

## Lectura de *Abolición de la muerte*

*Marie-Claire Zimmermann*

**Resumen :** Llama la atención el título del poemario de Emilio Adolfo Westphalen porque consta de dos términos que se excluyen radicalmente. Sugiere en seguida una serie de hipótesis sobre el significado de esta formulación. Luego se procede a una lectura precisa de los textos (falta de puntuación, imágenes, ritmos). Por fin, se intenta proponer una interpretación global del libro, destacando algunos aspectos esenciales de la poética de Westphalen, por lo menos en aquel momento.

**Palabras claves :** Lenguaje del poema, poética

**Résumé :** Le titre du premier recueil d'Emilio Adolfo Westphalen attire particulièrement l'attention, dans la mesure où il se compose de deux termes qui s'excluent radicalement. On est aussitôt conduit à formuler une série d'hypothèses sur le sens d'une telle formulation. Ensuite, on se livrera à une lecture précise des textes (absence de ponctuation, images, rythmes). Enfin, on essaiera de proposer une interprétation globale du livre, en faisant apparaître des aspects essentiels de la poétique de Westphalen, tout au moins à ce moment de son itinéraire.

**Mots-clés :** Langage du poème, poétique

*a Ina Salazar*

Antes de empezar a leer el poemario, nos llaman la atención, en primer lugar, el título que le ha dado el escritor al libro, *Abolición de la muerte*, y, en segundo lugar, el epígrafe que es una cita de André Breton. Los voy a comentar porque, de modo implícito, nos incitan a adoptar en seguida cierto tipo de lectura, o por lo menos, puede ser que nos orienten hacia iniciales interpretaciones de los poemas. Voy a formular algunas hipótesis sobre las formas poéticas de este libro de Emilio Adolfo Westphalen que se editó en Lima en 1935; luego efectuaré una lectura explicativa de los textos; por fin intentaré destacar algunos aspectos esenciales de la poética de Westphalen.

El título es una paradoja, algo absurdo, si se toma en sentido literal, porque designa algo imposible de realizar, pero si se aplica la fórmula a la poesía, hemos de pensar que representa un sueño, algo violento, la abrogación, la supresión de algo universal, propio de la humanidad, sin ninguna excepción, y desde el principio del universo, que sólo entonces puede concebirse a través de un lenguaje, de una forma verbal, y en este caso podría leerse esa rotunda afirmación, « Abolición de la muerte », como proyecto, desafío, quizás como consuelo para la humanidad.

Pero hay otra lectura posible. Quizás consista el libro en una determinada práctica de la escritura, en una poética que implique la abolición de los límites, para convertirse en una nueva e inédita voz que perdure más allá de la muerte humana. Puede ser entonces que el título sea un metalenguaje y que sirva para designar a la poesía, al arte de escribir cierto tipo de poesía, innovada por E.A. Westphalen.

Existe, por fin, una tercera hipótesis. Quizás los nueve textos del poemario representen algo en contra de la real o ficticia desaparición o ausencia de alguien –¿la amada? – o bien de su definitiva ausencia o del desamor y si leemos así *Abolición de la muerte*, el libro no es un *planctus* –llanto– sino un rechazo de la destrucción del ser, una re-construcción del vivir por medio de la poesía y del amor.

Si paso ahora al epígrafe, leo lo siguiente: « Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu » (André Breton); la presencia aquí de André Breton nos recuerda inevitablemente la importancia del surrealismo, del Manifiesto de 1924 para tantos autores de los años 1930 / 1940, europeos y americanos, y forzosamente, nuestra lectura se hará en función de la existencia –o no– de un influjo, de una marca del surrealismo en *Abolición de la muerte*.

Si examinamos la frase de André Breton, ante todo notamos, en tan pocas palabras, el predominio de tres figuras de retórica. En efecto se siguen dos oxímoros: « flamme / d'eau » -el fuego es agua- y « mer de feu » -el agua es fuego-. Además « guide-moi » presupone una personificación de la llama de agua, o sea una prosopopeya. Por fin, la disposición de los dos oxímoros en la frase coincide con la existencia de un quiasmo: flamme d'eau = fuego de agua

$$\begin{array}{cc} 1 & 2 \\ \text{mer de feu} & = \text{agua de fuego} \\ 2 & 1 \end{array}$$

Existe aquí pues, un trabajo perfectamente lúcido y rebuscado que se vale de la retórica, lo que se opone a la noción de escritura automática y sobre todo a muchas formulaciones « surrealistas », propias de la teorías del surrealismo, y, a veces, a tantas calificaciones o definiciones exteriores a los poetas, demasiado reductoras, que se citan siempre a propósito de Breton y de los poetas surrealistas. Entonces, creo que esta manera de situarse bajo la advocación de un lenguaje poético como el que acabamos de comentar nos incita a pensar que aquí cuentan ante todo la invención de un lenguaje, su fabricación, libre y retórica a la vez, una radical confianza en la palabra, pero ésta no tendrá nada que ver con el lenguaje habitual y cotidiano y el receptor no podrá captarlo sin esfuerzo, sin aceptar otra manera de leer y de oír la poesía.

El libro consta de nueve poemas compactos, sin estrofas ni blancos, polimétricos todos. ¿Qué quiere decir la cifra: nueve? Por una parte, no podemos dejar de pensar en las nueve musas, todas ligadas con el arte y la creación, pero creo más aún en los nueve meses de la gestación, es decir el tiempo de la elaboración de la vida, o sea la vida como abolición de la muerte. No se pueden disociar los nueve textos que interfieren unos sobre otros, pero según un extraño proceso temporal cuyo avance queda constantemente modificado, anulado y luego reconstituido.

Otro aspecto fundamental de la técnica poética se impone en seguida, manteniéndose sin excepción en los nueve textos, es decir la ausencia de puntuación, opción que exige por parte del lector una constante atención, ya que tiene que identificar la sintaxis del texto, y, en el caso del oyente o del que recita el poema, el trabajo resulta todavía más urgente y más preciso. Las primeras preguntas que podemos hacer al comenzar la lectura del libro, con « Sirgadora de las nubes » y luego al proseguirla en los ocho ulteriores poemas son las siguientes: ¿Es autónomo o no el verso? ¿Se suceden o no los versos en una especie de enumeración hasta el final del poema? ¿Es descifrable la sintaxis, y sobre todo, es continua o discontinua? Es de notar inmediatamente que el título de los poemas se repite en el primer verso, casi siempre seguido de una o dos palabras.

El modelo global consiste en una yuxtaposición de elementos naturales o humanos que van surgiendo de modo inesperado, espontáneo y revelan la prodigiosa belleza y la riqueza del universo. Todo

pasa como si hubiera un punto al final del verso ya que éste contiene algo unitario y total. Sin embargo, entre dos versos no hay abismo ni ruptura ya que todos los signos, incluso destructores, contradictorios y extraños a veces son evidentes testimonios de una perpetua e intensa creación. A veces la conjunción de coordinación –y– o la –o– se impone en dos o tres versos que se siguen: se trata de un fenómeno puntual, en dos o tres momentos del poema. Los versos tienen variadas estructuras sintácticas, así: 1. el artículo + el sustantivo + los adjetivos. 2. un complemento que designa un espacio. 3. un participio pasado. 4. un gerundio.

### I. « Sirgadora de las nubes ».

El lector empieza a leer y sigue, sin interrumpirse jamás, pero sin prisa tampoco porque hay que darles relieve a las formas que van surgiendo de modo a la vez inesperado y lógico. Aquí se plantea la cuestión del verso. E.A. Westphalen no se sirve de prosas, sino de metros que no figuran en la métrica tradicional. En la mayoría de los casos el verso consta de dos partes que podemos leer métricamente como dos heptasílabos o sobre todo como un octosílabo y un eneasílabo, etc...

v.1 Sirgadora de las nubes / arrastradas de tus cabellos  
                   = octosílabo           7                   = eneasílabo       8  
 y cada limbo forjado / con tus nuevas miradas  
                   = octosílabo 7                   = heptasílabo 6

A veces aparecen dos conocidos versos clásicos, el endecasílabo y el alejandrino ternario, pero son minoritarios:

O que tú misma tendida en mis ojos  
                   4           7           10  
 Un surtidor abanicado de brillantes  
                   4           8           12

La polimetría, es decir la constante alternancia y diversidad entre los metros, es la clave del poder rítmico del poema; en efecto, cada forma del universo goza de cierto espacio, de cierta substancia métrica. Se mantiene el mismo tono, sin exclamación ni interrogación, de donde la amplitud del discurso para crear el universo donde van a intervenir el « tú » y el « yo ».

En el primer poema y en todo el resto del libro, no se alude nunca a una fecha, a un suceso preciso, a una circunstancia. Lo que asegura la unidad semántica es la presencia del « tú », « el otro ser », « la amada » –o « la niña »– a través del permanente uso de la función conativa y de la función fática. ¿ Quién es el tú ? No lo sabemos, sólo se mencionan algunos aspectos de un cuerpo: « tus cabellos », « tus nuevas miradas », « tu cabellera », « tu frente », « tu sueño », « tus manos », « Más frágil niña más frágil que tu retrato en el agua / o que tú misma tendida en mis ojos », « tus manos », « tu árbol de risa », « tus manos ».

Pero en medio de tales interpelaciones surge la primera persona de plural, « nuestras frentes » [...] « nuestras bocas », que alude seguramente a los amantes, ya que precede la aparición del yo, « Así te veo siempre abandonada en un litoral de risa ». Con este verbo activo, « veo », que irrumpe poco después de la forma impersonal, « Se veía en tus ojos mejor el mundo », el locutor hasta ahora impersonal, anónimo, se identifica con la primera persona de singular, asumiendo el aspecto sensible y sensual del amor.

Es capital en el primer texto la ausencia (o casi ausencia) de verbos activos conjugados en modo indicativo (« veía», « veo», « crecían»). La mayoría de las formas verbales son: gerundios que señalan acciones duraderas sin principio ni fin, participios pasados, « remontada », « balanceadas », « despejadas », « tendida », « cargadas »... Si se repiten algunos sustantivos que se refieren al cuerpo, tales como « cabellera », « manos », es de notar que el autor se vale poco de las recurrencias y anáforas en este primer poema y que sólo en la parte final se notan dos variantes de una misma frase que es un puro metalenguaje, pero lleno de contradicciones u oposiciones:

1. Las perlas cayendo de tus manos como palabras
2. Las perlas del amor contadas por tus manos crecían como palabras

Aquí la caída del objeto –bello por definición– es de tipo literal, pero la comparación introducida por « como » deja entender, con el comparado « palabras », que los adornos propios de la persona amada caen o crecen, es decir que van a generar palabras porque tienen que ver con el lenguaje.

Otra frase:

Se veía en tus ojos mejor el mundo  
más grande y más pesado de lirios.

precede a otro lenguaje final en el último verso:

O silencios de tus manos cargadas de un mundo  
pesado de lirios.

Las dos formas son casi idénticas, pero si en el primer caso, el mundo de lirios se refleja sólo en « tus ojos », en el segundo caso las manos no contestan, aunque se encierran en un mundo de lirios. Los lirios connotan a menudo la tristeza y el duelo en la poesía de la época (por ejemplo en la obra inicial de Federico García Lorca). El retrato del tú en el agua representa el paso del mito de Eco al mito de Narciso y así se notifica la incapacidad de salir del silencio o, más exactamente, de los silencios.

## II. El título del segundo poema es: « Amarrado a su sombra »

Se repite la expresión en el primer verso, donde se complementa con un sustantivo, « el bosque », que designa el espacio donde va a desarrollarse la historia, o mejor dicho, las ficciones que relata el locutor. Se trata de un bosque que, por definición, ocupa un espacio dado, inamovible, firme desde luego, pero el hecho de estar atado, « amarrado » a su sombra, puede contribuir a crear una imagen estática, yo iba a decir también estética: el árbol y su sombra. Además, el bosque representa la verticalidad, también la realidad, lo real, mientras que la sombra es una proyección, algo que puede desaparecer o cambiar. Creo que este verso alude sobre todo a una doble realidad, por una parte la de la sustancia, materia visible (« bosque »), por otra, la del sueño, de lo impalpable, y estas dos realidades, a pesar de todo, son inseparables. El verso sirve de introducción a todo lo que sigue: se crea poco a poco, a partir del bosque un espacio mitológico, en que aparecen diversos personajes tópicos de la mitología greco-latina, varios faunos, una flauta, la ninfa. Podríamos pensar en el impacto de la poesía de Rubén Darío en el libro de E.A. Westphalen, pero el bosque no es sólo mitológico. En él aparece otro personaje típico de los cuentos, la bella dormida, –o la bella durmiente–, quizás la mujer amada pero indiferente, dormida ya que el amor no consigue despertarla. Además surge aquí otro mito más bien medieval, con las murallas, el recinto, –claros signos de un espacio que resiste– y sobre todo se oye la voz de los trovadores, es decir la de los poetas que escribían en provenzal y consiguieron inaugurar la poesía occidental, sobre todo la

poesía amorosa.

Surgen diversos enigmas: ¿duerme o no la bella dormida ya que se alude a sus pisadas? Se mencionan ciertos elementos del cuerpo, « los ojos », « las manos », pero se relacionan con los olivos, el agua, y los ojos flotan en los mares. ¿Vida o muerte? ¿Sueño o muerte? No se sabe, y entonces dos anáforas sintácticas ponen de realce la irrealidad de la imagen:

No has visto una sonrisa hilar un paisaje  
No has visto abrirse una madrugada

Hasta ahora no sabemos quién es el locutor, sólo vemos que se dirige a alguien, en segunda persona de singular. Ahora, por primera vez, aparece el « yo »:

Así me han atravesado de mañana a noche,  
Las músicas heladas, los dedos de acero

El yo se siente víctima de los ataques, de la frialdad del mundo exterior. Sobre todo se evoca un rostro sin descanso. ¿De quién se trata ? ¿De la bella dormida? Se añaden diversas antítesis: « la flor », « el ventisquero », « brisa » / « invierno », « invierno / estío »; se asocian paradójicamente algunos elementos del cuerpo con las estaciones: « corazón » / « invierno », « mano / estío », « pie / otoño ». Se crea al final un paisaje que es un verdadero espacio cósmico: resplandores de « océanos » y, curiosamente, surge el Mediterráneo, único topónimo, con los delfines mitológicos de la *Odisea*. Sin embargo, frente al mundo literalmente descrito, se mencionan, de modo absurdo, las tortugas en los aires. Como antes, el poema se hace a partir de oposiciones, exclusiones, y con retornos a ciertas situaciones. Toda la evocación no ha servido para nada ya que: « No despertaba aún la muchacha », es decir que la bella sigue dormida. A pesar de todo perdura la belleza, aquí con la desmesurada flor que ocupa todo el cielo.

En este poema nos llama la atención el importante número de verbos de acción, conjugados en imperfecto de indicativo, también verbos que sirven para describir el pasado, los objetos de la contemplación, a veces surrealistas: « abría », « acarreaban », « tocaba », « descansaba », « tejían y destejían », « daba », « veía », « atrevían », « cantaban », « aparecía », « medían », « flotaban », « daban », « no descansaba », « se empinaban », « despertaba » .

Se ha generalizado en el poema el uso del imperfecto, que sólo intervenía en la parte final del poema anterior.

### III. Leamos ahora el tercer poema, cuyo título es: « Marismas llenas de corales »

Ya aparece una antítesis entre el espacio negativo de las marismas y los corales exclusivamente marinos y hermosos. Se repite como antes este título en el primer verso, pero se añaden cuatro palabras, « enroscándose a tu cuello », que permiten entrever la presencia de un « tú », justificándose quizás la implícita asociación de « corales » con la idea de « joya ». Este poema evoca entonces a la mujer amada, pero no su presencia sino por medio de los imperfectos, imágenes de un pasado a la vez feliz e infeliz. La amada es un ser bello, « tu gracia », y aquí se opera una verdadera metamorfosis del tú en un ser mitológico, la náyade o la sirena, ya que leemos:

Y siempre emergías de la alta marea  
Marcada de algas y besos y bocas de pescado  
soñadora de verde para el río arrollado a tus pies.

Así vuelve ese carácter inasequible del tú, de la amada que fascina al locutor a la vez que se le escapa. Toma la palabra el yo para inventar un itinerario hacia el tú; sigue o persigue a la amada, pero a través de una intensa lucha contra el tiempo, de donde el uso de palabras que pertenecen al campo léxico de la temporalidad, humana y cósmica a la vez:

La gloria de saber esperarte con cada  
ritmo de reloj  
Sin dar atención a la luna que se  
cae más de prisa.

El yo se vale de diversas antítesis y contradicciones para señalar la irrealidad o el irrealismo de su proyecto:

Los días que nunca vuelven y el sol  
que siempre queda

Pero, y es fundamental, ya que el recuerdo que coincide con la imagen mental es lo mismo que la presencia del tú, ya que lo decreta así el locutor: « Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia », este mismo locutor reafirma su voluntad, primordial de decir, o sea de valerse del poema, de los versos para definir a la amada que es « la niña ». Se nota la decisiva utilización de las anáforas, sintácticas y léxicas, que no se reproducen en su integridad, sino que se deshacen de dos palabras, lo que da al verso más peso, obligando al lector a recrear la frase, a acordarse de lo esencial:

Para nada más que decir aquí empieza  
otra historia  
Para nada más que ser fiel a su onda a su eco  
que decir era la niña que trajo el mar en  
su cántaro  
que decir era la niña que vació una noche en mi  
sueño  
Y así formar la cadena que une esplendor y desdicha

Sigue siendo el « tú » un ser marino: « Y tú tendida en su gran concha ». Pero el resultado de la poetización es que después de la evocación de la náyade o sirena, se opera un cambio y en un verso leemos literalmente lo siguiente:

Cuando tus manos alcanzaron mis manos,

Es decir que en un verso aislado se realiza el contacto entre dos seres puramente humanos, pero el verso final es una imagen simbólica en que aparecen ya no las personas sino dos animales marinos, el delfín que sale del agua y vuelve a ella, y la ostra pero alada, o sea un signo de ruptura con el espacio marino, una referencia a la elevación, al movimiento, al vuelo. Hablaremos más tarde del significado de tal fantasía, que traduce aquí la hipótesis de un encuentro amoroso.

**IV. El cuarto poema se titula « Entre surtidores empinados »**

En el primer verso se crea la imagen de un vasto movimiento, de un impulso hacia arriba entre el agua y el cielo, más precisamente entre los surtidores y la estrella. Se instaura una doble visión del tú: a la vez asociada, por su risa, a la música de los cielos, pero también amenazada por el aburrimiento:

Siempre hallabas los ríos desolados del hastío

Aparece aquí, como en otros poemas, un verso que hay que leer literalmente, y que traduce con mucha sencillez cierta incapacidad del tú a quien se dirige el locutor: « Si tú dijeras estoy contenta ». Entonces se borra o desaparece la imagen del tú y es como si se desarreglara el discurso del locutor con quiasmos desprovistos de sentido:

Madréporas naciendo de orejas  
u orejas naciendo de madreporas

La ausencia del tú se compensa con la celebración de la música, de los instrumentos del canto: hay aquí un efecto de sustitución, como si el yo luchara contra la ausencia que es quizás una no-presencia: « harpas », « el eco », « campanas », « Resonando », « pianos y laúdes », « sopranos », « guitarras », « himno de la alegría... ». De esta serie de imágenes surge, otra vez, la niña diosa y su risa, seguida de tres comparaciones que exaltan la belleza, la luz y la música del mundo.

**V. El quinto poema : « Diafanidad de alboradas »**

En este poema no aparece el yo, tampoco el tú. Sólo irrumpe un « tenemos ». El locutor impersonal se dedica a traducir poéticamente la intensa y bella actividad del cosmos, el cual está lleno de formas animales, vegetales y minerales. Pero si se manifiesta la creatividad del mundo material a través de los verbos conjugados en presente de indicativo, notamos aquí la reiteración anáforica de « No se sabe » y de la conjunción de coordinación « o ». En efecto, el locutor contempla el mundo pero sin entender el sentido de lo que está ocurriendo y señala su ignorancia de las causas. En el poema surgen dos ocurrencias de la palabra « niña » y, en la parte final del discurso, el locutor pone de realce la belleza del universo, su vitalidad, también cierta paz o armonía que le lleva a hablar de « pasión sosegada ». En los dos últimos versos, vuelve a aparecer la niña,

Oh qué alto el mundo eleva  
La niña con su mano

Ahora existe algo inesperado entre el mundo y la niña, dándosele pues a la niña un extraordinario poder, lo que se percibe con la palabra « mano ».

**VI. El sexto es « Viniste a posarte »**

Este poema es un canto amoroso, una intensa celebración del tú, que se nutre de imágenes, esencialmente de comparaciones. Muy claramente estructurado, el poema está escrito en pretérito perfecto simple, es decir que consiste en evocar el pasado, la historia de un amor. El uso de la anáfora es esencial en el recorrido a través de la memoria.

1. Trajiste olor de madera...
2. Trajiste paso leve de alba al irse
3. Bajaste
4. Viniste a posarte sobre mi copa

Sin embargo no se trata sólo del pasado, cuando pasamos del pretérito simple al pretérito pasado compuesto:

Has venido y no se me alcanza qué  
justeza equivocas

La intensa celebración lírica empieza con una serie de imágenes que van seguidas de nuevas imágenes precedidas por la conjunción « o », lo que crea un ritmo cada vez más amplio, como si fuera insuficiente la primera imagen (o metáfora) y tuviera que generar nuevas comparaciones cada vez más jubilosas:

O si tu corazón era fruto de árbol o de ternura  
O el estruendo callado del surtidor  
O la voz baja de la dicha negándose y afirmándose

Ya desde el primer verso el yo dice « mi cuerpo » pero se metamorfosea en seguida en árbol ya que alude a « una hoja de mi cuerpo » y el tú también se metamorfosea, pero en una gota:

Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo  
Gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas

Los versos son largas frases, fuera de la métrica clásica, pero siguen siendo versos amplios, destinados a darle a la pasión una dimensión cósmica. No se trata sólo de dos amantes sino de dos formas, dos materias del universo. Pero aquí la aparición de la amada es a la vez totalmente creadora y destructora:

Has venido como la muerte / ha de llegar a nuestros labios  
Has venido para borrar tu venida

Entonces recordamos el libro de Vicente Aleixandre que también data de 1935, *La destrucción o el amor*. El amor no puede existir si no es muerte, pero si existe se convierte en muerte ya abolida. Podemos entrever ahora lo que representa el título del poemario: *Abolición de la muerte*.

## VII. El séptimo es: «Te he seguido»

Este magnífico poema lírico implica una intensa lectura oral, a partir de siete anáforas: « Te he seguido ». Llegamos aquí a la culminación del amor del yo, esbozándose un camino poético en que el esfuerzo y la constancia del locutor se traducen por el uso de anafóricos gerundios. El amante demuestra que no hubo ninguna interrupción en su trayecto amoroso, revelando igualmente sus sufrimientos, su silencio sobre todo, ya que el silencio es la clave de toda esta experiencia. El poema es un acto de entrega total: el silencio representa al mismo tiempo una resistencia a la muerte y el hecho de abandonarse a la muerte.



Después de las ocurrencias de « Te he seguido », se vale el yo del presente de indicativo: « Te sigo », porque este poema afirma la perfecta continuidad de una pasión en que se asocian indefectiblemente amor y muerte. Aunque se puede leer el texto teniendo en cuenta el volumen del verso y el tono fervoroso del yo, no hemos de declamar el texto porque, al contrario, el yo habla en voz baja para celebrar el silencio al que se somete.

En los cuatro últimos versos, surge otra metamorfosis del tú en torre de arena; es una manera de mantener siempre el valor cósmico de la pasión pero también vuelve el tono familiar, cotidiano, ya que se sugiere la proximidad de la mano:

Pero siempre de pie y nunca más lejos  
que al otro lado de la mano.

### VIII. El octavo: «He dejado descansar»

Llegamos a la penúltima etapa del itinerario amoroso. Aparecen aquí el yo, notificado en el primer verso, y el tú, objeto de una evocación y de una súplica. El yo vivo se dice desposeído. Repite dos veces: « He abandonado mi cuerpo ». Todo lo ha perdido: a la vez el mundo y la propia identidad. Totalmente libre, afirma que no se puede hacer nada contra él, pero la tonalidad es elegíaca y triste. Sin que se mencione la menor anécdota, la imagen simbólica del segundo y del tercer versos deja entender que se ha alejado la amada:

En esta sombra que cae del ruido de tus pasos  
Vuelta a la otra margen.

y después, añade el yo:

Ya los telones han caído sobre tu huida

Luego comienza la imploración, que es una especie de oración o súplica amorosa. En efecto, habiendo enumerado todos los dolores que le ocasiona la ausencia voluntaria de la amada, el yo delega su mensaje a la naturaleza –los ríos, las flores, el estío, las alboradas– para que el tú se sienta como rodeada, como si se le impidiera el paso. Metaforizada en Rosa grande, es decir no sólo como flor o tópico, sino con la ampliación que hace del Tú un inmenso personaje:

Rosa grande ya es hora de detenerte

-----  
Rosa grande ¿ no has de caer ?

### IX. El último poema es el noveno: «Por la pradera diminuta»

Sorprende en seguida la yuxtaposición de « pradera » (el sustantivo significa « prado grande ») y del adjetivo « diminuto », que quiere decir: excesivamente pequeño. Se trata pues de un verdadero oxímoro.

El poema es una celebración de la naturaleza, más aún de los elementos más lejanos del cosmos (planetas, mares) y de las cosas más pequeñas de la vida inmediata. Están notificados el yo y el tú, y también la primera persona de plural: « nos recorren », « nuestro dominio », « nuestra ventura », « nuestras playas». El locutor insiste en los permanentes contactos que existen en el universo entre lo

grande y lo pequeño. Se vale de la prosopopeya para dirigirse a los ríos y a las barcas:

### Ríos que no sabéis herir

Ahora tiene que haber un encuentro entre el tú y el yo, porque todo lo que se ha dicho sobre el mundo es la prueba de que no hay otra solución:

Tú como la laguna y yo como el ojo  
que uno y otro se compenentran

Aparecen los brazos, las bocas, las frentes, « nuestros cuerpos », lo que implica la realización de un amor total. Pero no se trata de llegar a una especie de *happy end* ni tampoco de idealizar o eternizar lo que fue poéticamente transitorio en los ocho poemas anteriores. Se asocian en efecto los signos de belleza y las referencias a la muerte, « Como una rosa ahogada entre nuestros brazos », pero el locutor termina evocando a través de la comparación el poder sensual del amor —« labios » es una metonimia— y también la correspondencia entre el nacimiento del mar —su génesis— y la fuerza creadora del beso con el cual se inicia toda una historia:

O como el mar naciendo de tus labios

### Interpretación del poemario

1. Cada uno de los nueve poemas es un todo, una suma de elementos que pertenecen a la naturaleza o mejor dicho al cosmos. Se observa un constante enriquecimiento de las formas y materias, aunque a veces se vale el poeta de los mismos términos obsesivos —mares, ríos, flores— pero en estos casos varía el lenguaje, sea que no se mantengan los mismos tiempos de la conjugación, sea que el poeta se valga de otros adjetivos, y también de estructuras sintácticas distintas. Estamos en presencia de un mundo natural y humano que se caracteriza por su profusión, su dinamismo, su ambivalencia también, ya que en él se mezclan, se oponen o se completan signos de creación y de destrucción.

2. El lector puede sentirse desorientado porque de un verso no nace forzosamente otro verso que lo complementa o con el que esté en relación. Este fenómeno de discontinuidad nos da la impresión de que leemos un texto hermético, a veces incomprensible y sobre todo no sabemos nunca quiénes son el yo y el tú. Pero, en realidad, el uso de las anáforas —léxicas y sintácticas— les confiere a los textos una verdadera y fuerte armazón, muy pensada, innegable, precisamente a causa del retorno de las palabras obsesivas.

3. La sorpresa proviene sobre todo de las imágenes —comparaciones, metáforas—, porque el poeta las compone asociando términos contradictorios, inesperados o absurdos, materias que no están nunca en contacto. Westphalen trastorna las leyes físicas, adoptando sentencias que contradicen la lógica, o afirmaciones arbitrarias. Podemos ver quizás aquí las huellas del surrealismo, pero también es posible que Westphalen se haya acordado de los *Chants de Maldoror*, aunque Lautréamont escribe en prosa y no en verso. Más aún hay que recordar el impacto de *Trilce* de César Vallejo. Además veo en ciertas imágenes de gran plasticidad, alguna semejanza con ciertos cuadros de Chagall en que vuelan los amantes, por encima de las ciudades:

Cayendo de las nubes pianos y laúdes

Tales imágenes que revelan un intenso deseo de evasión y de libertad sirven para intensificar la expresión amorosa y la lucha contra el tiempo.

4. El uso del verso « libre », fuera de la métrica tradicional, que puede ir a la par con el empleo puntual del endecasílabo,

arrojando los mares a las playas  
o como el mar naciendo de tus labios

o a veces el de versos más breves (pentasílabos), este uso, pues, es el espacio que necesitaba utilizar el locutor para traducir la inmensidad del mundo y de la aventura amorosa. Es posible ver en muchos versos largos una suma de dos versos clásicos (por ejemplo, octosílabo + heptasílabo); en ciertos casos, en función de los acentos y de su posición, se crea un equilibrio entre dos elementos opuestos o contradictorios, como el yo y el tú. Pero lo que importa es leer ocupando el espacio del verso y seguir así hasta el final. Esto exige cierta manera de respirar y de decir, con la introducción de los silencios. El silencio, al final del verso es esencial para la lectura del poema. Hay que leer lentamente, insistiendo en el peso fónico de las palabras, y en la mayoría de los casos, ya que se trata de una yuxtaposición, hace falta introducir, no una pausa, sino un breve silencio que permite descubrir si el verso siguiente tiene que ver con el anterior y lo explicita. Así se crea una verdadera iluminación poética.

El conjunto fónico del poema se funda en los acentos dentro de los versos largos, pero el locutor no juega mucho con los sonidos: en efecto, hay pocas aliteraciones y paronomasias. Cuenta el peso de las palabras en sí que son las de la lengua y ésta es de todos. Destaca la imagen en sí, con sus enigmas o sorpresas que solicitan al lector, obligándole a pensar para entender el verso. Lo irracional o lo absurdo significa más que un juego arbitrario: en la complejidad reside toda la consistencia de la experiencia amorosa del locutor.

5. Volvamos por fin al título: *Abolición de la muerte*. Todo lo que hemos dicho sobre la creación y la destrucción, que son inseparables en la vivencia del yo amoroso, nos permite comprobar la pertinencia de la fórmula. En *Belleza de una espada clavada en la lengua* figura un poema, « Nerval y el amor », que nos ayuda a entender mejor el sentido de esa aporía que es *Abolición de la muerte*. Leamos los dos últimos versos:

La vida como una muerte  
gozosa porque negada

Es la mirada de « Venus niña » la que concede esta vida que es muerte negada. En *Abolición de la muerte*, la celebración de « la niña » ausente y presente consiste también en un elogio del amor que es vida como muerte abolida.