

dentia oppositorum es un pensamiento axial dentro de la estética del romanticismo alemán. Así, por ejemplo, en Fichte, leemos: «Todo morir es un nacer, y justamente en la muerte se revela la exaltación de la vida. En la naturaleza no existe un principio de muerte, porque toda la naturaleza es vida [...]. El fenómeno de la muerte es el escalón por el cual mi espíritu entra en la nueva vida»¹⁸.

Las formas breves son el mejor cauce para esta escritura. Todo poeta es un arquitecto y un talador; surge la imagen violenta de la destrucción y la regeneración cuando se medita sobre el silencio: «Va a agarrar un martillo para golpear el silencio –para pulverizar el silencio– para multiplicar el silencio» (185). El fragmento empieza roto y acaba roto. Decir escritura será decir brecha. El espacio rítmico, movable, ambiguo de la escritura cerrada sobre su espesor, anillada sobre su centro, y ese espacio otro del silencio: inalterable, inmodificable, pero nunca mudo, sino sentido como radical presencia. Es ahí donde está pensada y tensada la escritura de Westphalen, en ese «desdecirse» (Octavio Paz *dixit*).

En 1988 aparece *Ha vuelto la diosa ambarina*¹⁹, el que considero el mejor libro del poeta. Westphalen vuelve sobre los temas que le obsesionan, que son los grandes temas del arte de todos los tiempos: la poesía, el amor, el tiempo, la muerte. La madurez de su cosmovisión cristaliza en una escritura de extraordinaria densidad. El título es un homenaje a su admirado José María Eguren: la diosa ambarina personifica el misterio afín a la poética simbolista de este autor. El libro se organiza en tres partes de doce, diez y nueve poemas respectivamente. Esa trayectoria en creciente borrado se equilibra insertando mayor número de líneas en aquellas secciones que contienen menos poemas. El poeta disuelve, como ya en alguna de sus entregas anteriores, las fronteras más que dudosas entre el verso y la prosa. Las vetas narrativas, las variaciones tonales, los quiebros de registro en los que se perciben ecos vallejanos, la decantación sentenciosa o aforística conviven con la modalidad lírica, que formalmente se pone de relieve con múltiples simetrías y reiteraciones sintácticas que exploran múltiples cadencias musicales. El poema de Westphalen no fluye, sino que toca cuerdas de timbres muy distintos, gusta de las escarpaduras, la irregularidad rítmica, del inciso y del diálogo intercalado. El chirrido como una poética: «Sonido lúgubre –golpe mortífero de daga– al saltar la cuerda en el concierto. ¿Qué hacer ante el incómodo incidente? ¿Poner remedio a la des-

¹⁸ Apud Antonio Marí, *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 64-65.

¹⁹ Se trata de una edición de 100 ejemplares, con cinco monotipias de Judith Westphalen, editados al cuidado de Marcos Limenes en Tijuana (México).

compostura o punto final a lo que será (de todo modo) trunco en cualquier circunstancia?» (225). El concierto, alegoría de la escritura, sufre la súbita acometida de la conciencia de la muerte. El poeta sabe que el poema es un cuerpo mutilado y por eso inserta también su tanteo, su corrección.

Lo más prescindible en el arte de la Poesía es el poeta. La Obra absorbe al autor; éste no puede sino ofrecerse como el cántaro o el cauce de una voz que no le pertenece porque es la voz del Lenguaje: «Quien escribe un poema escribe porque la lengua le inspira –cuando no le dicta– el siguiente verso»²⁰. La poesía precede al poema: vasija, tela, lienzo. Para Westphalen, el poeta es un médium al que sólo le cabe ponerse en estado de disponibilidad absoluta olvidando su yo:

«Las palabras lo escogen a uno para sus zarabandas (o sus actos de fe).

En la poesía –es sabido– el «médium» está sujeto enteramente a los dictados y caprichos de la Palabra.

Aun en la vida corriente –quién no se ha sentido arrastrado a donde él mismo no hubiera osado o no había previsto» (227).

Esta *capacidad negativa* (Keats) del poeta también lo hace un ser vulnerable, un ser *arrastrado* por lo que no conoce. Lo decía muy bien Westphalen en una entrevista: «[...] hay que alejarse lo más posible de la poesía: por razones de seguridad propia»²¹. Y tal vez en sus palabras podríamos encontrar una de las razones de su silencio poético. Maurice Blanchot lo explica en relación con la huida de Rimbaud: «El artista que se ofrece a los riesgos de su experiencia no se siente libre del mundo, sino privado del mundo, no dueño de sí, sino ausente de sí, y expuesto a una exigencia que, al arrojarlo fuera de la vida y de toda vida, lo abre a ese momento en el que no puede hacer nada y en el que ya no es él mismo»²². Este desposeimiento recuerda al estado de noche de los místicos y de los románticos, donde el ámbito nocturno, el vacío, se convierte en el ámbito adecuado para la contemplación poética. Westphalen firma un poema que bien hubiera podido salir de la pluma de San Juan o de Novalis: «Mira el rostro blanco y el cuerpo negro de la Noche hasta que dejes de percibir la diferencia entre albura y negrura. Pues sólo conocerás a la Noche si te pierdes y desapareces en la Noche –si te vuelves Noche» (226).

²⁰ Joseph Brodsky: *Del dolor y la razón*, Barcelona, Destino, 2000, p. 65.

²¹ Apud Iván Ruiz Ayala: op. cit., p. 11. Véase, además, las reflexiones de Westphalen sobre el poeta como médium en *La poesía los poemas los poetas*, op. cit., especialmente pp. 25-26 y 95-96.

²² Maurice Blanchot: *El espacio literario [1955]*, Barcelona, Paidós, pp. 46-47.

«Es cuando casi no le queda a uno sino memorias y olvidos –que se toma conciencia de murmurante precipicio insondable» (219). Toda conciencia nace de un detenerse: *ahora es cuando*. Lo vivido es una memoria llena de olvidos donde crecen súbitamente los recuerdos. Hay un viento que mueve las voces y los rostros hacia el pasado y hacia el futuro, a favor y en contra del tiempo; viene de la lejanía, son formas vagas y palabras apenas entreoídas. La interrogación se abre a la paradoja: «¿Será el recuerdo –en consecuencia– mera acumulación de olvidos transferencias y deslices?» (221). Saber que hemos olvidado es también una forma de recordar y es consustancial a la memoria, además de la incandescencia del placer o del remordimiento, la tregua, el filtro, los olvidos voluntarios e involuntarios. Desde la serenidad de los años se ha llegado al abismo de la muerte y de la escritura; ese precipicio resuena insondable al final del poema, quieto como un asombro. Pero es un precipicio poblado, habitado, murmurante (el efecto fonostilístico de la aliteración en nasal connota el murmullo del más allá), una «tiniebla amorosa –palpitante de vida» (241), como leemos en otro lugar.

En la poesía de Westphalen la belleza se confunde con la muerte. La belleza conmociona hasta el punto de que el sujeto lírico desea la inmola-ción, ansía arder en su entraña. La belleza aniquiladora y espectral, convulsa, está personificada en la Diosa Ambarina. Si la Medusa de la mitología grecolatina petrificaba con la mirada, la Diosa Ambarina muestra un centro que comunica con el abismo. Como el poema:

«Hoy he visto a la Diosa Ambarina –la misma tez de ámbar– sus ojos de llamarada y de tiniebla –encarnación de la única y perennal Belleza.

Su espléndida iracundia me abrasó el alma –su Belleza funesta se cebó en mi sangre– sus desproporcionados Rencor y Odio me fueron de gloria» (250).

Salen a nuestro encuentro los versos de Rilke: «Porque lo bello no es nada / más que el comienzo de lo terrible, justo lo que nosotros todavía podemos soportar, / y lo admiramos porque él, indiferente, desdeña / destruirnos». Esta concepción, plenamente romántica, asimila la categoría de lo *sublime* que, a diferencia de lo bello, que produce sólo deleite, engendra un terror placentero que embarga la conciencia²³.

Se canta a la Belleza como representación de lo absoluto, pero también a la belleza sensible, a la pasión, a la mordedura y a la consagración del ins-

²³ Cfr. *Edmund Burke: Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello [1756], Madrid, Tecnos, 1987.*

tante. El poeta es un *voyeur* que se deleita observando a las *lolitas* que pululan a su alrededor, un mirón culto que acude a la cita pictórica que matiza su experiencia: «(Hermoso dibujo nos hubiera dado Renoir de ese enhiesto cuerpecillo –más que núbil aunque con teticas minúsculas– ocul-tado en parte por la espesa la abundante catarata de pelo negro exuberante)» (235). Desear es un devorar y ser devorado, pacientemente porque la lentitud es el dominio de la piel: «Súbito e irresistible deseo de morder labios jugosos coralinos húmedos –de hinchar pausadamente (pero fuertemente – pero implacablemente) los dientes en boca entreabierta» (248). El ser desea consumirse en el fuego del deseo y en la música, encarnación del poema; deseo y música contienen cualidades encantatorias: «Descuartícen-me sobre parrilla en ascuas de la música» (242).

«Concebir pensamientos de piedra –que se echen al agua y formen ondas– que se arrojen al vidrio y lo destrocen» (220). «El poema-piedra, palabra que surte la materia telúrica. La palabra compacta, potente e incluso *arrojadiza*. Vidrio, blancura, página: palabra libidinal, del estrago. Sólo el fragmento sabe desde el principio de naturaleza destrozada. Sin embargo, su fortaleza no oculta su carácter efímero. Del desdoblamiento nace la ironía hacia la presunta justicia del tiempo: ‘Yo soy lo efímero –díjose– me cubriré con el poema para ocultarlo’. Invernó así por siglos y no lo despertaron ni las indiscretas trompetas convocando a desacreditadas resurrecciones» (222). Westphalen se carcajea de la literatura como un garante seguro para la eternidad porque intuye que cuando se rasga el velo que recubre lo absoluto no se encuentra nada.

¿Debe aceptarse esa ruina como un principio del sentido? Cuando la voz se seca, bendecir la arena. Parece musitar Westphalen que hay que estar no en la resignación del vacío, sino en su íntima convicción, en su imagen consumida de ángel atrapado por la albura. En el silencio el verso se hace exacto y poderoso. Se alcanza la identidad: la noche y el silencio son lugares habitados; el silencio está vivo, la belleza se une al horror, la muerte a la vida. Con estos versos incandescentes cierra Westphalen su última entrega, *Falsos rituales y otras patrañas*: «Alivio y deleite / Cuando se ha atracado / La barca del tiempo / Y nada sucede» (59). El libro, que contiene nueve poemas (todos en prosa salvo el citado), prosigue en su celebración del cuerpo femenino, fusionado con el instrumento musical. Es el primer poema, «Artificio para sobrevivir», el que supone un avance muy interesante en la cosmovisión del peruano:

«–Impedir la salida del sol –atancar bien las innumerables puertas y ven-tanas de la noche– no dejar resquicio alguno por donde se cuele el sol [...].

–Quien tal expresó –¿pretende ponernos antifaz negro desprovisto de aberturas?– olvida la insoslayable alternancia de luz y tiniebla? [...].

–Desde luego –replica. Pero ¿a qué sirve el lenguaje si no insinúa (invo-ca) lo imposible?

Vean: el sol cayó en la trampa (ficticia) que le armaron las palabras. No hay sol –no hay luz– tampoco noche se necesita.

–(Cierra los puños –aprieta los párpados)» (43).

El poeta se había venido reafirmando en sus últimos libros en una visión reconciliadora de la temporalidad. La noche, el silencio y la muerte eran espacios colmados del alumbramiento. Pero si la palabra poética se sentía antes como una derrota, como el precio de un naufragio, el poeta también llega a reconciliarse con el lenguaje. Éste es incapaz de transparentar el objeto –recuérdese «Poema inútil»–, en cambio nos permite el acceso a otros mundos, posibles o imposibles. Al constatar el carácter autorreferencial del lenguaje, continuamos dentro de la estética romántica. Escribe Novalis: «Nadie es consciente de la más singular de las propiedades del lenguaje, es decir, que sólo concierne a sí mismo [...]. Con el lenguaje sucede lo mismo que con las fórmulas matemáticas: constituyen un mundo en sí mismas, no expresan más que su propia y maravillosa naturaleza»²⁴. Westphalen crea un dialogismo interno en que la palabra se revaloriza como ente de ficción, como enclave de la imaginación; el poeta comprende que el sortilegio, al cabo, es necesario para sobrevivir porque nos tiende un puente con el sueño. Miseria y grandeza de las palabras.

²⁴ Apud Antonio Marí, op. cit., p. 146.



Josef von Sternberg y Marlene Dietrich (Berlín, 1929)