

## *Bajo zarpas de la quimera. Poética de Emilio Adolfo Westphalen*<sup>1</sup>

JOSÉ IGNACIO UZQUIZA

Friedrich Hölderlin, en su *Fundamento para Empédocles*, dijo que en el verdadero poeta “lo sin lenguaje gana lenguaje”<sup>2</sup>. Pues, tal vez, algo así sucede con el poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen y su poesía, el cual también se planteó aquel decisivo interrogante que se hiciera el propio Hölderlin: “¿Para qué los poetas [la poesía] en tiempos de miseria?”<sup>3</sup>, en medio de las consecutivas dictaduras peruanas y, en general, de la falta de oportunidades y de la atmósfera asfixiante que no pocas veces le tocó vivir en el Perú, hasta obtener un cierto reconocimiento a su trabajo a partir de los años setenta, cuando ya era mayor: Westphalen había nacido en la Lima de 1911 y ha fallecido recientemente, en la misma capital, en agosto de 2001.

Emilio Adolfo Westphalen fue un poeta puro, que supo combinar de manera original el romanticismo-simbolismo europeo, pasado por Hispanoamérica, Eguren, con el surrealismo europeo también llegado y pasado por el Perú, Moro, llegando a concebir una visión poética personal cercana al mito y a la esencia, siempre paradójica, de la poesía, tal y como el mito poético fue transmitido por las tradiciones antiguas, retomadas por el romanticismo y aprovechadas por el surrealismo; una visión poética que trató de llevar a su vida real, dentro de las preocupaciones que él tenía por anudar el arte con la vida, como románticos y surrealistas, cada uno a su manera, querían. Sobre el romanticismo y la modernidad hay que comenzar recordando aquel grito de libertad para las artes, las letras y la propia vida que alzaría Victor Hugo, en su célebre prólogo de “Cromwell”. Pero fue

---

<sup>1</sup> Remito a mi trabajo *La diosa ambarina. Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001. Remito igualmente a los trabajos de Helena Usandizaga, “Poetas peruanos insulares”, *Arrabal*, 2000, 3; “Versiones peruanas del surrealismo poético”, *Arrabal*, 1998, 1, así como la edición, junto con Vladimir Herrera, Martín Moya y M. Badell, de los poemarios de Westphalen *Cual es la risa* (Barcelona, Auqui, 1989) y *Falsos rituales y otras patrañas* (Barcelona, Auqui, 1994). De esta última obra hay dos ediciones más, una de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1995, y otra, manuscrita del propio autor, en Lima, 1999. Véase también la recopilación de las poesías de Westphalen, *Bajo zarpas de la Quimera*, Madrid, Alianza, 1991. Los artículos y conferencias están publicados con el título de *Escritos varios sobre arte y poesía*, México, FCE, 1997. Y los estudios de C. Fernández Cozman, *Las islas extrañas de E.A.W.* Lima, Naylamp ed., 1990, I. Ruiz Ayala, *Poética vanguardista westphaliana*, Lima, Pontificia Univ. Católica, 1997 y, particularmente, S. Miranda Lévano, *El silencio. La escucha silenciosa, el hablar callado de E.A.W.*, en este mismo Congreso.

<sup>2</sup> F. Hölderlin, *Empédocles*, Madrid, Hiperión, 1997, pág. 291.

<sup>3</sup> F. Hölderlin, “Pan y vino”, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 2002.

Charles Baudelaire, quien configuró la imagen del artista moderno, viendo la modernidad como el espacio de lo pasajero e inasible, que pasa ante nosotros, igual que un fulgor fugaz, turbándonos y traspasándonos, y que el artista debe asir en su inmediatez, a través de su obra, para extraerle su trascendencia y, si cabe, darle un asiento duradero entre nosotros. Recordemos, por ejemplo, aquel poema suyo de “Á une passante”, a una mujer que pasa, cuya belleza huidiza sumerge al poeta espectador, casi vidente, en un estado de crispación y shock, al sentir lo inaprensible que puede ser la belleza de la vida, en medio de la multitud de gente apresurada que puebla las calles de la ciudad moderna y que el poeta desdeña, ansiosa además de sorpresas y reclamos de novedad de todo tipo, de esa ciudad moderna que quiere evitar los gustos conocidos y que ahora, entre las máquinas, las fábricas, el humo, el ruido y las luchas sociales, tan poca atención parece dispensar a los valores tradicionales de belleza, pasión, verdad e ideal poético, valores que ahora se abren ya no sólo a la luz sino también a la oscuridad, no sólo a la creación sino igualmente a la exploración de la destrucción y del mal; quizá por todo esto Baudelaire consideraba el trabajo poético, el arte, como algo heroico (“el estudio de lo bello —decía— es un duelo en el que el artista grita de espanto antes de ser vencido”) y pedía si no la comprensión al menos la complicidad del público lector. Tal vez no otro sentido tengan aquellas enigmáticas palabras suyas de “Hypocrite lecteur — mon semblable — mon frère”, que parece trataran de pactar una complicidad con el público, a fin de que éste se interese por sus obras, las admire, las compre, reconozca al artista y cree un mercado para sus productos artísticos: un puesto social considerado (si no la propia gloria literaria) era lo que el poeta demandaba a esa sociedad cambiante<sup>4</sup>, siempre “al paso” o de paso. Así, lo mismo en Baudelaire que en otros artistas de la modernidad, parecen percibirse como ciertas ambigüedades y autocomplacencias, ciertas, incluso, imposturas, respecto a su obra, a sus lectores y a su propia vida quizá también, pendiente en exceso de su “yo”, excesivo. Una excepción a esto podría constituir la Arthur Rimbaud, que fue un fenómeno humano y artístico tan inquietante como incomprensible; aunque él reconocía a Baudelaire como el primer vidente y el rey de los poetas, sin embargo le criticaba el haber vivido “en un medio demasiado artístico” y el haber tenido una forma poética, alabada, pero “mezquina: las invenciones de lo desconocido exigen formas nuevas”; las formas nuevas en las que Rimbaud se aventuró en su época fueron el verso libre, las imágenes prevanguardistas y, sobre todo, una forma literaria y una forma de vida visionarias; una vida radical y misteriosa gobernada por la literatura le llevó a otra igualmente radical y misteriosa olvidada por completo de la literatura, a la que rechazaba (“odio los arranques místicos y las extravagancias del estilo. El arte es una tontería”, escribía), y decía alzando la voz: “He aquí el tiempo de los Asesinos”, “Hay que cambiar la vida”, “Un lenguaje nuevo”, “La poesía va por delante de la acción”, “Yo es otro”, “Varias otras vidas me parecían debidas a cada ser” (tan interesante para las autobiografías): el poeta trataba de despojarse y escapar de su propio “yo”, explorando las posibilidades distintas de la conciencia y de la mente; era Rimbaud, que poseía un encantamiento perturbador o repulsivo, y atribuía su

---

4 Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 1964, págs. 114 y 65. Véase también Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Univ. Central de Venezuela, 1970.

“malestar” a su “sucia educación” (rígida, católica) y a su “estar en Occidente” (cultura europea) — luego se iría, Oriente, África —, pues “la ciencia no va demasiado deprisa para nosotros”. En general, buena parte de los artistas románticos o próximos al romanticismo vinculaba, a menudo, el ideal artístico a la vida conflictiva, desordenada y, a veces, breve, a “las flores del mal” y al encrapulamiento, rayando en ocasiones la locura, el delito o el suicidio (recordemos las palabras de W. Benjamin, “el suicidio es la pasión particular de la vida moderna”), y luchaba para que la realidad se aviniera a sus ensoñaciones y quimeras, quejándose de que no lo hiciera la mayor parte de las veces; por ejemplo, Villiers de Lisle y su “Axel” o el mismo Gérard de Nerval y su “Aurélia”, en Francia, quien dice “me resolví a fijar el sueño y a conocer su secreto”, reconociendo que “la convicción que me he formado del mundo exterior coincide demasiado con mis lecturas”, y Chéjov y Dostoyevski en Rusia: “todos nosotros estamos divorciados de la vida —decía Dostoyevski en “Las memorias del subsuelo”—, mutilados, quien más, quien menos..., y todos llegamos a sentir una especie de repugnancia por la “vida real”, estando íntimamente de acuerdo en que la vida resulta mucho mejor en los libros”, (él veía la ciudad moderna como una “tribu accidental”, decía, llena de azares, delirios, accidentes); sólo Rimbaud, quizá, (y antes Lenz y Hölderlin), intentó en serio inventarse una vida nueva, primero con la literatura y luego lejos de ella, comprometiéndose hasta el final.<sup>5</sup> Estos artistas querían sobre todo vivir por y para sus obras, de ahí que exigieran en ellas vida, respiración, y demandaran comprensión; todo lo que no era literatura era para ellos aburrimiento, decepción, hastío. Un autor alemán del siglo XIX, George Büchner, lo expresó claramente en su relato “Lenz”, en el que narraba momentos de la vida de otro escritor alemán anterior, el propio Lenz, de la segunda parte del siglo XVIII, haciendo que éste pronuncie las siguientes palabras: “Yo exijo vida en todo, posibilidad de existir...No nos compete preguntar si esto es bonito o feo, sino que la sensación de que la obra creada tenga vida está por encima de otros aspectos y es el único criterio en materia de arte”<sup>6</sup>; (ambos escritores tuvieron una vida azarosa y breve, “accidental”: Büchner sufrió persecución policial por motivos políticos y murió a los veintitrés años, habiendo desarrollado una obra literaria, y Lenz, murió a los cuarenta y uno, apareciendo tirado, en un estado de semidelirio, en una calle de Moscú, en 1792).

Parece que el romanticismo trató de convertir la vida en una especie de transposición o reminiscencia literaria intensa y así las vidas y obras románticas oscilan entre la exaltación y la desdicha o el anonadamiento y la utopía, casi siempre en soledad, llegando algunos, incluso, a “encontrar sagrado el desorden de su espíritu, como dijo Rimbaud. Emilio Adolfo Westphalen, finalmente, habló de Baudelaire en numerosas ocasiones e, igualmente, de otros escritores como Rimbaud y Nerval; las palabras que Nerval escribiera al final de “Aurélia”, y que Westphalen hace suyas, dan la medida de la propia ambición poética westphaleniana: “Es así como me animé a una audaz tentativa. Me resolví a fijar el sueño y conocer su secreto. ¿Por qué, me dije, no forzar esas puertas místicas

5 F. Dostoyevski, *Apuntes(Memorias) del subsuelo*, Madrid, Alianza, 2000, págs. 146-147, A. Chéjov, *Cuentos imprescindibles*, Madrid, ed. Lumen, 2001, y A. Rimbaud, *Oeuvres Complètes*, Paris, La Plèyade, 1972, págs. 249-254; véase, igualmente, G. Robb, *Rimbaud*, Barcelona, ed. Tusquets, 2001.

6 G. Büchner, “Lenz”, en *Obras Completas*, Madrid, ed. Trotta, 1992, págs. 137-155.

armado de toda mi voluntad y dominar mis sensaciones en lugar de sufrirlas? ¿No es acaso posible domar esta quimera atrayente y temible, imponer una regla a estos espíritus de la noche que se burlan de nuestra razón?”.

A lo que comenta Westphalen: “Estas palabras nos conmueven tan entrañablemente... Tan unidos nos dejan para siempre la poesía y la vida de Nerval...”<sup>7</sup>. En la formación literaria de este poeta limeño hubo dos maestros que le adiestraron en el arte de vivir la poesía, me refiero a José María Eguren y a César Moro. Eguren vivió en una atmósfera intimista, impregnada de figuras, símbolos y visiones románticas que, como abstracciones emocionadas quizá, poblaban su obra tanto como su vida; una atmósfera de “celestías” y “tinieblas”, en la que la seducción amorosa se aliaba a menudo con la morbidez de la muerte.<sup>8</sup> “Todo lo que he hecho —diría luego Westphalen— es como hijo de Eguren. Si tengo un padre literario, ése es Eguren”. Y aunque la poesía de Westphalen es muy diferente a la de Eguren, sin embargo, el simbolismo egureneano de lo femenino, percibido como proyección simbólica del mito poético —la “diosa ambarina”—, así como también la identificación de vida y obra pasarán a Westphalen. Y Moro. Nuestro poeta ya había compuesto sus primeros libros, “Las Ínsulas extrañas” (1933) y “Abolición de la muerte” (1935), según algunos, breves poemarios vanguardistas, cuando se encuentra de pronto con César Moro en Lima, que llegaba de París, donde había vivido los comienzos del surrealismo, y es como un huracán. Moro, ese “alfabeto enfurecido”, hijo, quizá, de aquella “cólera de los escritores mozos” de la que hablaba Vallejo, necesaria para producir “el sacudimiento creador” en la poesía peruana e hispanoamericana; para Vallejo, la poesía era, decía, “Laceadora (lazo) de inminencias”, como diría luego también Borges de otra manera, “la poesía es la inminencia de una revelación que no se produce”; expresiones que remiten a la poética de la modernidad, poética que el propio Vallejo vio en aquellos “ortivos nautilos” y en aquel “manquear que todaviiza imperfección” de la Venus de Milo, “¡potente de orfandad!”, de lo que hablara en *Trilce*; en la poesía de Vallejo parece que asistimos a una especie de “curvación” del lenguaje, en función del énfasis de su propia experiencia. Pero Moro “era divertido en su fantasía y terrible en su ira”, recordaba Westphalen, el amigo por excelencia de Moro; juntos los dos difundieron el surrealismo en el Perú, reventando los asfixiantes ambientes literarios de la época. “No renunciaré jamás al desenfreno... al estupor... a la sublime interpretación delirante de la realidad”: éste es Moro, era su “amor-hecatombe”, en la “pérdida total del habla del aliento”<sup>9</sup>.

¿Qué fue, al final, el surrealismo para Westphalen? “El proyecto surrealista —dijo— estaba destinado a cambiar por entero la vida humana... Sí, la cuestión era trastornar de abajo arriba y en lo más profundo todas las costumbres hábitos ritos creencias supersticiones arraigadas durante milenios, a fin de establecer sobre la tierra —no una Arcadia rescatada— sino aquel Edén vagamente adivinado por videntes profetas soñadores mitólogos”<sup>10</sup> Romántica-surrealista, si así pudiera decirse, era la concepción y visión poéticas

7 G. De Nerval, “Aurélia”, en *Oeuvres*, ed. Gallimard, Paris, México, F.C.E. 1997, págs. 66-69.

8 J. M. Eguren, *Obras Completas*, Lima, Mosca Azul ed., 1974.

9 C. Moro, *Viaje hacia la noche*, Madrid, Huerga y Fierro ed., 1999, págs.26-28. Véase también, C. Vallejo, *Trilce*, poema XXXVI, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 176-177.

10 E. A. Westphalen, “El surrealismo y César Moro entre los surrealistas”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, ed. cit., págs. 205-218.

de Westphalen, según se percibe en sus símbolos mayores, la poesía como diosa ambarina, medusa o quimera, pero también, anteriormente, como “ínsula extraña” y “abolición de la muerte”, siempre, en todo caso, vuelto el poeta “a la otra margen”, según sus palabras, con un “corazón secreto” y “un talismán cierto”, hacia esa “gloria llameante que descansa en nuestros cuerpos” y en nuestro lenguaje, levantada, sin embargo, sobre “el combate atroz de la tiniebla y la luz”. Quizá la poesía sea, básicamente, lo que desborda, lo que excede, desbordamiento y, en sus mejores momentos, ya, sencillamente, puro encantamiento de vida, sortilegio puro que te deja pasmado; irrumpe como un comienzo nuevo de vida: “O si no terminó nunca y sólo se quedaba en principio/ y así no más moría”, dicen unos versos de Westphalen; así irrumpe la verdadera poesía; ella va hacia lo que se siente antes que se sabe, hacia lo que no se sabe y sólo se presiente, siempre ella a la demanda de un porvenir digno de ser vivido. Al final, el surrealismo incurrió, precisamente, en aquello que combatía, y si combatía el sistematismo y la intransigencia, su iconoclastia ingeniosa resultó muchas veces también sistemática, vana e intransigente. Un antecedente de este movimiento pudo ser el grupo “Zutista” (de “zut”, mierda), hacia 1870, que vivía y se reunía en los bajos fondos del Barrio Latino de París, en el mísero Hôtel des Étrangers, teniendo entre sus integrantes al propio Rimbaud, y que se dedicaba a “escandalizar” los valores convencionales de la época, la familia, la religión, el sexo y la respetabilidad social.

## BAJO ZARPAS DE LA QUIMERA

Westphalen mencionó a Nerval y a Baudelaire como los “antecedentes notables” de esta imagen de “Bajo zarpas de la Quimera” que él puso al frente de sus obras poéticas. La Quimera era un animal fantástico, una conjunción de anatomías animales distintas, la cabra, la serpiente y el león; quizá respondiera a animales prehistóricos desaparecidos o fósiles que pervivieron en la memoria de las gentes, a través del tiempo. Quimera era una máscara — y un vestigio tal vez también — de la Diosa de la Europa antigua anterior a la llegada de los pueblos indoeuropeos, de cultura patriarcal y, probablemente, solar, igual que Medusa a la que el poeta menciona después, una representación de la Diosa Ambarina lunar. Tras la llegada de pueblos de cultura marcadamente masculina, las diosas y culturas de signo femenino fueron perdiendo territorio e influencia hasta ser, más tarde, reducidas en muchas áreas y subordinadas a patrones sociales y políticos masculinizados.

*En el mundo griego*, recordemos cómo Homero hace recaer sobre Helena la responsabilidad de la guerra de Troya en la *Ilíada* y cómo Hesíodo anunciaba el nacimiento de la primera mujer, Pandora: Zeus (un dios de origen indoeuropeo) enfurecido porque Prometeo había dado el fuego a los hombres, encargó a Hefesto que modelara con barro y agua “la imagen de una joven apetecible y hermosa, con voz humana y fortaleza”, mandando, a su vez, a Atenea y a Afrodita (diosas ambas no nacidas de mujer, una del propio Zeus y la otra de la espuma del mar) que ayudaran a Hefesto en esta tarea, y así se hizo a Pandora, hábil para los tejidos y astuta en las artes amatorias, una mujer, la primera, “dolor y maldición para los hombres”, escribe Hesíodo. De este modo, en círculos influyentes y cultos de la antigua Grecia ya empezaba a cobrar fuerza la idea de relegar y

domeñar lo femenino, considerado como algo seductor pero también temible<sup>11</sup>. Sería el miedo masculino dirigido hacia el poder de lo femenino lo que empezaba a ponerse de manifiesto. Se ha señalado (Walter Burkert) que esta idea llegó a Grecia procedente de Mesopotamia: de hecho, en el Poema de Gilgamesh, la diosa Istar se enamora del héroe Gilgamesh y le ofrece su amor y sus riquezas, pero el héroe la rechaza, increpándola, “No eres más que una trampa mal disimulada...¿A qué amante has sido fiel, ramera? A todos abandonaste en medio de la ruina”; entonces ella, enfurecida, acude al gran dios Anu, quejándose, pero el dios sólo puede decirle, “Sin duda le has pedido su amor / y él ha enumerado tus acciones inmundas y abominables”, a pesar de lo cual el dios accede a crear el Toro Celeste que ella le pide para que castigue a Gilgamesh, pero Gilgamesh vence al Toro y la diosa Istar queda, finalmente, humillada.

También la gran diosa-serpiente Pitón del oráculo de Delfos y las propias Musas (diosas del agua, de las fuentes, de la vegetación y del canto) fueron “domeñadas” y reducidas por Apolo a su servicio. En la obra de Sófocles, “Antígona”, la fuerte Antígona, discutiendo con el rey Creonte, no tiene más remedio que decir “nosotras nacimos mujeres, lo que implica que no estamos preparadas para combatir contra los hombres... Dependemos del arbitrio de quienes son más fuertes, en cuanto a acatar órdenes..., y así no tengo sino someterme a los dictados de aquellos que están instalados en la cúspide del poder”; por eso, a veces, debe acudir a expresiones que, en la práctica, son de sumisión, como la de “según ciertos varones afirman”<sup>12</sup>. De esta manera, el poder antiguo de las diosas y de lo femenino fue rebajado en las sociedades grecolatinas y, más aún, después, en las sociedades cristianas (San Pablo, San Agustín). Con todo, una facultad conservaron mujeres y diosas: lo que Homero, en la *Iliada*, llamó la “*ololygé*”, es decir, el grito ritual y la voz penetrante, la facultad de escrutación por medio de la palabra, como se ve en Calypso, Circe, Penélope y la propia Hécate y, antes, en la gran diosa egipcia Isis, la maga por excelencia de la voz y la palabra.

Quimera, pues, es una máscara o representación de la propia Diosa Ambarina (recordemos el poemario de Westphalen, “Ha vuelto la Diosa Ambarina”, que veremos luego), la cual era esculpida en ámbar blanco o amarillo y, también, en hueso, rígida, símbolo de la fertilidad y de la vida pero, también, de la muerte. Y Diosa que, posiblemente, vendría desde la Prehistoria, donde, al decir de la arqueóloga Marija Gimbutas<sup>13</sup>, no tendría sólo carácter de fecundidad y maternidad, sino el carácter más general de deidad relacionada con los misterios de la vida, de la muerte y de la regeneración y metamorfosis de todo lo viviente; una diosa unida a los astros, en particular a la luna, y a la que se llamaba la “triple diosa”, por las fases de la luna y del tiempo (pasado, presente, futuro): la poe-

<sup>11</sup> Hesíodo, *Teogonía y Los Trabajos y los Días*, Madrid, Cátedra, 1981; véase también, S. Pomeroy, *Diosas, rameras, esposas y esclavas en la Antigüedad clásica*, Madrid, Akal ed., 1987, págs. 15-31.

<sup>12</sup> W. Burkert; *De Homero a los Magos*, Madrid, El Acanalado ed., 2002, cap. 1, págs. 9-53. También, antes, el *Poema de Gilgamesh*, Madrid, Ed. Nacional, 1980, tablilla VI, págs. 175-182. Finalmente, Sófocles, *Tragedias Completas*, ed. Cátedra, 2001, págs. 147-194.

<sup>13</sup> M. Gimbutas, *El lenguaje de la Diosa*, Oviedo, ed. Dove, 1996. Y, anteriormente, R. Graves, *La Diosa Blanca*, Buenos Aires, ed. Losada, 1970 (mi amigo, el profesor José Domínguez Gil, me habló, veinte años atrás, de este libro tan sugestivo que me gustó mucho y me regaló). Véase el Catálogo de la Exposición, *Diosas*, del Institut de Cultura: Museu de Historia, del Ajuntament de Barcelona, 2000.

tisa Safo de Lesbos hablaba, en un poema, de altares alrededor de los cuales círculos de doncellas desnudas contemplaban y ofrendaban a la luna llena; diosa, pues, vinculada a la luna, al agua y la lluvia y, también, al ganado y, luego, a la agricultura, en particular a los cereales —se veneraban las semillas de cultivo, aunque el desarrollo de la agricultura iba a obligar a talar bosques, con la consiguiente pérdida de humedad, suelo y especies vivas—, y del mismo modo, diosa ligada al mundo subterráneo donde germinan las semillas y donde moran los muertos y los organismos más antiguos de la vida; diosa, en fin, generosa y capaz pero, igualmente, exigente y dura, luz y sombra, vida, muerte y regeneración, que sería en la antigüedad prepatriarcal un principio organizativo y equilibrador de las comunidades humanas, al tiempo que una fuente de inspiración cultural —y un principio basado, quizá, en una sabiduría natural que no separaba ni establecía contradicción sino una compleja complementariedad en cierto modo maravillosa entre materia y espíritu, mente y corazón (o sexualidad), vida y muerte, humano y animal, persona y comunidad, la cual contribuiría a la construcción de la propia sociedad, tal como ellos la imaginaban, y a su porvenir en el tiempo—; una creación, sin embargo, no exenta de dificultades (los ritos, las fiestas, el canto y lo que llamamos “arte” tratarían de buscar un equilibrio para esas comunidades, muchas veces acosadas por los miedos, los propios anhelos, la hostilidad ambiente y la supervivencia y, aún más, si nos retrotraemos a las épocas remotas de las pinturas rupestres, donde el “arte” quizá fuera un modo de buscar el punto de ubicación humano en la naturaleza y de conseguir una confianza, un conocimiento y una serenidad entre fuerzas y emociones de distinto signo, así como también un modo de esclarecer la propia conciencia sapiens de esos pueblos. Pero esto es sólo una interpretación (y la verdad es que a menudo nuestras “solos” interpretaciones —y erudiciones— son ilusiones del sentido cuando no simples aburrimientos disparatados). La diosa recibió muchos nombres y tuvo muchas formas y metamorfosis, según los lugares; formas, sobre todo, de animales cornados (el cuerno es símbolo del creciente lunar y de la abundancia), de serpientes no venenosas y venenosas y de aves no rapaces y rapaces también, según las fases de la diosa, de fertilidad, muerte y regeneración: Isis, Deméter, Hera, Ártemis, Afrodita, Hécate, Astarté e Istar, en el mundo mediterráneo y del Oriente Medio, Brigit, Laima, Mokosch, en el mundo nórdico, Kali, en el hindú, Ngame e Idoto, en el africano, Ixchel e Ixmucané, en el maya, Tonantzin, en el azteca, Mama Uaco, en el andino y Yebá Bélo, en el amazónico; había ciudades enteras consagradas a estas diosas. *En el mundo hispanoamericano*, destaquemos a Ixchel, emparentada con Ixmucané e Ixquic, las diosas del Popol Vuh; son diosas de las semillas, especialmente del maíz amarillo y del maíz blanco, y de la lluvia y del mundo subterráneo de Xibalbá, donde las semillas germinan y donde muere y renace el sol de cada día del mundo; estaban asociadas a la luna, las aves y las serpientes; quizá, Quetzalcoatl fuera, en un principio, una divinidad andrógina o una deidad femenina. Destaquemos también, entre los aztecas, a Chicomecoatl, “la diosa —según Bernardino de Sahagún— de los mantenimientos, que tiene la cara teñida de amarillo rojo y es otra Ceres”, e, igualmente, a Tonantzin, la cual tenía “cuatro nombres y formas, serpiente, águila, mujer guerrera y subterránea...y era madre de los dioses, mujer blanca”, y estaba relacionada con sacrificios rituales, animales y humanos, y daba a las gentes no sólo dones sino también “cosas adversas, como pobreza, abatimiento, trabajos...Se dice que de noche vocea y brama en el aire”, apare-

ciendo a veces como despedazada o desmembrada, en tanto luna, por el sol. Y destaquemos, por último, entre los incas andinos, a Mama Uaco, “muger gran fingedora —dice Huamán Poma de Ayala—, ydólatra, hechisera, la qual hablaba con los demonios del ynfierno y hazia cerimonias y hecheçerías. Y acá hazía hablar piedras y peñas y palos y zerros y lagunas porque le rrespondían los demonios. Y acá esta Señora fue primer enbentadora de las vacas y dizen que es serpiente y demonio...y sacrificaba”<sup>14</sup>. Los mitos no son para ser explicados probablemente; su fuerza, quizá, resida en el misterio imaginado, vivido y expresado que contienen.

Westphalen, pues, escribió en 1988 un breve poemario, al que llamó “Ha vuelto la Diosa Ambarina”, incluido en *Bajo zarpas de la quimera*. En realidad, él no habló mucho de mitología, pero el mito poético y la esencia o fundamento de la poesía abrazaron el conjunto de su obra. Es la Diosa-Poesía, a la que él, a menudo, se refiere en sus poemas y artículos, muchos de ellos verdaderos poemarios narrativos ellos mismos; es la Poesía-Diosa, dice, “arreatadora y mortífera”, “implacable deidad, toda ella atracción y espejismo”, Diosa Ambarina, Quimera, Medusa, en fin, la Belleza paradójica, seductora pero, igualmente también, amenazante. “Cada poema —decía— logrado significa una sensación de misterio y enigma. La cercanía de la belleza nos resulta empero agobiante y exaltante a la vez, al desprenderse de ella —en ocasiones— un ser o un acontecimiento mítico —siempre— una metamorfosis sin término”.<sup>15</sup> Veamos dos poemas de este libro:

*“Hoy día he visto a la Diosa Ambarina —la  
misma tez de ámbar —sus ojos de llamara  
da y tiniebla —encarnación de la única y  
perennial Belleza.  
Su espléndida iracundia me abrazó el al  
ma —su Belleza funesta se cebó en mi san  
gre —sus desproporcionados Rencor y Odio  
me fueron de gloria. No soy —no seré sino sonámbulo atóni  
to ante la Belleza tremebunda de la Diosa  
Ambarina.  
Nada existe —nada puede existir sino la  
Diosa Ambarina y su Belleza de Medusa  
Arreatadora y mortífera”<sup>16</sup>*

Esta diosa, que más que una imagen es un símbolo viviente, representa la “única y perennial Belleza”, envuelta en esa tez color de ámbar blancoamarillo, mirando con sus ojos de “llamarada y tiniebla” —ojos que el propio poeta recoge y refleja—, pues tanto el “yo” poético como la diosa ambarina medusa habitan, en primer lugar, dentro de él

14 B. De Sahagún, *Relación de las Cosas de la Nueva España*, México, Alianza Ed., 1989, 2 vols., vol.1, libro primero y segundo, págs. 37-199. Y H. Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Madrid, ed. Historia 16, 1985, 3 vols., vol. 1, pág. 74. Véase también, F. Báez, *Los oficios de las diosas*, Univ. de Veracruz, México, 1988.

15 E. A. Westphalen, “Sobre la Poesía” y “Sobre Vallejo”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, ed. cit. págs. 218-227. Y “¿Para qué poetas en tiempos de miseria?”, cit. pág. 86.

16 E. A. Westphalen, *Ha vuelto la Diosa Ambarina*, Lima, ed. Jaime Campodónico, 1989, pág.49; también en *Bajo zarpas de la Quimera*, Madrid, Alianza ed. 1991, págs. 211-254, con otra disposición.



mismo, y es, al final, la mirada de la Poesía-Diosa, tal y como Westphalen la siente y a cuyo culto se entrega en exclusividad. Como si todo el autor entero se diluyera anonadándose en el punto celeste y paradójico de un principio permanente y excluidor, dador de la vida y de la muerte, que sólo niega para afirmar y que más afirma cuanto más niega y más puras son sus negaciones. Esta diosa del poema se remite a deidades mitológicas que del mundo antiguo pasan y se transmiten a la Edad Media y, luego, al Romanticismo, si bien fragmentadas, dispersas y cristianizadas. Trovadores provenzales e irlandeses la transmitieron: hasta François Villon, por ejemplo, en el siglo XV, desde la marginalidad (semi)delictiva, invoca a una “haulte Déesse”, aparentemente la Virgen, y a una “Dame du ciel, regente térienne et Emperière des infernaulx paluz” (Señora del cielo, regente terrena y emperatriz de los piélagos infernales)<sup>17</sup>. Después la poesía y narrativa románticas tratarán también este tema de la dama-diosa, Milton, Blake, Keats, Nerval, exaltándola y Rimbaud, en cambio, parodiándola, aunque no al principio (recordemos la educación que él tuvo, un padre que le abandonó y una madre rígida y autoritaria que le obligaba): de la Venus Anadyomène dice que “era odiosamente bella a causa de una úlcera en el ano”, y hasta el narrador de cuentos, H. Ch. Andersen, recogiendo tradiciones fragmentadas del folclore europeo, en cuentos como “La Sirenita”, “Pulgarcito”, “La reina de las nieves”, “El último sueño del viejo roble” o “El sacrificio del lino”; y antes, en el siglo XVII, el poeta John Donne, en su célebre poema, “La prímula”, la flor de la diosa, que posee cualidades narcóticas; pero no sólo a la literatura interesó este tema sino también a la filosofía y la teosofía, por ejemplo, a Madame Blavatsky, en su “Isis sin velo”<sup>18</sup>. Y en el poema expuesto, Westphalen recurre a una imagen, la de Medusa. Cuando Moro llamó a Westphalen “refugio del amor clandestino”, éste le respondió: “una red de ojos de Medusa impide el tránsito”. La Gorgona Medusa era de las gorgonas inmortales la gorgona mortal, por lo que podía ser puente que uniera la mortalidad a la inmortalidad; Medusa atraía con sus ojos, que eran como astros o fuentes de vida y de muerte, los cuales despedían un fulgor que petrificaba, igual que un rayo, a quien los miraba; atraía con su boca también, por sus grandes dientes, lengua colgante y sonoras voces y alaridos, y atraía, en fin, con su cabeza poblada de serpientes enroscadas en espiral; un rostro que era como una máscara monstruosa pero atrayente, con el que sugería que la belleza sabe unirse al miedo y que lo bello puede estar ligado a lo terrible. Medusa era la Señora de las fieras, asociada a Ártemis y a Hécate, la bruja lunar; estaba en relación con las fuerzas primigenias de la naturaleza, con las serpientes y, a veces, las abejas aladas, con la vegetación, la lluvia y las tormentas marinas y relacionada lo mismo con el mundo subterráneo de las semillas y de los muertos que con los cielos y la luna en particular, pudiendo de este modo con sus alas sobrevolar enlazando los mundos distintos; todavía hoy, recordaba Marija Gimbutas, hay en Creta y otras islas del Egeo un tipo de bordados llamados

17 F. Villon denuncia también la “falsa belleza que tan cara me cuestas / ruda en efecto e hipócrita dulzura dolorosa”, añadiendo “Aquí se cierra el testamento del pobre Villon / ... / que mártir del amor murió: / lo jura por sus cojones / al filo ya de este mundo”, en *El legado y el testamento*, Valencia, ed. Pretextos, 2001, págs. 211-219.

18 H. Ch. Andersen, *Cuentos*, Madrid, ed. Anaya, 1999, con prólogo de G. Martín Garzo y *La sombra y otros cuentos*, Madrid, Alianza ed., 2001, con prólogo de Ana M. Matute. J. Donne, *Canciones y Sonetos*, Madrid, Cátedra, 1996, págs. 266-267; finalmente, M. Blavatsky, *Isis sin velo*, Buenos Aires, ed. Kier, 1965.

“Gorgonas”, en los que los brazos, cabellos y piernas de una Medusa tienen la forma de serpiente, terminando a veces las piernas en cola de pez. Pero Medusa —y las Gorgonas— estaban igualmente asociadas a Deméter-Perséfone; Homero, en el canto XI de la Odisea, lo expresó: cuando Ulises desciende al Hades hay un momento en el que huye despavorido, pues, dice, “se apoderó de mí un pálido terror, no fuera que la ilustre Perséfone me enviara la cabeza de la Gorgona, terrible monstruo”. Así, Medusa igual que Quimera, símbolos de la Diosa Ambarina westphaleniana, pertenecen, lo mismo que Perséfone, tanto al mundo de arriba —luz y fertilidad— que al mundo de abajo —oscuridad y muerte, mundos que, al cabo, encuentran entre sí su complemento; el romanticismo, que desarrolló estas imágenes, veía en este carácter dúplice y paradójico el signo mismo del artista. Sólo Perseo, un héroe indoeuropeo, se impone a esa combinación fatal de seducción y terror que es Medusa, la vence, le corta la cabeza y le roba sus poderes. Más tarde, las Gorgonas serán reducidas a demonios tutelares y decorativos. Finalmente, como estas figuras o animales fabulosos fueron tan populares, algunos mitógrafos griegos tuvieron que salir al paso, haciendo ver a la gente que eran invenciones; Paléfato, por ejemplo, razonaba así respecto a Quimera: “Quimera era por delante león, por detrás serpiente y en medio cabra... Algunos creen que existió semejante bestia, un solo cuerpo con tres cabezas, pero es imposible que una serpiente, un león y una cabra se alimenten de lo mismo y que un ser de naturaleza mortal exhale fuego es una simpleza; además —terminaba diciendo humorísticamente— ¿a cuál de las cabezas obedece el cuerpo?”<sup>19</sup>

Y el segundo poema de Westphalen:

*“Había supuesto que los ojos de Belleza  
miraban indiferentes (con frecuencia) —to-  
lerantes (a ratos).  
Engaño enorme el mío. Descubro de  
pronto que me consideran sobre todo con  
hostilidad —convertida fácilmente en ira  
Es la negación aniquilante —el rechazo  
total de mi pasmado gesto adorante —de  
mi sumisa postración ante las sublimes (pró-  
ximas o lejanas) deidades de Belleza”.*

En este poema, el “yo” poético despierta de su sonambulismo atónito y considera como suposiciones engañosas sus certidumbres anteriores; hay, por tanto, un desligarse del autor o un distanciarse de su ideal de la Diosa Ambarina, fruto de un esclarecimiento repentino del “yo” respecto a su sueño poético; él descubre de pronto su enorme engaño, que en los ojos de Belleza no hay indiferencia ni tolerancia sino hostilidad e ira hacia él, tal vez por aquel sonambulismo atónito suyo, por aquella entrega y sumisión adoradoras y excluyentes a la Diosa, que provoca el “rechazo total” de Ella y su “negación aniquilante”. Pero la consciencia despojada del poeta, que se despoja de autoengaños e ilusiones, puede abrir rutas de acceso nuevas hacia la Dama y Musa de la poesía: “El proceso de creación —dijo Westphalen— es el sometimiento a lo que oscuramente surge a la vida,

<sup>19</sup> *Mitógrafos Griegos*, ed. de Manuel Sanz Morales, Madrid, Akal clásica, 2001, págs. 219-260.

pero también...el cuidado máximo puesto en el olvido de sí mismo”. La poesía, así, sería como una aparición o un surgimiento que parece venir de la nada pero que le posee a uno y le desborda, le encarna y le desencarna, le hace a uno conocerse y desconocerse al propio tiempo, para esclarecerle, al final, en un despojamiento u olvido o escape de sí hacia la paz. Westphalen habló de la poesía como un “tajo” (corte), al que sigue una “revelación”.

Pero este poeta compuso, igualmente, poemas en los que la gravedad del amor de la diosa se relajaba y se volvía, incluso, desenfadada y humorística, entre la desvergüenza y el rito; veamos este poema del libro “Falsos rituales y otras patrañas”:

*¿Fue la ocasión desvergüenza de  
jovenzuela u obligación ritual de  
sacerdotisa de Venus?  
Estaba recostada en la concurrida  
playa de mar —y sus piernas—  
recogidas en triángulo configuraban  
una especie de tabernáculo.  
La pose prometía —tendido de bruces  
ante Arca de Alianza improvisada—  
venerar la beata hendidura y recitarle  
—acompañado por bufidos de la  
resaca en celo —piamente las jacu  
latorias”<sup>20</sup>.*

Finalmente, para Westphalen la correspondencia entre poesía y vida fue siempre algo básico, primordial, algo creativo, si bien, en ocasiones, esta correspondencia tiene sus peligros, ya que el exceso de literatura puede reducir o tergiversar la propia vida. En todo caso, literatura y vida, vida y lenguaje están íntimamente articulados; Derek Walcott dijo una vez que “para cambiar tu lenguaje debe cambiar tu vida”; de hecho, la vida de Westphalen fue una vida articulada en la poesía, por y para ella, una existencia abrazada a la poesía, escribiera o no escribiera. Saber qué es lo que vive en el poema, lo que hay en él de viviente es el trabajo principal del poeta, decía Hölderlin. Westphalen buscó el fundamento del poetizar y este fundamento le llevó a los orígenes míticos de la poesía y del lenguaje, entendido éste como una raíz al propio tiempo rítmica y espiritual, aunque el mito lírico sigue siendo todavía hoy una cosa poco indagada y comprendida.<sup>21</sup> ¿Qué podríamos decir que aporta, para terminar, realmente la poesía a la vida? Pues como un algo viviente, que no se conceptualiza ni describe; acaso, un vivir otra cosa o de otro modo, un habitar —o ser habitado— distinto de la conciencia, un caminar, un camino inédito que aparece como una sorpresa que se siente intensamente y a la que hay que arrojarle sin miedo, de manera primitiva, como un animal ante su principal alimento —las medidas ya vendrán después—; algo, en fin, que da una salud y ganas de vivir verdaderamente dignas de ser vividas, algo como aquel “no sé qué” de anchuroso y mágico que siempre se nos queda “balbuciendo”.

<sup>20</sup> E.A. Westphalen, *Falsos rituales y otras patrañas*, ed. cit.

<sup>21</sup> F. Hölderlin, *Cartas*, Madrid, ed. Technos, 1990, ed. J. L. Rodríguez.