la esencia de la vegetación. Por otro lado, dice, por ejemplo, que "En muchas regiones, cuando llega el momento - de trasladar solemnemente el 'palo de mayo', se quema el - árbol del año anterior" (23). Como vemos, la asociación -

árbol-fuego tiene una gran tradición en la civilización humana porque expresa la regeneración profusa del cosmos. Muchos componentes del pensamiento primitivo permanecen, pues, en el inconsciente colectivo, cuyas estructuras son asimiladas creativamente por el poeta.

Evidentemente, las características del árbol westphaliano tienen correspondencias muy claras con el simbolismo del árbol estudiado por Jung, Bachelard y Eliade. Este último en su obra monumental Tratado de historia de las religiones ha analizado los estrechos vínculos de las distintas religiones a través de la presencia de la figura del árbol. Eliade afirma que la importancia del modelo o arquetipo es muy grande para comprender la base de las costumbres rituales.

Ahora creemos pertinente precisar qué es una recreación arquetípica. Jung sostiene que se puede considerar la existencia de una imagen arquetípica cuando se puede verificar su presencia en los documentos de la civilización humana porque aquella es de naturaleza colectiva y, por ende, resulta interesante establecer cuál es el significado de las imágenes arquetípicas teniendo en cuenta el material asociativo; es decir, si confrontamos cuidadosamente los distintos textos de la humanidad para comprobar la reiteración de los grandes arquetipos. En el caso del poema de Westphalen, consideramos que a éste se le debe cotejar con otros discursos a fin de analizar de qué modo operan los arquetipos en la textura escritural westphaliana. Un texto sólo se entiende en relación a otros textos;

un poema, pues, debe ser inserto en el gran ámbito de la cultura para aprehender la significación que actualiza. Westphalen hace recreaciones arquetípicas, vale decir, utiliza sin tener plena conciencia las grandes fuentes míticas presentes en la cultura humana. El poeta peruano es fiel a los arquetipos, pero, a la vez, los recrea enriqueciendo su significación. Esta dialéctica tiene que ver con el eje tradición/ruptura. El autor de Las insulas extrañas está inserto en la tradición cultural universal como intentaremos demostrar en las páginas que siguen; no obstante, la renueva creativamente sin perder su autonomía es critural.

1. La fuerza de la ascensión del árbol y las recreaciones arquetípicas de Westphalen

El árbol asciende al cielo: "Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos que lo cobijan". ¿Qué quiere decir el poeta? El cielo cobija al árbol y resulta siendo la casa de este último porque, en el mundo de la imaginación enérgica, todo cobijo evoca el contenido semántico de "casa". El árbol anhela el "extremo de los cielos", el recinto último, la esencia primordial y, por consiguiente, se rebela y "golpea con dispersa voz". Esta imagen poética muestra la fuerza ("golpea") de la ascensión del árbol que se intensifica aún más con la subsiguiente iteración del verbo "golpear": "Golpea contra el ánimo/ Golpea con las ramas la voz el dolor". En efecto, la verticalidad se

opone a la horizontalidad en el poema: el árbol se opone al cielo, pero, a la vez, cuestiona su propia naturaleza ("El árbol contra el cielo contra el árbol"). El árbol también es la lluvia que parece superar la contradicción entre horizontalidad y verticalidad porque la lluvia cae del cielo - (morada suprema de la horizontalidad) para hacer crecer al árbol (manifestación de la verticalidad) y, por consiguiente, aquella constituye en primera instancia una síntesis dialéctica: "El árbol contra el cielo contra el árbol/ Es la lluvia encerrada en tan poco de espacio (subrayado nuestro)". Empero, dicha lluvia (=árbol) está encerrada y en ese sentido no conoce el reino de la libertad. No hay que olvidar que para Jung el árbol (=lluvia, en el poema) está asociado con el no-poder-salir-del-lugar (24), vale decir, con la pérdida de la libertad en las recreaciones arquetípicas que ha estudiado en forma rigurosa.

En el texto se percibe un cambio de perspectiva que es medular para comprender el poema. Primero se alude al árbol en forma impersonal ("Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos que lo cobijan/ Golpea con dispersa voz") y luego el yo poético le habla a un "Tú" que no es sino el mismo árbol: "Yo te cedo mis dedos mis ramas/ Así podrás raspar a rañar gritar y no solamente llorar/ Golpear con la voz". Nótese que en primera instancia se hace referencia al árbol - que "Golpea con dispersa voz", y que posteriormente el "Tú" (a quien se dirige el yo poético) es concebido como un ser que 'golpea con la voz' como el árbol: "podrás raspar a rañar gritar y no solamente llorar/ Golpear con la voz (sub-

rayado nuestro)". En resumen, el árbol y el "Tú" son la misma persona que se desdobra en la imaginación del hablante porque ambos "golpean" y el acto de "golpear" es primordial en el texto al reiterarse obsesivamente: "Golpea contra el ánima/ Golpea con las ramas la voz el dolor".

Ello está relacionado con la fuerza de la ascensión - del árbol que se manifiesta en un verso realmente iluminador con que el yo poético le pide algo al árbol: "No hagas tal fuerza por que te oigan". Pero es preciso interpretar con más detalle el siguiente verso: "Yo te cedo mis dedos mis ramas". ¿"Dedos" y "ramas" del hablante extrañamente fusionados en el poema? ¿Hombre = árbol? ¿Hombre = síntesis dialéctica del mundo humano y del mundo vegetal en el reino de la imaginación? Ese verso parece tener una gran resonancia mítica. De inmediato asoma en la memoria una idea de Jung: "La visión de Zaratustra, el sueño de Nabucodonosor y el relato de Bardesanes (154-222 d.C.) sobre el dios de los hindúes son modelos no confesados para la relación del arbor philosophica con el hombre. A ello hay que agregar la antigua idea rabínica según la cual el árbol del Paraíso es el hombre. En las más antiguas representaciones los hombres surgen de árboles o plantas. El árbol es algo así como una forma de transformación del hombre, pues por un lado surge del hombre primigenio y por el otro se convierte en hombre" (25). Como vemos, se trata de una recreación arquetípica de Westphalen en base a uno de los grandes prototipos culturales de la humanidad: el árbol. El poeta peruano recrea creativamente una imagen (el

árbol relacionado con el hombre) que se halla consignada en los mitos, leyendas y documentos de la humanidad. Por eso, podemos decir con Jung que "los productos espontáneos de lo inconsciente de hombres modernos pintan el arquetipo del árbol en una forma tal que pone claramente de manifiesto un paralelismo con su forma histórica" (26). Westphalen no repite mecánicamente los grandes arquetipos, sino poetiza enriqueciendo considerablemente la significación de estos últimos.

Volviendo al poema. El hablante quiere cederle sus ramas al árbol para que éste deje de sufrir: "Yo te cedo mis dedos mis ramas/ Así podrás raspar arañar gritar y no solamente llorar". Las 'ramas del hablante' quieren enlazarse con las del árbol que asciende. Dicha unión manifiesta una convivencia que, en el reino de la imaginación onírica, es un "matrimonio espiritual". Esta solidaridad tan férrea entre ambos (el hablante que tiene ramas y el árbol que asciende) puede ser interpretada como una recreación arquetípica del llamado matrimonio de los árboles, profusamente estudiado por Eliade y que forma parte de las tradiciones de muchos pueblos (27). De ese modo, estamos observando cómo Westphalen asume -inconscientemente, claro está- una estructura arquetípica dándole una semántica nueva, pero que tiene muchos ecos de la antigüedad porque remite a un inconsciente que pertenece a la humanidad desde tiempos remotos, un inconsciente donde se perciben clarísimas huellas del pensamiento primitivo.

El hablante está herido, sufre un gran tormento por -

la acción benéfica que ha realizado en provecho del árbol que asciende: "Pero tal levedad me hiere/ Me desola". Sin duda, el hablante (que tiene ramas) expresa la soledad ("Me desola") del ser humano en el cosmos. Esta situación es una recreación arquetípica de un tópico que aparece en el Bhagavad-Gitâ (XV, 1-3) donde, según Eliade, "el árbol cósmico llega a expresar no sólo el Universo sino además la condición del hombre en el mundo" (28). Por su parte, Bachelard aserta al respecto que "L'arbre souffrant met un comble à l'universelle douleur" (29).

2. Presencia del agua como arquetipo

El agua es uno de los arquetipos primordiales de la humanidad y se encuentra presente en muchas de las cosmogonías primitivas. Eliade afirma: "Principio de lo indiferenciado y de lo virtual, fundamento de toda manifestación cósmica, receptáculo de todos los gérmenes, las aguas simbolizan la sustancia primordial de la que todas las formas nacen y a la que todas las formas vuelven, por regresión o por cataclismo" (30). Evidentemente, el agua está a asociada a la vida porque es el símbolo de la génesis (31). Recuérdese la siguiente sentencia bíblica de Isaías (48, 1): "Oíd esto, casa de Jacob, los que os llamáis con nombre de Israel, y los que de las aguas de Judá salieron (el subrayado es nuestro)". Jung nos recuerda que del agua surgieron muchas divinidades: el Mesías renació en el río Jordán, por ejemplo. Bachelard afirma que "El agua extingue el fuego, la mujer extingue el ardor. En el reino de las mate-

rias nada hay más contrario que el agua y el fuego. El agua y el fuego ofrecen quizás la única contradicción de -
 veras sustancial⁴(32). De ahí que en el poema de Westphalen el agua resulte siendo sinónimo de vida por oposición al fuego: "Muerto sin agua en el fuego"; "Ya no tengo alma ya no tengo ramas ya no tengo agua". En el primer caso, el agua se opone al fuego (=muerte) y, como tal, aquella puede ser concebida como la "sustancia primordial" (Elia-de) imprescindible para la vida humana. En el segundo caso, se produce la asociación árbol-agua, la cual constituye una recreación arquetípica de un tópico que aparece en las distintas tradiciones culturales (véase en el libro - de Ezequiel, cap. XLVII, la imagen del torrente de las aguas y el nacimiento de nuevos árboles, verbigracia). Lo que sucede es que el árbol en el poema revela un poder - en el orden de la vida (33) al desear ascender al cielo, pero dicho poder se resquebraja inopinadamente y ello causa la desesperación del hablante: "Ya no tengo alma ya no tengo ramas ya no tengo agua".

Empero, el agua es también sinónimo de muerte: "En la gota de agua zozobran"; "Agua agua agua agua/ Matado - por el agua". En efecto, el tema del tormento está muy - vinculado al agua; los galeones navegan, pero de inmediato naufragan: "Y navegan los rojos galeones por la gota - de agua/ En la gota de agua zozobran". Posteriormente leemos dos versos que iluminan mucho más la semántica del poema: "Acaso golpea el tiempo/ Otra gota/ Agua". Sería - ingenuo decir que la asociación agua-tiempo no es una re-

creación arquetípica de la milenaria imagen de Heráclito: la dialéctica de las aguas expresada en la idea de que "nadie se baña dos veces en el mismo río", lo cual manifiesta la concepción de la regeneración de las aguas que asimismo está actualizada poéticamente en el texto de Westphalen: "Otra gota/ Agua". El cambio permanente, el fluir ("Otra gota") constante del agua se articulan en el poema con la regeneración de las hojas: "Otra gota otra hoja". La renovación vence a la decrepitud; las hojas amarillas dejan su lugar a las hojas verdes; las aguas decrepitas a las nuevas. Es el síntoma del fluir incesante del cosmos en aras de la supervivencia, de ahí la significación poética del tiempo entendido como regeneración constante: "Acaso golpea el tiempo/ Otra gota".

No obstante, hay un verso que merece comentario aparte: "Otra música alba de agua canta música agua de alba". Obsérvese el cambio de sintagma de "alba de agua" a la expresión "agua de alba". Evidentemente existe un juego fónico en este caso, pero lo interesante es la asociación agua-alba que evoca la restauración de la "integridad auroral" (este término lo hemos tomado de la obra de Eliade) a través de las aguas purificantes y regeneradoras que actualizan simbólicamente la génesis del mundo: el "alba" en el poema de Westphalen.

Eliade sostiene que "El agua fluye, está viva, se mueve; el agua inspira, cura, profetiza. En sí mismos, la fuente o el río son una manifestación del poder, de la vida, de la perennidad; son y además están vivos" (34). Alguien se -

preguntará por qué Westphalen reitera veinticinco veces el vocablo "agua" ("Agua agua agua agua/ Matado por el agua", por ejemplo). La respuesta está en que el poeta quiere abolir la muerte por medio de la regeneración - constante y cuasi perpetua. Es cierto que el agua a veces es arquetipo de muerte en el poema, mas la regeneración es constante. El poema termina con la imagen de la muerte, pero en un plano simbólico la ausencia de tragicidad hace que supongamos que el ritmo incesante de la vida continuará, pues se cierra un estadio y se abre otro acorde con una visión que concilia armónicamente la dialéctica de las aguas (recuérdese la recreación arquetípica de la imagen de Heráclito) con la perspectiva cosmogónica expresada en la regeneración: "Otra música"; "Otra gota otra - hoja"; "Otra alma", etc.

3. Presencia del fuego como arquetipo

El fuego constituye, así como el agua, uno de los - arquetipos medulares en la historia de la civilización - humana. En efecto, el fuego está asociado con el nacimiento de la cultura, pues marca un hito insoslayable al ser considerado por algunos autores como "la primera materia de su fantasía (del hombre), el símbolo del reposo, la invitación al descanso" (35) o como uno de los componentes preponderantes que permitieron el paso de "lo crudo a lo cocido" -Lévi-Strauss (36)-. Fin de un estadio de la humanidad y comienzo de otro, el fuego se encuentra - también muy asociado al lenguaje, al acto de hablar o de

comunicarse con los demás. Jung menciona muchos ejemplos - tomados de la historia de las más disímiles culturas: "En el lenguaje del Antiguo Testamento es frecuente la asociación de boca y fuego, por ejemplo en Samuel, II, 22, 9: "Y fuego de su boca ardió. Brasas se encendieron de él." Isaías, 30, 27: (El nombre del Señor) "sus labios se hincharon de ira, y su lengua como fuego quema" (37). El psicoanalista suizo cita un texto veda donde se afirma: "cuando después de la muerte de este hombre su palabra entre en el fuego" (38).

Los ejemplos podrían multiplicarse, mas lo que nos interesa es analizar la asociación lenguaje-fuego en el poema de Westphalen. Hay un verso clave al respecto: "La garganta de fuego agua agua". En primer lugar, "garganta" está generalmente vinculado al acto de comunicarse porque evoca de inmediato al vocablo "voz" anteriormente presente en el poema westphaliano: "Golpear con la voz". En efecto, "garganta" y "voz" remiten inmediatamente a la comunicación que es la base de la civilización humana. En el texto del poeta peruano "garganta" se encuentra muy vinculado a "fuego" por medio de un sintagma nominal donde se percibe la ausencia del adjetivo, es decir, no hay ningún vocablo que califique al sustantivo "garganta" y, por consiguiente, la unión entre "fuego" y "garganta" es bastante sólida gramaticalmente hablando por la utilización de una preposición ("de") y la yuxtaposición de dos antónimos - ("fuego agua agua") que logra la enfatización poética del contenido semántico de "fuego". Sin lugar a dudas, se tra-

ta de una recreación arquetípica de la asociación lenguaje-fuego que aparece en los diversos textos de la cultura humana. Westphalen hace suyo un arquetipo y lo recrea poéticamente acorde con su propia cosmovisión del mundo.

Posteriormente hay un verso sumamente ilustrativo: "Matado por el fuego". Lo interesante es averiguar a qué sustantivo de género masculino está calificando "Matado" (participio pasado que opera como adjetivo). Hay dos posibilidades: "árbol" o "tiempo". ¿Es el árbol "Matado por el fuego"? ¿O es el tiempo "Matado por el fuego"? Evidentemente, ambos sustantivos están muy vinculados en el poema porque comparten el primordial acto de "golpear": "Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos que lo cobijan/ Golpea con dispersa voz"; "Acaso golpea el tiempo" (el subrayado es nuestro en los dos casos). Es decir, desde el punto de vista semántico "árbol" (que "golpea" incesantemente) está muy próximo al vocablo "tiempo" y, por consiguiente, se puede asumir que son dos palabras de gran parentesco significativo en el contexto. Entonces, no es riesgoso asumir cualquiera de las dos como sustantivo calificado gramaticalmente por "Matado" en el texto: tomaremos en principio "árbol" debido a la importancia semántica que tiene en el poema y porque se itera obsesivamente antes de la aparición de la imagen del fuego: "Cómo golpea el árbol al árbol el árbol". Asumiremos que es el "árbol" el que sufre la acción devoradora del fuego. En efecto, la imagen poética del árbol "Matado por el fuego" constituye una recreación arquetípica del llamado ritual de la cremación que aparece en las -

distintas culturas ("se quema el árbol del año anterior" como señala Eliade en su estudio sobre las costumbres rituales de los diversos pueblos) porque, al decir de Eliade, "Lo que importa señalar (...) es la significación cósmico-temporal que tenía (y que conserva, aunque en forma atenuada) esa costumbre de quemar árboles. La cremación era, y sigue siendo, un ritual de regeneración, de nuevo comienzo y, al mismo tiempo, de conmemoración de un gesto primordial, realizado 'en aquel tiempo' (tiempo mítico, anotado nuestro)" (39). De inmediato traemos a colación que, en el poema, la expresión "Matado por el fuego" pudo haberse referido también a "tiempo". En este caso, percibimos el fenómeno de la regeneración porque el tiempo que "golpea" es posteriormente "Matado por el fuego", lo cual debe ser comprendido, desde una perspectiva cosmogónica, como el fin de un estadio y el comienzo de otro. El "fuego" devora al "tiempo" para permitir el inicio de otra época en el largo camino de la humanidad acorde con el proceso de la regeneración anteriormente mencionado cuando aludimos a la simbología del agua en el poema.

Evidentemente, el fuego es agente de muerte ("Muerte sin agua en el fuego"), pero también lo es de regeneración. Para el poeta es algo realmente maravilloso el milagro de la regeneración en la inmensidad del cosmos, un final que es a la vez principio de otra época: "La llamarada gigantesca/ Maravilloso final". El hablante anhela tocar el fuego ("La mano arañaba el fuego/ La mano") acorde con una óptica contemplativa: "El fuego, para el hombre que contempla,

es un ejemplo, a la vez, de transformación rápida y circunstancial (...) el fuego sugiere el anhelo de cambiar, de atropellar el tiempo" (40).

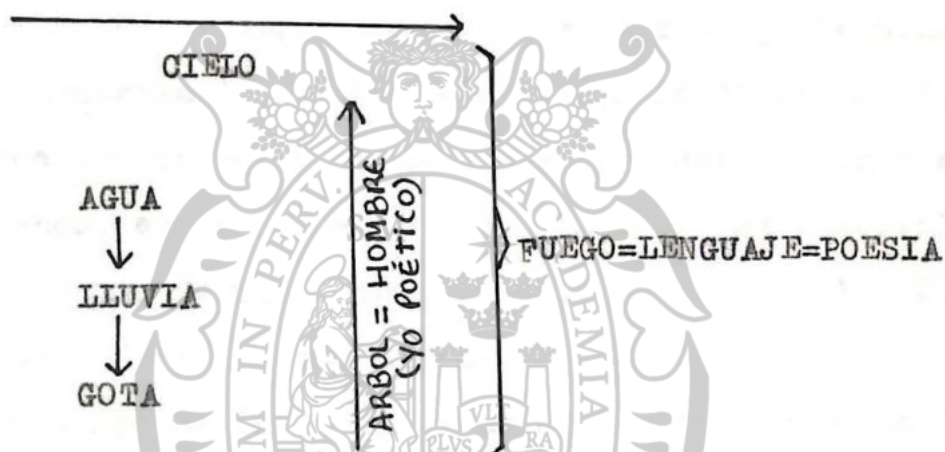
4. La cosmogonía poética de Westphalen

Hemos visto que en "Un árbol se eleva hasta el extremo...":

- a) El cielo es la expresión suprema de la horizontalidad.
- b) El árbol resulta ser sinónimo de verticalidad, se encuentra muy asociado al yo poético ("Yo te cedo mis dedos mis ramas") y al ser humano en general, porque expresa fidedignamente el deseo de éste de llegar al cielo.
- c) El agua constituye generalmente el arquetipo de la regeneración constante y debe ser considerado como el eje fundamental de la cosmogonía westphaliana - porque el vocablo "agua" se itera nada menos que veinticinco veces en el poema.
- d) El fuego es el arquetipo asociado al lenguaje, se encuentra ligado a la muerte, pero en esencia remite al proceso de regeneración cosmogónica.

Es el momento de preguntarse dónde se ubica la poesía en esta cosmogonía. Evidentemente, el acto poético no puede ser concebido al margen del lenguaje. Es más, sin lenguaje no hay poesía porque ésta actualiza la estructura de una determinada lengua y la particularidad de cierta "habla". Como observamos, los dos componentes del lenguaje (lengua y -

habla) operan en el discurso poético. En el poema de Westphalen el lenguaje se encuentra asociado al fuego ("La garganta de fuego agua agua", verso antes estudiado) y, por consiguiente, la poesía tiene que estar también sólidamente vinculada al fuego. En el siguiente esquema mostraremos gráficamente la cosmogonía westphaliana:



La poesía es síntoma de regeneración como el fuego - que inicia una nueva civilización y como el lenguaje que - se renueva constantemente. La poesía es una ilusión de eternidad porque perenniza el lenguaje y vence la muerte. No en vano Westphalen escogió como título para su segundo libro: Abolición de la muerte.



NOTAS

- (1) Hemos tomado la sugestiva interpretación que del proceso de individuación hace Jolande Jacobi.
- (2) Cf. JUNG, C.G. Tipos psicológicos, p. 534.
- (3) JACOBI, Jolande. La psicología de C.G. Jung, p. 165.
- (4) Ibidem.
- (5) El animus es el arquetipo que remite a la parte sexual complementaria de la totalidad psíquica de la mujer, de ahí que generalmente el animus se proyecte en la figura del amado, es decir, el alma de la mujer se materializa en la figura de un hombre: Dionisio, por ejemplo. El ánima será definida más adelante.
- (6) El arquetipo de la sombra aparece en las distintas tradiciones culturales, a veces la sombra es una bruja o el demonio (en la tradición cristiana) o simplemente un amigo (el ayudante Wagner en Fausto de Goethe), entre otras representaciones.
- (7) JACOBI, Jolande. Ob. cit., p. 168.
- (8) Idem, pp. 166-167.
- (9) En el arte frecuentemente aparece el motivo de la sombra: "el Grey Eminence de Aldous Huxley, el hermoso cuento de Oscar Wilde El pescador y su alma, como también Mefistófeles, el oscuro inductor de Fausto, son ejemplo del manejo artístico de la sombra". JACOBI, Jolande. Ob. cit., p. 167.
- (10) Idem, p. 173. En cuanto al ánima Jung asevera que "es un arquetipo natural que subsume de modo satisfactorio-

todas las manifestaciones de lo inconsciente, del espíritu primitivo, de la historia de la religión y del lenguaje". Arquetipos e inconsciente colectivo, p. 33.

- (11) Recuerdense los siguientes versos de San Juan: "En una noche oscura,/ con ansias, en amores inflamada,/ ¡oh dichosa ventura!./ salí sin ser notada,/ estando ya - mi casa sosegada". Vida y obras completas de San Juan de la Cruz, p. [618].
- (12) JACOBI, Jolande. Ob. cit., p. 185.
- (13) Cf. JUNG, C.G. Psicología y simbólica del arquetipo, donde se alude al proceso de individuación en el sacrificio de la misa (p. 109), pero también al simbolismo del agua en la visión del alquimista Zósimo - (p. 45) estrechamente vinculado al "sí mismo". En realidad los ejemplos son numerosos a lo largo de la obra de Jung.
- (14) He ahí el punto clave de la ética de Jung para quien la ciencia psicológica debe buscar la humanización - del hombre.
- (15) BACHELARD, Gaston. L'air et les songes, p. 236.
- (16) Idem, p. 232.
- (17) ELIADE, Mircea. Tratado de historia de las religiones, p. 265.
- (18) Idem, p. 286.
- (19) "En el sueño de Nabucodonosor el rey mismo es representado por el árbol. En concordancia con representaciones muy antiguas y aún primitivas, el árbol representa in concreto la vida del hombre". JUNG, C.G. Ob.

cit., p. 143, n. 25. Véase en el Antiguo testamento, Daniel, 4, 17-19.

- (20) Jung afirma que "la fenomenología del símbolo del árbol debe ocuparse sobre todo de los aspectos significativos de éste. Las asociaciones referentes al sentido más frecuentes por término medio son el crecimiento, la vida, el despliegue de la forma en el aspecto físico y espiritual, el desarrollo, el crecimiento de abajo hacia arriba y viceversa, el aspecto maternal (protección, sombra, techo, frutos para la alimentación, fuentes de vida, fortaleza, duración, arraigamiento [también: no-poder-salir-del-lugar], vejez, personalidad) y finalmente, muerte y renacimiento.

Esta caracterización es el resultado de una experiencia de muchos años con manifestaciones de casos individuales investigados. Aun al profano que lea esto le llamará la atención cuántos elementos propios de cuentos, mitos y poesías aparecen en estas imágenes (el subrayado es nuestro)". Psicología y simbólica..., pp. 142-143.

- (21) BACHELARD, Gaston. La poética del espacio, p. 220.
 (22) ELIADE, Mircea. Ob. cit., p. 257.
 (23) Idem, p. 294.
 (24) JUNG, C.G. Ob. cit., p. 143. (Vid. supra nota 6).
 (25) Idem, p. 200.
 (26) Este paralelismo justifica que podamos analizar un poema de Westphalen teniendo en cuenta algunos docu-

mentos de la humanidad a fin de trazar correspondencias que permitan iluminar la interpretación de "Un árbol se eleva hasta el extremo..."; nuestro análisis, sin embargo, respetará la autonomía relativa del texto literario.

- (27) Cf. ELIADE, Mircea. Ob. cit., p. 292.
- (28) Idem, p. 263.
- (29) BACHELARD, Gaston. Ob. cit., p. 247.
- (30) ELIADE, Mircea. Ob. cit., p. [185].
- (31) "Para los antiguos, el mar era el símbolo de la génesis. Del agua surge la vida". JUNG, C.G. Transformaciones y símbolos de la libido, p. 230.
- (32) BACHELARD, Gaston. El agua y los sueños, pp. 151-152.
- (33) "el árbol, con su regeneración periódica, manifiesta el poder sagrado en el orden de la vida. Cuando las aguas completan este paisaje, significan las latencias, los gérmenes, la purificación". ELIADE, Mircea. Ob. cit., pp. 260-261.
- (34) Idem, p. 195.
- (35) BACHELARD, Gaston. El psicoanálisis del fuego, p. 34.
- (36) Cf. LEVI-STRAUSS, Claude. Mitológicas. Lo crudo y lo cocido. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- (37) JUNG, C.G. Ob. cit., p. 175.
- (38) Se trata del texto Brahadâraṇyaka-Upanishad, cuyos fragmentos son citados en: Transformaciones y símbolos de la libido, p. 175.
- (39) ELIADE, Mircea. Ob. cit., p. 305.

(40) BACHELARD, Gaston. Ob. cit., p. [37].



CONCLUSIONES

1. Hay tres etapas en la crítica sobre la poesía de Westphalen: recepción deslumbrada de los años 30, período de re descubrimiento (1970-1977) y período de interés académico (1977 hasta nuestros días).
2. En la poesía de Westphalen la vida es concebida como un tránsito de la vigilia al sueño o viceversa. El poeta vacila entre el mundo de lo consciente y el de lo inconsciente, entre la vigilia y el sueño.
3. La perspectiva de composición revela una actitud de pasividad que privilegia la contemplación y el reposo.
4. El silencio es uno de los ejes principales de la poesía de Westphalen y evidencia el rechazo a la acción, la fugacidad del recuerdo en la mente del hablante que reposa y el miedo del yo poético.
5. El "yo" es empleado en muchos casos para dar unidad relativa a un universo verbal caracterizado por su fragmentarismo.
6. Westphalen rehuye la métrica tradicional, notoriamente - el uso del heptasílabo y el endecasílabo.
7. La regla es el uso de versos esticomíticos, es decir ais

lados del conjunto textual. Ello evidencia un fragmentarismo versal que nos recuerda el tipo de funcionamiento de los discursos oníricos.

8. Los principales recursos poéticos son: la anáfora, la aliteración, los juegos de palabra y las suspensiones de la frase. Westphalen casi no emplea el símil: el - "como".
9. Las ideas se desarrollan en dos o cuatro versos, luego se pasa a otra formulación y así sucesivamente. Este fragmentarismo textual de estirpe vanguardista implica un alejamiento radical de la estética modernista.
10. La ordenación poemática de Las islas extrañas revela la concepción de que el hombre puede abolir la muerte. Es decir, el nacimiento conduce a la muerte pero el - hombre tiene la capacidad de abolirla, por medio de la poesía o la belleza, para alcanzar la plenitud.
11. El surrealismo westphaliano en Las islas extrañas es marcadamente heterodoxo porque, si bien explora los intrincados laberintos del inconsciente, no manifiesta - en sentido estricto y cabal la utilización de la escritura automática. Westphalen opera con un lirismo en - cierto sentido "clasicista" que trátoca algunos componentes del surrealismo ortodoxo europeo, todo ello acorde con una notable conciencia de la modernidad.
12. El mundo de la poesía de Westphalen está concebido como una instancia no históricamente determinada, pues - está regida por las leyes del inconsciente.
13. Para el yo poético recordar es una tarea condenada al fracaso porque el poeta le tiene miedo a la historia.

14. El sueño permite acceder al tiempo que no fluye, al tiempo detenido.
15. La poesía westphaliana asimila, desde una perspectiva estilístico-formal moderna, algunos componentes del pensamiento primitivo, el terror a la historia, por ejemplo.
16. El propio hablante acoge en sus versos la concepción junguiana del inconsciente colectivo.
17. En Las ínsulas extrañas aparecen arquetipos como el árbol, el fuego y el agua. Pero también las concepciones arquetípicas del renacimiento y la regeneración.
18. Si bien el poeta Westphalen le tiene miedo a la historia, no deja de ser un habitante del siglo XX y, por lo tanto, la reactualización escritural de los arquetipos puede ser interpretada también como una crítica al mundo moderno.
19. Para Westphalen la poesía es una aventura de conocimiento, pues el poeta se sitúa en el mundo por medio del "yo".
20. "No es válida esta sombra..." es un texto donde operan los tres grandes arquetipos del proceso de individuación: la sombra, el ánima y el "sí mismo".
21. "Un árbol se eleva hasta el extremo..." muestra el funcionamiento de los arquetipos del árbol, el fuego y el agua. El poeta hace recreaciones arquetípicas de determinados tópicos que aparecen en distintos textos de la humanidad. Estas recreaciones arquetípicas son asombrosamente notables y evidencian la gran calidad de la poesía de Westphalen.

BIBLIOGRAFIA

ABRIL, Xavier. "Estética del sentido en la crítica nueva".

EN: Amauta, Nº 24, junio 1929; pp. 49-52.

ALQUIE, Ferdinand. Philosophie du surréalisme. Paris, Plam
marion Editeur, 1955; 234 pp.

AZAR, Vicente. "Violencia de Westphalen". EN: Social, Nº
73, Año 4, Lima, 5 de marzo de 1934; p. 8.

BACHELARD, Gaston. El agua y los sueños. México, Fondo de
Cultura Económica, 1978; 297 pp.

..... El derecho a soñar. México, Fondo de Cultu-
ra Económica, 1985; 252 pp.

..... El psicoanálisis del fuego. Buenos Aires,
Ed. Schapire, 1953; 195 pp.

..... L'air et les songes. Essai sur l'imagination
du mouvement. Paris, Librairie José Corti, 1943; 306
pp.

..... La poética de la ensoñación. México, Fondo

de Cultura Económica, 1982; 321 pp.

..... La poética del espacio. México, Fondo de -
Cultura Económica, 1983; 279 pp.

BALAKIAN, Anna. Orígenes literarios del surrealismo. Un
nuevo misticismo en la poesía francesa. Santiago de
Chile, Ed. Zig-Zag, 1957; 235 pp.

BARY, Leslie. "El surrealismo en Hispanoamérica y el 'yo'
de Westphalen". EN: Revista de crítica literaria la-
tinoamericana, Nº 27, Lima 1er. semestre 1988; pp.
[97]-110.

BELLI, Carlos Germán. "Westphalen, el abstencionista". EN:
Creación & crítica, Nº 20, Lima, agosto 1977; pp. 14-
15.

BRETON, André. Los manifiestos del surrealismo. Traducción,
prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires, Edi-
ciones Nueva Visión, 1965; 157 pp.

BURGA, Manuel y Alberto FLORES GALINDO. Apogeo y crisis
de la república aristocrática. 4ta. edición. Lima, Ed.
Rikchay, 1987; 219 pp.

CLANCIER, Anne. Psicoanálisis, literatura, crítica. 2da.
edición. Madrid, Ed. Cátedra, 1973; 309 pp.

CORNEJO POLAR, Antonio. "Historia de la literatura del -
Perú republicano". EN: Historia del Perú. Lima, Ed.

Mejía Baca, 1980; tomo VIII.

CUETO, Alonso. Filiación y heterodoxia de 'Las ínsulas extrañas'. (Las influencias en un libro de Emilio Adolfo Westphalen). (Tesis de Bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 1977); 114 pp.

..... "El primer surrealista". EN: Creación & crítica, Nº 20, Lima, agosto de 1977; pp. 18-20.

..... "Westphalen: el laberinto del silencio". EN: Hueso húmoro, Nº 7; Lima, octubre-diciembre 1980; pp. [122]-129.

CUETO FERNANDINI, Carlos. "Dos capítulos sobre poesía"/ EN: Social, Nº 72, Año III, Lima, 20 de febrero de 1934; p. 7.

ELIADE, Mircea. El mito del eterno retorno. México, Ed. Origen/Planeta, 1985; 164 pp.

..... Tratado de historia de las religiones. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1954; 453 pp.

ESCOBAR, Alberto. Antología de la poesía peruana. Lima, - Ed. Peisa, 1973; 2 tomos.

FERRARI, Américo. "Lectura de 'Abolición de la muerte'". EN: Creación & crítica, Nº 20, Lima, agosto 1977; pp. 44-48.

..... "Westphalen y la poesía por rehacerse". EN:

Hueso número, Nº 22, Lima, julio 1987; pp. 126 -138.

GONZALEZ VIGIL, Ricardo. "Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica". EN: Creación & crítica, Nº 20, Lima, agosto 1977; pp. 38-43.

HIGGINS, James. "Westphalen, Moro y la poética surrealista". EN: Cielo abierto, Nº 29, Lima, 1984; pp. 16-26.

JACOBI, Jolande. La psicología de C.G. Jung. 3ra. edición. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1976; 246 pp.

JESI, Furio. Literatura y mito. Barcelona, Barral Editores, 1972; 263 pp.

JUNG, C.G. Arquetipos e inconsciente colectivo. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1970; 182 pp.

..... El yo y el inconsciente. 4ta. edición. Barcelona, Ed. Luis Miracle, 1964; 241 pp.

..... Formaciones de lo inconsciente. Barcelona, Ed. Paidós, 1982; 133 pp.

..... Psicología y simbólica del arquetipo. Barcelona, Ed. Paidós, 1982; 210 pp.

..... Tipos psicológicos. 4ta. edición. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1947; 576 pp.

..... Transformaciones y símbolos de la libido. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1953; 441 pp.

KIRK, G.S. El mito. Su significado y funciones en la An-

tigüedad y otras culturas. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1985; 310 pp.

LAUER, Mirko. "La poesía vanguardista en el Perú". EN: Revista de crítica literaria latinoamericana, Nº 15, - Lima, 1er. semestre 1982; pp. 77-86.

LAUER, Mirko [y] Abelardo OQUENDO. Vuelta a la otra margen. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970; 216 - pp.

MARIATEGUI, José Carlos. El alma natinal y otras estaciones del hombre de hoy. Lima, Editora Amauta, 1959; 233 pp.

..... El artista y la época. Lima, Editora Amauta, 1959; 214 pp.

..... Peruanicemos al Perú. 9na. edición. Lima, Editora Amauta, 1985; 230 pp.

MONGUIO, Luis. La poesía postmodernista peruana. México, Fondo de Cultura Económica, 1954; 251 pp.

NUÑEZ, Estuardo. Panorama actual de la poesía peruana. Lima, Ed. Antena, 1938; 144 pp.

OQUENDO DE AMAT, Carlos. 5 metros de poemas. Lima, Petróleos del Perú, 1980; s/n.

ORTEGA, Julio. "Una nota sobre Westphalen". EN: Creación & crítica, Nº 20, agosto 1977; pp. 16-17.

- OSORIO, Nelson. "Sobre la recepción del manifiesto futurista en América Latina". EN: Revista de crítica literaria latinoamericana, Nº 15, Lima, 1er. semestre 1982; pp. 25-37.
- OVIEDO, José Miguel. "Palabras para Westphalen". EN: Creación & crítica, Nº 20, Lima, agosto 1977; pp. 6-8.
- PAGNINI, Marcello. Estructura literaria y método crítico. 3ra. edición. Madrid, Ed. Cátedra, 1982; 268 pp.
- PAOLI, Roberto. Estudios sobre literatura peruana contemporánea. Firenze, Stamperia Editoriale Parenti, 1985; 229 pp.
- PAZ, Octavio. Los hijos del lino. Vuelta. Colombia, Ed. Oveja Negra, 1985; 197 pp.
- PELLEGRINI, Aldo (comp.) Antología de la poesía surrealista de lengua francesa. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961; 353 pp.
- PODESTA, Bruno. "Las revistas de Emilio Adolfo Westphalen". EN: Creación y crítica, Nº 20, Lima, agosto 1977; pp. 70-72.
- RIVERA MARTINEZ, Edgardo. "El pensamiento de Westphalen". EN: Creación & crítica, Nº 20, Lima, agosto 1977; pp. 60-69.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. Vida y obras completas de San Juan de la Cruz. 7ma. edición. Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1973; 1074 pp.

SANCHEZ, Luis Alberto. La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú. Lima, Ediciones de Ediventas, 1966; tomo V.

..... Panorama de la literatura del Perú. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Lima, Ed. Millán - Batres, 1974; 171 pp.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. "Westphalen, poeta de los elementos". EN: Creación & crítica, Nº 20, Lima, agosto 1977; pp. 32-37.

SOLOGUREN, Javier. "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". EN: La gaceta del Fondo de Cultura Económica, Nº 110, Nueva Época, México, febrero de 1980; pp. 14-20.

STORR, A. Jung. Barcelona, Ed. Grijalbo, 1973; 176 pp.

TAMAYO VARGAS, Augusto. Literatura peruana. 4ta. edición. Lima, Librería Studium Editores, 1976; tomo II.

TORRE, Guillermo de. Literaturas europeas de vanguardia. Madrid, Rafael Caro Raggio Editor, 1925; 390 pp.

..... Qué es el surrealismo. 2da. edición. Buenos Aires, Ed. Columba, 1959; 71 pp.

VALLE GOYCOCHEA, Luis. "'Las insulas extrañas' de Emilio Adolfo von Westphalen". EN: Social, Nº 54, Lima, 20 de mayo de 1933; p. 8.

VALLEJO, César. El arte y la revolución. Barcelona, Editorial Laia, 1978; 168 pp. (Obras completas, tomo IV).

WESTPHALEN, Emilio Adolfo. Belleza de una espada clavada en la lengua. Poemas 1930-1986. Lima, Ediciones Rikchay, 1986; s/n.

..... Otra imagen deletznable... México, Fondo de Cultura Económica, 1980; 121 pp.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo [y] Julio Ramón RIBEYRO. Dos soledades. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974; 92 pp.



