

LAS ARQUITECTURAS IMAGINARIAS DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

Sylvia Miranda Lévano

In memoriam Ricardo Navarro Rincón

Resumen

Este artículo pone en evidencia las relaciones entre literatura y arquitectura presentes en algunos textos poéticos de Emilio Adolfo Westphalen. A partir del análisis de estos textos observamos los vasos comunicantes entre ambas materias, conceptualizadas, en el caso literario, como arquitecturas imaginarias. Demostramos esa unión intrínseca entre Dédalo y Orfeo, es decir, entre la fuerza técnica que construye la vida sobre la tierra y el canto, entre la forma de habitar el mundo y de nombrarlo, de esta manera ponemos de manifiesto la capacidad de la poesía de Westphalen para cuestionar una realidad grosera y hostil, presentando las posibilidades de otros mundos posibles.

Palabras clave: Arquitecturas escritas, espacio poético, imágenes de la ciudad.

Abstract

This article examines the relationships between literature and architecture in some of Emilio Adolfo Westphalen's poetic texts. By analyzing these texts we can observe the points of contact between both subject matters, which are conceptualized, from a literary perspective, as imaginary architectures. We lay bare the intrinsic union between Daedalus and Orpheus; that is to say, between the technical forces that create life on earth and the poetic chant, between the ways to either inhabit the world or to name it. In so doing, we put forth the capability of Westphalen's poetry to question a coarse and hostile reality by introducing other possible worlds.

Keywords: Architectures written, poetic space, images of the city.

Arquitectura y literatura parecen pertenecer a materias muy distintas, sin embargo el campo de estudio abierto entre las dos, que emerge de una relación antigua, natural y continuada, nos demuestra —una vez más— la simpleza de las formas maniqueas, la ordenación antinatural y dogmática de los falsos dualismo, y nos enfrenta a una comprensión más profunda y más compleja de todo ese imaginario arquitectónico que se erige en las obras literarias, desde los textos clásicos hasta las narraciones de ciencia ficción, vale decir, desde la antigüedad hasta la era postmoderna.

Los mundos, ciudades, edificios, casas, habitaciones; las formas arquitectónicas relacionadas con lo constructivo y que conforman mitos o arquetipos como la torre, la muralla, la puerta, el cristal, las ruinas, la piedra, la cueva, el laberinto; los espacios de la modernidad o de la naturaleza, todos ellos construidos sólo de palabras, tienen un papel relevante en la historia literaria y en el imaginario social de una época.¹

Todas estas arquitecturas escritas hablan por sí mismas, responden a los avatares del mundo y del espíritu particular de las que emergen, representando una de las formas más antiguas de dar una explicación a la propia existencia del hombre, revelándose, en su número limitado de variantes, tipos, modelos, como un «rasgo antropomorfo, una forma de pensamiento para la orientación en el mundo».²

Martin Heidegger expresaba que el mundo moderno había olvidado esta vinculación intrínseca entre construir, habitar y ser: «ya no aprehendemos la habitación como si fuese el ser (*Sein*) del hombre; y menos aún pensamos en la habitación como en el rasgo fundamental de la condición humana».³ Es en este sentido que las arquitecturas escritas, y muy especialmente las imaginarias —poéticas, utópicas—, vuelven a religar estos lazos y pueden ser leídas, interpretadas como experiencias, críticas o propuestas ante la deshumanización de nuestra civilización y la destrucción del mundo natural.

Adelantándose a las consecuencias catastróficas que dejaría la Primera Guerra Mundial (1914-1918) en la conciencia de occidente, hicieron su aparición contestataria las primeras vanguardias históricas, como el cubismo, el futurismo, y pronto el dadaísmo, el expresionismo, el imaginismo y, posteriormente, el surrealismo, que cuestionaron y rechazaron la filosofía del progreso, motor ideológico nacido con la era industrial, que había determinado una aceleración del tiempo y una existencia caótica, injusta e inhumana en las sociedades industrializadas.

El hombre de la calle, las grandes masas diezmadas por la guerra, cobran un protagonismo inusitado; la ciudad, símbolo y destino de la humanidad, se convirtió en el espacio central de las transformaciones arquitectónicas y en punto neurál-

gico de la reflexión sobre la existencia, revelándose en eje de ese encuentro que vincula construir y escribir, habitar y ser. El mundo de entreguerras, fue el de la consolidación de un arte que se definía por la ruptura, transgrediendo los modelos literarios establecidos, tanto en la lírica como en la prosa, y proponiendo la construcción de otros mundos posibles.

Dentro de este contexto, analizaremos algunos textos poéticos de Emilio Adolfo Westphalen, pertenecientes a los años treinta del siglo pasado, que hacen referencia a la creación de arquitecturas urbanas utópicas, fantásticas, imaginarias, que el poeta crea como lugares en los que la vida, podríamos decir, es «Gozosa porque negada».⁴ Frente al descrédito total del mundo, una de las alternativas es erigir un mundo nuevo hecho de imágenes maravillosas imperecederas. «Una poesía por rehacer a cada instante»,⁵ en cada lector, con cada lectura.

En el poema «Amarrado a su sombra...», de *Abolición de la muerte* (1935), apreciamos al comienzo del poema una reelaboración de espacios históricos enmarcando la existencia del personaje amado. El sujeto poético se instala en un tiempo pasado mediante ciertos motivos reconocibles de la tradición literaria. En estas construcciones, el amor y el silencio encuentran un espacio para desarrollarse e imbricarse a través de una voluntad de permanencia, de repetición de ges-

tos, variantes estratégicas para llegar a esa anhelada abolición de la muerte. Asimismo, este remontarse al pasado es un rechazo indirecto a la ciudad moderna y la experiencia de crear un espacio ficcional alternativo con el valor, en tanto simulacro, de una construcción física.

AMARRADO a su sombra el bosque

Abría paso a las ardientes pisadas

Varios faunos acarreaban los arroyos

En los cuernos de la luna una flauta tocaba

La ninfa en la ladera descansaba el brazo

Estios de gracias florales

Tejían y destejían las brisas

En las sienes de la bella dormida
Como si dos niños con él jugaran

Tantas vueltas daba el mundo
De manos a otras se le veía frecuentado

De vermes con sombreros de copa y dignidad

Los ríos no se atrevían

A tocar el borde de las ciudades
De lejos las cantaban y en voz baja

Para no quebrar la calma de la murallas

O turbar en el recinto

La más clara voz de los trovadores

Allí aparecía la bella dormida cubierta de soles

Sus ardientes pisadas tanto medían el suelo como el cielo

Una sombra de olivos bajo los ojos
Murmullos de agua para las
manos

En los mares siempre flotaban
los ojos

Y esta rama de laurel de horizonte
a horizonte

Prendida de los sueños alzada del
cielo

No has visto una sonrisa hilar
un paisaje

La muchacha reír con el cielo
chorreando de sus manos

Más sombra me daban sus
pestañas

Que una arboleda bajo el triple
peso

De hojas vientos y cielos

No has visto abrirse una
madrugada

Sobre nieves como una frente

Alumbrando al sol y las estrellas

Una mano más clara que el agua
y con su rumor

Así me han atravesado de
mañana a noche

Las músicas heladas de los
dedos de acero

Con orlas nuevas su rostro no
descansaba

Ya sobre la dalia o el
ventisquero

Ya en la brisa o en el mismo
corazón del invierno

Y en la otra mano el cetro del
estío

Y en el otro pie el sol del otoño

Las miradas cargadas de
resplandores de océanos
soleados

Cruzando el Mediterráneo los del-

finos se empinaban

Incrustadas las tortugas en los
aires

No despertaba aún la muchacha
Llenaba los espacios la flor (p. 51-
52)

En el texto, el poeta recrea el personaje de la amada como la «bella dormida cubierta de soles», alusión al personaje del conocido cuento *La bella durmiente del bosque*, de Charles Perrault. Una bella durmiente que, como observaremos, es también la diosa de «ardientes pisadas».

La descripción del bosque, en las primeras líneas, hace referencia a los espacios bucólicos de la mitología greco-latina, arroyos, laderas de los ríos, campos florecidos, habitados por faunos y ninfas. Tras el verso «En los cuernos de la luna una flauta tocaba» resuena metafóricamente el sonido de la flauta de Pan, dios de los pastores de Arcadia, cuya figura asemejaba a la de los sátiros, con patas de chivo, barba y cuernos. Todo este universo greco-latino da paso, a través del apunte de una naturaleza en estío, a la aparición de la bella dormida y a la irrupción fantástica de unos niños que juegan con el mundo como con un balón y de unos «vermes», gusanos, ataviados dignamente con sombreros de copa. Esta nueva descripción configura un nuevo espacio narrativo, el del cuento de hadas, en concordancia con el personaje de la bella dormida.

La nueva reelaboración espacial presenta un íntimo paisaje urbano medieval, con sus ríos que cantan

en «voz baja» sin atreverse a tocar las ciudades y con «Esa arquitectura del límite que es la muralla», como expresa Juan Calatrava, que representa de forma mítica esa noción de límite que la arquitectura proporciona a la literatura⁶. En este caso, esta noción sirve para fijar, preservar y concentrar el espacio del amor de forma privilegiada pero no única. La frontera aquí es necesaria y engañosa a la vez porque en el texto todo el paisaje está dominado por el mismo encantamiento amoroso.

De esta manera, el poeta crea un movimiento emocional en dos sentidos, concentrado hacia dentro de la muralla donde duerme la amada y los trovadores cantan con «más clara voz», y expansivo hacia las afueras de la muralla donde están los ríos y los bosques, donde quedan selladas las «ardientes pisadas» de una diosa que no se nombra más que en sus atributos y alegorías.

El singular manejo de oximoros, paralelismos, gradaciones, metáforas y alegorías otorga al entramado textual una movilidad lenta pero intensa, llena de gracia, haciendo que los contrarios estén en permanente conciliación. La música aquí produce el silencio y el silencio es música, en evidentes relaciones semánticas con la *música callada* y la *soledad sonora* sanjuanista que tan bien conocía Westphalen; la amada dormida es angélica y al mismo tiempo es la diosa de pisadas ardientes; el espacio del amor está resguardado al interior de la ciudad,

pero también existe fuera de ella, en libertad; la muralla separa la ciudad del mundo pagano de los bosques, pero el mundo pagano está presente para significar el espacio del deseo, anulando el falso dualismo entre civilización y barbarie.

La confluencia de espacios históricos sucesivos en un nuevo espacio poético rompe todo orden temporal instalando la verosimilitud de lo imposible, mediante una resemantización de referencias intertextuales de la tradición literaria, que se encuentran en la memoria colectiva, y que hace posible que se mezclen los mitos de la antigüedad clásica, los cuentos de hadas, la tradición trovadoresca y, de forma más compleja, ciertas alegorías relacionadas con el neoplatonismo renacentista, que impregnan las imágenes surrealistas de Westphalen, como: «En los mares siempre flotaban los ojos» o «No has visto una sonrisa hilar un paisaje / La muchacha reír con el cielo chorreando de sus manos», que determina la belleza de las imágenes como forma de acceso al conocimiento.

Estos lugares y motivos se sustentan en los estratos de la memoria literaria a través de la figura del *locus amoenus*, que une en el poema, de manera singular, dos espacios naturales y climáticos que se oponen y se corresponden mutuamente, la montaña y el mar, el invierno y el estío, como se oponen y complementan la gracia del delfín y la lentitud de la tortuga, el sol y las

estrellas, la mañana a la noche, una mano y otra, la muchacha destinada a dormir eternamente y la diosa que camina imponiendo al mundo su imperio.

Otra tipo de arquitectura imaginaria es la que crea en la segunda parte del poema «La leche vinagre...»⁷, en el que el sujeto lírico imagina una ciudad polar:

[...]

La niebla de gelatina congelada
se apodera del espacio

La ciudad entera está formada
únicamente de columnas de
mármol de diferentes colores

Lentamente sigue su camino
El mar a veces se oculta en la
más gruesa

El viento también a veces llora
la indescriptible fauna polar

Que intenta vanamente escalar
los bordes lisos de las
columnas

Que giran con el movimiento del
corazón y que además
adelantan

Al paso cortado y suave del
camello

Un oso pende de un capitel y se
convulsiona prisionero en la
extraña trampa

Un ave hunde varias veces el
pico en el mármol hasta
sacarle sangre

En tropel los renos corren por la
llanura helada desaparecen y
vuelven

Un hongo y un pedazo de oreja o
simplemente una oreja
completa

Sólo quedan para servir de puntos de referencia (pp. 81-82)

Esta ciudad gélida, hecha de columnas de mármol de diferentes colores, poblada de animales polares, fabricada de transparencias y de un omnipresente silencio es una construcción *onírica*, cuyo rasgo fantástico fundamental es la autonomía de su lento desplazamiento, la arquitectura poética de una ciudad que «Lentamente sigue su camino», es decir, que ha adoptado uno de los modelos más antiguos y recurrentes en las fantasías arquitectónicas, el de la anulación de la ley de la gravedad.⁸

El sueño y el deseo fueron los principales motores en los que el surrealismo fundó su búsqueda de liberación definitiva para el hombre moderno. En el caso del sueño, son las imágenes que emergen en él las que brindan, en opinión de Paz, «ciertos arquetipos para la subversión de la realidad. Y no sólo las del sueño; otros estados análogos, desde la locura hasta el ensueño diurno, provocan rupturas y reacomodaciones de nuestra visión de lo real».⁹ La escritura poética resuelve las antinomias que oponen realidad y sueño al crear un lenguaje que asume otra forma de expresión, ilógica y simbólica, para mostrar que la existencia humana admite otros discursos.

Nietzsche señaló que al soñar «rehacemos toda la tarea de la humanidad primitiva», con esto afirmó que «como ahora razona el hombre durante el sueño, así razonaba también la humanidad durante la vigi-

lia muchos miles de años». ¹⁰ Estas fantasías arquitectónicas que adopta la escritura poética basadas en el sueño, nos unen a un lenguaje simbólico arcaico, religan al ser humano a sus fuentes de conocimiento más primitivas, para renovar el valor de los signos.

Pero esta ciudad que se desplaza sólo un poco más ligera que el elegante paso del camello, esconde también sus peligros, en ella el oso se convulsiona víctima de una trampa; y sangra el mármol bajo los picotazos del ave. Estos recursos semánticos de atribuir cualidades animadas a la imagen de la ciudad, dentro de un ritmo lento y de una visión transparente, crean la base del sentido enigmático que desprende el texto. La ciudad no sólo es una estructura urbana sino que es un organismo sensible, dotado de vida.

El lenguaje en el poema genera él mismo las imágenes que se hacen referencia unas a otras, y producen un encadenamiento progresivo que encuentran un sentido extraordinario en el poema, porque como señala Jung «el sueño es una serie de imágenes aparentemente contradictorias y absurdas, pero contiene un material de pensamientos que, traducido, arroja un sentido claro». ¹¹

No se trata de una ciudad paralizada, sino sumida en un tiempo y en un ritmo, ambos distintos, que se opone a la aceleración del tiempo de la ciudad contemporánea. Los habitantes de esta ciudad, el oso y el tro-

pel de renos, el ave y el camello, sirven para hacer visibles los rasgos que la caracterizan, su lentitud y su vida fisiológica, reflejada en el mármol que sangra y en esas columnas que «giran con el movimiento del corazón». Carácter que señala, por oposición, la diferencia con la ciudad real, movida por la ambición y el poder.

Para encontrar esta ciudad ideal, el poeta deja unas posibles coordenadas, datos para el aventurero que ambicione conocerla: «Un hongo y un pedazo de oreja o simplemente una oreja / completa / Sólo quedan para servir de puntos de referencia». Con ello advierte al lector que el ingreso a esa ciudad está regido por otras leyes.

El desconcierto que crean estas coordenadas no resulta absurdo dentro del propio nivel simbólico y semántico en que se desarrolla el poema, por el contrario, confirman su carácter de encuentro extraordinario. La figura del hongo corresponde a lo espontáneo, al carácter sorpresivo de todo hallazgo maravilloso, y la oreja, a nuestro juicio, se vincula en la poética de Westphalen, a la escucha y a la poesía.

Westphalen ha comentado que la disposición del poeta es la espera atenta a esa voz que habla desde la otra margen. Pero tan importante es acceder a la voz como la misma disponibilidad de permanecer atento. Breton subrayó este hecho ante el acecho del encuentro insospechado, porque determina una actitud vital

distinta frente al mundo, «C'est l'attente qui est magnifique».¹²

Por otro lado, Westphalen, al referirse a la innata poesía de su amigo Martín Adán, señaló: «A él le tocó la 'oreja de poeta' de la que yo siempre he carecido»,¹³ comparación de modestia. La coordinada auditiva, figurada en la oreja, indica en el poema la necesaria disposición que debe asumir el lector para entrar en el territorio del poema. Esta determinación del poeta por lo auditivo lo enlaza a las fuentes de la poesía, en la que este sentido fue el privilegiado, muestra además aquella cualidad que Baudelaire definía como inherente a la modernidad estética, lo fugitivo y lo permanente conjugados. De esta manera Westphalen recuerda e integra la tradición auditiva de la lírica a la modernidad de lo visual.

En la revista *El Uso de la Palabra* (1939), Westphalen publicó un texto crítico titulado «La poesía y los críticos», cuyo primer párrafo, que transcribimos, expresa una suerte de arte poética, la poesía como estruendo en el silencio de un rostro y como deseo que funde el placer y la muerte, en esos guantes de fuego con el que abraza a sus amantes.

El texto poético en prosa podría considerarse un recuento de arquitecturas fantásticas, que muestran los dominios o moradas de la poesía. Selva virgen, ciudades de cristal de roca, continentes cubiertos de torres, desiertos, cavernas que el mar circula, ventanas como aves formando círculos mágicos, todo un

mundo convulsionado que es el mundo de la poesía, hecho de maravillosas visiones, regido por fuerzas incontrolables, cuya belleza, como decía Breton, *será convulsiva o no será*.

Levantando un arco de selva virgen, la poesía lentamente extiende su mirada de profundidad submarina a través de ciudades de cristal de roca cuyos habitantes también ostentan cráneos de cristal fosforescente, con algas de metal en fusión y caparzones de insectos nocturnos de polvo de diamantes imantados por la estrella polar y la estrella que habita en el volcán intermitente entre el ecuador y los polos. El desierto gira con lentitud sobre su eje. Las ventanas aletean desesperadamente por escapar a la tempestad de agua hirviendo atrayendo sin piedad ciudad tras ciudad a su círculo mágico. Las torres despliegan todo su esplendor y cubren por completo un continente y luego otro. Entre forados y socavones temblorosos a millones de leguas bajo tierra, el mar se introduce subrepticamente (sic). La poesía, de nuevo, con sus brazos de cataratas y el murmullo quebradizo de cristales rotos incrustados en el tierno silencio de un rostro. La poesía con sus temibles y seductores guantes de fuego, que no abandona nunca ni para abrazar a sus fieles amantes.¹⁴

Este texto muestra el poder creativo de la imagen surrealista que,

asociada a los mitos relacionados con lo constructivo (la forma arquitectónica del arco, el cristal como material mítico, la cueva, las torres y hasta las cáscaras o caparazones de insectos), produce arquitecturas imaginarias sorprendentes.

Como buscaban los surrealistas, en la poesía de Westphalen se unen el signo lingüístico y el signo plástico, en una búsqueda deliberada del placer estético que crea el acontecimiento del lenguaje. Américo Ferrari señaló uno de los rasgos más significativos de la poesía de Westphalen, al afirmar que «Y no hay, en efecto, otra cosa que imágenes en esta poesía; mejor dicho, esta poesía es pura imagen: imagen pura (...) imagen para ver.»¹⁵ Estas imágenes para ver quedan plasmadas en arquitecturas de la imaginación, que despliegan una belleza visual casi iconográfica y convulsiva, siempre ceñida con el riesgo último, que le otorga una sensación de perenne intensidad, de camino que bordea la vida y la muerte.

El texto está dominado por imágenes que están relacionadas con la transparencia y el cristal: miradas submarinas, ciudades y cráneos de cristal, polvo de diamante, estrella polar, visiones cósmicas como las del desierto que gira sobre su eje, círculo mágico, ventanas, agua de mar, brazos de cataratas, cristales rotos. Este carácter lo relaciona con el imaginario surrealista hecho de arquitecturas silenciosas y ambientes insólitos, mágicos, que recuerdan a

cuadros de De Chirico, poblados de enigmas y silencios o a las estructuras transparentes de Dalí, y que está recogido por Breton en su elogio al cristal.

Nul plus haut enseignement artistique ne me paraît pouvoir être reçu que du cristal. L'oeuvre d'art, au même titre d'ailleurs que tel fragment de la vie humaine considérée dans sa signification la plus grave, me paraît dénuée de valeur si elle ne présente pas la dureté, la rigidité, la régularité, le lustre sur toutes ses faces extérieures, intérieures, du cristal.¹⁶

Esta elección del cristal hunde sus raíces en su surgimiento como material constructivo privilegiado, tras la I Guerra mundial, en el que artistas como «Bruno Taut soñaba con un nuevo amanecer, con un mundo en el que la ciudad se habría disuelto y en el que las cumbres de los Alpes resplandecieran de construcciones de cristal.»¹⁷ Él mismo construyó, para la Exposición del Deutschen Werkbund de Colonia en 1914, una hermosa casa de cristal.

También, el amigo de Taut, Paul Scheerbarth, en *Arquitectura de cristal* (1914), produce un texto extraño, mezcla de pequeño tratado de arquitectura y una visión utópica del futuro, muy cercano ya de la experiencia vanguardista, con ello «Pretende componer una reflexión sobre las posibilidades abiertas a la arquitectura contemporánea por los nuevos materiales industriales (y por su-

puesto, de manera muy especial el vidrio)¹⁸, con los que pensaba transformar el mundo:

LVI. La naturaleza bajo otra luz
Toda la naturaleza nos aparecerá bajo una luz completamente distinta cuando los preceptos de la arquitectura de cristal se hayan impuesto en todos los países. La enorme cantidad de cristal coloreado por fuerza le conferirá otro

aspecto a la naturaleza, como si sobre ella se hubiese derramado una nueva luz.¹⁹

Las arquitecturas imaginarias de Westphalen no son construcciones ilusorias sino espacios mentales, síntomas de un rechazo a la grosera realidad, contruidos para revelar, a través de la belleza y la exuberancia, la existencia de otra vida, la posibilidad de otro mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Breton, André, *L'amour fou*, París, Gallimard, 1994.
- Calatrava, Juan y Nerdinger (eds.), *Arquitectura escrita*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010.
- Choay, Françoise, *El urbanismo: utopías y realidades*, Barcelona, Lumen, 1970.
- Creación & Crítica*, «Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen», Lima, núm. 20, agosto de 1977.
- El Uso de la Palabra*, Lima, núm. único, diciembre de 1939.
- Jung, C.G., *Símbolos de transformación* (edición revisada y aumentada de *Transformación y símbolos de la libido*), Barcelona, Paidós, 1982.
- Paz, Octavio, *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix-Barral, 1986.
- Westphalen, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, Madrid, Alianza Tres, 1991.
- _____ y Julio Ramón Ribeyro, *Dos soledades*, Lima, INC, 1974.

NOTAS

- 1 Sobre los temas relacionados con los encuentros entre arquitectura y escritura véase *Arquitectura y escritura*, edición de Juan Calatrava y Winfried Nerdinger, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010. Catálogo de la exposición y congreso del mismo nombre realizado en marzo 2010. Para una lista detallada, aunque no cerrada, de los temas más frecuentes en este campo, véase, en particular, el artículo de Juan Calatrava, «Edificios, ciudades y textos: sobre arquitectura y literatura», *ibid.*, pp. 15-34.
- 2 Cfr., Hans Holländer, «Arquitectura fantástica. Textos e imágenes», en *ibid.*, p. 90.
- 3 Cfr., Martin Heidegger, «Construir, habitar, pensar», en Françoise Choay, *El urbanismo: utopías y realidades*, Barcelona, Lumen, 1970, pp. 532-539. En este artículo, Heidegger plantea una reflexión, a través de la etimología del término alemán *buan*, habitar, sobre la unión originaria entre el ser en el mundo y la forma en que lo construimos y habitamos.
- 4 De «Nerval y el amor» en Emilio Adolfo Westphalen, *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, Madrid, Alianza Tres, 1991, p. 84. En adelante citaremos de esta edición.
- 5 De «Paréntesis», *ibid.*, p. 179.
- 6 Cfr., Juan Calatrava, «Edificios, ciudades y textos...», *op. cit.*, pp. 18-20.
- 7 Publicado en 1939 bajo el título «Poema» en *El Uso de la Palabra* y recogido luego como parte del conjunto *Belleza de una espada clavada en la lengua*.
- 8 Cfr., Hans Holländer, «Arquitectura fantástica...», en Juan Calatrava y Winfried Nerdinger (eds.), *Arquitectura escrita*, *op. cit.*, p. 86.
- 9 Octavio Paz, «El surrealismo», en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix-Barral, 1986, p. 140.
- 10 Frederic Nietzsche, citado en C. G. Jung, *Símbolos de transformación* (edición revisada y aumentada de *Transformación y símbolos de la libido*), Barcelona, Paidós, 1982, p. 48.
- 11 C. G. Jung, *Símbolos de transformación...*, *op. cit.*, p. 32.
- 12 «Es la espera lo magnífico», en André Breton, *L'amour fou*, *op. cit.*, p. 38. La traducción es nuestra.
- 13 E. A. Westphalen, «Poetas en la Lima de los años treinta», en E. A. Westphalen y J. R. Ribeyro, *Dos soledades*, Lima, INC, 1974, p. 38.
- 14 Cfr. E. A. Westphalen, «La poesía y los críticos», en *El Uso de la Palabra*, Lima, núm. único, diciembre de 1939, p. 1. Revista que editaron Westphalen y Moro —ya en México éste último.
- 15 Américo Ferrari, «Lectura de Abolición de la muerte», en *Creación & Crítica*, «Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen», Lima, núm. 20, p. 48.
- 16 «Sólo el más alto aprendizaje artístico puede venir del cristal. La obra de arte, al mismo título que cualquier fragmento de la vida humana considerada en su significación más grave, me parece despojada de valor si no presenta la dureza, la rigidez, la regularidad, el brillo sobre todas sus caras exteriores, interiores, del cristal.», en André Breton, *L'amour fou* (1937), París, Gallimard, 1994, pp. 16-17. La traducción es nuestra.
- 17 Juan Calatrava, «Edificios, ciudades...», *op. cit.*, p. 32.
- 18 Juan Calatrava, comentario a las obras de Paul Scheerbarth, «Lecturas», en *Arquitectura escrita*, *op. cit.*, p. 279.
- 19 Paul Scheerbarth, *Arquitectura de cristal*, en Juan Calatrava, *ibid.*, p. 277.