

Reflexiones sobre la palabra en un libro de minificción de Westphalen Reflections on word in a book of minifiction by Westphalen

Dany DORIA RODAS

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

dorianrodas.lima@gmail.com

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6471-3585>



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
1 de marzo de 2023
Artículo aceptado:
24 de abril de 2023

Número 13, pp. 15-24

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n13a2>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo licencia
Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial
Licencia Internacional
CC-BY-NC

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo analizar las reflexiones sobre la palabra y el lenguaje desarrolladas en *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre escuchadas al desgaire sin certificación de autenticidad* (1982), libro de minificción del escritor peruano Emilio Adolfo Westphalen. Para ello, nos centramos en los textos “Ídolo”, “Hojas secas”, “Poema ersatz”, “Error de cálculo” y “Balanza del bien y del mal”, que abordan de la relación del enunciador con las palabras y con la obra creada, más concretamente del poeta con la poesía, y desde una mirada crítica que evalúa el quehacer poético. Al respecto, cabe precisar que Westphalen, en toda su producción, tiene a la poesía como principal objeto de pensamiento y de representación, razón por la cual las diversas lecturas se han mantenido en el tema poético.

Aunque *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre escuchadas al desgaire sin certificación de autenticidad* constituye un momento esencial en la obra ficcional de Westphalen, especialmente porque supone la adopción de la prosa brevíssima como forma escritural predominante para incorporar una serie de recursos que el verso no le permitía, no ha recibido la atención debida de parte de la crítica especializada, concentrada en su mayoría en los dos primeros poemarios de Westphalen. Con la presente aproximación, se pretende también cubrir ese vacío en los estudios sobre la producción literaria de Westphalen.

PALABRAS CLAVE: microrrelato, género literario, antología, Emilio Adolfo Westphalen, lenguaje, literatura peruana, minificción, poesía.

ABSTRACT

The objective of this article is to analyze the reflections on word and language developed in *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre escuchadas al desgaire sin certificación de autenticidad* (1982), a book of minifiction by the Peruvian writer Emilio Adolfo Westphalen. To do this, we focus on the texts “Ídolo”, “Hojas secas”, “Poema ersatz”, “Error de cálculo” and “Balanza del bien y del mal”, which address the relationship of the enunciator with the words and with the created work, more specifically the poet with poetry, and from a critical look that evaluates the poetic task. In this regard, it should be noted that Westphalen, in all of his production, has poetry as the main object of thought and representation, which is why the various readings have remained on the poetic theme. Although *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre escuchadas al desgaire sin certificación de autenticidad* constitutes an essential moment in Westphalen’s fictional work, especially because it involves the adoption of very brief prose as the predominant scriptural form to incorporate a series of resources that verse did not allow, has not received due attention from specialized critics, mostly focused on Westphalen’s first two collections of poems. With the present approach, it is also intended to cover this gap in the studies on Westphalen’s literary production.

KEYWORDS: Emilio Adolfo Westphalen, language, Peruvian literature, minifiction, poetry.

1 Introducción

Uno de los temas centrales de la producción de Emilio Adolfo Westphalen es el lenguaje y la capacidad de representación de las palabras. En uno de sus escritos reflexivos, las considera como “[...] el subterfugio de que se vale el artista para hacer visible [...] la visión que le perseguía” (Westphalen, 1996: 83), es decir, como el mecanismo necesario para llevar a cabo el ejercicio literario, mientras que, en otra ocasión, cuando intenta una semblanza sobre César Moro, expresa su preocupación “[...] por asir lo vivo con instrumentos tan rudimentarios como son nuestras palabras” (Westphalen, 1996: 203), lo que agrega una valoración inferior.

En su obra ficcional, esta preocupación se hace más evidente a partir de los poemas sueltos publicados en los años 70, es decir, en la etapa correspondiente al segundo Westphalen.¹ De este conjunto, uno de los libros menos estudiados es *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre escuchadas al desgaire sin certificación de autenticidad* (1982), que supone la adopción de la prosa brevísima como forma escritural predominante así como la incorporación de estructuras discursivas y otros recursos que el verso no le permitía. La colección se compone de doce minificciones, cinco de las cuales simbolizan la relación del enunciador con las palabras: “Ídolo”, “Hojas secas”, “Poema ersatz”, “Error de cálculo” y “Balanza del bien y del mal”. En tal sentido, nos centraremos en dichas cinco con el fin de determinar las visiones que formulan sobre la palabra y de profundizar en la aproximación a Westphalen.

2 La palabra tirana

La palabra como ente dominador aparece en “Ídolo”, que transcribimos a continuación.

Ídolo

Se arremolinaron de repente las palabras para formar un bloque compacto e indisoluble al cual no quedaba sino someterse. (Westphalen, 2017: 132)

Esta minificción nos presenta el relato de un suceso que instaura una nueva relación con las palabras. El proceso puede leerse, por lo menos, desde dos perspectivas: de la conciencia del lenguaje y de la creación literaria.

En el primer caso, el texto presupone que, antes de que las palabras “de repente” formaran el bloque, estas se encontraban en otro estado: por oposición a *compacto*, sueltas o libres. Del mismo modo, se puede presumir, por el hecho del sometimiento resultante, que la relación previa con las palabras era horizontal o hasta ajena al narrador —incluso la comunidad—, que el lenguaje estaba ahí pasivamente antes de manifestarse con plenitud.

¹ Atendiendo a la coincidencia cronológica (publicación de los dos primeros poemarios en los años 30 y los demás, en los años 80 y 90, con conceptos poéticos bien diferenciados) y a la recurrencia crítica (abordaje de los dos primeros poemarios como parte de un primer proceso y los de los años 80 y 90 como parte de otro), diferentes estudiosos han dividido la obra ficcional entre primer y segundo Westphalen (Coyné, 1989; Ruiz Ayala, 1997; Salazar, 2014).

Por otro lado, las palabras son autónomas: en “Se arremolinaron”, el pronombre *se* denota la inexistencia de un agente que opere sobre su cambio de estado, rasgo que explica que no haya una causalidad (“de repente”) para el evento que la voz revela. Esta toma de conciencia sobre el poder del lenguaje se corresponde con el título de la minificción, que apunta al estatus adquirido y a la relación jerárquica, y queda graficada con la aceptación obligada de la nueva situación por parte del sujeto. Se podría decir que “Ídolo” representa el descubrimiento del lenguaje como una realidad que escapa del control humano y, así pues, “el bloque compacto e indisoluble” simbolizaría el sistema que regula las combinaciones, la tradición de los usos y las posibilidades expresivas. Desde esta óptica, todo lo que el sujeto pudiera añadir estaría previsto por el sistema lingüístico.

La segunda interpretación parte de la consideración del “bloque compacto e indisoluble” como una manera de definir la obra literaria o, más específicamente, un poema si reparamos tanto en la trayectoria y el pensamiento literarios de Westphalen como en la lectura de la crítica especializada.² Nuevamente, las palabras se caracterizan por su autonomía y contingencia, pero el remolino repentino va a graficar la inesperada y acertada articulación de las palabras en el objeto mágico que será el poema, el ídolo ante el cual no cabe más actitud que la veneración. En este sentido, coincidimos con Ferrús Antón y con Del Río Surribas en que hay un marco religioso, pero con algunas diferencias: mientras que, para Ferrús Antón, “‘Ídolo’ apunta hacia el carácter religioso de la actividad poética [...]” (2006: 114) y, para Del Río, “La aceptación de este sometimiento resemantiza el bloque y lo dota de valor religioso [...]” (2009: 77), para nosotros, el poema es el hecho religioso en sí y demanda una actitud de recogimiento de parte del autor o de la comunidad; de esta interacción nace la experiencia religiosa, que es la creación poética.

Podemos concluir que la creación del poema es representada como un suceso imprevisible y externo al autor y que la obra ocupa el lugar central del proceso creativo y ejerce su dominio de una manera profunda: el sometimiento aparece como la única actitud aceptable frente al poema e invalida cualquier otra forma de relación con ella. Este modo de plantear la creación se hace presente posteriormente en un texto de *Ha vuelto la diosa ambarina*, lo que muestra una continuidad en la reflexión poética de Westphalen. Allí se afirma que “En la Poesía — es sabido — el “médium” está sujeto enteramente a los dictados y caprichos de la Palabra” (Westphalen, 2017: 247), donde el médium es el poeta, cuya voluntad está anulada.

3 La palabra insuficiente

En la siguiente minificción, que se sirve de un marco ensayístico, la palabra vuelve a ser objeto de reflexión, aunque desde otra arista.

Hojas secas

Esfuerzo titánico, en consecuencia vagamente grotesco, por ampliar y superar lo caduco y perecedero nombrándolo reflejos, granos o partículas de eternidad. (Westphalen, 2017: 136)

² La poesía es otro de los temas centrales de la producción de Emilio Adolfo Westphalen y los investigadores, guiados por esa premisa, han inscrito sus lecturas en el tema poético. Sin embargo, los planteamientos de Westphalen, tomando las precauciones debidas, podrían hacerse igualmente extensivos a la obra literaria en general.

El acto de nombrar nos devuelve a la reflexión sobre la capacidad de aprehensión de la palabra y, en este caso, se enmarca en el deseo o pretensión de escapar de la fugacidad o de contrarrestarla por medio de construcciones discursivas, que constituyen los vanos intentos, simbolizadas por las denominaciones que la voz enjuicia: “reflejos, granos o partículas de eternidad”. O también, en palabras de Ruiz Ayala, este texto “[...] señala lo infructuoso que resulta dar una dimensión eterna a todo lo que por naturaleza es caduco” (1999: 20). En cualquiera de los casos, la reflexión en esta minificción está antecedida por una burla irónica³ con respecto a la pretensión discursiva: el enunciador parece referirse neutralmente a ella (“esfuerzo”), pero el adjetivo *titánico* le agrega un exceso a lo que de por sí ya tiene cierta intensidad. En seguida, guiado por la forma de una argumentación causal (“en consecuencia”), el lector espera un desenlace también neutral o favorable a dicho esfuerzo por hallar la fórmula lingüística apropiada para contrarrestar la fugacidad, pero el resultado rompe esa lógica y el lector descubre que la voz descalifica (“vagamente grotesco”) tal ambición discursiva.

Más concretamente, podemos afirmar que la crítica de “Hojas secas” apunta a una forma discursiva específica, la poesía, y nos recuerda los límites del decir poético frente al tiempo: “[...] la persecución de una imposible eternidad” (Ferrús Antón, 2006: 114). Es notoria la continuidad reflexiva con poemas como “Términos de comparación” o “Poema inútil”, con los cuales comparte “[...] la intención del hablante por desacralizar el discurso lírico, demoliendo con esto su aura intocable” (Zegarra, 2013: 166), y la confrontación con la escritura westphaleniana de los años treinta, donde se asiste a una temporalidad mítica que acude a figuraciones simbólicas y arquetípicas para construir el afán de trascendencia (ver Fernández Cozman, 2003: 83-102). Ejemplifiquemos con algunos versos de *Abolición de la muerte*: en “Porque llevas prisa y tiembles como la noche / La otra margen acaso no he de alcanzar” (Westphalen, 2017: 76), el hablante teme no poder acceder a otra realidad, y en “Las frentes siguen las corrientes y los ojos nada esperan / Es la gloria llameante que descansa en nuestros cuerpos” (Westphalen, 2017: 78), el hablante parece haber alcanzado la plenitud. Desde los años ochenta, ¿Westphalen contempla su escritura como los “reflejos, granos o partículas de eternidad”?

El título “Hojas secas” también establece conexiones con la escritura de los años treinta y nos permite apreciar las connotaciones que un mismo elemento puede tener en diferentes momentos. En *Las ínsulas extrañas*, por ejemplo, leemos “Otra gota otra hoja / Crece el árbol / [...] Hojas gotas ramas almas” (Westphalen, 2017: 45), como imagen del nacimiento constante, u “Hojas secas para tapar un límite de inolvidables rumores” (Westphalen, 2017: 40), que expresa la superación de lo finito y la insistencia del recuerdo. En nuestra minificción, las hojas secas aparecen como metáfora del carácter improductivo o desgastado de cualquier intento lingüístico (expresiones poéticas, poesía, fórmulas creativas) por asir lo inalcanzable o lo imposible.

La interpretación desarrollada nos lleva a diferir de la de Fernández Cozman cuando señala que, en este texto, “[...] tenemos la posibilidad de superar lo caduco para acceder, a través del lenguaje, a la esfera de la eternidad” (2003: 55), ya que “Hojas

³ Seguimos a Linda Hutcheon en la comprensión de este concepto: “[Pragmáticamente] La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente” (1992, 176-77).

secas” no comparte esa pretensión pues la eternidad es inasible discursivamente y las designaciones son fragmentarias. Por la misma razón, la opinión de O’Hara sobre “La confianza en la denominación [...]” (1984: 112) en este poema resultaría inexacta.

En la misma línea de desencanto, “Poema ersatz” nos conduce indirectamente a la palabra mediante un acercamiento escritural al proceso creativo.

Poema ersatz

Metamorfosis de voz subterránea, llegada de debajo del sueño, en temblor o terremoto de ramilletes multicolores, lo más cercano quizás de un simulacro de apoteosis. (Westphalen: 2017: 141)

Antes que nada, es preciso detenernos en el título de la minificción por la palabra aparentemente extraña. *Ersatz*⁴ es un vocablo de origen alemán, utilizado también en inglés y en francés, que hace referencia a aquello que reemplaza o sustituye a otro producto, pero en un nivel inferior o mediocre. De igual forma, hay que reparar en la similitud que guarda la estructura externa de la minificción con una entrada de diccionario, pues el título es análogo al lema y el cuerpo, a la definición.

Teniendo en cuenta todo ello, “Poema ersatz” se puede comprender de dos maneras: por un lado, como oposición a lo que no es *ersatz* y, por el otro, como la descripción de “[...] la influencia del sueño y el misterio de la creación” (O’Hara, 1984: 113). En el primer caso, el título apunta a los poemas en general en contraste con la Poesía, que sería lo verdadero. De esta manera, un poema sería la “[...] presencia sustitutiva de la verdadera Poesía” porque “en el poema no vemos la Poesía, sino una imagen suya” (Del Río Surribas, 2009: 153). Sin embargo, la validez del texto no se anula porque está ahí para recordarnos la existencia de la Poesía: “la tangibilidad del poema se re-semantiza como alusión, en tanto que remite a la realidad intangible de la Poesía” (Del Río Surribas, 2009: 153).

En el segundo caso, “Poema ersatz” no solo *define* qué es un poema *ersatz*, sino que nos presenta un *ersatz*: el texto en concreto deviene un sustituto del *misterio de la creación*, como denomina O’Hara, en el intento por simbolizarlo o darlo a conocer. Este hecho se efectúa mediante el uso de un lenguaje bastante figurativo y realiza lo que Westphalen, en uno de sus escritos reflexivos, designa como *traducción en imágenes* (1996: 87): aplicada a nuestra minificción, el proceso creador es concebido como la transformación de un estado en otro (“metamorfosis”), de la vivencia poética (“voz”) en *poema ersatz*.

La alusión a la voz reactiva la teorización de Westphalen sobre el contacto con la Poesía: el poeta distingue la llegada de aquello que se materializará en poema, las “voces e imágenes (súbita y simultáneamente presentidas)” que constituyen el “llamado” (2004: 652), y lo transcribe. En “Poema ersatz”, la voz se origina en la dimensión del inconsciente o de lo onírico (“llegada de debajo del sueño”), lo que le da mayor relevancia al sujeto, y su manifestación constituye una experiencia estética muy intensa (“temblor o terremoto de ramilletes multicolores”).

Asimismo, el poema obtenido de este proceso es inferior a una imitación (“lo más cercano”), aunque tampoco se puede aseverar con seguridad que llegue a ser así

⁴ Segovia explica que “*Erzats* es una palabra muy de época, muy moderna en los días de gloria del surrealismo y el existencialismo, pero que hoy ya raramente se oye; significa algo así como ‘sustituto’, y en aquellos días se usaba para cantar las glorias o denunciar las miserias de la modernidad: la novedosa margarita, por ejemplo, era un *erzats* de la vieja mantequilla” (2013: 14).

(“quizás”). Esta limitación del texto poético lleva a Ferrús Antón a sostener que “Todo poema no va a ser más que una perenne puesta en escena de aquello siempre por llegar, de una palabra siempre fracasada porque sólo es resto de otra cosa” (2006:113), pero queda como evocación de la Poesía. En ese sentido, “Poema ersatz”, realizando un trabajo creativo con la palabra, pone de manifiesto las limitaciones de su principal materia prima y, por tanto, la insatisfacción del enunciador con los objetos literarios que consigue.

4 La palabra posible

La próxima minificción, que recuerda los acertijos o los problemas matemáticos del colegio por la estructura planteamiento-condicional-incógnita, se refiere expresamente al poema en tanto que composición discursiva.

Error de cálculo

El mar se ha deslizado en el poema como en su cueva y refugio natural sin tener en cuenta la diferencia de proporciones. Cuando cedan las costuras bajo el peso, ¿adónde irá a desaguar todo el azulverde acumulado? (Westphalen, 2017: 140)

Es oportuno recordar que el mar tiene una presencia simbólica frecuente en la obra de Westphalen desde los años treinta; por ejemplo, en *Las insulas extrañas*, leemos “El mar acerca su amor / Teme la rosa el pie la piel / El mar aleja su amor / El mar” (Westphalen, 2017: 38) y, en *Abolición de la muerte*, “Te he seguido como se olvidan los años / Cuando la orilla cambia de parecer a cada golpe de viento / Y el mar sube más alto que el horizonte / Para no dejarme pasar” (Westphalen, 2017: 73). En un caso, el amor está asociado a la volubilidad del mar, cuyo vaivén está reproducido verbalmente (aleja / acerca), y, en el otro caso, el mar es un elemento adverso a la voz poética. Después, de este mar como motivo estético, pasamos al mar como móvil de reflexión sobre el poema o el lenguaje en los ochenta, con “Error de cálculo”, “El mar en la ciudad” (*Belleza de una espada clavada en la lengua*) o “Cartel al dorso de la esfinge” (*Remanentes de naufragio*).

En “Error de cálculo”, hay que prestar atención a dos aspectos del mar: en primer lugar, la metonimia bajo la cual aparece en la pregunta (“azulverde”) y, en segundo lugar, su naturaleza. El verbo *deslizar* nos sugiere un mar pacífico, que se mueve mansamente de un espacio a otro, pero también con cuidado, como si evitase ser notado. Entonces, este mar no es un ente inerte o pasivo, pues tiene voluntad y cierto grado de conciencia, aunque no sea muy atento (“sin tener en cuenta”).

Al mismo tiempo, el deslizamiento del mar supone la invasión de un espacio ajeno, puesto que el propio es su cueva, que “[...] remite a un mundo primitivo, a la desnudez natural”, como ha interpretado Fernández Cozman (2003: 105). Aquí encontramos un parecido con el poema “El mar en la ciudad”, donde el mar también es de naturaleza apacible e invade otro espacio, la ciudad, que representa el mundo destruido, pero tiene la función de reconstruirlo y de devolverle la belleza a las cosas: “El mar, el tierno mar de los orígenes, / Recomienza el trabajo viejo: / Limpiar los estragos del mundo, / Cubrirlo todo con una rosa dura y viva”. En cambio, en “Error de cálculo”, como ya dijimos, el accionar del mar es el punto de partida para hablar del objeto discursivo poema.

Este objeto guarda semejanza con la cueva del mar y se concibe bajo la metáfora conceptual⁵ de *un poema es un tejido*, que se reconstruye a partir de la expresión “Cuando cedan las costuras”. De esta manera, se concibe que el poema tiene tanto de espacio primitivo, de vínculo con un tiempo antiguo, como de cobijo, pero no es lo suficientemente resistente como para soportarlo totalmente. El *desliz* del mar por no considerar “la diferencia de proporciones” entre el espacio natural y el espacio discursivo, reforzado porque *tejido* comparte el mismo origen etimológico que *texto*, es lo que el título designa como “Error de cálculo”: el mar, la realidad primitiva, mítica, o incommensurable, al decir de Américo Ferrari (2003), persiste en ser representada, pero el referente es inaprensible, es un material que requiere de un trabajo mediador que sortee el *error de cálculo* y evite el fracaso de la experiencia poemática, o sea, el “desagü[e de] todo el azulverde acumulado”. Del Río llega a una lectura similar cuando asevera que este poema hace referencia al error de cálculo de querer trasladar la realidad vital al poema (2009: 113). No obstante, para nosotros, “Error de cálculo” mismo efectúa la mediación en la pregunta final al referirse metonímicamente al mar: en ese color, con el uso de esa figura retórica, el poema captura discursivamente al mar; al captar un aspecto de él, podrá prevenir su desborde, el error de cálculo, el desagüe.

La última minificción relaciona la búsqueda de la palabra en tanto que signo exacto con el instante estético que se quiere aprehender.

Balanza del bien y del mal

¿Con cuál llave encerrar, la de oro o la de herrumbre, este mediodía *en panne* que persiste en remarcar los ocres de un tiempo inmóvil y un mismo sitio? (Westphalen, 2017: 139)

El enunciador ha sido capturado por una escena natural con ciertos rasgos y expresa una duda electiva que no se resuelve en la minificción, pero cuya respuesta tendría implicancias éticas, tal como lo plantea el título. Cabe notar que la minificción incluye texto en francés⁶, cuyo significado es ‘descompuesto, averiado’ o ‘varado’⁷. Así, tenemos dos temporalidades, una de las cuales contribuye a la aparición de la otra: la temporalidad natural, que transcurre sin detenerse, representada por la sucesión del día, se avería y da paso al instante.

El acceso a esta nueva realidad requiere de un signo que la eternice, la palabra-llave que la representará y cuya elección debe hacerle justicia a la escena: si el instante se evalúa según la importancia para el sujeto, se elegirá la palabra que lo realce, la llave de oro, aunque podría ser excesiva, y si es estimado en función de sus rasgos, se elegirá la de herrumbre, que comparte la misma coloración⁸, por ejemplo, aunque está desgastada. ¿Cuál de las dos llaves le hace justicia a la escena del mediodía detenido?

⁵ Para George Lakoff y Mark Johnson, la *metáfora conceptual* comprende un concepto en función de otro y articula una serie de enunciados metafóricos que la materializan; por ejemplo, la metáfora “Una discusión es una guerra” se expresa en enunciados como “*Destruí* su argumento” o “Nunca le *he vencido* en una discusión” (1995, 39-42).

⁶ Segovia anota que Westphalen no suele añadir palabras en esa lengua en sus poemas, salvo en los epígrafes (2013: 15).

⁷ Segovia explica que “La locución *en panne* puede interpretarse aquí de dos maneras, pues *être en panne* significa ‘estar descompuesto o averiado’, mientras que *rester en panne* significa ‘quedarse varado’” (2013:15; énfasis del autor).

⁸ La *herrumbre* es el óxido del hierro, cuya coloración es similar al ocre, un amarillo oscuro como el del mineral del mismo nombre, el ocre.

Si recordamos el pensamiento de Westphalen en sus escritos reflexivos, la *expresión exacta* se liga tanto a la realidad que se busca plasmar como al efecto que tendrá sobre el lector: una palabra es más eficaz que otra según el trabajo del poeta, así como el empleo de una u otra cambia su recepción (1996: 57). “Balanza del bien y del mal” agrega que es inevitable que haya una pérdida en el acto de elegir y que, por tanto, la opción correcta no existe.

Las propuestas de “Error de cálculo” y “La balanza del bien y del mal” son más optimistas que las de “Hojas secas” y “Poema ersatz” puesto que aparece la posibilidad de escribir, de tomar una realidad y de recrearla en un texto, y se diferencia de textos posteriores también, como “Cartel al dorso de la esfinge”, que manifiesta una mirada escéptica respecto a las palabras y el ansia por reproducir la realidad exterior: “Cuáles palabras vivas para transmitir el peso muerto del mar sobre ojos y ánima” (Westphalen, 2017: 207).

5 Conclusiones

Si bien, por un lado, Emilio Adolfo Westphalen abandona el verso, soporte por antonomasia de la poesía, como forma escritural predominante de su obra ficcional y, por el otro, la adopción de la prosa lo conduce a la minificción, su pensamiento, en cambio, continúa enfocado en la poesía y en los temas que guardan relación con ella. Entre esos temas están el lenguaje y la capacidad de representación de las palabras.

En *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre escuchadas al desgaire sin certificación de autenticidad*, obra que inicia la incorporación de la prosa como forma predominante de escritura ficcional, la palabra constituye un tema esencial, tanto así que cinco de las doce minificciones del conjunto se centran en ella. El análisis de dichos textos nos ha permitido apreciar que, aunque se han representado visiones diversas en torno al potencial de las palabras, también hay algo en común, aquello que da origen a dichas visiones: cierto desajuste entre la capacidad creativa del sujeto y el reconocimiento de una naturaleza del lenguaje. En tal sentido, en las minificciones analizadas se descubre que la palabra puede escapar de la comprensión, intervención o control del sujeto ya que constituye en sí una entidad con sus propias reglas (“Ídolo”); que se comporta como instrumento insuficiente para representar determinadas realidades pues, por su misma esencia, tiene limitaciones de las cuales el creador es consciente (“Hojas secas”, “Poema ersatz”) y que, como estrategia retórica, puede capturar solo determinados aspectos de las cosas, lo que conduce a una actitud evaluativa del proceso (“Error de cálculo”, “Balanza del bien y del mal”).

El estudio de las minificciones seleccionadas se acompañó de poemas y otras minificciones de Westphalen con el fin de observar las variaciones y continuidades temáticas en la trayectoria literaria del autor y muestran el camino aún largo por recorrer para conocerlo mejor.

Referencias bibliográficas

- Coyné, André. [Prólogo]. *Cuál es la risa*. Emilio Adolfo Westphalen. Barcelona: Auqui, 1989: 1-3.
- Del Río Surribas, Juan Manuel. *El ángel y el naufrago. Estudio de la convergencia poética de José Ángel Valente y Emilio Adolfo Westphalen* [tesis de doctorado]. A Coruña: Universidade da Coruña, 2009.
- Fernández Cozman, Camilo. *Las insulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Dedo Crítico Editores, 2003.
- Ferrari, Américo. “Una poesía por rehacer a cada instante”. *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003: 285-93.
- Ferrús Antón, Beatriz. “‘Va a agarrar un martillo para golpear el silencio’. Notas sobre la poesía de E. A. Westphalen”. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* 9 (2006): 109-17.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Universidad Autónoma Metropolitana. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1992: 173-93.
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.
- O’Hara, Edgar. “Bajo el cielo de sapiencia pedestre”. *Cuerpo de reseñas*. Lima: Ediciones de Azahar, 1984: 111-13.
- Ruiz Ayala, Iván. *Poética vanguardista westphaleana (1933-1935)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.
- Ruiz Ayala, Iván. “El último Westphalen”. *Falsos rituales y otras patrañas: poemas en prosa*. Emilio Adolfo Westphalen. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999: 9-27.
- Salazar, Ina. “Los territorios de la lengua poética en el primer Westphalen”. *Lucerna. Revista de literatura*. 6 (2014): 10-15.
- Segovia, Francisco. “Emilio Adolfo Westphalen. La voz resucitada”. *Libros & Artes. Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, 60-61 (2013): 12-15.
- Westphalen, Emilio Adolfo. “El centenario de Lautréamont”. *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996: 69-86.
- Westphalen, Emilio Adolfo. “La poesía de Marianne Moore”. *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996: 51-65.
- Westphalen, Emilio Adolfo. “Para una semblanza de César Moro”. *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996: 194-204.
- Westphalen, Emilio Adolfo. “Sobre la concepción de la poesía, con el ejemplo de Whitman”. *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996: 87-98.
- Westphalen, Emilio Adolfo. “Conversaciones con Nedda Anhalt”. *Poesía completa y ensayos escogidos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004: 639-56.
- Westphalen, Emilio Adolfo. *Simulacro de sortilegios: poesía completa*. Lima: Sur

librería anticuaria, 2017.

Zegarra, Christian. *El celuloide mecanografiado. La poesía cinematográfica de E. A. Westphalen*. Madrid: Verbum, 2013.