UCLA
Mester

Title
Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen: distancia crítica frente a la velocidad en la modernidad literaria

Permalink
https://escholarship.org/uc/item/479926f0

Journal
Mester, 34(1)

Author
Zegarra, Chrystian

Publication Date
2005

DOI
10.5070/M3341014625

Copyright Information
Copyright 2005 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen: distancia crítica frente a la velocidad en la modernidad literaria[1]

Chrystian Zegarra
University of California, Los Angeles

La modernidad ocupa un lugar estratégico en el desarrollo de la historia hispanoamericana debido al hecho de ubicarse en un momento de cambio y reorganización de estructuras sociales, artísticas, políticas y mentales que coinciden con la entrada del siglo XX. La gran expansión de ciudades como Buenos Aires, México y Lima llevó a una progresiva mecanización de la vida y la presión del trabajo creó una particular visión de las cosas. El espacio de la ciudad empezó a absorber a sus habitantes dentro de su esquema de alienación. Como consecuencia de esto, el ser humano se hace cada vez más consciente de la fugacidad del tiempo, experimentando lo vertiginoso de las relaciones interpersonales. Dentro de este escenario nace una reacción artística y literaria que intenta representar el orden cambiante de los nuevos tiempos. El objetivo de estas páginas es ubicar la génesis de la poesía de Emilio Adolfo Westphalen (Lima 1911–2001) como respuesta a esta corriente inédita de acontecimientos. La obra de este poeta peruano participa plenamente, en términos estéticos, del factor moderno; sin que esto signifique una asimilación integral a su dinámica sino que, más bien, se encuentra en un diálogo de convivencia y rechazo de la misma. Dentro de esta perspectiva, nos detendremos en su tratamiento especial del tema del tiempo, enfatizando su punto de vista frente a la rapidez temporal predicada por las escuelas de vanguardia, concretamente el futurismo. Asimismo, el desarrollo textual de los poemas nos llevará a constatar el hecho de que los procesos acelerados de la modernidad tienen como correlato la desintegración del sujeto lírico y su consecuente aislamiento y muerte. Ante lo inevitable, Westphalen construye una poética sobre la base de mecanismos de defensa que tienen al erotismo como su principal componente para edificar la utopía redentora frente a lo fragmentario y la nada.

La evolución de las discusiones en torno a la modernidad señala a Charles Baudelaire como un escritor visionario, quien marca un hito fundacional en el desarrollo del pensamiento contemporáneo ya que, por medio de su poesía y sus ensayos críticos, perfila las características del espíritu nuevo. Y lo interesante de sus meditaciones es el descubrimiento del hecho de que la modernidad tiende a lo transitorio, al flujo constante y sin freno, como lo manifiesta en su ensayo "The painter of modern life" (1863): "Modernity is the transitory, the fugitive, the contingent, the half of art, of which the other half is the eternal and the immutable. As for this transitory, fleeting element whose metamorphoses are so frequent, you have no right either to scorn it or to ignore it" (150). Es necesario retener esta cita ya que es esta doble polaridad del arte la que está en discusión. Por un lado, lo inmutable del pasado y la tradición y por otra parte, lo fugaz, lo movible, lo cambiante del espíritu que se canaliza en la nueva estética. Los escritores modernos rehuyen al pasado y hacen de éste un campo a destruir. Toda referencia a un tiempo anterior es vista con desdén y como síntoma de un estancamiento en la inmovilidad y la esterilidad. En esta línea discursiva, la asociación de la modernidad con la idea de flujo y discurrir continuo se ilustra de manera magistral en el penetrante libro de Zygmunt Bauman, *Liquid modernity*. Para este analista del fenómeno moderno, el patrón de la modernidad es el movimiento y lo que fluye. Así, asistimos a un estado de cosas caracterizado por el cambio rápido y sin detenimiento de todos los procesos que involucran al ser humano. En estos tiempos ya no se puede consolidar espacios sólidos o cerrados que funcionen como estructuras fijas en sí mismas. Todo está sujeto al cambio y la metamorfosis. Hemos pasado de la época del "hardware" al dominio del "software," es decir a lo que se volatiliza apenas después de construido. Dentro del escenario de la modernidad líquida ("liquid modernity") predomina el cambio y la dispersión de los espacios solidificados, haciendo que la transformación opere al interior de ellos mismos como si se tratara de su razón de ser. Este mecanismo produce una perspectiva diferente en todos los niveles del entorno humano; ya sean los vínculos entre espacio y tiempo, individuo y sociedad o las mismas relaciones entre sujetos en términos de formación de la personalidad. En una palabra, nadie puede pasar por alto los profundos cambios que el advenimiento de la era líquida ha producido en la condición humana. El estado acuático se asocia comúnmente con la idea del tiempo como categoría

que se desplaza en forma de fluido. De la misma manera, la velocidad se convierte en el eje de esta dinámica. Acá es importante notar el papel que la tecnología juega en la época moderna colocando a la idea misma de desplazamiento en el centro del fenómeno. El desarrollo progresivo de medios de transporte cada vez más sofisticados radicaliza significativamente la mirada del hombre hacia la realidad. Como sostiene Bauman:

> The very idea of speed (even more conspicuously, that of acceleration), when referring to the relationship between time and space, assumes its variability, and it would hardly have any meaning at all were not that relation truly changeable, were it an attribute of inhuman and pre-human reality rather than a matter of human inventiveness and resolve, and were it not reaching far beyond the narrow range of variations to which the natural tools of mobility—human or equine legs—used to confine the movements of premodern bodies. Once the distance passed in a unit of time came to be dependent on technology, on artificial means of transportation, all extant, inherited limits to the speed of movement could be in principle transgressed. (9)

Esta trasgresión de límites impuestos es lo que subyace en la ideología de la modernidad como un deseo de prolongar el espacio del cuerpo por medio del uso de máquinas producto del avance tecnológico. La velocidad se convierte de este modo en un sinónimo de lo moderno, como si se quisiera dejar lo más atrás posible el pasado y lo sólido. Más aún, como resultado de este proceso, la identidad misma se ve sometida al flujo y la imposibilidad de asir lo concreto. Desde un punto de vista externo, la identidad individual parece fija y sólida, con una frontera que demarca su territorio. Sin embargo, al participar de la mecánica general de lo líquido, el recinto identitario se pierde y deforma diluyéndose en la corriente acuosa del cambio. Bauman sintetiza esta dinámica con palabras certeras: "The search for identity is the ongoing struggle to arrest or slow down the flow, to solidify the fluid, to give form to the formless. We struggle to deny or at least to cover up the awesome fluidity just below the thin wrapping of the form; we try to avert our eyes from sights which they cannot pierce or take in" (83). El resultado de este proceso es la figura del yo fragmentado,

disperso, sin centro de la modernidad. En la poesía de Westphalen contemplamos este yo, así como una lucha continua por integrarse en una imagen más coherente de sí mismo. Debemos puntualizar que la tesis de Bauman, aunque en principio tiene el objetivo de caracterizar un escenario propio de la época contemporánea en el siglo XXI, puede perfectamente aplicarse al esquema global de la modernidad en tanto la transitoriedad, como elemento clave, está presente desde las palabras seminales de Baudelaire. Westphalen expresa su insatisfacción ante este estado de cosas. De esta manera, sus textos funcionan en un doble nivel argumentativo ya que, en primer lugar, manifiestan desasosiego ante la rapidez de la vida moderna—denominador común tanto de la modernidad "sólida," como de la "líquida"—; mientras que, en segundo plano, anticipan la radical mecánica existencial expuesta por Bauman bajo el dominio de lo líquido.

A la luz de las exposiciones previas podemos señalar que la aparición de *Las ínsulas extrañas* (Lima 1933) marcó un hito más que significativo en el proceso poético peruano e hispanoamericano. Para aproximarnos adecuadamente a estos poemas es necesario determinar de qué manera dialogan con el contexto moderno dentro del cual fueron producidos. En las páginas anteriores vimos que la característica determinante del llamado espíritu nuevo era la actitud de ser partícipe de un fenómeno inédito en la historia de la humanidad. Como contraparte, el rol del artista moderno consistió en una toma de conciencia acerca de su función con respecto a lo novedoso. La mirada prospectiva hacia el futuro fue la tónica de la prédica dominante en los escritos poéticos y programáticos de los principales escritores durante las primeras décadas del siglo XX. A este respecto Marinetti, líder del movimiento futurista, asumió esta idea de manera radical y no cedió nada ante los espíritus que no se adhiriesen a sus presupuestos. Así, el 20 de febrero de 1909, *Le figaro* de París publica su "Manifiesto futurista" donde, aparte de su famosa apología de la guerra, la violencia y la tecnología, se exalta la velocidad como categoría que resume los ideales del arte nuevo. Marinetti es enfático al oponer la inmovilidad del pasado frente a la agresividad y rapidez de los tiempos modernos. La consigna es sepultar, de una vez por todas, cualquier vestigio que remita a un tiempo signado por la lentitud: "Up to now literature has exalted a pensive immobility, ecstasy, and sleep. We intend to exalt aggresive action, a feverish insomnia, the racer's stride, the mortal leap, the punch and the slap" (41). Los ataques

violentos, el descrédito a la pasividad, a la que opone la lucha, son los patrones sobre los que se erige el espíritu futurista. En su artículo "The new religion-morality of speed," no concibe la mínima tregua para aquellos que aún se solazan en lo lento: "One must persecute, lash, torture all those who sin against speed" (95). Es más, todo lo que no esté incluido dentro del esquema de la rapidez es satanizado, como se ejemplifica en esta ecuación de conceptos:

> Speed= synthesis of every courage in action. Aggressive and warlike.
> Slowness= analysis of every stagnant prudence. Passive and pacifistic.
> Speed= scorn of obstacles, desire for the new and unexplored. Modernity, hygiene.
> Slowness= arrest, ecstasy, immobile adoration of obstacles, nostalgia for the already seen, idealization of exhaustion and rest, pessimism about the unexplored. Rancid romanticism of the wild, wandering poet and long-haired bespectacled dirty philosopher. (95–6)

La pertinencia de estas afirmaciones es capital para la poesía de Westphalen ya que este poeta tomó muy en cuenta las propuestas estéticas de los principales movimientos de vanguardia al momento de producir sus obras. Particularmente, el caso del futurismo es relevante porque en los poemas de *Las ínsulas extrañas* se puede postular una dinámica entre la rapidez y la lentitud, que opera como marco compositivo estructural. El eje vector de este vínculo de términos opuestos es el tiempo, que funciona como elemento sometido a un proceso crítico desde la voz del discurso poético. El futurismo desprestigió el pasado y buscó su anulación, y para esto se sirvió de la velocidad y el maquinismo como aliados de su empresa. La máquina es el arma para la conquista del tiempo y el espacio, para la edificación de una sociedad sin límites impuestos por la lentitud y la creencia en lo tradicional. El mundo se ve envuelto en una atmósfera de rapidez y cambio constante, al interior de la cual la consolidación de objetos permanentes es vista como signo de una mentalidad que se busca sepultar en el pasado. Westphalen participa de este estado de cosas al punto que su prédica poética se instala en el centro del asunto y reacciona ante el mismo desde su propia visión. Así, *Las ínsulas extrañas* es un

texto cuestionador de algunos rasgos esenciales propugnados por la modernidad, básicamente en cuanto al tema de la velocidad como eje de la condición humana. En nuestra opinión, el esquema de fondo del libro puede traducirse en un enfrentamiento entre las categorías de lo rápido y lo lento, en un proceso de choque entre las mismas que lleva a la búsqueda utópica personal de un tiempo que obedezca a las leyes internas del yo poético, antes que a una mecánica externamente impuesta por el curso de la historia. A este respecto, el tiempo se convierte en el tema en torno al cual gira la mayor parte de los nueve poemas que conforman el poemario.

Para ilustrar este punto nos detendremos en el texto pórtico de la colección, "Andando el tiempo" que, de manera significativa, posiciona el curso del libro entero, y presenta la ideología del autor con relación a la modernidad. El título sirve como perfecta síntesis que adelanta y abre nuestra expectativa acerca de lo que encontraremos en el poema. Y es importante que resaltemos el uso del verbo "andar" en el doble sentido de "caminar" y "pasar" (pasar el tiempo). Es decir que estamos frente a un movimiento del sujeto en el tiempo, y al impacto que el trascurso del mismo ocasiona en el primero. En una palabra, el sujeto existe en y a través de lo temporal, y esta relación simbiótica se traduce en experiencia poemática. Es más, enfatizamos el hecho de que el nexo entre el yo lírico y el tiempo se manifiesta en el doble plano del cuerpo y la conciencia del hablante. El hombre no puede abstraerse del flujo de la historia, ya que está determinado a existir y ser en el tiempo, y esta existencia produce un desgaste de los órganos corporales y lleva a la indeterminación de la personalidad:

> Andando el tiempo
> Los pies crecen y maduran
> Andando el tiempo
> Los hombres se miran en los espejos
> Y no se ven (1–5)

Para Westphalen, uno de los efectos de la modernidad radica en el hecho de que la identidad se ve sometida a un proceso inestable, difuso, de difícil concreción. En este sentido, el sujeto poético presenta un punto de quiebre con la preceptiva moderna de la velocidad, que se traduce en una cadena progresiva de eventos que remiten directamente al ciclo de vida y muerte del individuo. Y lo hace valiéndose

de los mecanismos propios del discurso moderno, especialmente en lo relativo a la aceleración. Pero, al incluir el tropiezo ("cojear," quizás producto de una caída) como posibilidad de la vida rápida, introduce un elemento añadido que siembra la semilla de la desconfianza y preludia el espíritu crítico que esgrimirá en el posterior desarrollo de la acción:

> Andando el tiempo
> Zapatos de cabritilla
> Corriendo el tiempo
> Zapatos de atleta
> Cojeando el tiempo
> Con errar de cada instante y no regresar (6–11)

La secuencia andar/correr/cojear/errar/no regresar sintetiza la totalidad de la experiencia humana percibida a través del prisma temporal. Y alcanza un punto revelador en el verso: "Es el tiempo y no tiene tiempo" (15), en el cual el autor afirma la paradoja de este elemento tan pertinente al hombre pero que, por otro lado, es indiferente a su propia mecánica de desgaste y degeneración. Inmediatamente se dice: "No tengo tiempo" (16), para resaltar, a partir de esta irrupción de la primera persona, el hecho de que en el nivel del lenguaje cotidiano utilizamos esa expresión comúnmente, sin detenernos a pensar en el sentido profundo de la misma. Y esta es una de las paradojas que constatan el carácter insólito del lenguaje, ya que por medio de este código cultural podemos expresar condiciones de ser completamente alejadas, y en conflicto con lo que sucede realmente. A grandes rasgos, percibimos cuatro momentos en el poema, al interior de los cuales se presentan segmentos precisos que pueden relacionarse con otros fragmentos de secciones posteriores o anteriores. Y esta sería la particularidad, en términos de construcción textual, del poemario. Es decir versos agrupados en unidades semánticas que remiten a otras y van creando el sentido por mecanismos de asociación o choque. Dentro de estas unidades podemos percibir conflicto, a menudo al interior de una misma frase que no se resuelve debido al carácter problemático de las palabras. Así, al interior de la frase westphaleana se lleva a cabo un proceso de colisión que abre posibilidades expresivas inéditas: "Por aquí a la aventura silencio cerrado / Por allá a la descompuesta inmóvil móvil" (19–20). Y estos son los dos elementos puestos en juego en el

proceso dialéctico del libro: la movilidad y la inmovilidad. O, más precisamente, la respuesta a la velocidad desde una perspectiva que privilegia la lentitud y el reposo. La coexistencia de opuestos en un mismo verso o unidad sintáctica también se refleja en "Solía mirar el carrillón...": "Solía mirar el carrillón que llega con toda ave / Así estaba más muerta" (1–2). Y en "La mañana alza el río...": "Existía no existía" (8). Las expresiones antagónicas condicionan el proceso poético al ser el motor que le otorga su característica fundamental. En cuanto a la división de "Andando el tiempo..." en cuatro secuencias, la primera instancia (1–16) se refiere, entonces, a lo ya mencionado en sentido de la valoración del papel del tiempo en la vivencia humana. En segundo lugar (17–47), se presenta un desarrollo de lo predicado inicialmente para enfatizar el desgaste y los efectos del transcurrir temporal, principalmente en el cuerpo del hablante. Así, como desde el inicio, los pies se presentan como los órganos que encarnan el nexo entre el cuerpo y el tiempo. A este respecto, esta última categoría sigue ejerciendo su dominio, a pesar de su imperfecto tránsito. Esto se visualiza en la reducción de los zapatos a simplemente huesos: "Los zapatos / Osamentas de pescado" (34–5); lo cual confirma la idea de que el discurrir temporal es un fenómeno doloroso, padecido al mismo nivel por el cuerpo y la conciencia del ser humano, al enfatizarse la imagen de los pies heridos en su andar. Al definir al tiempo como "flor" y "niño" (28–31); es decir, como elementos primigenios que padecen un proceso de envejecimiento, y en los cuales el contraste con sus respectivos estados de pérdida de lozanía y vejez son drásticos; el poeta afirma que ya nadie "muerde la nuca," "Si no las flores [el tiempo] / O los pies *llagados* / Andando y *sangre* de tiempo" (45–7; subrayado nuestro). Entonces, lo que se resalta en este punto es el dolor y padecimiento de la vivencia, encarnizada en marcas corporales visibles (las llagas) y, en una palabra, en el sufrimiento ante la inevitabilidad de su acción. El poema entra en una tercera fase (48–60) en la cual se percibe una aceleración del tiempo, que marca el comienzo de la inminente llegada de la muerte. Esto se visualiza en imágenes acuáticas que funcionalmente reproducen la rapidez del desplazamiento: "Gotas la lluvia el torrente" (48). Dentro de la mecánica del texto este verso simboliza un doble momento, ya que sintetiza, en primer lugar, todo lo mencionado antes, y por otro lado, establece un puente con lo que sigue. La secuencia acuática de gota/lluvia/torrente, esquematiza el movimiento progresivo del proceso acuático-temporal, y reproduce el contexto de la velocidad de la vida

impuesto por la modernidad. Consecuentemente, el evento principal de esta etapa es la llegada del yo poético a un punto concreto: el enfrentamiento con la muerte y la imposibilidad de revertir el proceso: "La mano llega / Este es su destino / Llegar el tiempo" (49–51). El sujeto arriba a un lugar impreciso, indefinible, y este desenlace es representado por medio de lo corporal que, de esta manera, sirve para recalcar la idea de que el paso del tiempo se encarna en el cuerpo ("el pie," "la mano"): "La mano a lo desierto / El pie a lo ignorado" (55–6). Es más, el desgaste corporal del yo lírico acelera el cambio de estado que va de la vida a lo mortuorio. Para centrar el asunto, debemos añadir que existen diversos elementos involucrados en este discurrir. Así, además del sujeto, el tiempo mismo también se inscribe en el movimiento progresivo, del mismo modo que el objeto de deseo hacia el cual la prédica poemática se dirige. En este punto es interesante notar que la construcción textual apoya la idea de unidades relacionadas entre sí a pesar de la distancia entre los versos. Nos referimos al hecho de que el texto genera una expectativa de la llegada y concreción del proceso. Así, podemos establecer una secuencia en la cual se desarrolla la idea del arribo del sujeto, y de los otros elementos referidos, hacia el fin: "Ya llega y tarda / Y se olvida" (21–2), "Adiós y no ha llegado" (26), "No te hagas tan silencio" (40), "La mano llega" (49). El hecho de andar el tiempo conduce a un llegar a la muerte. Y esta confluencia de acciones está signada por el erotismo. Cabe reforzar esta idea porque el plano de la sexualidad, afirmada desde este primer poema—que es una síntesis de los temas del poemario—, se convierte en el arma con el cual el sujeto luchará en contra de la finitud. Para concluir, vemos una cuarta parte en el texto, que funciona como respuesta frente a lo presentado en las primeras tres secciones:

> Alzada levantada
> Me doy a tu más leve giro
> Al amor de las pestañas
> A lo no dicho
> Vértigo
> Te temía sin noche y sin día
> Aunque no regreses
> Por la marcha de mis huesos a una otra noche
> Por el silencio que se cae
> O tu sexo (61–70)

Aquí irrumpe la presencia femenina que opera como contraparte al flujo impetuoso del tiempo y la inevitabilidad del término. Es sintomática la presencia vertical del objeto de deseo, como en un gesto de detener el avance incontenible de lo temporal. Además, la comunión con este ser, al cual se temía que no tuviera una esencia humana—que fuera atemporal—, se sirve de dos elementos más: el sueño ("las pestañas") y el silencio ("lo no dicho"), que serán relevantes en la simbología del libro. El encuentro sexual significa una entrega sin concesiones entre los amantes ("Me doy a tu más leve giro") en un escenario vertiginoso donde lo que se busca es disolver la marcha de lo inevitable. El poema completa el círculo que había trazado inicialmente, al componer un mosaico de imágenes que reproducen las sucesivas etapas de la existencia del ser humano atrapado en el tiempo, y que, andando y padeciendo un proceso que es más agudo y doloroso en el mundo moderno, se refugia en el erotismo y la figura de la amada para contrarrestar su efecto devastador.[2]

La dialéctica velocidad/lentitud posiciona la tónica del libro, y es a partir de estos dos ejes que se establece la experiencia del sujeto. Así, el dolor, el desgaste y lo irreversible está ligado al primer elemento, mientras que las referencias al amor y la búsqueda por poseer al objeto de deseo participan del segundo polo de la dicotomía. Sin embargo, se percibe un conflicto, en términos de movimiento, que se traduce en la problemática del yo poético por acceder a un espacio utópico que se desprende de este estado de cosas. En "Solía mirar el carrillón...," se postula el choque de las realidades de la vida y la muerte. Presenciamos, así, la imagen de una niña muerta que propicia el regeneramiento de la naturaleza por medio de su presencia. El yo lírico encuentra a la imagen femenina en un paisaje del alba, donde reina la inmovilidad: "Te encontraba blanca sin huesos / No me traigas esta desesperanza / Del camino a *la lenta*" (5–7; énfasis nuestro). El sentido se suspende, pero atestiguamos la referencia a lo lento a través del estado de latencia de la niña que, a pesar de estar muerta, es capaz de propiciar un movimiento interno que se reproduce en el ambiente exterior. Este escenario no está exonerado de la presencia del tiempo, que se concreta en el elemento acuático: "En el valle los ríos el sol que estrena levita" (26). Sin embargo, creemos que, en el fondo, el poema intenta enfatizar la presencia del amor aún en un contexto signado por la muerte. Es más, en la ausencia de movimiento, en el reposo es posible el (re)nacimiento, la vuelta a la vida: "La noche es *más lenta*

[. . .] / El amor nunca llega sino ahora" (35–9; subrayado nuestro). La lentitud propicia una pausa al paso irrefrenable del tiempo. Instaurar un tiempo lento, un curso de cosas más acorde con la perspectiva del sujeto es el objetivo del trabajo poético de Westphalen. La referencia al "ahora" en el último verso del fragmento citado es sintomática porque es una salida frente al carácter prospectivo del tiempo moderno, que apunta exclusivamente al futuro. De esta manera, la meditación poética se centra en la necesidad por instalar un esquema alterno, que responda de manera eficaz a las necesidades particulares del sujeto. La utopía temporal de *Las ínsulas extrañas* radica en la búsqueda del reverso de la experiencia moderna. Así, en contra de una mentalidad que gira en torno a mecanismos de velocidad, se impone una poética que intuye como respuesta la desaceleración, la vivencia del amor en lo estático. En consecuencia, como ya fue apuntado, el encuentro con el objeto de deseo por medio del erotismo es la manera más adecuada para revertir el proceso de la rapidez y exclusión del reposo por la modernidad.

Por otro lado, en los poemas se advierte una estructura dialógica que opera como el desgarrado intento de comunicación entablado por el yo poético hacia el objeto amoroso, pero que en la mayor parte de los casos termina en un improductivo soliloquio. Como resultado de este intento de diálogo se produce un fraccionamiento del hablante. Es decir que la falta de plenitud y contacto con el tú escinde al sujeto y lo confina en su insularidad, en su aislamiento que trata de superar. En efecto, es posible rastrear no una, sino varias voces que se superponen y van configurando un tramado textual que frecuentemente desemboca en el silencio ante la imposibilidad de la comunicación. Sería más adecuado decir que presenciamos el surgimiento de un yo fragmentado que se expresa en primera persona, pero que también se oculta bajo una tercera o bajo formas impersonales. Esto se comprueba en el inicio de "La mañana alza el río...": "Despertar sin vértebras sin estructura / La piel está en su eternidad" (5–6), que alude a una pérdida de cohesión del yo, producida en primera instancia por la ausencia del ser amado. Esta falta de estabilidad se traduce en la oposición dialéctica "Existía no existía" (8), lo que nos lleva a percibir una indeterminación total con respecto al sujeto, y a constatar la imposibilidad de establecer una idea cierta sobre su condición. Sintomáticamente, este poema también enfoca la temática que venimos exponiendo de la velocidad frente a la lentitud. Así, la

aparición del amor se produce en la ausencia de movimiento opuesta al flujo temporal simbolizado en la imagen acuática de la lluvia: "Las olas dicen amor / La niebla otra vez otra barca / Los remos el amor no se mueve" (17–9). La ausencia de movimiento no hace sino resaltar la esperanza en la utopía de la anulación del tiempo y su efecto corrosivo: "Calma tardanza el cielo" (24). En términos comunicativos, el intento de diálogo lleva a extremos desesperados e infructuosos como producto de la antitética ubicación del yo y el tú. Así, el objeto amado reside, por lo general, en el recinto de la memoria, mientras que el yo lírico habita el tiempo histórico progresivo. Fragmentos de la totalidad se aparecen ante el sujeto como recuerdo de un pasado en que, si no poseyó plenamente al objeto, al menos lo contempló. De esta manera, el ámbito de la memoria se convierte en el lugar apropiado para el objetivo dialógico. Esto se ilustra especialmente en "Una cabeza humana viene...." En este sentido, desde sus primeros versos el poema establece una posición discrepante con el fluir del tiempo e intenta poner en práctica el mecanismo retrospectivo del recuerdo:

> Una cabeza humana viene *lenta* desde el olvido
> Tenso se *detiene* el aire
> Vienen *lentas* sus miradas
> Un lirio trae la noche a cuestas (1–4; énfasis nuestro)

Pero, a la vez que la remembranza trae por un instante la imagen del deseo, lleva también a la frustración. Y es que la memoria no puede nunca actualizar la presencia concreta. El proceso de reconocimiento del objeto en la conciencia del sujeto produce desasosiego. Y por esto, "El lirio [la amada] es alto de antigua angustia" (10), ya que el tú es codificado como entidad antitética que no sólo reproduce características plenas, sino que también es capaz de crear estados pertenecientes al ámbito del dolor. Lo que queremos decir es que el sujeto no mantiene idealizada a la amada en el cielo platónico: "Eres alta de varias angustias / Casi llega al amor tu brazo extendido" (16–7). Esta doble codificación del objeto produce el carácter complejo de esta poesía y la hace moverse por terrenos opuestos. El mecanismo del recuerdo funciona, aparentemente, de manera opuesta al flujo prospectivo del tiempo. Por medio de la memoria se crea la ilusión de frenar el curso de la aceleración temporal:

> Me he hecho recuerdo de hombre para oírte
> Recuerdo de muchos hombres
> Presencia de fuego para oírte
> Detenida la carrera
> Atravesados los cuerpos y disminuidos
> Pero estás en la gloria de la eterna noche (26–31; subrayado nuestro)

Sin embargo, el poema alcanza un punto dramático en el cual, tanto la comunión con la amada en el nivel de la realidad, así como su ilusoria posesión en el recuerdo son nulos. Y es que, al recordar, seguimos el patrón del tiempo con su consecuente fracaso de actualizar la presencia del objeto amoroso. Y esto se produce porque los efectos de la mecanización se filtran en la memoria: "Cuento la noche / Esta vez tus labios se iban con la música / Otra vez la música olvidó los labios" (36–8). Es decir que para que el recuerdo sea eficaz es preciso seguir una secuencia lineal de eventos para regresar al punto que se quiere rescatar. Pero esta labor, por equivalencia, es una reproducción del movimiento progresivo de la modernidad. Al final, tanto la posesión corporal del objeto de deseo, así como su posible recuperación por la memoria son un fracaso:

> Ya no encuentro tu recuerdo
> Otra noche sube por tu silencio
> Nada para los ojos
> Nada para las manos
> Nada para el dolor
> Nada para el amor (45–50)

Asimismo, el "contar" retrotrae a la acción del agua en el poema "Un árbol se eleva hasta el extremo...": "Las gotas cuentan otra cosa / Nadie cuenta las gotas" (32–3). Aquí, el universo representado se ve sometido a una persistente caída de gotas que van creciendo hasta inundar todo el espacio y ser agentes devastadores. La imagen de las gotas que se cuentan se agudiza hasta proponer la simbiosis entre lo acuático y lo temporal: "Las gotas / [. . .] Llora el agua / El tiempo se cuenta con las gotas el tiempo" (40–3). Este poema es emblemático en cuanto al tema del discurso moderno y el aspecto líquido del mismo. El yo poético se encuentra sometido a un continuo caer de gotas que

poco a poco crecen hasta amenazar por completo el entorno vital. Y propician la pérdida de la interioridad—"Ya no tengo alma" (52)—al proponer la imagen del sujeto indefenso, absorbido irremediablemente por la acción del agua/tiempo/modernidad:

> Ya no cabe el agua en el alma en el cielo en el canto en el agua
> Otra alma
> Y nada de alma
> Hojas gotas ramas almas
> Agua agua agua agua
> Matado por el agua (73–8)

Estos dos poemas se encuentran entre los más desesperanzados de la colección, conjuntamente con "Hojas secas para tapar...," ya que en éstos el sujeto sucumbe ante el poder inevitable del agua. En este último texto estamos en un escenario otoñal en el que prevalece un clima de muerte—"bueyes asesinados," "plumas muertas," "muerte de los cisnes"—que se contrasta con la afirmación "El otoño no quiere morir" (38), es decir que es agente pero está inmune a la muerte. El objetivo del sujeto en el texto es buscar una salida frente a esta atmósfera mortuoria, esperanza que se frustra hacia el final por la acción del agua y su equivalente—la sangre—:

> Hay que pasar
> El agua llega a las barbillas
> Es más dulce
> Hay que pasar no olvides
> Cuánta sangre y no agua
> Cuánto olvido y no otoño
> La última elegía de las hojas muertas (60–6)

El pesimismo se visualiza en la escisión del sujeto que es producida por dos causas: la ausencia de la amada y la pérdida del vínculo primordial entre el hombre y la naturaleza. En el poema "La mañana alza el río...," se plantea una salida a esta situación por medio de la reorganización del cosmos a partir del fuego. El yo instaura una cosmogonía por la cual los elementos naturales confluyen en los ojos: "Fuego fuego fuego fuego / En el cielo cielo fuego cielo / Cómo rueda el silencio" (26–8). Escenificando un ritual que se inicia en la noche hacia una

abolición del caos: "El fuego nace en los ojos / El amor nace en los ojos el cielo el fuego / El fuego el amor el silencio" (35–7). Además, el nexo con la naturaleza es claramente definido en el poema "Un árbol se eleva hasta el extremo...," que se inicia con la prédica impersonal de la voz poética que alude a la figura de un árbol elevándose verticalmente hacia los cielos que lo albergan. El movimiento vertical recuerda al realizado por la amada en el primer poema, como un mecanismo de defensa frente al flujo horizontal del tiempo. Súbitamente aparece una estructura dialógica en los dísticos: "No hagas tal fuerza por que te oigan / Yo te cedo mis dedos mis ramas" (7–8), en los cuales el discurso se personaliza y el sujeto se metamorfosea en el elemento natural. Estos versos configuran la búsqueda del poema: el árbol es visto por el sujeto como entidad-puente, como imagen que restituye la conexión perdida con el cosmos. Un aspecto importante a tomar en cuenta es el doble papel representado por los elementos naturales al cumplir, alternativamente, las funciones de destrucción y regeneración. Así, las expresiones destructivas: "Muerto sin agua en el fuego" (26), "Matado por el fuego" (23), "Matado por el agua" (83); se contraponen a la función regenerativa de la armonía. Por eso, la devastación del paisaje por el fuego no es vista como término, sino como un "Maravilloso final" (25). Por otro lado, la escisión del sujeto tiene como correlato la fragmentariedad de la naturaleza. Esta fractura del yo lírico—presente en la voz y en las concepciones de ésta— es el principal obstáculo para lograr la plenitud. En un universo dividido por el curso del tiempo y la ausencia del objeto amado, el hablante pierde conciencia de su rol como sujeto completo. Como respuesta, intenta su reintegración en el camino de la memoria. Pero el resultado es precario y efímero. Y es que el recuerdo es un insuficiente sustituto de la presencia que se anhela. Entonces, estamos frente a una escritura de constantes tropiezos y vacilaciones, de muertes y renacimientos en la página que no puede, ni debe leerse bajo el cristal de un único punto de vista. Como el poeta español José Ángel Valente acertadamente señala: "Recurrente morir de las palabras en su mero principio, en su natural silencio, del que sin cesar renace. La palabra es en el poema de Westphalen una teoría de resurrecciones" (9).[3]

A modo de conclusión, podemos afirmar que en *Las ínsulas extrañas* prevalece, como tónica general, el desaliento y el pesimismo ante la imposibilidad de poseer al ser amado y superar el estado de aislamiento en que se encuentra el sujeto. La insularidad es un

estigma del cual no se puede escapar a pesar del esfuerzo desplegado para su anulación. Los mecanismos para entablar un diálogo con la amada son ineficientes, así como el hecho de recurrir a la memoria, que debería actualizar la presencia del objeto de deseo. Sin embargo, no hay patetismo al momento de expresar la soledad del hombre. No hay el más mínimo resquicio de sentimentalismo, ya que este estado solitario es el rasgo dominante de la condición humana contemporánea. En este sentido, Vicente Huidobro en su texto "El héroe," habla del estoicismo del hombre moderno cuando se ve rodeado por el silencio y la incomunicación: "El héroe tiene forzosamente que ser un solitario, tiene que sentir el voluptuoso dolor de ser isla, y mientras más rodeado se siente por los demás hombres, más solo se ve y más fácilmente mide las miles de leguas que lo separan de los otros espíritus" (225). La necesidad del aislamiento se concreta en los poemas de Westphalen ya que no hay asimilación al ritmo veloz de la vida moderna sino que, por el contrario, se lucha en contra de ella a riesgo de ser un marginado del sistema. Cada uno, a su manera, es una "ínsula extraña" apartada del curso vertiginoso de la historia, segregado del falso optimismo de la civilización. Ante esto, sólo se puede oponer la creencia en la posibilidad de instaurar un tiempo otro, una interacción más plena con los demás. De esta manera, de los nueve poemas que conforman *Las ínsulas extrañas*, los siete primeros retratan esta condición precaria, marginal. En los dos últimos vemos, por el contrario, la apertura hacia otra dimensión en la cual la irrupción y poder transformador del discurso amoroso es posible. Estos textos sirven como eslabón que propicia el tránsito entre el desasosiego del sujeto-isla, hacia el deslumbrante renacimiento en el reino del amor y el erotismo de *Abolición de la muerte*, su segundo poemario publicado en 1935. Así, el deseo redentor de Westphalen cumple su objetivo de mostrar que sólo por—y a través de—la sexualidad se puede combatir y (utópicamente), abolir la muerte y la desesperanza. En este contexto, el penúltimo poema de *Las ínsulas*, "Llueve por tanto...," ilustra la actualización de la presencia del ser amado, ya que no vemos el intento del recuerdo ni el llamado al diálogo, sino el nacimiento del tú: "Yo estaba por decir que aquí estabas / Nacías con una sonrisa" (6-7). Acá notamos que la estructura dialógica de este texto recrea el intento del yo lírico por acceder a la inmovilidad del objeto de deseo. Y este estado detenido tiene como correlato la presencia de un tiempo lento, alejado del fluido

estrepitoso del mundo moderno. Así, el ambiente natural en el cual se produce el encuentro con la amada participa de la lentitud requerida: "Adornados los campos con varios fraques de más / Silenciados los montes con varios silencios de más / Más abierto el cielo y *lenta* la tortuga" (42–4; énfasis nuestro). El problema del tiempo, el escepticismo ante el discurso victorioso de la modernidad y la tarea de buscar alternativas a su doctrina, siempre ha sido una constante en la obra, tanto poética como ensayística, de Westphalen. En este sentido, hablando precisamente de la capacidad de la poesía para frenar el transcurrir temporal, afirma de forma certera lo siguiente: "[Ese tiempo] que a veces algunos poemas–en su confección o en su lectura–nos hacen olvidar por entero. Por ellos queda suspendido el tiempo o tenemos la sensación de que ha quedado suspendido. Esta cualidad que de cuando en cuando tiene el poema podría señalarse como su mejor y mayor cualidad–sino como exclusiva" ("Pecios" 26). O como lo dice bellamente en el último poema de *Falsos rituales y otras patrañas* (1999):

> ALIVIO y deleite
> Cuando se ha atracado
> La Barca del Tiempo
> Y nada sucede. (1–4)

Es decir que estamos frente a un poeta que, tanto en el nivel de la praxis literaria como en su actividad reflexiva, coincide plenamente en sus postulados y los lleva hasta las últimas consecuencias. Como marco de referencia a estos versos, citamos estas palabras de Octavio Paz que sintetizan la problemática del tiempo en el contexto de la modernidad, aludiendo al papel que juega la poesía en este punto:

> La sociedad moderna, con su culto al trabajo, a la producción y al consumo, ha hecho del tiempo una cárcel: la poesía rompe esa cárcel. La poesía es una disipación. Así nos revela que el tiempo lineal de la modernidad, el tiempo del progreso sin fin y del trabajo sin fin, es un tiempo irreal. Lo real, dice la poesía es la paradoja del instante: ese momento en que caben todos los tiempos y que no dura más que un parpadeo. (164)

En este sentido, más que una asimilación sin reservas de los elementos de la modernidad, y de la tradición literaria que ella trajo consigo, creemos ver en la obra de Westphalen un replanteamiento de juicios que se traduce en una respuesta muchas veces adversa, y que propone sus propias perspectivas de enfoque frente al fenómeno en cuestión. El poema final de la colección reposiciona el espectro de lo que hemos expuesto al volver a enfocar la temática del tiempo. Como ya quedó advertido, este texto (así como el precedente), preludian *Abolición* y presentan una especie de síntesis de lo que venimos diciendo. Acá el yo poético dialoga con la amada quien, aunque no responde directamente, participa tácitamente con su presencia de este esquema dialógico. El tiempo se ha desacelerado en los versos: "Enarcaban semanas por donde mirabas / La justeza irradiaba de goces innombrables / El sentir cuánta lentitud" (5–7), que operan como telón de fondo de la unión entre los amantes. Es más, en este nuevo estado de cosas la percepción del curso temporal como una línea prospectiva hacia el futuro se desarticula y se pone en duda su validez. Se opone, por el contrario, una visión cíclica por la cual los ejes diametralmente opuestos se confunden y se unifican. Así, lo que empieza termina en ese mismo punto sin que avance: "Ahora estoy pensando cuándo pudo terminar esa semana / O si no terminó nunca y sólo se quedaba en principio / Y así no más moría" (38–40). Por cierto, en cada instante se contempla la posibilidad de recomenzar la acción como en una dinámica de principio/fin/principio que está en contra de la preponderancia del futuro: "Niña vamos que ya es hora / Que de nuevo principiemos" (50–1). Los versos finales son categóricos porque reproducen la idea central de la utopía temporal del libro. En ellos notamos que el discurrir que tiene importancia no es el de la historia, sino aquel que es producto del amor y está organizado a partir del ser amado:

> Pero todo está tan exactamente donde lo habías dejado
> Que no hay para qué moverlo
> Si además por sí solo se mueve
> Niña estás contenta (118–121)

Ni siquiera hay necesidad de preocuparse por producir movimiento, porque éste se manifiesta por sí solo en el terreno de la plenitud y la comunión. Esto constituye un reconfortante corolario a la vivencia

poemática expuesta en *Las ínsulas extrañas*, y un preludio a *Abolición de la muerte*, su segunda entrega poética de los años 30, antes de sumirse en un silencio editorial de más de tres décadas. En suma, Westphalen aprovechó las diversas técnicas estéticas impuestas por las vanguardias con el fin de llevar a cabo su empresa artística, asimilando y adecuando las distintas posibilidades expresivas a su propia experiencia del proceso moderno. Y el resultado es una obra que reclama—desde los recintos de la actividad literaria—un tratamiento personal del tiempo que no capitule ante ninguna idea contraria al deseo y a la búsqueda utópica del ser humano.

Notas

1 Este ensayo es una versión condensada de un capítulo de mi tesis sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen. Deseo expresar mi gratitud al profesor Efraín Kristal cuya atenta lectura y comentarios sirvieron para precisar mis argumentos e ideas iniciales.

2 A este respecto, las conexiones entre erotismo, vida y muerte son subrayadas por Georges Bataille en la frase inicial de su clásico libro *Eroticism*: "Eroticism, it may be said, is assenting to life up to the point of death" (11).

3 Ver su "Presentación" a la compilación de la obra poética de Westphalen, *Bajo zarpas de la quimera: poemas 1930–1988*. Madrid: Alianza Editorial, 1991. 9–13.

Obras citadas

Bataille, Charles. *Eroticism*. London: Marion Boyars, 1987.

Baudelaire, Charles. *The Painter of Victorian Life*. New York: W.E. Rudge, 1930.

Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge, UK: Polity, 2002.

Huidobro, Vicente. *Poética y estética creacionistas*. México D.F.: UNAM, 1994.

Marinetti, Filippo Tommasso. *Selected Writings*. New York: Farrar, 1971.

Paz, Octavio. "Emilio Adolfo Westphalen: iluminación y subversión." *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1979. 163–68.

Valente, José Ángel. Presentación. *Bajo zarpas de la quimera: poemas 1930–1988*. By Emilio Adolfo Westphalen. Madrid: Alianza Editorial, 1991. 9–13.

Westphalen, Emilio Adolfo. *Las ínsulas extrañas*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1933.

———. "Pecios de una actividad incruenta." *La poesía los poemas los poetas*. México D.F.: Artes de México, 1995. 23–6.

———. *Falsos rituales y otras patrañas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.