

**DEFENDER EL ARTE Y LA POESÍA: EMILIO WESTPHALEN EN DIÁLOGO CON
TEXTOS DE CRÍTICA Y POÉTICA CONTEMPORÁNEAS
DEFENDING ART AND POETRY: EMILIO ADOLFO WESTPHALEN IN
DIALOGUE WITH TEXTS OF CONTEMPORARY CRITICISM AND POETICS**

Marco Antonio Flores Alemán

Universidad Antonio Ruiz de Montoya

marco.flores@uarm.pe

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i1.7>

RESUMEN

Esta investigación pone a dialogar las ideas de Emilio Adolfo Westphalen con textos de poética contemporánea, con el objetivo de ubicar mejor su pensamiento en el panorama de la literatura peruana y mundial de finales del siglo XX. Esto se logra a través de un contraste entre la poética de Westphalen y las de otros creadores contemporáneos de diversas latitudes, tales como Joao Cabral de Melo Neto, Francis Ponge, Jacques Roubaud, Miguel Casado y Andrés Sánchez Robayna. En el caso de Westphalen, se ha trabajado con ensayos que provienen de *La poesía los poemas los poetas*, publicado en 1995, así como otros de origen y tiempo variado. El corpus elegido ha permitido una mirada amplia a la poética westphaleana y ha conducido a ubicar el tema de la defensa del arte y la poesía en distintos contextos del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Westphalen, poética, poesía peruana, siglo XX, literatura

ABSTRACT

This article aims to put into dialogue Emilio Adolfo Westphalen ideas with contemporary poetry, in order to better positioning Westphalen thinking inside Peruvian and world literature of the late twentieth century. I aim to achieve this by making a contrast between Westphalen poetic and a variety of some other contemporary authors, such as Joao Cabral de Melo Neto, Francis Ponge, Jacques Roubaud, Miguel Casado and Andrés Sánchez Robayna. In the case of Westphalen, I have worked with essays prevent from *La poesía los poemas los poetas*, published in 1995, and some other essays from different times and places. The present corpus

allows us to look widely Westphalian poetic and leads us to set the discussion about the defense of the Arts and poetry in different contexts of the twentieth century.

KEYWORDS: Westphalen, poetic, Peruvian poetry, twentieth century, literature

*Si se quiere por otra parte que el hombre no degenerare en
autómata, no habrá otro medio sino tratar de revivir en él sus
potencias de creación, su sentido estético, o sea, la disponibilidad
completa, el aura de libertad que el arte procura.*

E. A. Westphalen

Esta investigación trata de poner en diálogo las ideas de Emilio Adolfo Westphalen (EAW) con textos de poética contemporánea con el fin de ubicar mejor su pensamiento en el panorama de la literatura peruana y mundial de finales del siglo XX. En este caso, se ha trabajado con “Pecios de una actividad incruenta”, “Para el ocultamiento de la poesía”, “Sobre la poesía”, “¿Para qué poetas en tiempos de miseria?”, “Un poema auténtico es imprevisible e irrepitible” y “Conversaciones con Nedda Anhalt”, que provienen de *La poesía los poemas los poetas*, publicado en 1995 y recopilado por completo en la edición de Marco Martos (Westphalen, 2004). Estos textos han permitido una mirada más actual a la poética westphaleana, dado que provienen del último conjunto de ensayos publicados por el autor.

Por otro lado, en la segunda mitad del ensayo, se ha recurrido a textos ensayísticos del poeta peruano, sobre todo a “Jean-Paul Sartre y el problema del escritor”, de 1946; a “Literatura y sociedad”, de 1960; y “Poetas en la Lima de los años treinta”, de 1974. Asimismo, el tiempo variado de los ensayos ha conducido a ubicar el tema de la defensa del arte y la poesía en dos contextos del siglo XX: los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial y la época previa a la instauración de una economía global de mercado (años ochenta y primera mitad de los noventa). En el transcurso de la segunda mitad del texto, hay una relación estrecha entre los términos de arte, literatura y poesía, pero también es importante separarlos para ver de qué manera enfrenta cada uno los retos de la época actual. En este sentido, un inicio está dedicado al arte en general y así podrá notarse en los fragmentos citados. Más adelante, se trata de notar que es a la literatura en concreto a quien se refieren los

autores al hablar de los problemas del arte en el contexto contemporáneo. Finalmente, se analiza el caso de la poesía como objeto artístico muy particular.

Estoy convencido de que esta serie de diálogos entre autores tan diversos pueden abrir una vía para, en primer lugar, comprender mejor la poesía de Emilio Westphalen y, en segundo lugar, tener una imagen más certera de su lugar y valor dentro de la literatura peruana y mundial.

1. La poesía, los poemas, los poetas: una jerarquía de lo poético

Westphalen publicó *La poesía los poemas los poetas* en México en 1995. En tal edición, reunió varios escritos y discursos que había pronunciado en diferentes ocasiones a lo largo de las décadas pasadas. Para esta sección, se ha escogido un conjunto de seis ensayos de dicho libro, en los cuales el autor comenta diversos puntos de vista acerca de la poesía, la creación poética, la labor del poeta y la realidad que llamamos poema. Es, en pocas palabras, un conjunto de ideas para una poética de Westphalen al final de su camino como creador.

Como ya se ha mencionado, la intención de conocer las ideas de EAW sobre las dinámicas de la creación artística es ponerlas en diálogo con las poéticas contemporáneas que han sido relevantes en el siglo XX. Es tiempo de indagar las cercanías del autor con propuestas como las de Francis Ponge, Joao Cabral de Melo Neto y las ideas de los poetas concretos. El horizonte sigue siendo el deseo de ubicar a Westphalen con mayor claridad dentro del panorama de la poesía contemporánea, sobre todo de la década del 80 en adelante, de modo que se pueda entender la segunda parte de su obra –la más extensa, por cierto– con mayor claridad. Este proceso, por un lado, implica conocer qué semejanzas compartía con las ideas de vanguardia en las cuales están inscritos sus primeros poemarios y, por otro lado, identificar los cambios en su manera de pensar la poesía hacia su segunda etapa de escritura. Para este último objetivo, el diálogo con el grupo de autores que se ha mencionado es particularmente importante, dado que las poéticas contemporáneas (todas de posguerra) coinciden cronológicamente con los años en los que el poeta peruano retoma la publicación de poemarios, así como de sus textos ensayísticos.

Asimismo, existen ciertas perspectivas para un acercamiento a la obra última del autor. La primera de ellas es la convicción de que una crítica de la poesía de la segunda etapa de Westphalen debe tener en cuenta el desencanto en el que se va refugiando el poeta y, no

solo ello, sino que es necesario indagar por las razones y los rasgos de tal desesperanza ante la creación. Por su parte, la segunda perspectiva es la división clara establecida entre la escritura y el acceso a la poesía. En otras palabras, el hecho de que escribir no asegure la presencia de lo poético en los versos. Ahora bien, la pregunta es cómo reaccionar ante tal situación. La voz poética de los libros últimos de EAW parece haberse abandonado a la idea de ir dejando las huellas de los intentos por acercarse a la poesía. Es, sin duda, una manera extraña de aferrarse a la ribera del silencio. Esta segunda perspectiva se ha estudiado desde la concepción que tiene Westphalen de la creación como un acto de oír el dictado de la poesía. Hay, en la base de sus convicciones, una duda sobre la fidelidad del verso escrito con respecto a la poesía dictada. Tal creencia puede explicar, por otro lado, el camino tomado hacia unos poemas cortos con versos cada vez más sintéticos.

Parece estar claro que EAW imaginaba una diferencia marcada entre los ámbitos de la poesía y la vida cotidiana. Este parece ser el tema más recurrente en las ideas expuestas a lo largo de sus ensayos. En el texto “Pecios de una actividad incruenta”, hace una afirmación al respecto: “Por ellos [los poemas] queda suspendido el tiempo o tenemos la sensación de que ha quedado suspendido. Esta cualidad que de cuando en cuando tiene el poema podría señalarse como su mejor y mayor cualidad – sino como la exclusiva” (Westphalen, 2004, p. 561). Como puede notarse, el poeta afirma que una de las acciones que la poesía puede realizar sobre las personas es la de establecer una especie de paréntesis entre el discurrir de la cotidianidad y el ámbito de lo estético. Es más, el autor se atreve a decir que la característica exclusiva de los poemas es la de separarnos por un momento, o hacernos sentir esa separación, de la realidad que nos rodea. Para quien reflexiona en el ensayo, no es necesario estancarse en la duda sobre si es que es el tiempo el que se detiene o simplemente se trata de una sensación interior. Lo que queda claro es una de las actitudes más frecuentes de Westphalen acerca del encuentro con la poesía: se trata de un hecho fortuito, de ninguna manera asegurado por alguna fórmula. Esta certeza se desprende de que la suspensión del tiempo es una cualidad que solo sucede “de cuando en cuando”.

Esta separación vida-poesía, que para EAW parecía ser inquebrantable, lo aleja de las propuestas vanguardistas, siempre interesadas en que lo poético se encuentre sin demoras en los hechos de todos los días. Incluso, la sentencia inicial del manifiesto Pau-Brasil era contundente: “La poesía existe en los hechos” (Andrade, 2001, p. 19). Es sabido, además, que los poetas concretos retomaron el lazo con la vanguardia brasileña de los años veinte, por lo

que es posible que encontremos puntos de unión en esta concepción. Para aquellos, lo cotidiano y lo poético debían ser dos líneas que se acercaran hasta superponerse. En cambio, para la postura de Westphalen, el encuentro con la línea de la poesía supone inmediatamente una suspensión del paso por la línea de la vida de todos los días. Ese fenómeno se manifiesta en el paréntesis del tiempo o la sensación de este por parte del sujeto¹.

Antes de entrar a las diferencias que puede haber tenido la poética de EAW con los concretos, es interesante revisar las ideas del poeta francés Francis Ponge, para quien el ejercicio estético era concebible solo desde un encuentro directo con las cosas de la vida cotidiana. En su ensayo-poema llamado “El vaso de agua”, además de mostrar desde dentro el laboratorio en el que prepara lo poético, el autor reflexiona con cuidado a partir de uno de los elementos más sencillos de la vida de todos los días: un vaso de agua. Luego de haber sacado algunas conclusiones acerca de los rasgos de su elemento, afirma lo siguiente: “Todo eso está bien, porque se queda en lo concreto, y en lo concreto del vaso de agua, es decir, la simpleza, la banalidad” (Ponge, 2000, p. 158). Más allá de la insistencia en lo concreto del vaso, la mayor diferencia que puede notarse entre este tipo de concepciones con las de EAW es el camino que supone el encuentro con la poesía. Para poetas como Ponge, era sumamente necesario descubrir la belleza de los senderos de la simpleza para encontrar la poesía de los elementos concretos. En varios momentos de su poética, se opone a una metafísica de la creación, al desarrollo de ideas y al demasiado intelectualismo en el que suelen caer los artistas. Siempre se cuida de no detenerse a filosofar demasiado sobre un elemento, tal como lo muestra la siguiente cita del mismo poema-ensayo:

Un vaso de agua debe ser bebido.

O si no, tirado, cuando ha envejecido aunque sólo fuera un poco (...)

Tiremos entonces este. Y llenemos otro.

Es lo que le ocurre al vaso de agua contemplado por demasiado tiempo. Por no haber sido bebido, nunca lo será. (Ponge, 2000, p. 151)

¹ Es pertinente hacer una aclaración en este punto acerca de los términos de poesía y poema. Si bien es cierto que Andrade habla de la “poesía”, mientras que EAW lo hace acerca de los “poemas” en la mayoría de las ocasiones, debe tenerse en cuenta la siguiente afirmación del poeta peruano, hecha en el ensayo “Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible”: “Reafirmaré sí mi convicción que lo válido y tangible y disfrutable en la Poesía es el poema y que a él es a quien hay que prestar atención y reverencia” (Westphalen, 2004, p. 629). Dado que la poesía es una realidad tan huidiza y perteneciente a una dimensión ajena a la realidad cotidiana, solo puede contactarse con ella a través de ese objeto tangible que es el poema, el cual actúa como una especie de campo de encuentro entre la realidad del mundo y la de lo poético. Por estas razones, no parece que Andrade y Westphalen estén refiriéndose a instancias distintas en sus afirmaciones.

Ponge nunca olvida el necesario pragmatismo de su propuesta poética. Parece ser que quisiera detenerse y recorrer siempre la superficie de las cosas para no entrar en una dinámica de penetración o interpretación. No obstante, está claro que piensa que el camino para encontrar lo poético está en el detenimiento sobre las características de las cosas, sin olvidar nunca su función en la realidad. Por ejemplo, el vaso de agua es para tomarse; el pan, por muy bello que se manifieste en los pliegues de su extensión, está para comerse: “Pero cortémosla aquí: porque el pan en nuestra boca debe ser objeto no tanto de respeto como de consumo”, dice Ponge en el poema “El pan” (1968, p. 41). En cambio, para Westphalen no parece haber camino alguno que se conozca con certeza para hallar la poesía, de allí la conclusión de que este poeta concibe una total separación entre la realidad y lo estético. Veamos lo que se afirma en el ensayo “Sobre la poesía”:

El poeta debe ofrecerse a la Poesía tan despojado de todo prejuicio o arte retórica – como la vez primera que tuvo la escatimada dicha de creer que estaba a él dirigida una voz atrayente y desilusionante. El poeta se engañará irremediabilmente si pretende armar trampa o artificio – ingenuos o sabios – que le aseguren el otorgamiento de la gracia. (Westphalen, 2004, p. 609-610)

Como puede notarse, Westphalen no concibe un encuentro feliz con la poesía; este desencanto atraviesa su obra última y se agudiza en sus ensayos al ser consultado por la manera en que creó sus primeros poemarios. Siempre que lo escuchemos hablar de lo poético, veremos esa dupla de atracción y desilusión que menciona la cita. En este sentido, la búsqueda de la poesía toma riesgos de muerte simbólica para el yo poético, dado que, un poco antes, ha definido esa dinámica como “abrir los ojos y oídos a la percepción de un canto de ninfa o sirena” (Westphalen, 2004, p. 609). De todos modos, es muy importante identificar en la cita que el autor niega la posibilidad de un camino seguro para el encuentro con la poesía. No puede dejar de notarse que se refiere a tal hecho como el otorgamiento de una “gracia”. Las resonancias religiosas de la palabra son innegables y, asimismo, eliminan todo rastro de voluntad que pueda tener el poeta. Por tanto, la dirección de la comunicación partirá siempre desde el lado de la poesía.

En conclusión, hay una diferencia radical en la concepción que tienen poetas como Ponge frente a las ideas de Westphalen. La postura del poeta francés se acerca, en su raíz, a los vanguardistas brasileños, a partir de su convicción de encontrar la poesía en los hechos de todos los días. Ponge diría que esta se puede hallar en las cosas cotidianas; solo es necesario

darles la atención debida para encontrar la voz de lo que quieren decirnos. En cualquier caso, se percibe una especie de sendero para llegar a lo poético, el cual tiene, de una manera u otra, cierto éxito asegurado. Por el contrario, la derrota es la estación final para los poetas en la mayoría de las ocasiones, según el punto de vista de EAW. Es más, no hay camino conocido que asegure el encuentro, toda vez que es la poesía la que escoge a quién visitar y en qué momento hacerlo. El poeta peruano sentencia lo siguiente en el mismo ensayo: “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” (Westphalen, 2004, p. 610).

Luego del intermedio que supuso la Segunda Guerra Mundial en el desarrollo de las poéticas de vanguardia, tanto en Europa como en América, es sabido que el grupo de poetas concretos brasileños intentó establecer una cadena de enlace entre ellos y los artistas de la Semana de Arte Moderno. Fijaron su atención en Joao Cabral de Melo Neto, miembro de llamada Generación del 45, y estudiaron su obra como el eslabón que buscaban. Precisamente, en su ensayo “Poesía y composición. La inspiración y el trabajo en el arte”, Cabral construye una interesante diferenciación entre dos grupos de poetas, la cual puede ayudar a ubicar las ideas de EAW a partir de sus concepciones sobre el trabajo de creación.

El autor afirma que la composición puede dividir en dos grandes grupos a los poetas; “(...) para unos es el acto de aprisionar la poesía en el poema y para otros el de elaborar la poesía en el poema” (Cabral de Melo Neto, 1999, p. 89). Sin duda, Westphalen entraría dentro del primer grupo, puesto que nunca se refirió a su trabajo poético como una elaboración sino como una escucha. Para él, poetizar es, básicamente, aguzar el oído y captar lo más fielmente que se pueda el dictado. Es posible que la idea tenga su raíz en una diferenciación propia del surrealismo, la cual EAW mantuvo a lo largo de su trayectoria. Se trata de la oposición entre lo consciente y lo inconsciente. Así lo expresa en “Conversaciones con Nedda Anhalt”. En dicho ensayo, se refiere a su “resistencia a poner en claro experiencias que tienen lugar (predominantemente) a niveles íntimos muy profundos – casi siempre fuera del alcance de cualquier vigilancia consciente”. Inmediatamente, agrega lo siguiente: “Esto por lo que atañe al fenómeno de la creación” (Westphalen, 2004, p. 639). En otras palabras, Westphalen está en el grupo de los poetas que consideran que la poesía no se elabora, sino que se capta dentro del poema. No obstante, es más importante aun notar la base de tal convicción en el poeta

peruano. Se trata de la seguridad de que la poesía es un fenómeno que sucede en las esferas inconscientes del ser, de modo que está ajena a la voluntad y a la planificación.

Ahora bien, Joao Cabral de Melo Neto parece haber descrito con precisión la dinámica de los poetas como EAW a la hora de referirse al proceso de creación. Es interesante prestar atención a la explicación que desarrolla:

En lo que respecta a la otra familia de poetas, la de los que ‘encuentran’ en la poesía, si no es la humildad o el pudor lo que los hace callar, la verdad es que *poco tienen que decir sobre la composición*. Para estos poetas *los poemas pertenecen a la iniciativa de la poesía*. Brotan, caen, en general, mucho más que componerse. Y el acto de escribir el poema, que en ellos casi se limita al acto de registrar la voz que los sorprende, es un acto mínimo, rápido, en que *el poeta para oír mejor la voz que baja se vuelve pasivo* para que, en su captura, no se derrame del todo ese pájaro líquido. (Cabral de Melo Neto, 1999, p. 90, los subrayados son míos)

Tres aspectos deben resaltarse de las afirmaciones de Cabral y la manera en que describen con precisión la postura de EAW. La primera de ellas tiene que ver con la poca información que tenemos acerca de los procesos de composición en el poeta peruano. Tal vez, no se trate tanto de cierta humildad como de la certeza de que un poeta como Westphalen tiene poco que decirnos acerca de la escritura de sus textos. Es normal que se le considere un autor parco sobre sus procesos de creación, pero el misterio perderá relevancia si se tiene en cuenta la preponderancia que este le daba a la poesía y el desdén que declaraba por la figura del poeta. El segundo aspecto parte directamente del anterior. Para EAW, es la poesía la que toma la iniciativa; su elección sobre quién la oye y sobre qué le dice es siempre arbitraria, tal como lo describe Cabral. Esta explicación puede ayudarnos a comprender el largo periodo de silencio que hay en la obra de Westphalen. En varios de sus escritos, describe los poemas de *Las islas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935) como el brote de una especie de “compuerta abierta” que, luego de un tiempo, se cerró. La responsabilidad sobre los 45 años de silencio no recae nunca en él. Volver a publicar poesía es para este poeta como recibir la gracia de la reapertura de una puerta. Así lo expresó también, lo cual demuestra cierta coherencia entre su práctica artística y su creencia en la figura del poeta-oyente. Finalmente, la actitud de oír es el tercero de los puntos saltantes entre las afirmaciones de Cabral y la postura del poeta peruano. Veamos algunas de sus ideas al respecto, expresadas con frecuencia en sus ensayos: “Añadiré (...) – que sería recomendable – ya en pleno proceso de creación – que el presunto autor se pusiera en perfecto estado de disponibilidad – se abriera a las más profundas sugerencias interiores...”, dice en “Pecios de una actividad incruenta”

(Westphalen, 2004, p. 558). En la misma línea, se explica lo siguiente en “Un poema auténtico es imprevisible e irreplicable”:

Considero por tanto que se exagera el papel del poeta cuya misión se limita a la de simple oyente y transmisor de lo oído. Le cabe al poeta ponerse en estado de disponibilidad absoluta a fin de servir de intermediario a esa corriente poética – surgida no se sabe de qué honduras íntimas y que lo arrastra a uno sin misericordia. (Westphalen, 2004, p. 629)

No deja de asombrar la cercanía que existe entre las ideas desarrolladas por Westphalen y la descripción del grupo de poetas que ven en la poesía un “encuentro” ajeno a la voluntad. Para este conjunto, en el cual se encuentra sin duda el poeta peruano, hay una clara jerarquía entre los elementos que forman parte de la creación: en primer lugar, se encuentra la Poesía, siempre con mayúsculas; en segundo lugar, está el poema, lugar privilegiado de encuentro de la poesía con este mundo; y finalmente, se ubica el poeta, apenas un oyente cuya responsabilidad es la de poner todos los medios necesarios para transmitir lo recibido.

La cercanía entre las afirmaciones de Cabral y la posición de Westphalen es clara, pero no debe olvidarse que aquel usa la diferenciación de poetas en dos grupos para construir sus argumentos sobre la manera en que esta realidad complica el ejercicio de la crítica, por un lado, y aleja a las personas de la literatura en el mundo actual, por otro lado. ¿Cómo respondería EAW ante las conclusiones obtenidas por Cabral en su ensayo? Por supuesto, se trata de un interesante escenario de investigación que aquí no se puede profundizar. No obstante, mi sensación es que la poética de Westphalen es más compleja que la división en dos extremos, por lo que no necesariamente él estaría de acuerdo con la crítica realizada en “Poesía y composición”.

En conclusión, Westphalen aparece ante nosotros como un poeta alejado de las poéticas contemporáneas. Estas quisieron retomar, luego de la Segunda Guerra Mundial, el aliento de la vanguardia, mientras que, por su parte, EAW estaba interesado en marcar distancia del surrealismo con el que se le había identificado en los años 30. Esta dinámica se trata, entonces, de dos flechas que parten casi en direcciones opuestas. Habrían sido mucho mayores las coincidencias con escritores modernos de la primera mitad del siglo XX, tales como Reverdy o Tsvietáieva. A partir de lo que los ensayos del poeta peruano nos muestran, su insularidad se acentúa no solo en la poesía sino en el desarrollo de su poética. Está claro que el diálogo permite trazar trayectorias, continuidades y distancias muy necesarias para entender y ubicar a Westphalen en el panorama de la literatura peruana contemporánea.

2. ¿Por qué escribimos y leemos literatura?

Con una noción más clara de lo que EAW considera que involucra la experiencia de creación y la experiencia poética en sí, es posible pasar a reflexionar sobre sus concepciones acerca del arte en general y su defensa de este en el mundo contemporáneo. En este tema, hay un cierto consenso al respecto entre EAW y varios autores de las poéticas contemporáneas. Los artistas se han sentido obligados, por lo general, a defender la importancia de la literatura y el arte en la sociedad contemporánea. No es una preocupación que haya surgido nada más en la segunda etapa del pensamiento de Westphalen, sino que ya la encontramos desde los primeros años de su silencio poético:

...una de las preocupaciones especiales de nosotros los escritores, los artistas, será tratar de situar la importancia o la insignificancia de nuestra actividad particular; de determinar si nuestros esfuerzos no son sino vanas señas que tal el humo sin huella se disipan, o si damos el mensaje para las entrañables resonancias, 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. (Westphalen, 2004, pp. 385-386)

Estas son palabras del ensayo titulado “Jean-Paul Sartre y el problema del escritor”, el cual data de 1946. Quiero destacar varios aspectos de lo citado, de modo que pueda verse con claridad la noción que el autor desarrolla acerca de la función del arte. En primer lugar, EAW está hablando de dos posibilidades; no hace aseveraciones definitivas, sino que parece situarse en un contexto de duda o una coyuntura después de la cual se decidirá si han tenido éxito o no los artistas en la empresa de defender su actividad. Existe la posibilidad de que sea insignificante el trabajo de los escritores; en palabras de Westphalen, sus esfuerzos creadores serían apenas señas que se disipan pronto. Queda claro que esa opción no le agrada ni le parece la dominante al autor. En cambio, el otro camino es que el arte sea realmente importante para las sociedades contemporáneas. EAW habla, primero, de “entrañables resonancias”, lo cual nos remite a lo subjetivo, a verdades más profundas del ser humano. Es más, hay dos frases que son más interesantes aún. Si es cierto lo que nos dice el ensayo, el arte sería una “revelación que el hombre hace al hombre de su naturaleza misma”. Aquí están incluidos temas como la identidad, la verdad y la intersubjetividad del ser humano. Por lo tanto, no es poco lo que se pondría en juego en la actividad artística. No obstante, para

Westphalen, la mencionada revelación es, sobre todo, un camino para la liberación: la libertad sería el premio máspreciado del arte.

Ahora bien, sobre la preocupación por defender a este último, Susan Sontag afirma que esta se remonta a “la teoría griega del arte como mimesis o representación” (1997, p. 26). Aparentemente, esta ha dado lugar a nuestra idea del “contenido” de las obras artísticas, más precisamente, a nuestra creencia de que “una obra de arte, por definición, dice algo” (Sontag, 1997, pp. 26-27). Luego, agrega lo siguiente:

Ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué *decía*, pues se sabía (o se creía saber) qué *hacía*. Desde ahora hasta el final de toda conciencia, tendremos que cargar con la tarea de defender el arte. (Sontag, 1997, p. 27)

Las opiniones de Westphalen y Sontag coinciden en un punto y difieren en otro. Voy a empezar por la divergencia. Sontag está buscando las causas de la necesidad de defender el arte en los orígenes de la teoría literaria. Por ello, sus razones son estéticas o, tal vez, teóricas. Ella construye una cadena causal cuyo primer eslabón es la idea de mimesis; luego, pasa por las nociones de forma y contenido para desembocar en la pregunta por el “qué dice”. EAW, en cambio, está pensando en el contexto socio-económico y cultural de su época, más concretamente, en la violencia de la guerra mundial y en la lógica de mercado que intenta penetrar en las dinámicas del arte, pero que de hecho ya amenaza con deshumanizar al ser humano. En el ya citado ensayo, asegura que enfrentamos una “etapa ya larga en que nuestra sociedad contemporánea se remueve en zarpazos de violencia y destrucción, aún más, en cataclismos lúgubres con amenaza de extinción completa” (Westphalen, 2004, p. 385). Asimismo, en “Literatura y sociedad”, texto de 1960, queda más clara aun su posición²:

¿Por qué no habrá casi interés sino por la fabricación de mercaderías en serie y la multiplicación de su consumo? (...) ¿Es posible que ahora el ideal sea convertir a los hombres en autómatas y suprimir el sueño, la imaginación, el amor, la poesía, el éxtasis? (...) ¿Será el destino de la civilización industrial, donde la máquina estaba destinada a librar al hombre de ciertas servidumbres y trabas económicas y sociales, precisamente de convertir al hombre en máquina? (...) Contra esa perspectiva solo es dable oponer el arte y su espíritu libre y desmedido. (Westphalen, 2004, p. 424-5)

² Nótese la cercanía cronológica de los textos que estamos poniendo en diálogo. *Contra la interpretación* de Susan Sontag fue publicado en 1964.

Este fragmento confirma que el poeta peruano cree que hay que defender el arte, porque el curso de la historia nos está quitando la libertad e, incluso, la capacidad de liberarnos de los sistemas que nos envuelven. Y si hay un recurso propio del hombre para ser libre es el arte. Se entiende, entonces, cuando opino que Sontag y Westphalen consideran que estamos obligados a defender la importancia del arte, pero no lo hacen por las mismas razones ni desde la misma perspectiva. Aquella está analizando solo razones teóricas, mientras que este está pensando en un contexto contemporáneo, el cual envuelve al ser humano en dinámicas de violencia, y lógica económica e industrial.

Ahora bien, me interesa la opinión de Sontag de todos modos, pues coincide en un punto muy importante con EAW: ambos están de acuerdo en que el arte resulta indispensable para nuestro tiempo no por lo que es, sino por lo que *hace*, más exactamente, por lo que *nos hace*. En el caso de la teórica estadounidense, se ve que su propuesta está en contra de buscar el contenido de las obras artísticas o su significado. Por el contrario, asegura que la atención debe ser puesta en el efecto que generan en nosotros los objetos de arte. Para ello, hay que fijarse en lo que nos *hacen*: “Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más” (Sontag, 2007, p. 39). En consecuencia, no duda en proponer una “erótica del arte”. Por su parte, Westphalen también está preocupado por el efecto del arte en el ser humano, aunque su propuesta se centra en las consecuencias espirituales (en el sentido más amplio de la palabra) más que en las sensoriales. El arte nos hace conscientes de lo que nos ata y nos da las herramientas para soltar las ataduras: “Por la obra de arte, (¿acaso exclusivamente por ella?) el hombre se conoce y reconoce, en ella adquiere conciencia de lo que le ata o destruye y también vislumbra la vía de escape, de la liberación” (Westphalen, 2004, p. 425).

Se me ocurre que la sensorialidad que reclamaba Sontag para acercarse al arte y la libertad que, de manera un poco vaga, reconocía Westphalen como consecuencia de la obra artística no están tan alejadas como podría creerse. Unas reflexiones de Miguel Casado pueden ser iluminadoras. Él recordaba el concepto de “extrañamiento”, mencionado por Shklovski, y lo utilizaba para concluir que el arte opera desde lo lingüístico, sin duda, pero actúa sobre los seres humanos:

El arte debe radicalizar sus procedimientos, pero no porque esté pendiente de su forma, concentrado en ella, sino como modo de romper la mirada rutinaria, de quebrar los hábitos y recuperar la intensidad de la percepción. Se trata –dice después [Shklovski]- de que el objeto pueda llegar a *verse*, es decir, pueda imprimir su directa

huella sensorial, en vez de simplemente *reconocerse* como perteneciente a una categoría, a un ámbito social, a un código. (Casado, 2012, p. 21)

Este fragmento muestra una posición más cercana a Sontag. Para ella, el primer paso para desarrollar una “erótica del arte” era centrarse en lo sensorial, en la forma de la obra, lo cual suena bastante afín a la “intensidad de la percepción” que debemos recuperar, a “ver” el objeto o captar su “directa huella sensorial”, según lo que Casado extrae del pensamiento de Shklovski.

Sin embargo, la dinámica no termina en el simple relieve de las cosas, sino que debe recaer sobre la vida de las personas de una forma más contundente: “El extrañamiento, por tanto, es una operación lingüística, una ruptura que se opera en el texto, pero su lugar de actuación, su efecto, debe sentirse en la realidad, en la que encuentra su origen, su razón de ser, sus materiales” (Casado, 2012, p. 21). ¿De qué manera esa operación de la lengua, que nos hace ver los objetos en lugar de solo reconocerlos, repercute en nuestras vidas? El mismo poeta y ensayista español nos dice que el arte nos hace tener conciencia de estar vivos y evita que nuestra existencia caiga en el hoyo del vacío o el sinsentido (Casado, 2012, p. 20). Aquí es donde yo reconozco una similitud con las ideas de EAW. ¿Una vida sin arte no es acaso una forma de esclavitud? Es decir, lo que nos da el arte es la liberación que significa la conciencia de estar vivos, de percibir la realidad y de tomar distancia de los sistemas que nos envuelven. De otro modo, nos pasa lo que decía Shklovski: “No sentimos el mundo en que vivimos, igual que no sentimos la ropa que llevamos encima (...) Hablamos un miserable lenguaje de palabras no dichas a fondo. Nos miramos a la cara pero no nos vemos” (citado en Casado, 2012, p. 15).

Lo que el poeta peruano trataba de definir al hablar de la libertad que nos daba el arte aún queda como un campo de reflexión. Solo sabemos que pensaba en un contexto de posguerra y en una dominación de la lógica de mercado. Teniendo en cuenta esas limitaciones, se puede intentar resumir el hilo lógico entre la noción de “defender el arte” en los tres pensadores que hemos visto hasta ahora. En primer lugar, que el arte necesite ser defendido puede tener su origen en los inicios de la teoría literaria, pero nuestra época contemporánea ha envuelto la necesidad de defensa en el contexto de una lucha por no ser sometido al dominio del mercado, una batalla en la cual el arte es apenas un elemento más que busca su libertad. En ambas ramas, que podemos caracterizar como una teórica y la otra económico-cultural, se ubican Sontag y Westphalen respectivamente. Desde este punto de

vista, están hablando de temas diferentes. Sin embargo, de pronto, los dos coinciden en que el arte merece atención e importancia, dado que *hace* algo en nosotros. Ya sea que hubiera que defender al arte del yugo de la interpretación, o de la lógica industrial y mercantil, era necesario hacerlo porque recorríamos caminos en los que nos negábamos a que el arte actué en nosotros.

Asimismo, la perspectiva en la que las dos ramas mencionadas se hacen parte de una sola dinámica la hemos extraído de un ensayo de Miguel Casado. En un primer momento, nos ubicamos ante una pura operación lingüística. Reconozcamos en esta un campo para explorar la forma, con el riesgo de reproducir categorizaciones poco clarificadoras. Sontag asegura que la defensa del arte debe realizarse en ese espacio. En otras palabras, hay que atender a lo sensorial (sonidos, texturas, evocaciones del gusto o del olfato) para no pasar a la interpretación meramente centrada en los significados. El segundo momento es el paso de tales rasgos lingüísticos a la realidad, otro concepto ciertamente tambaleante. Si todo el potencial sensorial de la obra artística tiene consecuencias en las personas, entonces nos sentiremos vivos, tomaremos conciencia de lo que nos rodea y nos alejaremos del vacío de la existencia. Considero que esas consecuencias son perfectamente aplicables a lo que Westphalen llama liberación por medio del arte: “¿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?” (Westphalen, 2004, p. 387). Dos momentos, dos estratos en los que debe centrarse la defensa del arte: uno sensorial y otro vital, ambos tan plenos como necesarios.

3. ¿De qué hablamos cuando hablamos de defender la poesía?

Cuando Casado cita a Shklovski, puede notarse que está hablando de las consecuencias del arte en el ser humano, pero luego nos aseguran que el extrañamiento es una “operación lingüística”. Por ello, no está fuera de lugar creer que se refiere concretamente a la literatura. Por su parte, a Sontag le preocupaba una ansiedad por la interpretación que no nos dejaba disfrutar de las obras artísticas y que, además, las alienaba: “El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye; escarba hasta un ‘más allá del texto’ para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero” (Sontag, 2007, p. 29). Nuevamente, al referirse al texto, nos damos cuenta de que la atención está puesta en la

interpretación de obras literarias, aunque la autora mencione luego al cine como el arte que tiene las cualidades por excelencia para librarse del yugo de la ansiedad por el significado (Sontag, 2007, p. 35). En el caso de Westphalen, hemos usado, para este ensayo, textos de los años de su silencio poético. Estos tienden a hablar del arte en general, como es el caso de “Jean-Paul Sartre y el problema del escritor” o de la literatura en concreto, señalada claramente en “Literatura y sociedad”. Sabemos que la preocupación del poeta peruano por la poesía como fenómeno específico llegó claramente en su segunda etapa creativa (años ochenta).

Tengo la impresión de que la preocupación siempre ha sido mayor por la literatura y, sobre todo, por la poesía a la hora de pensar la defensa del arte en la sociedad contemporánea. Sobre este tema, además, considero que los autores aquí citados mencionan dos sombras amenazadoras para la continuidad de la creación poética: una interna y otra externa. Por supuesto, se verá que hay una estrecha relación entre ambos ámbitos.

La amenaza interna es representada por cierto discurso crítico, muy preocupado por ser reconocido como científico, que está ligado al interés por la interpretación a partir de postulados teóricos. “La interpretación, basada en la teoría, sumamente cuestionable, de que la obra de arte está compuesta por trozos de contenido, viola el arte. Convierte el arte en artículo de uso, en adecuación a un esquema mental de categorías” (Sontag, 2007, p. 34). Este discurso crítico está tan preocupado por vertientes teóricas o temáticas, que poco le preocupan los textos que estudia, es decir, su calidad o su valor literario. Westphalen también tenía sus reparos frente a los textos críticos acerca de la poesía. Lo menciona en un texto de los años ochenta, donde asegura que el discurso científico nada dice acerca de la poesía en sí:

Leemos con placer y admiración ensayos magistrales o simples anotaciones breves sobre la Poesía –en general – o sobre algunos poemas – en particular. Nos dicen empero más sobre el autor del comentario (su sensibilidad – sus predilecciones íntimas – su erudición – su sabiduría) que sobre la Poesía o los poemas tratados. Para mí un análisis crítico puede arrogarse carácter ‘científico’ solo cuando se limita al examen de giros de frase más usados – a sutilezas fonéticas o a otros elementos igualmente verificables. (Westphalen, 2004, p. 651)

Queda claro que la crítica, sobre todo cuando se quiere adjudicar la cualidad de “científica”, nada dice sobre la poesía. Por lo tanto, esta no necesita de un discurso erudito o sabio que la interprete. Lo que la hace única y atrayente no tiene relación con la crítica que sobre ella se levante. Es más, para EAW lo científico se queda en lo verificable, lo cual nos hace creer que el ser de la poesía nada tiene que ver con el afán verificador de la ciencia. Sin

embargo, aunque el poeta peruano no parecía estar muy preocupado por la aplicación de la interpretación a la poesía, sí reconocía un riesgo: “Se ha vuelto lugar común (...) declarar que lo dicho en el poema (...) no es expresable en otra forma – que el poema es intangible a toda descifración o traducción (menos que nada a *la autopsia despiadada en carne viva*)” (2004, p. 651-2, mis subrayados). Westphalen era bien consciente de que el intento por descifrar o traducir lo dicho en el poema era igual a practicar una autopsia a la poesía, pero con la peculiaridad, bastante grave, por cierto, de que no había cadáver sino un ente vivo.

Nótese la cercanía entre la definición de “interpretación” de Sontag y los términos usados por EAW, “desciframiento” y “traducción”: “La interpretación, aplicada al arte, supone el desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el Z y así sucesivamente). La labor de interpretación lo es, virtualmente, de traducción” (Sontag, 2007, p. 28). En consecuencia, la amenaza que, desde el interior del discurso literario, recae sobre la poesía es la angustia por la interpretación o por el desciframiento, y la obligación de que el acercamiento a lo poético deba realizarse en el marco de lo “científico”. Pareciera que el estudio de la literatura temiera perecer si no se monta en la dinámica de lo verificable. Resumo esta posición: interpretar es tratar a la poesía como si estuviera muerta.

He dicho que hay una segunda amenaza y que esta viene de un campo exterior a lo propiamente literario. Se trata del contexto, antiguo pero radicalizado en el siglo XX, en el que todo debe adecuarse a las lógicas de la economía de mercado. Desde esta coyuntura, un objeto (cualquiera que este sea) debe ser reproducible, rentable y rápidamente intercambiable para ser funcional. Por ejemplo, un objeto que se pueda vender por igual en China, Rusia, Estados Unidos o Argentina tiene clara ventaja sobre lo propiamente local, lo limitado por las fronteras. Asimismo, la facilidad con la que se ubica el objeto en un mercado tiene que ser la misma con la que se retira para dejar su lugar al siguiente. Como era de esperarse, los objetos de arte han tenido que ver cómo responden a estas exigencias. Por ello, la amenaza consiste en determinar hasta qué punto se puede adecuar la obra literaria a las exigencias de la economía contemporánea y cuánto de su esencia puede perderse en el proceso.

Es un buen momento para introducir las ideas de Jacques Roubaud, cuya obra es la más reciente de los autores aquí citados, acerca de lo que denomino la segunda amenaza a la poesía. Este poeta francés señala que la suerte de la literatura debe ser separada de la de la poesía cuando pensamos en el contexto contemporáneo. Hay formas literarias que se han adaptado con mucha mayor facilidad y que, por lo tanto, parecen tener su futuro asegurado,

mientras que otras son esencialmente inalienables. Este último caso no es de ninguna forma un defecto; puede que se trate, más bien, de la más alta cualidad que tenga el arte para seguir siendo independiente:

En efecto, si examino la cuestión desde el punto de vista de los intereses de la poesía (y de los poetas), me parece claro que, en primera instancia, su suerte se debe separar de la del resto de la literatura, es decir, ante todo de la forma literaria por excelencia de la edad mercantil, la novela (...) En el contexto de la mundialización de la sociedad del beneficio que, no sé por qué, llamamos economía de mercado (...) es lo cierto que la novela le saca larga ventaja a la poesía. (Roubaud, 1999, pp. 26-27)

La novela parece tener los elementos necesarios para salir a flote sobre la ola que ha convertido a todos los objetos en productos de mercado. Eso entiende Roubaud, quien da un paso más allá al asegurar que estamos ante “la forma literaria por excelencia de la edad mercantil”. Este hecho está reforzado sin duda por la posibilidad que tiene la narrativa de ser traducida a varios idiomas con facilidad, de modo que se le abren múltiples mercados para la venta. De hecho, existe una especie de lenguaje narrativo estandarizado, el cual trata de eliminar las barreras para la traducción y permite que la publicación de una novela se haga prácticamente de manera simultánea en países de diferentes lenguas.

No es este el caso de la poesía, la cual “choca con obstáculos aduaneros de tipo muy particular (...) Estoy hablando de las fronteras lingüísticas, de la necesidad de traducir, que convierte en verdaderamente prohibitivo el coste de transporte de una lengua a otra” (Roubaud, 1999, p. 28). Para nadie es una sorpresa que la traducción de poesía constituye un reto radicalmente más desafiante que el de un texto narrativo. Por ello, lo descrito por el poeta francés nos hace imaginar un escenario alegórico en el que las fronteras de la lengua se le cierran a la poesía, mas no a la novela, y son estas barreras las que le obstruyen el libre andar por los mercados literarios a los poetas.

La amenaza exterior, llámese el dominio de la economía de mercado sobre los objetos de arte, desencadena la urgencia por defender la poesía. La pregunta es cómo hacerlo, dado que no parece ser una opción subirse a los rieles de una única lengua dominante. Roubaud sostenía una postura:

[G]olpear, con los palos de que disponemos, sobre lo más fuerte en nombre de aquello que lo es menos. Afirmar la posibilidad de supervivencia de la poesía contra el dominio de la novela. . . de la poesía en lengua francesa contra el dominio de la poesía en inglés. . . pero también de la poesía occitana, o corsa, o bretona, o alsaciana, o picarda o vasca contra el dominio de la poesía francesa. (1999, p. 32)

Vista así, la defensa de la poesía es una lucha de los débiles contra los poderosos. Asimismo, el autor de la propuesta tiene claro que se trata de una realidad construida por pares en elementos claramente jerarquizados. Entre la novela y la poesía, la primera tiene ventaja; por ello, hay que reafirmar a la más débil negándose a caer en el imperio de la lengua única. Entre el inglés y el francés (esta última solo como ejemplo, pues podría tratarse de cualquier lengua de regulares extensiones de hablantes, digamos el español), hay que defenderse traduciendo y publicando la poesía inglesa con la rigurosidad que se le exigiría a un texto francés. Finalmente, Roubaud reconoce que hay gran cantidad de otras lenguas que se encuentran en desventaja frente al francés; por eso, no se olvida de mencionarlas y recomendar que ellas (vasco, bretón, etc.) se defiendan de la misma manera del “servilismo de lo bilingüe” (1999, p. 32).

4. ¿Hay de verdad una poesía que defender?

No quiero terminar esta reflexión sobre la defensa del arte y de la poesía sin preguntarme si hay un consenso entre poetas acerca de la necesidad de tal amparo. La respuesta parece ser que no, por lo menos en lo que atañe a las raíces del problema y a la reacción que requiere. Los argumentos contrarios los encuentro en un breve texto de Andrés Sánchez Robayna, cronológicamente muy cercano a lo que hemos leído de Roubaud³. Al hablar de la supuesta obsolescencia de la poesía, el poeta español usa términos como “rumor”, “niebla”, “oscurecimiento” y “humareda” (Sánchez Robayna, 1991, p. 5), como tratando de decirnos que creer que se acerca el fin de la poesía es andar mirando más a lo aparente que a lo real: “[S]olo los humos reinan, y nadie acierta a describir, sin el riesgo de la tosquedad o del involuntario malentendido cultural, entre qué escombros entonar una oscura elegía” (Sánchez Robayna, 1991, p. 5). Asimismo, su segundo argumento ataca una distinción que aquí hemos asumido con normalidad: la de la poesía y la novela: “¿puede acaso la novela ser *opuesta* a la poesía, a sus aguas convergentes, y aun únicas desde antiguo, y que en lo moderno se vuelven, en rigor, lenguas a menudo indistinguibles?” (Sánchez Robayna, 1991, p. 6). Esta pregunta conduce al autor a asegurar que el yugo de la industria recae por igual sobre todo el

³ El texto de Roubaud es de 1995; y el de Sánchez Robayna, de 1991.

lenguaje de la escritura, ya sea poética o narrativa (Sánchez Robayna, 1991, p. 7). Lo grave es, entonces, que la industria determine cuál escritura existe y cuál no:

[L]o nuevo es, en rigor, la inesperada y no siempre abiertamente declarada renuncia de algunos de sus agentes [de la poesía], servidores ahora de los ‘poderes’ culturales tan solo atentos a la rentabilidad (...) como si las leyes de la industria marcaran el *único* camino posible desde el rigor o la resignación de lo evitable. (Sánchez Robayna, 1991, p. 7)

Ahora bien, que haya un trabajo de resistencia por hacer no parece ser una idea equivocada para Sánchez Robayna, pero el enemigo no es una maquinaria crítica e interpretativa que ve a la poesía como un cadáver. Tampoco lo es una lengua poderosa y única como el inglés. Y, llegado el momento de defenderse, la novela es igualmente victimizada por la industria actual, pues comparten un único lenguaje literario. Así, el poeta español concluye que una doble tragedia asola a la poesía: su naturaleza centrada en el ser y no en el deseo, y el generalizado convencimiento de que lo poético no tiene nada para ofrecer al mundo (Sánchez Robayna, 1991, p. 9). Entiendo, por mi parte, que no oímos más que el rumor de tal realidad trágica, porque la poesía se mantiene al margen y sigue hablando desde allí, desde el silencio y con el silencio, según asegura Sánchez Robayna (1991, p. 9).

Desde mi punto de vista, la poesía aún tiene las armas para enfrentar la situación actual, ya sea una crisis, un hundimiento o una amenaza. Ante la crítica que va desgajando trozos de contenido, concuerdo con Sontag en la idea de que hay que poner atención a lo sensorial de la experiencia poética, aunque me temo que esto implica sobre todo una instrucción distinta hacia los lectores, la cual es opuesta a largos años de una tradición que nos enseña a buscar el contenido de una obra, pues, según nos dicen, la forma es mero adorno.

Más interesante me parece, sin embargo, el otro frente de la defensa de la poesía, el de su situación frente a la industria económico-cultural de la actualidad. Se me ocurre un ejemplo. Conocí a una persona que, antes de publicar su primera novela, propuso a la editorial casi una veintena de títulos posibles. Los editores, en respuesta, le impusieron uno distinto, pues ninguno de los ya propuestos *vendería* bien la novela. De más está decir que el título en cuestión no tenía relación alguna con las ideas de la autora y que estaba muy cercano al nombre de cualquier telenovela. Me alegro entonces al comprobar la libertad que tiene un poema, aun hoy, de no ser titulado. Es muy sencillo: se colocan las primeras palabras del primer verso o simplemente no se pone nada al inicio de la página. Nadie sentirá que falta algo. Voy más allá. ¿Cuántas veces nos hemos encontrado con libros de poesía que, en la

portada, solo traen el nombre del autor y, un poco más abajo, el título de “Poemas”, una palabra poco expresiva para el mercado? En cambio, no me imagino toparme con el austero rótulo “Novela” en la tapa de un texto narrativo. Creo que los lectores, si es que compran el libro, pues todo este problema del poder del mercado sobre un texto literario se centra en si este se podrá vender o no, tendrían una terrible sensación de que falta algo, de que algo anda mal.

Con esto quiero decir que no veo necesario asumir una postura apocalíptica ni, por el contrario, sentarse a descansar con la seguridad de que vivimos buenos tiempos para el arte y la poesía. Aún hay muestras claras en esta de que puede sacudirse de pesados vestidos teóricos que se le echan encima, así como de los brazos de la industria y la economía de mercado. Una propuesta de Emilio Adolfo Westphalen, una idea radical sin duda, sirve para cerrar esta reflexión:

[Y]o propondría que se volviera costumbre publicar anónimamente toda poesía. Se complicaría tal vez con ello la labor de los críticos, pero se suprimiría toda posibilidad de vanidad y estoy seguro que hasta se cambiaría de criterio en la estimación y la satisfacción estéticas. La relación sería más directa y espontánea y quizá los nuevos frutos más esplendorosos. (2004, p. 500)

Referencias bibliográficas

ANDRADE, O. de (2001) *Escritos antropófagos*. Ed. Alejandra Laera y Gonzalo Moisés Aguilar. Buenos Aires: Corregidor.

CABRAL DE MELO NETO, J. (1999) *Poesía y composición, y otros ensayos sobre arte y literatura*. Trad. Víctor Sosa. México: Universidad Iberoamericana: Artes de México.

CASADO, M. (2012). *La palabra sabe y otros ensayos sobre poesía*. Madrid: Libros de la resistencia.

PONGE, F. (1968). *De parte de las cosas*. Trad. Alfredo Silva Estrada. Caracas: Monte Ávila.

_____ (2000). *Métodos. La práctica de la literatura: El vaso de agua y otros poemas-ensayo*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- ROUBAUD, J. (1999). *Poesía, etcétera. Puesta a punto*. Trad. José Luis del Castillo Jiménez. Madrid: Hiperión.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1999). La voz de la poesía. *Syntaxis (literatura, arte, crítica)*, 25, 5-9.
- SONTAG, S. (2007). *Contra la interpretación*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Debolsillo.
- WESTPHALEN, E. A. (2004) *Poesía completa y ensayos escogidos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.