

## La gracia de Westphalen

*William Rowe*

**Resumen:** En este artículo se postula que el mundo –el lenguaje– de los primeros libros de Westphalen son un mundo y un lenguaje bendecidos por la gracia intentando explorar los diversos sentidos que posee esta noción y la manera cómo se relaciona la gracia con la realidad, qué traduce de la vivencia de la modernidad, qué formas poéticas y humanas asume en ese desprendimiento absoluto que marca la obra temprana de Westphalen.

**Palabras claves:** Gracia y realidad, modernidad

**Résumé:** Cet article postule que le monde – le langage – des premiers livres de Westphalen sont un monde et un langage bénis par la grâce. On essaie d’explorer les divers sens que revêt cette notion, et la façon dont est reliée la grâce à la réalité, pour voir ce qui est ainsi traduit de l’expérience de la modernité, quelles formes poétiques et humaines elle peut prendre, sous le signe du détachement absolu propre à l’œuvre de jeunesse de Westphalen.

**Mots-clés:** Grâce et réalité, modernité

Westphalen, no se puede negar, tiene gracia. Pero también su obra habla de la gracia. Pero ¿cuál gracia? Esa gracia es una experiencia artística a la que él se mantiene fiel. Y esta experiencia tiene relación con el surrealismo, en cuanto el surrealismo planteó romper la realidad imperante recurriendo al mundo de los sueños. Sin embargo, en la actualidad, este planteamiento resulta problemático. El novelista inglés, J. G. Ballard, ha dicho que en los tiempos actuales, la realidad que vivimos es la materia manifiesta del sueño<sup>1</sup>. Es decir, invocar el sueño, como hacían los surrealistas, como aquello que pueda romper la realidad, revolucionarla, es una propuesta agotada. Lo que vivimos ahora es ya la fantasía del sueño, la lógica del deseo.

Propongo que el silencio, en los dos primeros libros de Westphalen<sup>2</sup>, es un despertar del sueño habiendo pasado, sucesivas veces, por el sueño. Un despertar que vuelve a suceder. Este ritmo se acompaña por las olas del Pacífico.

Si el mundo –el lenguaje– de los primeros libros de Westphalen es un mundo y un lenguaje bendecido por la gracia («llueve gozo beatitud»), ¿cómo se relaciona la gracia con la realidad? Por lo pronto, la gracia será algo que no se acumula y por ello no se concilia con la lógica del dinero. También pasa por aquel desprendimiento absoluto que marca la obra temprana de Westphalen y que puede resumirse en la frase: «he abandonado mi cuerpo».

1. «The uneasy marriage of reason and nightmare which has dominated the 20th century has given birth to an increasingly surreal world.» Introducción a Salvador Dalí, *Diary of a Genius*, London, Creation Books, 1974.

2. Los dos poemarios aludidos son *Las islas extrañas* y *Abolición de la muerte* (en *Bajo zarpas de la quimera, Poemas 1930-1998*, Madrid, Alianza Editorial, 1991). Para facilitar la lectura, se citarán las páginas por esta edición directamente en el texto, IE por *Las islas extrañas*, AM por *Abolición de la muerte*.

Empecemos, como es apropiado este año, por una comparación con Arguedas. La relación entre la obra de Westphalen y la de Arguedas ha sido poco estudiada, tal vez porque no es obvia. Sin embargo creo que se puede trazar una relación bastante fuerte. Ya se ha comentado la forma vanguardista del cuento «Warma kuyay», y la del montaje narrativo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En cuanto a la forma de la experiencia, sin embargo, es decir, en cuanto a la fenomenología, creo que el punto de convergencia más interesante tiene que ver con la aparición de la luz en el lenguaje de Arguedas. *Los ríos profundos* sería el texto más importante en este sentido, pero prefiero referirme a un texto menos citado, el cuento tardío «La huerta»: allí el niño protagonista mira la luz del anochecer que sale del filo del cerro Arayá:

Ese resplandor que ya salía de la nieve misma y de las puntas negras de roca . . . No quemaba como el sol mismo la superficie de las cosas . . . pero llegaba a lo interno mismo del color de todo lo que hay. . . Allí la luz jugaba hondo; los hombres no podían reconocer bien los colores que ardían unos como consolando otros como abriendo precipicios en el corazón mismo . . . ¿Cuántos y qué colores?<sup>3</sup>

La mirada infantil corresponde con la figura de la «niña» de los primeros libros de EAW, al igual que en ambos autores encontramos el juego infinito de la materia, aunque esta infinitud, como en el verso «llueve gozo beatitud» («La mañana alza el río», *IE* 26) tiene otras características en EAW.

Quizás se puede decir que EAW, cuando escribe «Cada oleada de nueva vida palpitando contra el peñasco», es menos constructivista que Arguedas, para quien, sobre todo en *Amor mundo* y *El zorro*, existe el trabajo infinito del sujeto en crear mundo – como cuando el personaje Maxwell escucha «la voz de las moléculas y las hierbas». EAW escribe:

Marismas llenas de corales enroscándose a tu cuello  
Y los mares hundidos hasta verse tras los ojos  
En lo más profundo de tu atisbar sorprendida  
Cuando la ternura más clara enhebrándose en silencio  
Ajustando pequeños siglos a tu gracia sonriente de plata  
(«Marismas llenas de corales», *AM* 53)

La mirada no se subordina al ojo, a la óptica, sino se encuentra, al igual que en Arguedas (como con «la luz menor»), dentro de la materia misma, como también el tiempo se estira, negando el tiempo mecánicamente medido de la modernidad. Se rompe el régimen de las apariencias.

Sobre todo, la poesía de Westphalen lleva la marca de la gracia, en forma de aquello que rebasa el marco del trabajo<sup>4</sup>:

La niña recogiendo sus lágrimas como un manantial  
A sí mismo devorándose un desierto surgiendo de otro desierto  
(«Marismas llenas de corales», *AM* 53)

Si la gracia es el don inmerecido, aquello que se recibe por añadidura, es tentador sugerir que

---

3. ARGUEDAS, José María, *Amor mundo y todos los cuentos*, Lima, Francisco Moncloa, 1967, p. 185, p. 187.

4. El rechazo del trabajo «productivo» (de la producción capitalista) tiene un largo legado en la tradición surrealista, empezando por Rimbaud.

se trata de la prodigalidad –exceso, diría Bataille– de la naturaleza. «Otra vez han batido palmas las grandes olas», dice el verso que sigue a los que acaban de citarse.

El exceso marca los siguientes versos:

la rosa del amor que se deshoja siempre  
 Como una flor en revuelta y que no quiere morir  
 Es decir acongojándose de pétalos hasta cubrir el universo  
 («Diafanidad de alboradas...» AM 58)

«que no quiere morir»: ¿se está hablando del deseo o del instinto, la pulsión? ¿Del anhelo de la inmortalidad o de aquello que persiste más allá de la muerte porque no puede morir? Pienso que lo segundo no es más que una sombra que pasa, que hace recordar el poema XIII de *Trilce* de Vallejo<sup>5</sup>, aquel que comienza con el verso «Pienso en tu sexo». Esa inmortalidad del instinto queda desplazado por el afecto, la ternura: «acongojándose de pétalos». Los pétalos como lágrimas: lo que en otro poeta sería patetismo, en Westphalen se redime, el afecto sin reservas se preserva sin disminución, como en un mundo de infancia. Lo que podría parecer un sentimentalismo no lo es.

Es inevitable pensar en las *Cantos de Inocencia y Experiencia* del poeta inglés William Blake, como por ejemplo aquel poema «El girasol», que va así:

Ah! sunflower, weary of time  
 who countest the steps of the sun  
 Seeking after that sweet golden clime  
 Where the traveller's journey is done;

Where the youth pined away with desire,  
 And the pale virgin shrouded in snow,  
 Arise from their graves and aspire;  
 Where my sunflower wishes to go.

El girasol busca aquel país dulce y dorado en que «el joven que expira de deseo, / Y la pálida virgen amortajada de nieve, / Se levantan de sus fosas y aspiran / al lugar donde mi girasol quiere ir.» La traducción literal hace resaltar el hecho que el más allá de la muerte de este poema, la resurrección con que nos presenta, es un espacio en que hay y no hay deseo. En esto se parece a la «vida nueva» de Dante.

Esa flor «que no quiere morir» también recuerda la rosa de los poemas de Rilke: «rosa, o contradicción pura, deleite de ser el sueño de nadie bajo tantos párpados»; la misma idea aparece en los poemas de Rilke en francés:

T'appuyant, fraîche claire  
 rose, contre mon œil fermée,  
 on dirait mille paupières  
 superposées

Rosa fresca y clara  
 cerrada contra mi ojo cerrado,

5. VALLEJO, César, XIII, *Trilce, Obra poética*, Américo Ferrari (coord.), Madrid, Col. Archivos, 1988, p. 184.

se diría mil párpados  
superpuestos

Rilke se fascina por los pliegues infinitos, por la involución infinita, pero la escena primaria de Westphalen es otra: No se sabe si es el silencio el que repica / O una niña que avienta sus sueños/ («Diafanidad de alboradas...», *AM* 57)

Si en Rilke hay superficies que se rozan –esto llega a su punto culminante en el noveno de las *Elegías de Duino*– la poesía de Westphalen más bien carece de superficies lo suficientemente estables a que queden marcadas en ellas las sensaciones («existía no existía», en «La mañana alza el río...», *IE* 26). Si para Blanca Varela la única superficie suficientemente duradera para la escritura es «la desesperación auténtica<sup>6</sup>», en Westphalen hay como una materia infinitamente rica que surge, que es anterior al saber, y que se recoge en la figura de «la niña», equivale al silencio (la ausencia de signos), y se expresa en ciertos grandes símbolos religiosos.

Entre esos símbolos está el paraíso: «De su mano baja el paraíso con los cuatro estíos» («Marismas llenas de corales...» *AM* 54). Hasta allí queda asentada la noción tradicional, los ríos del paraíso aquí convertidos en «cuatro estíos», con la típica abundancia de la poesía de Westphalen. Pero el verso que sigue es otra cosa:

De tu mano baja el paraíso con los cuatro estíos  
Ladrando a los costados siguiendo al mar que va delante

Con esa palabra «ladrando», vuelve a entrar lo ordinario lo familiar, y el mar bien podría ser el mar de Lima y ya no el símbolo enaltecido o depurado. Si sentimos la huella del romanticismo alemán, en la busca de un estado primigenio, en la noción del himno a la naturaleza, Westphalen en todo caso añade otra cosa:

Y así el himno de la alegría  
Y así la niña diosa  
Y esta su risa  
Como hormiguero cubriendo el mundo  
Como música o mar lamiendo acantilados  
Como luz hilada de abejas de oro  
(«Entre surtidores empinados...» *AM* 56)

Están el himno y «la luz» que hacen recordar a Novalis, pero también «la niña» y a la vez el «hormiguero cubriendo» y el «mar lamiendo» con sus percepciones ordinarias, de la vida común, que expresan maneras de pensar prácticas y no enaltecidas<sup>7</sup>.

Para el poeta italiano Cesare Pavese, el estado de gracia es ese en que no hay una primera vez

---

6. En el poema de Blanca VARELA titulado «Del orden de las cosas», *Luz de día*, Lima, ediciones de la Rama Florida, 1963, p. 7.

7. Aunque de sensibilidad muy fina no se puede decir que EAW es un poeta refinado. No tiene miedo a los lugares comunes, como «la ostra alada» (de procedimiento surrealista), o como varias expresiones que, aisladas de los poemas, suenan a un romanticismo tardío o al parnasianismo nada original: «tú tendida en su gran concha» («Marismas llenas de corales...» *AM* 54); «llevando la guirnalda de estrella a estrella» («Marismas llenas de corales...» *AM* 54); «nariz de mármol... / ojos de diamante» («Viniste a posarte...» *AM* 60); «las algas de porcelana» («Por la pradera diminuta...» *AM* 65).

porque los símbolos más íntimos siempre han estado, no hay nada anterior a ellos. Menciona el ojo de buey de una nave, símbolo que siempre habrá existido para él. Obviamente, ciertos escritores, como Gaston Bachelard por ejemplo, han querido leer de manera jungiana a los símbolos poéticos, dándoles una existencia arquetípica. Pero Pavese es más estricto: no quiere extenderse a una teoría general, o a que los símbolos estén fuera del tiempo, solo remarca ese poder del nombre, de algún modo anterior a las cosas. La poesía de Westphalen, sin embargo, no va por ese camino. No da al nombre esa capacidad de convocar las cosas desde cero –poder del nombre que también se encuentra en Rilke. Al contrario, en Westphalen hay algo anterior al nombrar, una materia rebasante. «Las palabras» dice José Ángel Valente, «navegan como islas, ínsulas extrañas en un mar sin fronteras<sup>8</sup>.»

La gracia («llueve gozo beatitud») rebasa cualquier intención o acumulación. Es incompatible con la lógica del trabajo bajo el capitalismo, que en el fondo es una lógica del tiempo («el tiempo no tiene tiempo», dice Westphalen, en «Andando el tiempo», *IE* 21), es decir, al contrario del dinero (que sería la forma actual de la inmortalidad), la gracia no se puede acumular y en eso se parece a la extraña parábola del viñedo del Evangelio según San Mateo. Dicho de otro modo, la gracia elude la estructura capaz de acumularla, elude la estructura tal cual («despertar sin huesos sin estructura»), y de ahí colinda con la angustia, «lo real» («El lirio es alto de antigua angustia / Sonrisa de antigua angustia» («Una cabeza humana viene» *IE* 34)).

Por otro lado, el estado de gracia en Westphalen –«Deslumbre de músicas cubriendo la montaña como una alta arboleda» («Diafanidad de alboradas» *AM* 57)– no corresponde con la ráfaga de la pasión sino con un estado posterior a ella:

Rebatiendo los gorriones a las auras  
Resonantes de cánticos de niño las ráfagas de ave  
Que limitan los estuarios de la pasión revelada  
En un júbilo de manos de insectos de aves

El estado de gracia se abre a lo más escurridizo («manos de insectos» se deslizan por la lectura), a lo «deleznable», como lo llama Westphalen, es decir eso que se escapa a aquella organización de los sentidos que se adecúa al régimen de los objetos. «Utopía» se podría decir pero no me parece apropiada la palabra. Es la pasión «sosegada» que nos acerca al silencio y la gracia:

Y la sangre no sabe más que susurrar  
En los oídos la pasión sosegada  
Oh qué alto el mundo eleva  
La niña con su mano («Diafanidad de alboradas» *AM* 58)

Ya esta figura de «la niña» que recorre los poemas de *Abolición de la muerte*, inevitablemente hace recordar «La vida nueva» de Dante. El poeta T. S. Eliot, en un ensayo sobre Dante, dice que la figura de Beatriz correspondería a una temprana experiencia sexual, aproximadamente a la edad de ocho años. Creo que esta afirmación obedece a la lógica del puritanismo: es decir, para Eliot, el erotismo infantil es sexual en el sentido de la experiencia sexual adulta (así la lógica de la conciencia puritana: no puede concebir el erotismo infantil sin la mancha de la experiencia adulta). Pero si se piensa que el erotismo infantil dimensiona a la experiencia adulta y que ésta retorna por aquel, entonces me parece

---

8. Ver la presentación de José Ángel VALENTE para *Bajo zarpas de la quimera*, «Aparición y desapariciones», *ibid.*, p. 12.

que andamos más cerca de «la niña» de Westphalen. Si la imaginación de Dante va hacia arriba, hacia la sublimación, la de Westphalen va hacia más atrás, hacia la primera infancia. Se puede aseverar que «la ternura más clara enhebrándose en silencio» se relaciona con un estado pre-lingüístico, a las huellas visuales que preceden (y no solo en la primera infancia) la formación de los signos lingüísticos.

Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia  
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  
(«Marismas llenas de corales...» AM 54)

Y esto que se oye está anunciado y contenido por el sonido de las olas del Pacífico en las playas de Lima (presencia que acompañó los primeros libros, ha dicho Westphalen): «Otra vez han batido palmas las grandes olas» («Marismas llenas de corales...» AM 53).

En un poema de la vejez, el poeta irlandés, W. B. Yeats, se pregunta «¿Qué es la alegría?», y responde aludiendo a un momento en que «fui bendecido y pude bendecir»:

My fiftieth year had come and gone,  
I sat, a solitary man,  
In a crowded London shop,  
An open book and empty cup  
On the marble table-top.  
While on the shop and street I gazed  
My body of a sudden blazed;  
And twenty minutes more or less  
It seemed, so great my happiness,  
That I was blessed and could bless.

Cincuenta años cumplidos y pasados.  
Perdido entre el gentío de una tienda,  
me senté, solitario, a una mesa,  
un libro abierto sobre el mármol falso,  
viendo sin ver las idas y venidas  
del torrente. De pronto, una descarga  
cayó sobre mi cuerpo, gracia rápida,  
y por veinte minutos fui una llama:  
ya, bendito, podía bendecir.<sup>9</sup>

Esta experiencia de la gracia, en Yeats, no se acompaña por la doctrina cristiana; al contrario, él opta por situarse al lado de Homero, el que «no fue bautizado». En Westphalen tampoco hay afirmación del cristianismo: la noción de «la abolición de la muerte» no creo que se concilie con el cristianismo ortodoxo. Si la «niña diosa» tiene un sentido teológico tendría que ser una teología femenina.

---

9. Colocado en la red por Jorge Espina: se puede suponer que la traducción es de él. [apologadelaluz-jorgeespina.blogspot.com/.../william-butler-yeats-vaclacion.html](http://apologadelaluz-jorgeespina.blogspot.com/.../william-butler-yeats-vaclacion.html)

En los años 90 publiqué un trabajo sobre los primeros libros de Westphalen<sup>10</sup>. Intenté comentar lo que me parecía ser la ausencia de fe en ellos y relacionarla con la noción del «cuerpo sin huesos» (la frase es mía, a partir por ejemplo del tú, «blanca sin huesos», de «Solía mirar el carillón» *IE* 24) que anda por los poemas. Propuse que ese «cuerpo sin huesos», «sin estructura» en la frase de Westphalen, se resiste a la creencia, la que entendí como una estructura ideológica. Es decir, argumenté que el desasimiento del cuerpo, el abandonar el cuerpo en estos poemas, se asemeja al «cuerpo sin órganos» de los filósofos franceses Deleuze y Guattari. Sostuve que ese cuerpo sin huesos, o «sin órganos», hace rebotar el lenguaje represivo, se resiste a ser colonizado por las ideologías represivas, entre ellas la doctrina del progreso, que surgieron en el Perú de los años treinta.

Hay varios problemas con esta lectura. No me parece correcta la frase «ausencia de fe», ya que hay en Westphalen la fidelidad a la experiencia artística. Y en cuanto a ese cuerpo desorganizado, desestructurado no creo que solamente rechace, haga rebotar el lenguaje represivo, sino pienso que rechaza el lenguaje como tal: es decir que lleva hacia una zona que sería la del silencio. Es más, el abandonar el cuerpo conlleva un peligro, el de la dispersión definitiva sin posibilidad de reintegrarse. Porque ese cuerpo carece aun de manos: «Ya que no tengo manos que se cojan / De lo que está acordado para el perecimiento» (*AM* 64). En el 96 comenté: «Lo zozobante de [esta] revelación es que el abandono del cuerpo pueda haber involucrado la pérdida de la capacidad de morir.» Me parece aún válido ese comentario, pero creo que tendría que llevarse por un camino distinto. El peligro de abandonar el cuerpo incluye –aunque parezca extraño– la imposibilidad de morir, al menos, como la «flor... que no quiere morir», de morir bienamente. ¿Cómo salir de ese hoyo negro?

El poema «Nómina de huesos» de Vallejo<sup>11</sup>, de mediados de la década del 20, hace que el lenguaje que ordena el espacio llegue a su punto de imposibilidad cuando se da con el sujeto humano. El espacio se colapsa, no se lo puede atravesar, no hay movimiento posible. El poema de Vallejo pone en suspenso el orden social.

Pero si lo que la lectura encuentra en Westphalen es una negación aparentemente ilimitada («grandiosa como la noche para negarte», *AM* 63) de las coordenadas de la realidad, no quedará piso. El sujeto deja de ser capaz de constituir un lugar (que pueda llegar a ser un lugar fuera de lugar, fuera del orden social establecido). De cierto modo, el sujeto inclusive deja de ser: «Ya no tengo alma» («Un árbol se eleva hasta...» *IE* 31), no queda interioridad alguna. La negación indeterminada succiona.

Todo depende de cómo leemos «[h]e abandonado mi cuerpo» («He dejado descansar...» *AM* 63) y otras afirmaciones semejantes. Hay un ensayo del poeta argentino Néstor Perlongher en que habla de los estados de éxtasis y del peligro de que el sujeto, al perder toda orientación, se suma en la destrucción pura: a eso lo llama el hoyo negro; también, cuando hay alucinógenos de por medio, esto se llama el mal viaje. Para Perlongher, cuyo ensayo se llama «Poesía y éxtasis», son la música y las imágenes que suministran un piso para que el sujeto no se pierda del todo.

En Westphalen creo que son los grandes símbolos, como la rosa, «la otra margen», y las imágenes, como la «corza frágil», «la gozosa pulpa de una estrella» que junto con la música ofrecen un asidero que permite el desasimiento extremo («mi cabeza he dejado rodar» («He dejado descansar...» *AM* 64)). Es decir, entrar en el abandono, en ese grado, no creo que sea posible sin que haya ciertos elementos que

10. En *Hacia una poética radical: Ensayos de hermenéutica cultural*, Rosario y Lima, Beatriz Viterbo y Mosca Azul, 1996.

11. VALLEJO, César, «Nómina de huesos», *Poemas póstumos I, op. cit.*, p. 325.

impidan la pérdida absoluta.

La poesía de Perlongher mismo, neobarroca, se caracteriza por la atracción hacia los pliegues, hacia lo infinitamente plegado, pliegue sobre pliegue. Los pliegues vienen a ser la marca del deseo en la materia, la manera en que se enrosca el deseo en los versos, en un movimiento contrario al de la sintaxis. La poesía de Westphalen es de otro signo, que podríamos llamar dialéctico. En versos como «existía no existía» («La mañana alza el río...» *IE* 26), o estos otros: «O la voz baja de la dicha negándose y afirmándose» («Viniste a posarte» *AM* 59), el espacio homogéneo ya no subsiste, sino se quiebra. Se hace un espacio que salta fuera del espacio, pero ese espacio también es efímero, su existencia temporal se cancela: «Agua agua agua agua / Matado por el agua» («Un árbol se eleva hasta...» *IE* 33). Como con el río de Heráclito, el agua sustituye al agua. No solo la sustituye, la mata. Se da la fluidez del sueño, pero también algo que, si los sueños son un deslizamiento continuo de una imagen a otra, es contrario a ellos. «He abandonado mi cuerpo / Como el naufragio abandona las barcas.» («He dejado descansar...» *AM* 63) El vínculo entre el naufragio y las barcas se suspende, se produce un efecto extraño, una ausencia en medio del lenguaje, un silencio si se quiere. La significación se suspende: durante un lapso indeterminado no hay cadena de significantes. La revolución, ha dicho Zizek, en un comentario sobre Walter Benjamín, pone «entre paréntesis la totalidad de la significación.»<sup>12</sup>

Desde luego esto nos lleva al territorio del poeta francés Mallarmé, en cuyos poemas la ausencia borra los objetos, del barco solo queda la espuma del naufragio, y luego la espuma también se borra. «La ausencia fue mi Beatriz», dijo Mallarmé. En los poemas de Westphalen hay una diferencia. Sus poemas suelen carecer de un espacio suficientemente duradero para que el objeto y su ausencia se encadenen<sup>13</sup>:

Has venido para borrar tu venida. («Viniste a posarte...» *AM* 60)

Te he seguido ablandándome de muerte  
Para que no oyeras mis pasos  
Te he seguido borrándome la mirada  
Y callándome como el río al acercarse al abrazo («Te he seguido...» *AM* 62)

Porque me he librado de todas las ramas  
Y ni el aire me encadena («He dejado descansar...» *AM* 63)

Los poemas se acercan a un umbral en que se encuentran el silencio y la muerte. No es borradura que deja leves rastros que luego desaparecen, porque no hay elemento resistente en que pudieran éstos quedar, en que pudieran registrarse. «Has venido y no se me alcanza qué justeza equivocas / Para estarte sin levedad de huida y gravitación de planeta» («Viniste a posarte...» *AM* 59). Si para Simone Weil y Blanca Varela, la gracia, que es ligera, también requiere de la gravedad, que suministra la inercia del cuerpo, el lugar, no es así para Westphalen.

El silencio es donde no hay trazos, no hay huellas: no está aquello que tiene que estar para que haya palabras: «Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin reservas» («Te he seguido...» *AM* 62). No deja rastro, no deja resto. Esta es la muerte completa. Quizás se trata de una condición extrema que

---

12. *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 1992, p. 188.

13. En esto, tal vez, se encuentra la diferencia entre el silencio de Westphalen y el de Mallarmé. Si el silencio de Mallarmé es «estructurante», el de Westphalen será desestructurante. Ver el importante ensayo de Rodolfo HINOSTROZA, «Silencio: Mallarmé», en *Hueso Húmero*, 8, 1981.



solo se toca en raros momentos.

¿Por qué tanta muerte? No hay nada de mórbido, sino un desprendimiento, que viene en sucesivas oleadas. Se produce un movimiento doble: el de la materia que niega a sí misma (el «agua / matado por el agua», «Un árbol se eleva hasta...» *IE* 33), y otro desplazamiento que va más allá de la negación («Para que [...] ya nada pueda negarse», «Te he seguido...» *AM* 61). Aquí tocamos otra vez lo que mencioné al principio: un más allá del deseo. «Te he seguido ablandándome de muerte / [...] / como si las palabras no me fueran a llenar la vida» («Te he seguido...» *AM* 62)<sup>14</sup>.

Este silencio implica estar sin el sonido significante (*fone semantike*), una imposibilidad se diría. Está la carne pero no el verbo: «Me he callado porque el silencio pone más cerca los labios» («Te he seguido...» *AM* 62). Quizás ya no se trata del surrealismo –o quizás, más bien, se trata de lo más vital de él, de aquella «iluminación profana», esa «intoxicación» de que habla Benjamín en su ensayo sobre el surrealismo. Westphalen no es el único escritor que demanda a sus lectores que se acerquen a ese umbral: está William Burroughs, está Joyce de *Finnegan's Wake*, está John Cage.

Nos lleva Westphalen al umbral de otro lenguaje: un lenguaje imposible pero necesario. Un lenguaje que echa su sombra en el que hablamos hoy. Es más fácil decir lo que no es que decir lo que es: anula la lógica del intercambio, deshace el deseo capturado por el consumo, por los sueños (pesadillas) tecnológicos, demanda el abandono de relaciones sociales de explotación.

[Artículo revisado, tras publicación en la revista limeña *Hueso* Número 57, Julio 2011, p. 3-15, titulado «La gracia de Westphalen».]

---

14. Los fantasmas del verso «Te sigo como los fantasmas dejan de serlo» («Te he seguido...», *AM* 61) quizás pueden leerse en clave psicoanalítica: nos llevan a la zona de la represión primaria para suspender aun a ésta.

### Bibliografía

- ARGUEDAS, José María, *Amor mundo y todos los cuentos*, Lima, Francisco Moncloa, 1967.
- BALLARD, James Graham, *Diary of a Genius*, London, Creation Books, 1974.
- HINOSTROZA, Rodolfo, «Silencio: Mallarmé», en *Hueso Húmero*, 8, 1981.
- ROWE, William, *Hacia una poética radical: Ensayos de hermenéutica cultural*, Rosario y Lima, Beatriz Viterbo y Mosca Azul, 1996.
- VALENTE, José Ángel, « Aparición y desapariciones », in Emilio Adolfo Westphalen, *Bajo zarpas...*, op. cit., p. 9-13.
- VARELA, Blanca, *Luz de día*, Lima, ediciones de la Rama Florida, 1963.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera, Poemas 1930-1988*, Madrid, Alianza editorial, 1991 [« Aparición y desapariciones », por José Ángel Valente ; « Advertencia del autor » ; *Las ínsulas extrañas*, *Abolición de la muerte* ; *Belleza de una espada clavada en la lengua* ; *Arriba bajo el cielo* ; *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* ; *Amago de poema – de lampo – de nada* ; *Porciones de sueño para mitigar avernos* ; *Ha vuelto la diosa ambarina*].
- ZIZEK, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 1992.