



# La fusión de sujeto y objeto en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen

Helena Usandizaga

## ► To cite this version:

Helena Usandizaga. La fusión de sujeto y objeto en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen. *Iberic@l*, 2013, 3, p.47-58. <hal-03933068>

**HAL Id: hal-03933068**

**<https://hal.science/hal-03933068v1>**

Submitted on 10 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## La fusión de sujeto y objeto en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen

*Helena Usandizaga*

**Resumen:** Este trabajo propone una reflexión sobre la búsqueda de conciliación o neutralización de los contrarios, en especial de la categoría sujeto/objeto, en la poesía de Westphalen (sobre todo en *Las islas extrañas* y *Abolición de la muerte*), relacionándola también, junto con el valor transgresor de la poesía, con las marcas de cierto surrealismo muy peculiar, ya que más bien se trata de activar ciertas estrategias surrealistas para crear el tono y el trayecto peculiares del poema.

**Palabras claves:** Poética de Emilio Adolfo Westphalen, escritura surrealista, categoría sujeto/objeto, transgresión

**Résumé:** Ce travail propose une réflexion sur la recherche de conciliation ou de neutralisation des contraires, en particulier de la catégorie sujet/objet, dans la poésie de Westphalen (surtout dans *Las islas extrañas* et *Abolición de la muerte*), en la reliant, ainsi qu'à la valeur de transgression de la poésie, aux caractéristiques d'un surréalisme bien particulier, puisqu'il s'agit avant tout d'actualiser certaines stratégies surréalistes, pour créer le ton et le trajet propres au poème.

**Mots-clés:** Poétique d'Emilio Adolfo Westphalen, écriture surréaliste, catégorie sujet/objet, transgression

El surrealismo tiene con la literatura de América –y no solo con la poesía– una profunda imbricación, y una parte de estas páginas se encamina a comentar uno de los núcleos que fundamentan la posibilidad de hablar de un surrealismo americano, a la vez conectado con el francés y diferente de él. Según observa Baciú, a partir de 1926 se dan en América una serie de manifestaciones surrealistas que muestran el arraigo de este movimiento, y que nacen no solo de una influencia directa generada por los viajes en ambas direcciones de europeos y americanos, sino sobre todo de una necesidad expresiva que encuentra su cauce en algunos de los postulados del surrealismo. Son bastantes los poetas y artistas imprescindibles que crean inspirados por el surrealismo: Enrique Molina, Aimé Césaire, Magloire Saint-Aude, Wifredo Lam, Roberto Matta, Carlos Oquendo de Amat, César Moro, E. A. Westphalen, Alfredo Gangotena, Juan Sánchez Peláez, Octavio Paz... Y numerosos los movimientos que tuvieron como inspiración el surrealismo, desde el fundado en Buenos Aires por Aldo Pellegrini en 1926, hasta el que, con el nombre de Mandrágora, publicó en Chile una revista de 1938 a 1943.

En Perú, a pesar de lo poco favorable de un ambiente de censura y aislamiento, el surrealismo florece gracias a las dos personalidades, profundamente unidas por afinidades intelectuales, de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen. En 1933 se publica en Lima *Las islas extrañas*, el primer libro de Westphalen, y este mismo año regresa Moro de París, de su etapa surrealista y de su colaboración en la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Dos años después del regreso de Moro a Lima comienza allí la actividad surrealista con exposiciones, polémicas (recordemos la de Moro contra Huidobro con el escandaloso folleto *El obispo embotellado*), revistas (*El uso de la palabra*, 1939; *Las Moradas*, 1947-1949, y, ya después de la muerte de

Moro, *Amaru*, que no fue una revista surrealista pero sí que incidió en una preocupación surrealista, la del rescate de las civilizaciones antiguas (1967-1971).

Más que observar el cumplimiento de los postulados surrealistas, tal vez sería más interesante examinar el surrealismo como otro de los cauces europeos que en América canaliza problemas y contradicciones propias, y que se encuentra con grandes escritores que lo llevan a su terreno. Según Ferrari<sup>1</sup>, el surrealismo es un brote del romanticismo y quizás por eso prendió con fuerza en la poesía hispanoamericana; actuó así como vía de búsqueda de lo absoluto y lo desconocido, como manera de explorar en el sueño y la locura, y de oponerse así al discurso convencional. Más que cualquier automatismo psíquico, más que una percepción exotizante, lo que está en el fondo de mucha de esta poesía es la búsqueda de otra dimensión de lo real, con una lógica poética. Búsqueda de conocimiento de algo que ocultan los esquemas habituales y los comportamientos cotidianos, pero que dice de modo más profundo y certero algo sobre la vida individual y social: de diferentes maneras, el surrealismo se opone al discurso oficial con su carga de lugares comunes. Claro que algunos poetas pueden así sentirse libres para bucear en el imaginario americano, para percibir señales de sus paisajes y culturas.

Por todo esto, más allá de la constatación de su existencia, nos interesa entender qué significó el surrealismo poético en América y en concreto en el Perú, donde, como hemos visto, también hizo acto de presencia. En estas páginas reflexionaré sobre la poesía de Westphalen, que ocupa el espacio del surrealismo peruano junto con la de César Moro, y con los posicionamientos a favor y en contra, respectivamente, de Mariátegui y Vallejo en 1930, o el acercamiento al surrealismo de Xavier Abril y Alberto Hidalgo y el más plenamente logrado de Carlos Oquendo de Amat. De César Moro puede decirse sin mucha vacilación que fue surrealista, puesto que perteneció al movimiento parisino; pero sobre todo porque retuvo del surrealismo la rebelión moral –antes que cualquier espíritu de escuela– y la entrega a la fascinación verbal entendida como libertad, como negación de lo convencional e instrumental del lenguaje. Encontramos en Moro aspectos muy evidentes del surrealismo (la lógica alternativa, las imágenes, lo maravilloso, el humor, la provocación...), pero lo más importante en él es su surrealismo «esencial<sup>2</sup>», su surrealismo como «sistema de vida<sup>3</sup>». La pregunta de si puede decirse algo similar de Westphalen la haremos tras contextualizar un poco al poeta y su obra.

Después de *Las ínsulas extrañas* (1933), Westphalen publicó *Abolición de la muerte*, en 1935, y a continuación se produjo un largo silencio, aunque no total, porque durante esta época editaba revistas, hacía traducciones y publicaba artículos sobre temas científicos, artísticos, literarios, filosóficos... También escribió algunos poemas, 10 o 12 de los 17 que luego recogió en *Belleza de una espada clavada en la lengua*, libro que publicó en México junto con la reimpresión de los anteriores, en un volumen que tituló *Otra imagen deleznable...* (1980), y que señala el fin del silencio. Hacia 1935 había escrito también los poemas de *Cuál es la risa*, publicados en 1989. En 1971 había tenido que dejar de editar *Amaru*, por condicionamientos de la situación política, y en 1972 salió de Perú en una especie de exilio involuntario como agregado cultural a la embajada en Roma; continuó con otros destinos en Lisboa, Nueva York, México..., hasta su vuelta a Perú, donde murió en 2001. Ha publicado también *Arriba bajo el cielo* (Lisboa, 1982), *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (Lisboa, 1982), *Amago de poema – de lampo – de nada* (Lisboa, 1984), *Porciones de sueño para mitigar avernos* (primera impresión como parte inédita de *Belleza de una espada clavada en la lengua*.

---

1. En «Lectura de E. A. Westphalen», *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos del siglo XX*, Mosca Azul, Lima, 1990, p. 55.

2. COYNÉ, André, «César Moro entre Lima, París y México», en *César Moro. Obra poética*, edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980, p.20.

3. En «Nota sobre César Moro», *Revista peruana de cultura*, 4, 1965; reproducido en César Moro, *La tortuga ecuestre*, ed. de Julio Ortega, Caracas, Monte Ávila, 1976, p. 46.

*Poemas 1930-1986*, Lima, 1986), *Ha vuelto la diosa ambarina* (Tijuana, México, 1988). Toda su obra hasta 1988 ha sido reunida a iniciativa de José Ángel Valente y publicada en Madrid<sup>4</sup>. Posteriormente han aparecido *Cuál es la risa* (Barcelona, 1989), una serie de poemas eróticos que Westphalen (1980: 118) creía perdidos y que habría que intercalar entre el libro de 1980 y los de 1982<sup>5</sup>: «Se mece suavemente al viento/ La mujer que ha brotado blanca y desnuda/ En la copa del ciprés/ Con una pequeña corona de oro sobre la cabeza...», son versos de este libro<sup>6</sup>. El último publicado, *Falsos rituales y otras patrañas*, también apareció en Barcelona en 1994: «Alivio y deleite/ Cuando se ha atracado/ La Barca del Tiempo/ Y nada sucede», es su comienzo. De estos últimos libros se hicieron posteriormente sendas ediciones en Lima. Excepto las colecciones de 1980 y de 1991, y otras más recientes y completas, los libros de Westphalen han aparecido en ediciones de poca difusión. Esto y el silencio de Westphalen, aunque no haya sido total, se aviene con su manera de considerar la poesía como algo no adquirido: «La poesía es algo que le sucede a uno», recuerda Ferrari<sup>7</sup> que le dijo una vez.

La pregunta de si Westphalen es o no surrealista se la han hecho muchos críticos y la han respondido de diferentes maneras; Fernández Cozman<sup>8</sup> hace un interesante balance de estas opiniones y concluye luego que Westphalen es un surrealista heterodoxo, pues, si bien algunos aspectos como la propuesta de una racionalidad alternativa, la conexión con el mundo onírico y cierta valoración del azar lo hacen surrealista, lo alejan algo de sus postulados el control –racional, si se quiere– ejercido en la creación poética y la preocupación estética que rechazaron los surrealistas. También Salido Vico hace una reflexión muy productiva sobre el papel del surrealismo en la poesía de Westphalen.

En otro trabajo<sup>9</sup> he observado que Westphalen, como Moro, está en sintonía con el talante vital del surrealismo –el desacuerdo con la sociedad y con la sensibilidad imperante– pero de modo diferente. Técnicamente, aunque Westphalen también asimila el surrealismo, se puede hablar aún menos que en Moro de escritura automática, porque hay un equilibrio y un control racional de sus imágenes, que son suscitadas para que aparezcan y giren en torno a una mirada central, y vayan persiguiendo la idea o la impresión o la emoción del poema como en un contrapunto, con fluctuaciones, indecisiones y vaivenes en torno a un sentido. Su tono es por esas características más suave que el de Moro, y al mismo tiempo de vacilación por esa persecución del sentido que está tratando de cuajar en el poema. Parece entonces que el yo del poema huye del énfasis, neutraliza su presencia, se convierte en el mismo lenguaje, y habla así como en sordina, tal como observa Ortega<sup>10</sup>. Este aspecto ha sido estudiado también por Paoli<sup>11</sup>, quien sostiene sin embargo que esta poesía tiene del surrealismo «aspectos esenciales, casi gramaticalizados: lo inacabado del poema, las grietas del sentido (“les lézardes du sens”, que decía André Breton), el carácter onírico de las imágenes que hacen, a veces, pensar en Magritte o Dalí, el estilo iterativo, etc.» Se ha insistido sobre el carácter «visionario» de las imágenes de esta poesía (que cabría también relacionar con su admiración por Blake), en las que, dice Ferrari<sup>12</sup> «parece inútil buscar otra cosa que la visión». Rowe señala que se afirma

4. Cuando no se indica lo contrario, las citas de poemas de Westphalen se refieren a esta edición.

5. Los poemas aparecieron inopinadamente entre los papeles de André Coyné al cabo de más de cuarenta años de quedar en su poder con la idea de que se publicasen en alguna revista. Se editaron con prólogo de Coyné en la editorial Auqui, de Barcelona, que también ha publicado el último libro de Westphalen, conjetura la composición de *Cuál es la risa* hacia 1935.

6. *Cuál es la risa*, Barcelona, Auqui, 1989, p. 7.

7. *Op. cit.*, p. 82.

8. FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo, *Las islas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*, Lima, Naylamp Editores, 1990, p. 49-50.

9. En «Versiones poéticas del surrealismo peruano», *Arrabal*, 1, 1998, p. 251-258.

10. ORTEGA, Julio, «Westphalen», en *Figuración de la persona*, Barcelona, EDHASA, 1971, p. 165-166.

11. PAOLI, Roberto, «Westphalen o la desconfianza en la palabra», en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Parenti, 1985, p. 99.

12. *Op. cit.*, p. 77.

esta posibilidad visionaria libre frente a un lenguaje simbólico organizado, del mismo modo que se da una emergencia dionisiaca frente a un símbolo controlado<sup>13</sup>; sus imágenes son así «puro emerger/acontecer<sup>14</sup>». En *Porciones de sueño para mitigar avernos* dice Westphalen: «Cerrando los ojos se ve lo mismo: una mirada fulmínea de amor en la gloria de la culminación y el acabamiento<sup>15</sup>». Pura convocación que funde, sin abolir del todo la contradicción, el espacio donde coexisten vida y muerte.

Pero tal vez la pista temática más reveladora sea la construcción de sus poemas como intento de crear un trayecto que es una aventura, eludiendo así lo monolítico del discurso establecido: «Pues solo conocerás a la Noche si te pierdes y desapareces en la Noche —si te vuelves Noche»<sup>16</sup>. Por ese mismo intento de elusión, en la segunda época (a la cual pertenece el poema anterior), uno de los temas centrales es la crítica de la poesía: la suya es «Una poesía por rehacer a cada instante», dice en («Paréntesis». Y en «Poema inútil»: «Qué será el poema sino un espejo de feria/ Un espejismo lunar, una cáscara desmenuzable,/ la torre falsa más triste y despreciable» (p. 90). El poema es así puesto en duda, como manera de rechazar la certeza para poder recuperar la aproximación: «Pero, ¿qué sería recuperable si antes no fue/ Sacudido, renegado, desdicho, trasfigurado?» («Términos de comparación», p. 87).

En su primera producción, sobre todo en *Las islas extrañas*, podemos encontrar poemas que apelan a ciertos rasgos surrealistas más visibles, y se podría demostrar con algunos versos: «Y después encontrar las flores alborotadas/ Con el moño de través acusándome/ Del asesinato de sus tiernos maridos/ Tú te reías con más capricho/ Debía subir tal un lagarto las peñas/ bajar en paracaídas a las estaciones submarinas/ Volver cargado de lunas de peinetas» («No te has fijado...», de *Las islas extrañas*, p. 42).

Pero, para no quedarnos en una vaga impresión de clima surrealista, cabe preguntarse qué sentido tiene el surrealismo en la poética de Westphalen, qué es lo que inspira a Westphalen, cuáles rasgos del surrealismo conectan con su universo poético. Si bien, como hemos visto, se pueden detectar algunos aspectos evidentes, aunque nunca de manera ortodoxa o programática, quizás los dos rasgos más afines con la preocupación de Westphalen serán estos del espíritu transgresor y liberador y el de la subversión de la lógica para llegar a superar el principio de la contradicción de los opuestos. Uno de los rasgos surrealistas que cuajó en América, y que aparece de modo muy evidente en Moro y no tan visible en Westphalen, es el del valor de transgresión del surrealismo, en cuya poesía aparece difuminado por el escaso énfasis del tono. No se trata de hacer de Westphalen una lectura social al uso, pero sí de relacionarlo con un núcleo de sentido de subversión y transgresión, lo cual lo aleja un tanto de cierta lectura angélica y mística que se ha hecho de su poesía: parece posible, a pesar de esta lectura y sin negar la dimensión de alteridad, hacer una hipótesis fundamentada sobre ese aspecto transgresor de su obra.

Según Bollack<sup>17</sup>, que propone historizar el sentido, siguiendo a Bourdieu, la historización del objeto da acceso al punto de vista del autor: de algún modo, podemos encontrar en las palabras del propio Westphalen una necesidad de generar este objeto, si bien no un programa deliberado. Bollack habla del sentido que se imprime a la escritura como «aflujo»: «La literalidad se puede entonces relacionar con ese momento de ruptura de un flujo que es la fijación en un tejido movedizo. Esta suerte de huella o

---

13. ROWE, William, *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, Rosario / Lima, Beatriz Viterbo / Mosca Azul, 1996, p. 130-132.

14. *Ibid*, p. 136.

15. *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, Madrid, Alianza, 1991, p. 205. Esta es la edición de referencia.

16. *Ha vuelto la diosa ambarina*, op. cit., p. 226.

17. BOLLACK, Jean, *Sentido contra sentido. ¿Cómo se lee? Conversaciones con Patrick Llored*, Madrid, Arena Libros, 2004, p. 64.

inscripción es lo que permite postular la existencia de un pensamiento ligado a la letra o a la literalidad. No es la letra ni el pensamiento sino la fijación de un sentido en el horizonte de una verdad aún abstracta que se busca y se consolida». <sup>18</sup> El sentido se construye según Bollack entonces en la letra y eso permite a un lector muy esforzado atisbar «la fórmula generadora de la obra». <sup>19</sup>

En la época inmediatamente posterior a los dos libros comentados encontramos una explicitación del discurso surrealista que antes solo estaba latente y que sin duda ha tomado esta forma en contacto con Moro: esto es significativo por lo menos en «La poesía y los críticos»<sup>20</sup>, en *Belleza de una espada clavada en la lengua* (donde está el significativo poema dedicado a César Moro (p. 57) y en *Cuál es la risa*. En el artículo mencionado, que es una ardiente defensa de la libertad y carácter transgresor de la poesía, y también un ataque a la crítica maligna e ignorante, Westphalen comienza con una imagen onírica y maravillosa, escenario de la poesía, y dice al final de este párrafo: «Entre forados y socavones temblorosos, a millones de leguas bajo tierra, el mar se introduce subrepticamente. La poesía, de nuevo, con sus brazos de cataratas y el murmullo quebradizo de cristales rotos incrustados en el tierno silencio de un rostro. La poesía con sus temibles y seductores guantes de fuego, que no abandona nunca ni para abrazar a sus fieles amantes». Comentando la poesía de Eguren en el mismo texto, reivindica que no hay auténtica poesía «que no tenga sus fundamentos en la más profunda y desgarrada experiencia vital». Hablamos entonces de la poesía como catástrofe, como subversión. Y, más tarde, en un artículo sobre «Jean-Paul Sartre y el problema del escritor» escrito en 1946, hace unas reflexiones que, en realidad, no solo son producto del contacto con el existencialismo y la pregunta sobre el compromiso ni solo de su preocupación por el valor de la poesía, sino que dan otro énfasis a ese espíritu transgresor y provocador que el surrealismo le ayudó a formular en la juventud. Al pensar en el valor social de la poesía se pregunta «si como algunos creemos, el arte no es considerable sino porque es la revelación que el hombre hace al hombre de su naturaleza misma, y al hacerlo así es el que señala el camino de su liberación»<sup>21</sup>.

Reflexionando sobre la conciencia que tiene el artista de ocupar un lugar determinado en la sociedad y de la irradiación de su obra hacia otros componentes de la propia sociedad, se pregunta: «¿Quién sabe sospecharía, si la cualidad de todo arte no sea la de suscitar en el hombre el sentido de sus posibilidades, de erigir ante él una imagen de la vida otra, de la vida libre»<sup>22</sup>». Se da en Westphalen una necesidad de libertad vital y discursiva profundamente comprometida, pero que no tiene nada que ver con la consigna. En este sentido, Rowe<sup>23</sup> señala en Westphalen una poética de la percepción, del erotismo y del amor que implica entrar a lo desconocido, lo inexplorado, evitando modelos previos y eludiendo el control y la rigidez del lenguaje instituido. En ese sentido, según Rowe, la escritura de Westphalen interviene en la formación del imaginario social, porque hay en él además una fuga de lo político, del control discursivo<sup>24</sup>. En el mismo sentido habría que considerar la lectura de los textos surrealistas junto con esas afirmaciones reivindicativas que indican ciertas condiciones de producción del texto. El valor de la imaginación es así subversivo: «El sueño no es un refugio sino un arma», dice, en sintonía con esto, en un poema explosivo de *Cuál es la risa*.<sup>25</sup>

18. *Ibid.*

19. *Ibid.* p. 103.

20. En *Escritos varios sobre arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 28.

21. *Ibid.*, p. 351-352.

22. *Ibid.*, p. 352-353.

23. *Op. cit.* p.140.

24. *Ibid.*, p. 128-130.

25. *Cuál es la risa*, Barcelona, Auqui, 1989, p.10.



Allado del carácter transgresor, otro aspecto conecta con las preocupaciones poéticas de Westphalen, y podemos afirmar que se integra con su proyecto poético. Se trata de la unión de contrarios: la crítica se ha referido repetidamente a este aspecto (por ejemplo, Fernández Cozman)<sup>26</sup>, pero no ha sido objeto de una exploración sistemática en los poemas. André Breton se refirió en el «Segundo manifiesto del surrealismo» (1929) al surrealismo como la posibilidad de conciliar los contrarios mediante una búsqueda poética: «Todo hace creer que existe un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente. Sería inútil buscar otra razón a la actividad surrealista que la esperanza de determinación de este punto<sup>27</sup>». Este aspecto de búsqueda de otra dimensión conectó con el surrealismo americano. Westphalen, en «Poetas en la Lima de los años treinta», de 1974, declara haber leído el *Segundo manifiesto del surrealismo* (y también *Nadja*, en la traducción inglesa) antes de publicar *Abolición de la muerte*, y posiblemente antes de *Las ínsulas extrañas*<sup>28</sup>. Y en «Surrealismo a la distancia», de 1982, reconoce su admiración por el surrealismo y su valor de «fermento»<sup>29</sup>, a pesar de que insiste en la conexión de su escritura con la de Eguren.

Además de esta fuente evidente para las preocupaciones de Westphalen, hay otra que lo es menos pero que puede relacionarse con su admiración por el mundo peruano antiguo. Si bien no podemos pretender que Westphalen esté conectado con las cosmovisiones autóctonas, sí que es sin embargo consciente de que en la cosmovisión andina esa unión de contrarios que muestra el surrealismo forma parte de la percepción natural del universo. «Bajo la influencia de César Moro se intensificó mi interés en el arte, el psicoanálisis, el marxismo, la antropología», dice en «Poetas en la Lima de los años treinta»<sup>30</sup>, lo cual señala un interés previo aun a la llegada de Moro a Lima, y de *Amaru* hay que destacar la reconquista y revaloración de las enterradas civilizaciones prehispánicas, con lo cual se completa su crítica al racionalismo, el etnocentrismo y el imperialismo. Aunque, como Moro, no fue muy partidario de declaraciones de principios indigenistas, su aporte de «iluminación y subversión», como dice Paz, tiene que ver también con su amistad con José María Arguedas, que le dedicó su libro póstumo *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, junto con Máximo Damián Huamani, y a quien él dedicó una sección de uno de sus libros recientes, «Nueva serie», de *El niño y el río*, 1986.

Comentando al final de su homenaje al amigo («José María Arguedas (1911-1969)») una entrevista que hizo Dorfman a Arguedas, recuerda con admiración las palabras del último sobre la capacidad de la cultura andina de anular la distancia entre el sujeto y el objeto, y su deseo de alcanzarlo. «Creo —dice Arguedas de su obra— que también contribuyó a descubrir cuán bello es el mundo cuando es sentido como parte de uno mismo y no como algo objetivo. Nada hay, para quien aprendió a hablar en quechua, que no forme parte de uno mismo<sup>31</sup>»). Y Westphalen anota entre paréntesis: «Esta especie de comunión universal, de inmersión poética en que se anulan objeto y sujeto es para muchos de nosotros todavía una cima inaccesible aunque intuita, ensoñada o, simplemente, deseada»<sup>32</sup>. Seguramente cuando

26. *Op. cit.* p. 52.

27. BRETON, André, «Segundo manifiesto del surrealismo», en *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, S.L., 2002.

28. En *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 144.

29. *Ibid*, p. 152.

30. *Ibid* p. 144.

31. *Ibid*, p. 422.

32. Después de detectar esta referencia en Westphalen he visto que ya Ferrari había comentado algo parecido: «Los fragmentos líricos de este tipo son muy numerosos y basta hojear un libro como *Los ríos profundos* para topar continuamente con esta percepción mágica y poética en que se borran los límites entre el hombre y el universo, lo que ha hecho decir al gran poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen: “Esta especie de comunión universal, de inmersión poética en que se anulan objeto y sujeto, es para muchos de nosotros todavía una cima inaccesible aunque intuita, ensoñada o, simplemente, deseada” (en «Nota sobre César Moro», *Revista peruana de cultura*, 4, 1965; reproducido en César Moro, *La tortuga ecuestre*, ed. de Julio

Westphalen escribía sus dos primeros libros esto no era sino una intuición, pero es interesante ver su lectura posterior de algo que entonces no estaba formulado, pero sin duda existía. Esta conciliación o al menos relación dialéctica entre los contrarios puede verse en una lectura de los poemas de los dos primeros libros de Westphalen, y al lado de la voluntad de producir un discurso alternativo, puede dar claves para la lectura de una poesía con escasa definición temática en el sentido convencional.

En los dos primeros libros de Westphalen el escenario es el cosmos, y es de notar la ubicación de lo humano en este mundo cósmico, donde los elementos se transforman los unos en los otros, teniendo en cuenta esta neutralización sujeto/ objeto; lo tradicional, en cambio, sería quizás presentar al cosmos como objeto o bien como símbolo o reflejo de lo humano. Mediante operaciones visionarias, Westphalen consigue reunir ambas vertientes, pero una disposición y difuminación muy peculiar del sujeto hace que no se trate de la usual asimilación y utilización simbólica del universo natural, sino de una especie de entrega de lo humano a lo natural, a veces de modo casi inerte, a veces de manera más activa, que propicia el advenimiento del cosmos a través de los ritmos naturales y con él, en ocasiones, de la plenitud. Claro que estos libros de Westphalen hablan no solo del mundo, sino del amor y de la amada, y por extensión de la aventura poética; pero creo que para captar el universo del deseo donde estos temas se ubican sirve entender esta peculiar situación de lo humano en lo natural, que accede a esta anulación de la contradicción, y propone así una alternativa a la razón dualista. Rowe (en un Seminario impartido en la Universidad Autónoma de Barcelona en mayo de 2008) señala estados de placer extático que alteran la percepción del cuerpo mediante la ingravidez, y llevan hacia aquello que es infinito, que no tiene fin ni seguramente una imagen para expresarlo. La sintaxis, según Rowe, funciona en paralelo con esta desestructuración del sentido.

En un poema como «La mañana alza el río...», de *Las ínsulas extrañas*, no es tanto el amor el que rige el cosmos, como en la poesía clásica, sino que ocurre lo contrario: el mundo material y natural determina el amor. Los actores del poema son la mañana, el mar, el cielo, las olas, el estío, la rosa, el aire, y al final el silencio, que adviene como un elemento natural más, junto con el amor, como trasunto de la ausencia y el deseo o, tal vez, como el hueco que genera la presencia. El sujeto deseado se encuentra imbricado con el universo: «Qué tierno el estío llora en tu boca», y «Detrás de la ausencia mirabas sin fuego» (p.26); y en el poema se hace presente un movimiento que no es el de lo consciente sino el de un transcurrir cósmico con sus ritmos (día, noche, oleaje), el cual propicia una intermitencia del ser: «Existía no existía», que podríamos entender como un oleaje de lo involuntario: «El mar acerca su amor/ Teme la rosa el pie la piel/ El mar aleja su amor», puesto que se produce una indeterminación entre el cuerpo y el mundo, en una mezcla de todos los elementos, y la piel, frontera entre el sujeto y el mundo, deja de ser el límite: se abre y comunica con el cosmos y por ello se deshace y por ello el deseo se expresa y se sumerge en el sujeto deseado. El cuerpo desestructurado, en expresión de Rowe<sup>33</sup>, forma parte del mundo y de lo otro y puede asomarse a la inminencia de lo deseado: «Calma tardanza el cielo/ O los ojos/ Fuego fuego fuego fuego/ En el cielo cielo fuego cielo/ Cómo rueda el silencio/ Detrás de la ausencia mirabas sin fuego/ Es ausencia noche/ Pero los ojos el fuego/ Caricia estío los ojos la boca/ El fuego nace en los ojos/ El amor nace en los ojos el cielo el fuego/ El fuego el amor el silencio»(p. 26-27), acaba el poema. Callar es lo más indicado ante la comunicación con lo contemplado y deseado, y no está de más recordar aquí que el epígrafe de *Abolición de la muerte* es una frase de Breton: «Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu», porque en éste y

Ortega, Caracas, Monte Ávila, 1976, p. 352). En Arguedas, quiere decir Westphalen, es una cima alcanzada. Y eso que Westphalen se ha empeñado quizá más que cualquier otro poeta contemporáneo en acercarse a esa cima. Arguedas, siempre citado por Westphalen, lo explica con mucha sencillez: "...descubrir cuán bello es el mundo cuando es sentido como parte de uno mismo y no como algo objetivo. Nada hay, para quien aprendió a hablar en quechua, que no forme parte de uno mismo"» (*Ibid.*).

33. *Op. cit.* p. 127.



en general en todos los poemas se produce una similar fusión de los elementos, y de estos con territorios humanos como el cuerpo, el amor, el silencio, lo cual remite a la escritura como cuerpo, a una corporeidad móvil que desemboca a veces en el silencio resonante.

Otro poema del mismo libro, comentado en este mismo sentido por Úzquiza<sup>34</sup>, quien detecta el componente sexual y vital del poema, «Un árbol se eleva hasta...» contiene un parecido desplazamiento de la conciencia como tradicional centro del poema, pues el protagonista es un árbol activo, en medio de la lluvia, esforzándose por entrar en el cosmos y en el alma: «Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos que lo cobijan/ Golpea con dispersa voz/ El árbol contra el cielo contra el árbol/ Es la lluvia encerrada en tan poco de espacio/ Golpea contra el ánima...» (p.31). La intervención del sujeto humano es activa, pero no se trata de la reimplantación de una conciencia en el poema: «No hagas tal fuerza por que te oigan/ Yo te cedo mis dedos mis ramas/ Así podrás raspar arañar gritar y no solo llorar/ Golpear con la voz/ Pero tal levedad me hiere/ Me desola/ No te creía de tal ánimo» (p. 31). Pues en realidad el fugaz paso de esta voluntad por el poema es también la de un sujeto proteico, con dedos y ramas a la vez, un cuerpo que se desprende del sujeto como conciencia, un sujeto inmolado en la escena cósmica: «Matado por el fuego», «Muerto sin agua en el fuego» y que se declara vaciado de sus estructuras conscientes: «Ya no tengo alma ya no tengo ramas ya no tengo agua» (p.31-32). En realidad el tiempo y el fluir, el agua y la música («El tiempo se cuenta con las gotas el tiempo»), están también asociados a la anulación del alma y la conciencia, en una intermitencia que indica el carácter también iniciático de esta supresión de las estructuras convencionales: «Ya no cabe el alma en el árbol en el agua/ Ya no cabe el agua en el alma en el cielo en el canto en el agua/ Otra alma/ Y nada de alma» (p.33). Esa otra alma que sobrepasa la idea de englobamiento de una cosa por otra para entrar en un territorio indiferenciado tal vez solo puede asomar cuando el sujeto es «Matado por el agua» (p.33) al final del poema, y para Rowe<sup>35</sup> la muerte se asimila con la consecución del anhelo. Al tiempo que el árbol y el cosmos se humanizan, el sujeto se incluye en el ciclo cósmico de muerte y vida, y cosmos y ser humano dejan de lado el empeño.

El protagonismo del sujeto amado y deseado es mayor en un poema como «Marismas llenas de corales...», de *Abolición de la muerte*, en el que el cosmos sigue a la amada: «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» (p. 53). También en «Entre surtidores empinados...», de *Abolición de la muerte*, la aparente humanización del cosmos remite más bien a una unión de lo humano y lo natural, que se puede percibir en el entreveramiento del sujeto deseado con el cosmos: «Madréporas naciendo de orejas/ U orejas naciendo de madréporas» (p. 55), en una secuencia de continuidad y en un movimiento suave y fluido que es como «Un rayo de sol incubando otro rayo de sol» (p. 55) y que produce una abolición del tiempo. La naturaleza penetra en los seres y en lo social, en un aparente choque de isotopías, pero que en realidad es conjunción: «Resonando como el mar el acero de las ciudades» (p. 56). Así este poema expresa la alegría y la armonía de la unión entre el universo y la humanidad por el amor o por la amada: «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» (p. 56). Del mismo modo, en «Por la pradera diminuta...», de *Abolición de la muerte*, el fluir de la voz («una voz flotando en los aires») se acompasa con el fluir de los planetas, los días, los mares, las aves, y en este poema el cosmos permite un espacio de continuidad y armonía del que participan los amantes: «En la cabellera de una niña enredada en la vía láctea/ En la entraña misma de la música pisando» (p. 65). Esta

---

34. ÚZQUIZA, José Ignacio, *Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001, p. 58.

35. Seminario «Leer poesía», Barcelona, UAB, mayo de 2008.

armonía entre el mundo y los amantes es algo más; es compenetración del cuerpo material del cosmos y el cuerpo amoroso: «Los árboles febriles continuando su vida en nuestras venas» (p. 65); «O como el mar naciendo de tus labios» (p. 66), dice más adelante en el poema, que nos deja entrever que esa comunión «Es la gloria llameante que descansa sobre nuestros cuerpos» y esta gloria es la que permite la unión de los contrarios: «Levantando sobre el combate atroz de la tiniebla y la luz/ La enseña de la santa compañía y las miradas quietas» (p. 66).

El resultado de todo esto es una negación del discurso convencional y el establecimiento de un nuevo territorio. Se produce en general una abolición del tiempo «Ya no se dirá/ Y mañana/ porque es ahora» (p. 40), de «Llueve por tanto...», un poema de *Las ínsulas extrañas* y en general de las estructuras que sustentan al sujeto y al tema. En «Diafanidad de alboradas», de *Abolición de la muerte*, solo tras este abandono el mundo puede decir la dicha: la luz y la música siguen su curso en un continuo recommienzo: «Diafanidad de alboradas reflejas en múltiples espejos/ deslumbre de músicas cubriendo la montaña como una alta arboleda» (p.57), y ese júbilo que es unión del cosmos y el hombre es transcurrir pulsando las cifras secretas; la rosa de los vientos y la rosa del amor se mueven, se deshojan y se multiplican como la vida en lucha contra la muerte y en esta mezcla y confusión de todo, si se extiende la mano, está la dicha que la niña activa gestiona con su pasión sosegada: «En los oídos la pasión sosegada / Oh qué alto el mundo eleva/ la niña con su mano» (p.58).

La mencionada indefinición entre el cosmos y lo humano se produce en los poemas de Westphalen gracias a la inclusión de ambos en un mismo ritmo; esto no ocurre de manera programada y estructurada (aunque esto no se refiere a una escritura automática), sino que acontece y adviene como la gracia, regalo inesperado y no programa humano. A propósito de esto, Westphalen dice en «Sobre la poesía», de 1991: «El poema –al igual que la belleza– es casi invariablemente lo inesperado –lo que nunca tuvimos sospecha que existía– la dádiva recaída sobre quien menos se esforzó en recibirla»<sup>36</sup>. Así, la lluvia es una suerte de advenimiento gratuito: «Llueve por tanto que se cae de amor/ Llueve lagrimada gracia» (p. 38), dice en el poema «Llueve por tanto...», de *Las ínsulas*, que presenta al júbilo como producto de la lluvia o del advenimiento puro en el instante sin tiempo: «Ahora traído por las nubes/ Ahora traído por los gorjeos/ Ahora a lomo de las auras/ Ahora cabrilleando en las polvaredas» (p. 32). También en «Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo...», de *Abolición de la muerte*, lo que acontece es la pura presencia: «Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo/ Gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas» (p. 59). Esta gota que cae con la inercia natural y se posa ofrece la intermitencia de la dicha y la permanencia mediante el advenimiento de la amada y la abolición del tiempo: «O la voz baja de la dicha negándose o afirmándose/ En cada diástole o sístole de permanencia y negación» (p. 59). Este posarse de ella es el cumplimiento inevitable, que aclara y anula límites y oscuridades: «Has venido y no se me alcanza qué justeza equivocas» (p. 59), porque no se entiende el porqué del posamiento, el cumplimiento, que deja fluir el tiempo y elude la muerte, «Para estarte como la rosa hundida en los mares/ O el barco anclado en nuestra conciencia» (p. 60). Estar quieto entre lo fluyente: el río, la música, el movimiento, las edades, las estaciones, el placer. «Has venido como la muerte ha de llegar a nuestros labios»; igual que el la fatalidad de la muerte y de los días y de las estaciones, «Con el contento de decir he llegado» (p. 69). Todo transcurre hacia su sentido, y en esto el agua o la amada llega «para borrar tu venida»: para borrar el acontecimiento, lo cual equivale a hacer del advenimiento un estado intemporal, «estandarte de siglos». Al final el objeto se humaniza pero con una descripción poco convencional: «Has venido nariz de mármol/ Has venido ojos de diamante/ Has venido labios de oro».

36. En *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 220.

Se trata de una inercia creativa, pero, al mismo tiempo, en ocasiones, el sujeto se embarca en el deseo de una manera más activa, y en algunos poemas se produce algo así como una caza de amor a la manera de los místicos. A veces el mismo deseo del amor no es estático: en «Sirgadora de las nubes...», de *Abolición de la muerte*, la niña es un sujeto activo desde el mismo significado de la palabra sirgar, remolcar. Al poema llega esta «Sirgadora de las nubes arrastradas de tus cabellos» (p. 49), de manera que el escenario donde se producirá el advenimiento de la armonía ha sido preparado por cierta disposición humana: «Recogidos los temores renacidas las esperanzas/ Desplegadas las sonrisas desenvueltos los caireles/ Florecidos los dientes las lágrimas tintineantes/ Chirriantes las alegrías niña de verte y niña» (p. 49). En este escenario onírico se produce un estado cercano al oxímoron místico «Los amorosos acordes de inaudibles alegrías» (p. 49). En el escenario del gozo se instala la armonía entre tú y el cosmos («Una seda hilada de la miel de tus labios/ Unas aves extraviándose en tu cabellera» (p. 50); y este goce tiene un componente sensual, lo cual contradice la lectura más etérea de Westphalen: «Y otras manos líquidas para a tientas encontrarse/ Y algo como cabezas rodando por las escaleras/ Y algo como frutos subidos de círculo en círculo/ A los goces los arcoiris las brisas traspasando nuestras frentes» (p. 50). Los ojos de la amada reflejan el cosmos «Se veía en tus ojos mejor el mundo» (p. 50), y en este lugar del sueño la realidad es más frágil pero también más perceptible y en el poema produce a la vez una sensación de precisión y de onirismo: «Las ostras prendidas de las paredes de tu sueño/ Las perlas cayendo de tus manos como palabras», y en definitiva, en este final silencioso del poema: «O silencios de tus manos cargadas de un mundo pesado de lirios» (p. 50).

Otro aspecto que favorece esta tensión dialéctica entre los contrarios es el propio lenguaje y la coexistencia de códigos a la que a veces lo somete Westphalen. Por ejemplo, en «Hojas secas para tapar...», de *Las insulas extrañas*, se combinan el código surrealista y el romántico-simbolista: «La foca baila mejor que el otoño y su sangre es más dulce/ las muchachas tienen una ausencia o un violín sin cuerdas/ Mire usted ésta sin rabo» (p. 29), pero el poema acaba: «Cuánta sangre y no agua/ Cuánto olvido y no otoño/ La última elegía de las hojas muertas» (p. 30). «Amarrado a su sombra...», de *Abolición de la muerte*, propone el código del amor cortés en un escenario antiguo pastoril, clásico: «Amarrado a su sombra el bosque/ Abría paso a las ardientes pisadas/ Varios faunos acarreaban los arroyos/ En los cuernos de la luna una ninfa tocaba». En esta visión clásica, ubicada en el Mediterráneo, sí que la amada mueve el cosmos y rige las estaciones: «No has visto abrirse una madrugada/ Sobre nieves como una frente/ Alumbrando al sol y las estrellas» (p. 52).

Hay otros poemas en que el sujeto que habla es más activo, en una especie de estrategia mística de persecución y abandono. En *Abolición de la muerte*, hay un poema («He dejado descansar...»), que ilustra bien la emergencia fluctuante de la plenitud amorosa y poética. Esa emergencia está ligada a la tensión anhelante del poema, que es asedio y búsqueda de la realidad deseada («No me oyes venir más fuerte que la noche», p. 63, «Ya tu frente ha de caer bajo el peso de mi ansia», p. 64). Ciertamente este movimiento se da en el marco del abandono del yo y del cuerpo: «Mi cabeza he dejado rodar/ Mi corazón he dejado caer/ Ya nada me queda para estar más seguro de alcanzarte» (p. 64). Es pues una actividad rendida, ligada a la fatalidad como la iluminación mística, ésta de asedio a la «Bella ave que ha[s] de caer en el paraíso» (p. 63). Por eso pregunta afirmando: «La otra margen acaso no he de alcanzar» (p. 63). Cómo no, si se ha abandonado lo contingente: («Ya que no tengo manos que se cojan/ de lo que está acordado para el perecimiento/ Ni pies que pesen sobre tanto olvido/ De huesos muertos y flores muertas» (p. 64). Cómo no, si el universo colabora en ese camino hacia la unión: «Si ya hemos leído la última hoja/ y la música ha empezado a trenzar la luz en que has de caer» (p. 64). Aunque el poema se detiene al borde de la unión, se advierte una identificación entre las dos dimensiones que se persiguen: «la otra margen» —lo que está más allá de lo inmediato— y la

«rosa grande» —la amada o la poesía. Pienso, al contrario que Rowe<sup>37</sup>, que la expresión «La otra margen acaso no he de alcanzar» no es una manifestación de duda sino una pregunta afirmativa, paralela a «Rosa grande ¿no has de caer?» (p. 64), la última frase del poema. Y eso aunque no lleve signos de interrogación: lo mismo ocurre con las preguntas en el resto del poema («No me oyes venir más fuerte que la noche»). Este tipo de pregunta es una construcción frecuente en el español hablado del Perú, y Westphalen la usa por lo menos en otra ocasión: «Acaso podían competir los surtidores» en «Entre surtidores empinados...» (p. 55). En «He dejado descansar...», el cosmos se abre y abraza, de modo paralelo al ansia del amante y a su fuerte presión tras el desasimiento, incluso del mundo (alba, árboles, estrellas, cuerpo...) para alcanzar realmente lo otro. El ansia se concentra sobre lo perseguido («Bella ave que has de caer en el paraíso») y corre el deseo, la fuerza, ya sin cabeza ni corazón, hasta que ya no hay percepción del mundo porque es la fuerza del mundo la que actúa (música, ríos, flores, estío, alboradas...) confundida con el sujeto.

En el poema «Te he seguido...», del mismo libro, este seguir o perseguir nos remite también a una especie de caza de amor, que revierte el tiempo y la separación. La idea de la «mañana soleada de poros abiertos/ Columpiándose de cuerpo a cuerpo» y la comparación «Te he seguido como a veces perdemos los pies» (p. 61) llevan sugerencias de apertura y comunicación, y en este escenario el amante vence los obstáculos, se esconde y a la vez se deja llevar por el ritmo natural «Ofreciéndome a cada ráfaga como la flor se tiende en la onda/ O las cabelleras ablandan sus mareas» (p. 61), como aprovechando la inercia del aire o del agua. Estas son las estrategias sigilosas del amante: la mimesis con la muerte, la borradura de la mirada y la ruptura de sus límites, el callamiento, el aprovechamiento del ritmo de los elementos naturales. Se trata de un movimiento a la vez rendido y activo, que llega al silencio como límite: «Me he callado porque el silencio pone más cerca los labios/ Porque solo el silencio sabe detener a la muerte en los umbrales/ Porque solo el silencio sabe darse a la muerte sin reservas/ Y así te sigo porque sé que más allá no has de pasar/ Y en la esfera enrarecida caen los cuerpos por igual» (p. 62). El sujeto calla como para hacer el vacío y posee la misma fe «Que hace a la noche seguir sin descanso al día/ Ya que alguna vez le ha de coger y no le dejará de los dientes/ Ya que alguna vez le ha de estrechar» (p. 62). Este detener a la muerte y darse a la muerte, este dejarse llevar por la creciente del río con determinación y fe, ese movimiento paradójico de inercia y persecución, es la manera de alcanzar, coger, estrechar a la amada real y cercana en el cosmos, pero superando la limitación del enfrentamiento sujeto/ objeto, porque en este trayecto estalla la dualidad de los contrarios «Como la muerte estrecha a la vida» (p. 62). Según lo expuesto, parece que a Westphalen le sirven algunas técnicas surrealistas para evitar la imposición previa de un objeto y un sujeto, y para crear en cambio un trayecto y un tono de aproximación que permite a veces acceder al don, totalmente gratuito, de la gracia poética y amorosa. Creo además con Rowe que el surrealismo es para Westphalen un modo de eludir la rigidez del discurso político y el yo socializado, creando así un discurso alternativo y hasta subversivo: «En la poesía, en la revolución y en el amor veo actuantes los mismos imperativos esenciales: la falsa resignación, la esperanza a pesar de toda previsión razonable contraria», dice Westphalen en «Poetas en la Lima de los años 30<sup>38</sup>».

La consecuencia de esta eliminación de los patrones previos es la abolición del sujeto y de los contrarios, lo que permite conectar subversivamente con el espacio del deseo, en una especie de apertura al subconsciente, y a este territorio desconocido pero real: no para proponer un programa monolítico, sino para atisbar «partículas de eternidad» («Hojas secas», de *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*); para abrir «rendijas en la pared del tiempo» («Epílogo», de *Belleza de una espada clavada en la lengua*).

37. *Op. cit.* p.141.

38. En *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 145.

### Bibliografía

- BACIU, Stefan, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974.
- BOLLACK, Jean, *Sentido contra sentido. ¿Cómo se lee? Conversaciones con Patrick Llored*, Madrid, Arena Libros, 2004.
- BRETON, André, «Segundo manifiesto del surrealismo», en *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, S.L., 2002.
- COYNÉ, André, «César Moro entre Lima, París y México», en *César Moro. Obra poética*, edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980, p. 11-23.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo, *Las islas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*, Lima, Naylamp Editores, 1990.
- FERRARI, Américo, «Lectura de E. A. Westphalen», en *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos del siglo XX*, Mosca Azul, Lima, 1990, p. 73-87.
- , «La imbricación de la expresión poética en la obra narrativa de José María Arguedas y Juan Rulfo», en *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos del siglo XX*, Mosca Azul, Lima, 1990.
- ORTEGA, Julio, «Westphalen», en *Figuración de la persona*, Barcelona, EDHASA, 1971, p. 165-171.
- PAOLI, Roberto, «Westphalen o la desconfianza en la palabra», en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Parenti, 1985, p. 95-103.
- ROWE, William, *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, Rosario / Lima, Beatriz Viterbo / Mosca Azul, 1996.
- ROWE, William, Seminario «Leer poesía», Barcelona, UAB, mayo de 2008.
- SALIDO VICO, Juan, *Introducción a la poética de Emilio Adolfo Westphalen*, Trabajo de investigación inédito en el doctorado de Filología Española, Barcelona, UAB, 2005.
- USANDIZAGA, Helena «Versiones poéticas del surrealismo peruano», *Arrabal*, 1, 1998, p. 251-258.
- ÚZQUIZA, José Ignacio, *Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo, «Nota sobre César Moro», *Revista peruana de cultura*, 4, 1965; reproducido en César Moro, *La tortuga ecuestre*, ed. de Julio Ortega, Caracas, Monte Ávila, 1976, p. 173-179.
- , «Poetas en la Lima de los años treinta», en *Otra imagen deleznable*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 101-120.
- , *Cuál es la risa*, Barcelona, Auqui, 1989.
- , *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, Madrid, Alianza, 1991.
- , *Falsos rituales y otras patrañas*, Barcelona, Auqui, 1994.
- , *Escritos varios sobre arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.