

Un samurái

en el desierto

A samurai

in the desert

Miyer Fernando Pineda*

IE Quebec-Duitama

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..33.2021.3269>

* Doctor en Lenguaje y Cultura, Magister en Historia y Licenciado en Ciencias Sociales de la UPTC. Miembro de la Corporación Literaria Si Mañana Despierto, grupo de investigación de la UPTC. Líder del proyecto Mnemósine. Docente en la IE QUEBEC de Duitama. Correo electrónico: mnemosinequebec@gmail.com



Recibido: 3 de septiembre de 2020 * Aprobado: 18 de noviembre de 2020

¿Cómo citar este artículo?

Pineda, M. F. (enero-junio, 2021). Un samurái en el desierto. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, (33), 15-43. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..33.2021.3269>

Resumen

Se trata de un acercamiento a los tres primeros libros del poeta José Watanabe -*Álbum de familia* (1971), *El huso de la palabra* (1989) e *Historia natural* (1994)-, quien es una de las voces más poderosas de la poesía latinoamericana. Se propone el ensayo como soporte de una textualidad más amplia capaz de trazar la ruta para aproximarse a la totalidad de la obra del poeta peruano. Se concibe la lectura hermenéutica como un habitar de la poética que permite dar cuenta del sobrecogimiento que provoca el manejo de los símbolos por parte del poeta, como rasgo de una estética anclada en lo cotidiano, cuyo propósito es evidenciar sus grietas/anomalías como una forma de señalar las fuerzas que oprimen al sujeto en ese terreno que llamamos realidad.

Palabras clave:

Hermenéutica, samurái, bushido, enfermedad, habitar

Abstract

It is an approach to the first three books of the poet José Watanabe - *Álbum de familia* [Family Album] (1971), *El huso de la palabra* [The Word Reel] (1989) e *Historia natural* [Natural History] (1994)-, who is one of the most powerful writers of Latin American poetry. This essay is proposed as a support for a wider textuality, which is capable of tracing the route to approach the complete work of the Peruvian poet. Hermeneutic reading is conceived as a place where poetics inhabits, which lets to advise the awe arisen by the way the poet uses symbols, as a feature of an aesthetic anchored to the quotidian, whose purpose is to evidence its cracks/anomalies as a manner of pointing out the forces that oppress the subject in that terrain that we call reality.

Key words:

Hermeneutics, samurai, bushido, disease, inhabit.

1. Kafka en Laredo

Dicen que don José Watanabe (1946-2007) compraba flores y materas para ponerlas bajo la lluvia y la noche. Dicen que compraba animales para liberarlos. Al ser parte de la naturaleza encarcelada por el hombre, estas criaturas no continuarían su adecuado proceso de metamorfosis; por eso Watanabe hacía lo que hacía, y por eso escribió lo que escribió. Esa es una de las impresiones más profundas de la obra del poeta peruano: aunque no lo parezca, hay cierta dosis de determinismo en la poesía; no se trata de una libertad radical a la hora de cercar con imágenes o palabras el torrente (porque de eso se trata el poema, de ponerle cercas, palabras, muros, piedras, lo que sea, para marcar, limitar y/o anunciar el cauce, el camino hacia el infinito que escose, inmanente, en los abismos del espíritu), no, se trata de los intersticios en los que razón e imaginación son el envés del ser, posibilidad detenida y posada en la textualidad que mostramos; se trata de que no se puede eludir una declaración de principios resguardada en el trasfondo del acto poético.

Watanabe¹ sabía que, así como plantas, flores y animales enjaulados, frenaban en un reposo miserable sus mutaciones hacia un ser, al hombre le ocurre lo mismo, y ese será uno de los tópicos con los que comienza su proceso creativo; a diferencia del sujeto unidimensional, enajenado y cosificado, el poeta se metamorfosea en palabras: “Yo también entreveo la posibilidad de volar, de caminar por el cielorraso” (p. 27); así comienza la senda por la saga del prestidigitador José Watanabe, haciendo de Kafka uno de sus antecedentes eficaces, en el sentido de manifestar los procesos de la mutación; salvo que en Watanabe -digno continuador, y con honores- del poder de la tradición poética latinoamericana, esas mutaciones no son negativas, y, por el contrario, son una forma de salvarse del incendio y su locura; son, como diría Deleuze, una forma de devenir (1996).

En sus primeros poemas, Watanabe muestra una preocupación por el peso de la realidad, porque en ella hay mecanismos y sustancias que despojan la esencia de lo humano en su proceso de transformación, para ser lo que está destinado a ser; en su primer libro, dichos elementos están cifrados en esa imposición de las fuerzas que sostienen el mundo del capitalismo salvaje, cuyos límites son el consumo y el mercado, y cuyos cauces son la explotación y la desigualdad que hace del sujeto una tuerca o una piedra para una gran máquina o una gran pirámide. En *Álbum de familia* (Watanabe,

1. Para la elaboración de este ensayo se utilizó el libro *Poesía completa* (2013) de la editorial Pre-Textos con prólogo de Darío Jaramillo Agudelo.

2013), el poeta advierte esas fuerzas y explora la palabra plástico; la rodea de manera minuciosa, interpretando en ella el peso simbólico de la lucha por lo vital.

El plástico es el símbolo de la dominación que somete a lo humano. Se trata de un virus o un simbionte que lo cerca hasta hacerse parte de su corporeidad, porque al igual que lo humano, el material sintético puede moldearse fácilmente; la diferencia –en apariencia– es que tarda en degradarse centenares de años: una bolsa plástica tardará 150 años en desaparecer y una botella alrededor de 1000 años. ¿Y una flor de plástico? ¿Cuánto tardará en degradarse el alma de plástico de los seres de plástico que requiere ahora el sistema? Desde el trasfondo de los mecanismos de control, lo humano es plástico en masa; su degradación reemplazable es casi infinita: a una esclavitud antigua le sigue la euforia del esclavo que compite por los favores del amo, manifestada a través del rendimiento; se puede, entonces, desempolvar *El derecho a la pereza* (1883) y considerar la praxis que resguarda el título del manifiesto de Lafargue, como un verdadero acto de resistencia (Lafargue, 2008).

El sujeto a merced del calculado atavismo de estas fuerzas, ahora se enjaula en la paradoja endémica que ofrecen las criaturas de plástico, eternas: “no hay secreto placer entre el polen y el estambre/ ni esa inmemorial premonición/ que estremeció al hombre ante la flor marchita// He visto algunas secretarías/ vertiéndoles el perfume de su agrado// Y a estas alturas/ no debe sorprendernos una triste muchacha/ deshojando flores de plástico junto a su ventana” (Watanabe, 2013, p. 31).

La celda que ha enjaulado al mundo está hecha de plástico (y de huesos), y entre los bloques de concreto se cuelan los restos de venenos que creará la modernización para su beneficio; y frente a esa realidad el poeta exige la palabra: “Estoy tentado a liberar este pájaro/ a devolverle/ su derecho de morir sobre el viento// Me van a pedir razones// Sentiré la obligación de hablar acerca de la libertad” (Watanabe, p. 32). Al hombre -a merced de una cadena alimenticia que lo instrumentalizó expurgando sus alas- se le ha impuesto un imaginario llamado profesionalización, y se le ha hecho creer que es libre: “un hermano con posgrado y otros lagartitos” (p. 33), y el hecho de intentar o de proponer la fuga, invita a suponer que la finitud hace del hombre criatura mítica, mitológica, horadada por el sueño, y es grato pensar, que allí, en territorios de la poética, el principio de libertad es inmenso, indescriptible, utópico y lejano del mundo actual: “Pero nadie descubrió mi pata de fauno [...] Ahora buscan nuestro rastro por las últimas aldeas” (p. 33).

Watanabe crea una poesía en apariencia condicionada por la realidad moderna, y a través del simulacro, diseña los caminos de la fuga; no niega esa realidad, la padece para mostrar la fragilidad y sus efectos en el sujeto, en esas “modestas tribus” (p. 35); aborda los nuevos mitos sobrevivientes por el asombro que produce la muerte en una sociedad alejada de la poesía, o de otras formas del pensamiento interrogado por el ser.

En su poesía, la vida consciente en palabras; en sus versos, la equivalencia de lo despiadado y la crueldad, y, sin embargo, esa insignificancia.

Watanabe explora el agotamiento de lo cotidiano en el cuerpo, ese residuo de la naturaleza ya conquistada, deprimente y dislocada; y para ilustrar este enfoque, hace de la oficina la nueva mina, la fábrica, la oficina-jaula donde el capataz o jefe-rata, oprime y aliena: “Pero lo que quiero decir es rata/ encorbatada rata/ jefe rata/rata que se baña o canta bajo la ducha/ haciendo inútil el excesivo perfume de las secretarias/ porque el agua no ducha/ la caca del corazón de la rata” (Watanabe, pp. 37 y 38); y frente a ese imaginario, el poeta: “Condesciendo y/ a veces soy el que deja anónimos en el buzón de sugerencias” (p. 38).

Al asumir la poesía como trinchera, se establece una línea conversacional con Marcuse; y esto no debe asombrar porque Watanabe se asumía como un hombre comprometido y crítico: “la parte buena del ser humano tiende al socialismo” señaló en una entrevista (Lechín, 2017), y no es difícil comprender que se trata de una posición crítica alejada de los dogmatismos y guiada por un humanismo irrefrenable. En sus poemas se palpa el grado de conciencia ética que lo lleva a ser un pensador en la aldea, mientras se propone fabular lo efímero del ser, en tiempos en los que esa finitud sagrada se ha expuesto en el mercado, como una necesaria o pintoresca añadidura alquilable o prescindible, por esta razón, el poeta en su proceso de mutación, termina convirtiéndose en un samurái.

Marcuse señala los problemas de la sociedad industrial y pregona su impacto hacia el futuro. La noción de libertad -principio de la democracia moderna- simulará la libertad; ya no existirá dicha dimensión para lo humano; al obrero -piedra reemplazable en la gran pirámide- se le presentará la opción de elegir en qué campo de concentración será sometido de por vida, y se le creará la ilusión de que es libre al menos en el espacio de consumo, pero nunca será feliz, le quedará la euforia en medio de su infelicidad (Marcuse, 1985). Watanabe, el poeta, intentará dar cuenta de esa distancia que existe entre el sentido de lo eufórico en el ser cosificado y la felicidad del ser como sentido de lo utópico.

Desmonta la estrategia: “Y un día amaneceré convencido/ por la propaganda” (p. 39); así se harán efectivos los mecanismos de control, y en ese escenario, la poesía será subversión del sujeto, o al menos, vestigio de trascendencia ante lo intrascendente; el poeta asumirá a través de esos monólogos de imágenes razonadas, la lucidez del hombre que se yergue y ve al menos por un rato, la corriente que lo arrastra; en este sentido, la poesía es asidero, salvavidas, tronco que acompaña al ser agotado en la creciente que lo enjaula; la poesía testimonia el peso de la totalidad, y asombra la persistente presencia del espíritu en lo humano; al final, la conclusión deviene como parte de un proceso dialéctico: la “peste tenía su oficio” (Watanabe, p. 40).

En ocasiones, en el fondo de ese ser cosificado, hay restos de otro sentido: el de la finitud, marcado o descosido por la muerte. En el caso de Watanabe, el fallecimiento del hermano recuerda que somos siameses, que una parte de nosotros se encuentra podrida “bajo tierra” (p. 40); la senda que le queda por recorrer, encontrará en su propio cuerpo un soporte para que el lenguaje se maraville ante el asombro de estar vivos y arrastrando la agonía.

Se retoma la nostalgia en la escritura, se regresa un poco del camino de la lírica moderna, se escabulle en cauces que incitan a pensar las sensaciones como rasgos ontológicos que obligan a decir que se está vivo; por esta razón, también expresa el sentir de lo social, de ser el poeta-samurái de la tribu: “Está pasando un entierro, / el muerto quería ir caminando/ pero que comprenda que comprenda le dijeron// Le dijeron que la huelga continuaba ante la tropa y la bala” (Watanabe, p. 41). No es gratuita la relación con el samurái ni se plantea únicamente por el pasado del padre y su estoicidad ante las fuerzas que desgastan la vida, o frente al tiempo destruyéndose que somos. No hay que olvidar que una de las etimologías de la palabra samurái, hace referencia a servir, y aquí se tiene al poeta fabulador y guerrero, además, como servidor y vigía. Desde esta perspectiva, se trata de la poética “del hombre tenue bajo la lluvia” (p. 43), enfrentada a ese absoluto problema de la alienación, con el cual se impide que el sujeto posea una canción que permita ensimismar al otro (p. 48), y ensimismarse, mientras el ruido de la gran máquina persiste. La poesía, como búsqueda de la trascendencia hacia abismos interiores, en donde ha yacido el ser, implica enfrentar y hasta eludir la realidad, porque se trata del “estadio más avanzado de la alienación” (Marcuse, p. 41). El poeta sabe que la realidad es caníbal y que la poesía es serenidad ante el horror, camino antiguo recorrido por los dioses que podrían enseñarnos lo que no-somos, más allá del código que nos tatuaron para marcar el paso por este campo de concentración. Sin embargo, el destino depara un reto más para que las

palabras se estrellen hasta volverse añicos, y quede la frialdad ética del poema; el poeta enfermará, y en un hospital de ultramar, junto a otros enfermos, enfermeras y camillas, buscará el alivio en símbolos y metáforas, a través del *huso* de la palabra; de esta manera, hilará e hilará, el dolor y la agonía que logran deshacer lo vital.

2. Sinogan, limbitrol, aldol

Hay una conferencia en YouTube de José Watanabe (2016)² en la que habla de la relación que existe entre la creación y la depresión. La cámara comienza con una toma amplia; al margen izquierdo se ve un tablero y encima la señal de SALIDA. Hay un ruido fuerte en la calle; es un motor que no cesa, brusco como banda sonora, pero quizás el adecuado para la temática que se aborda; el presentador amigo, el psiquiatra peruano, hace una broma; presenta a Watanabe como poeta de moda “porque además de su calidad tiene fama” dice, y se ríen. “Hay una campaña de desestigmatización de la enfermedad, del trastorno”, agrega. Watanabe “ha superado la depresión y la incorpora en su obra” y el poeta se dispone a leernos (a los pocos y lo agradece) unas páginas que ha escrito la noche anterior. La presentación no dura; he allí la carga depurada de la poética peruana. La gran máquina no deja de sonar y el poeta lo sabe: “a ver si mi voz es más fuerte” dice ... y lo será; es como si la muerte quedara hechizada o hipnotizada ante esa voz, ante esa palabra y su decir; es como si en esa poética la muerte se viera a sí misma y comprendiera algo, y ese algo es lo que produce el extrañamiento que los lectores buscan en la alta poesía; es como si la muerte –al fin- escuchara su voz, la cicatriz, la experiencia contenida, el silencio alelado e indiferente que viene después de la masacre. En poesía, el ser es un espejo, y, por lo tanto, paradoja.

Entonces, el samurái nos lleva a 1912. Rainer María Rilke al borde del abismo y una carta para Lou Andreas Salomé, en la que le cuenta la angustia y el dolor por los que atraviesa. Rilke es melancólico y depresivo. La diferencia entre estos dos estados la explica Otto Dörr (2009) al retomar la noción de melancolía desde Aristóteles, como esa afectación que sufre el genio al fracasar en el intento de trascender hacia la obra creadora, resguardando una posibilidad de futuro, un umbral para superar la crisis; para Dörr, otra diferencia con la depresión, es que ésta afecta mucho más “la corporalidad y los ritmos vitales” (p. 458) cerrando las vías de escape, las posibilidades de futuro; sin embargo, la depresión será peor porque la angustia irrumpe con todo su poder destructor.

2. <https://www.youtube.com/watch?v=0peJJ3fLx2M> Conferencia del poeta José Watanabe Varas, realizada el 6 diciembre 2005 para el Capítulo Psiquiatría y Arte de la Asociación Psiquiátrica Peruana.

Es en ese estado, en el que la enfermedad permite al poeta buscar un espacio diferente de reflexión, desde los nichos que abre la poesía en el lenguaje, para dar cuenta del cuerpo, esa única patria, al decir de Watanabe (Lechín, 2017). Llegar a esas situaciones límite, le permiten al poeta entablar un diálogo con el símbolo desde la otra orilla; de allí *el huso de la palabra* como testimonio de su deambular por el filo, cargando la otra forma del vértigo, la que permite ver la cara de la muerte, sentir su presencia a través de su silencioso crepitar en nuestra finitud. Aquí el problema es si los estados fisiológicos o biológicos, o la degradación de la carne por el dolor, permiten que sirva de algo la herramienta del lenguaje poético, o se manifieste con poder, cuando solo comprueban que, aunque el ser humano es el animal que se asombra ante el infinito, es una parte finita y prescindible de la naturaleza, y quizás, por esa misma razón, con vergonzoso afán depredador.

Rilke iba por el borde del abismo y Watanabe lo ve, y sabe que lo ronda la idea del suicidio. “¿Quién, si yo gritase, me oiría desde los coros celestiales?” Cinco años después, esta frase de singular belleza, anotada en su libreta, dará inicio a *Las Elegías del Duino* (Rilke, 1945), dice Watanabe, mientras cuenta las etapas de la depresión que sufre; primero por su separación y luego por un carcinoma pulmonar. Pero frente a la crisis, Watanabe se asume como el hijo del inmigrante japonés, se asume como samurái, y en esa condición comenzará a desmenuzar los efectos de la enfermedad en su cuerpo, así como a sentir en carne propia lo que hizo la enfermedad en el cuerpo de su padre: “O nunca conseguiré realmente ser hijo de?// El japonés/ se acabó “picado por el cáncer más bravo que las águilas”, / sin dinero para la morfina, pero con que elegancia, escuchando/ con qué elegancia/ las notas/ medidas primero y luego como mil precipitándose/ del kotó/ de La Hora Radial de la Colonia Japonesa” (Watanabe, p. 112). La enfermedad despiadada carcome al padre, pero el viejo, incólume ante el dolor, se regocija escuchando el violín japonés, y en esa música, las *imágenes* de la esencia de su patria, de su isla lejana y al oriente, bañada por tifones y por el apocalipsis nuclear, y cabalgada por samuráis estoicos ante el dolor. Hay otro texto escrito por el poeta en el que retoma esta experiencia a partir de lo que denomina como *Elogio del refrenamiento* (1999):

Hay ocasiones en que descubro con cierta claridad que soy descendiente de japonés. Generalmente sucede en situaciones críticas, y me sorprende porque siento que algo profundo viene y cambia el rumbo de mis reacciones previsibles. Mi normal tendencia al desánimo, por ejemplo, se hace temple inusual. No es una petulante apelación al estereotipo de japonés imperturbable ante la adversidad; es una íntima

presión que me señala una responsabilidad: sé como tu padre. En uno de los poemas de mi libro *El huso de la palabra* está mejor mencionado este asunto. Lo escribí en 1986, en un hospital de Alemania, donde sentía la infinita tentación de descomponerme y tirarme al piso a llorar un diagnóstico terrible. «Mi miedo es la única impureza en este cuarto aséptico», dije reprochándome [...] Esta conducta «elegante» (estoica, debí escribir) ante una situación límite compuso desde muy antiguo el modo de ser nuestros padres. Ellos crecieron escuchando historias de samuráis que luego nos repitieron. Las enseñanzas implícitas en los argumentos casi siempre abundaban en la dignidad ante las situaciones extremas y, especialmente, ante la muerte (Watanabe, 1999).

Susan Sontag señala que “la enfermedad es el lado nocturno de la vida” y que “no es una metáfora”; y agrega que “a todos, al nacer nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos” (1977, p. 6); sin embargo, desde el umbral de lo poético, sí es una metáfora la enfermedad, es la metáfora encarnada que hace que se sienta el cuerpo desde otros sentidos, así como en el poema *El lenguado*: “El miedo circulará siempre en mi cuerpo/ como otra sangre” (Watanabe, p.193); así la enfermedad y el dolor tejen el sentido desde el cual el cuerpo comienza a comprender el viaje, asumiendo una posición dislocada de sí, una metáfora de sí, o mejor, la conciencia de que el ser respira también en el territorio del que provienen las metáforas para expresar lo que es y la mutación que implica lo que deja de ser, siendo. Mientras, las palabras del poeta -aún con el ruido del motor afuera- toman el miedo, el dolor, el sufrimiento entre las manos:

Imaginaba los escenarios de la enfermedad dentro de mi cuerpo. Pensaba en las células, en las que probablemente no habían sido extirpadas y que volvían a amenazarme. Pero no hay cosa que aumente más el miedo que los pensamientos del que sabe las cosas solo a medias, del que especula en base a conocimientos limitados o equivocados. Nunca he podido evitar esta costumbre, a pesar de saber que aumentaba mi ansiedad. Yo venía recibiendo ayuda psiquiátrica desde mi divorcio. Después de la operación a mi regreso a Lima continué con esta ayuda, sin embargo, nunca fue constante. En realidad, iba al psiquiatra, básicamente, para el control de los psicofármacos, cuyos nombres aún recuerdo: sinogan, limbitrol, aldol. Creo que son fármacos para

una depresión casi psicótica. Junto a mi depresión desarrollé una fuerte agorafobia que me mantenía encerrado en mi casa. Esta fobia la sentí el mismo día que salí del hospital. Estuve casi un mes en el hospital. En ningún otro lugar me había sentido tan cuidado y protegido, supongo que, en ese sentido, el hospital termina siendo una imagen o una metáfora del útero materno. (Watanabe, 2016).

La agonía permite descubrir la imagen del cuerpo a merced de las fuerzas absolutas de la naturaleza: “Todo cuerpo es tótem” (Watanabe, p. 105) dirá el samurái más adelante. Siguiendo a Ricoeur, podría decirse que se trata de una “metáfora viva” que carcome al habitante hasta que lo inunda con la serenidad de la muerte. Watanabe, confiesa cierta tendencia panteísta como una forma de enfrentar la finitud, sin embargo, es posible apreciar que se trata de la poesía abrigando el desconsuelo y brindándole un poco de alivio: “es la imagen creando su espacio en mi cuerpo enfermo” (p. 106).

El libro *El huso de la palabra* (1989), es una montaña y derrota al lector; impone desafíos al habitante que se atreve a visitar sus dominios. Enseña que la lectura de un libro exige que se lo piense y se lo habite desde una textualidad que abarca también la vida del poeta:

Quando me venía alguna idea poética el desgano me hacía perderla al quedarme acostado en mi cama. Se me ocurrió entonces traer junto a mí la tabla de planchar ropa para usarla como escritorio. Bastaba con sentarme en el borde de la cama y escribir sobre ella. Mi escritorio me parecía demasiado lejos. Para este tiempo mi memoria estaba mejor y las palabras empezaron a fluirme como antes. He tocado un punto importante: las palabras. La depresión hizo pobre mi lenguaje. Yo quería seguir siendo poeta y me angustiaba el hecho de ya no tener el lenguaje necesario para expresarme. Los textos que escribí sobre la tabla de planchar me costaron muchísimo. Nunca tuve que pelear tanto para sacar adelante un poema. Nunca tampoco viví con más intensidad la tensión y la alegría de escribir. Entonces supe como nunca que expresarse poéticamente era un acto terapéutico. Así terminé un libro que titulé *El huso de la palabra*. Huso está escrito con “h” para aludir al verbo usar y al instrumento que sirve para hilar. Ninguno de mis libros posteriores ni anteriores tiene un título que refleje tanto y tan bien lo que

quise hacer como poeta. El libro fue publicado a comienzos de 1989. Voy a consignar un dato que ruego no lo tomen como una muestra de vanidad. La revista *Debate* realizó una encuesta entre escritores y críticos para elegir el libro más importante escrito en la década del 80 al 90. Fue elegido mi libro *El huso de la palabra*. Repito, no he señalado el dato por vanidad, sino para explicar mi reacción cuando lo supe. Me sentí recompensado, o más propiamente, indemnizado. No solo era un poemario, era el testimonio de mi pelea por recuperar mi salud (Watanabe, 2016)

Se trataba de una pelea en la que los únicos espectadores son el poeta agonizando y la muerte; al decir de Deleuze, “se percibe que germina esa resistencia muy particular desde el fondo de la enfermedad” (Deleuze, p. 22). De esta manera, el lector que habita la saga, continúa el recorrido por el mundo del poeta, ahora en proceso de recuperación, escribiendo sus poemas en una mesa de planchar, como quien se alimenta poco a poco, mientras la vida retoma su curso.

¿Qué ve Watanabe cuando cierra los ojos? ¿Notas del inquilino? ¿del visitante? ¿del turista? de los demás pacientes? de los demás enfermos – y sanos- agonizantes? El descendiente de samuráis compone su bushido himnico, luego de ver los sueños, las *imago*s como planteaba Lucrecio (Pineda Mozo, 2020), al intentar traducir y dar cuenta de lo que está más allá de la frontera, en los extramuros de la razón instrumental. El poeta de Laredo ve a los *spectra* pegarse a los techos, a los rincones de los muros y a los hierros oxidados de las camillas de los hospitales, sin que los puedan desinfectar los encargados: “Nota del deudor: Cuando abría los ojos, /ellos estaban siempre allí, alrededor de mi cama” (Watanabe, p. 53). Así comienza el libro; haciéndole el juego a la Nota del editor. Y antes de la entrada, el epígrafe, unos versos de Drummond de Andrade en los que la palabra es misterio edificado y cubierto por mil rostros a descubrir: “... contempla las palabras. / Cada una/ tiene mil caras secretas sobre la cara neutra/ y te pregunta, sin interés por la respuesta, / pobre o terrible, que le dieres: / ¿trajiste la llave?” (p. 55); allí la presencia exige ese elemento que acciona el mecanismo, porque como lo enseñara Antonio Zibara -desde su ciudad al sur que creció extrañando la brisa del Océano Pacífico- parece que “vivieras en el misterio de una llave” (2004, p. 230).

Leer *El huso de la palabra* (1989) implica un riesgo, una apuesta para el visitante; se lo desafía en el umbral, pero el ingreso exige la llave correcta,

y la palabra es esa llave, esa retina, esa huella-cicatriz tallada/incinerada en nuestros dedos. El visitante, viajero y cazador, es interrogado, ¿sabes lo que buscas? Hay elementos fundamentales para abrir las cerraduras, contraseñas que permiten que se avance en el camino, sin embargo, únicamente los iniciados podrán acercarse al sobrecogimiento que produce el habitar.

El libro está compuesto por 36 poemas, estructurados en tres partes. Comienza con el amor y sus elementos del desastre; enseguida reflexiona sobre el lenguaje como imposibilidad, y culmina con un testimonio de lo que es estar postrado en una cama de hospital, intercalando silencios con la muerte.

Watanabe procede a señalar que la lectura del poeta es arbitraria, guiada a su vez por el intento del ser de asirse al cuerpo capaz de espantar o eludir los atisbos de la enfermedad, y si hay cuerpo, entonces la forma de leer es el tacto, y para anunciarlo, utiliza sentencias milenarias, en este caso, un haikú de Harumi: “Entre la niebla/ toco el esfumado bote. / Luego me embarco” (p. 59).

La niebla, esa poderosa nube, ha descendido hasta la tierra y nos envuelve; es la enfermedad, y detrás de ella está la muerte, y para hacerle contrapeso, el poeta mira, respira, vive a través del tacto y se sujeta de la fauna que asombra desde el cuerpo; allí explora las formas de contar la belleza.

Como parte de una simbólica, la niebla volverá a emerger como núcleo de sentido en el libro *Banderas detrás de la niebla* (2006), anunciando que hay ciertos cadáveres a los que les falta alegría, y estableciendo una relación con símbolos como la arena y la piedra.

La enfermedad está ahí y el cuerpo se hace luz, un poco de fuego, carne, voluntad contenida en la piel: “su muslo era viviente como un animal dormido en el invierno” (Watanabe, p. 60); ya no estamos en épocas distantes en las que la enfermedad embellecía, tal como lo narra Sontag (1977); ahora el proceso de degradación de la enfermedad ha asumido las metáforas de lo inservible y de lo inútil, por esta razón el poeta al contemplar la belleza, es honesto: “posa con los senos hacia el viento/ Si pasaron gaviotas y ella las admiró, le recordé/ que eran aves carniceras y que únicamente su feo canto es honesto” (p. 59).

El erotismo se tiñe de tristeza: “ya presientes mi mano ponderando tu cuerpo”, “mis ojos/ han hundido en tu corazón el deseo de ser presa”, “Si el viento cambia y mi olor de hombre/ hace huir a tu manada/ sé que tú permanecerás allí, alta sobre tus piernas” (p. 61), “En otro lado esta muchacha tendría hermosas piernas/ y yo abriría las manos midiendo en el aire su cadera/ o pensaría algo impúdico y bello para nombrar sus senos” (p. 63). El

cuerpo es un ancla en este mundo en el que lo vital palpita ante los ojos en forma de belleza; enfermo y de paso por los hospitales de ultramar, el lector comprende que lo demás no importa, son formas heredadas en una sociedad que obliga al sujeto a dejar de construirse un mundo interior (única forma de trascendencia), le exige que deje de buscarse en el fondo de sí mismo; esa búsqueda que es la esencia del ser, le ha sido despojada, así como la tierra, la libertad, la dignidad y —en este país lamentable— el derecho a morir de viejos; se trata del cuerpo frente a la finitud aunque el cuerpo sea el camino que la muerte sigue para manifestar su ser, estancamiento del tiempo en los sentidos, desgastándose; el cuerpo agonizante es el templo de la enfermedad, el tiempo duele, es triste y aguza la mirada, la resigna.

Luego, el lector se pregunta, ¿existen otras formas de la finitud que no sean la muerte? La poética de Watanabe ausculta esas posibilidades, y ese es parte de su hechizo; propone una poética, un crear estético, en la forma de mirar y de asumir el tiempo que resta frente a “todas las metástasis que constituyen la Tierra” (Deleuze, p. 31).

Ha sido puesto en vilo el samurái, por tanto, potenciará su búsqueda. En su poema *Imitación de Matsuo Bacho*, se aprecia el método que rastrea el asombro. Narra la historia en la que describe la emergencia de una nueva moral (en oposición a una antigua y propia del esclavo) a través de una aventura amorosa; enseguida reflexiona, y al final propone el haikú como síntesis del encuentro: “Ella cerró la ventana y yo empecé por desatar su largo cabello. /...// Nunca traicioné otras grandes verdades porque quizá no las tuve, excepto el amor que me hizo edificar una casa, excepto el amor que nunca debió edificar una casa. // A veces pienso cabalgar nuevamente hasta esa posada para colgar en su puerta estos versos: En la cima del risco/ retozan el cabrío y su cabra. / Abajo, el abismo” (pp. 64 y 65).

La poesía, pulsión erótica ante el acantilado de la nada, es la nueva moral. Bascho es el eje de la síntesis; vivir, observar, respirar en el cuerpo, en la belleza, y luego, dejar una huella en el mundo, una cicatriz en la piel del tiempo, un poema. El haikú se dimensiona en la versión del samurái; sus tres versos son la punta del iceberg mientras la historia es la masa de hielo invisible, etérea y, en apariencia, prescindible; Watanabe explora esa arquitectura poderosa que sostiene el clímax y que resguarda las interpretaciones; el iceberg es el tronco, la corteza; el lector verá la fruta-haikú y rozará el sentido de la sed.

Se ha querido, más que relacionar, encasillar, la poética de Watanabe con el estilo contenido de la poesía oriental manifestada en ejemplos como el haikú; sin embargo, el poeta veía con desconfianza estas visiones, para él demasiado

“cómodas”; así lo manifestó en la entrevista hecha por Juan Claudio Lechín (2017) para uno de los capítulos del programa *El pie de la letra* (2017). Sin embargo, al decir de Ricoeur (2002), nadie puede negar su tradición. Quizás el poeta era consciente del desconocimiento en occidente, de la carga enorme que sostiene al haikú: se trata del samurái-Atlas sosteniendo un mundo.

El poeta no niega que explora esa forma poética de la tradición japonesa, pero no como un elemento que determine su escritura, sino como una decisión que explica sus propios caminos y sus propios hallazgos. El samurái la utiliza como pretexto y como símbolo; los grandes eligen a sus precursores ha enseñado Borges (1980).

El haikú es el padre y una tradición ineludible basada en la sabiduría del iceberg, de las raíces que sostienen el hielo, al decir del guardián-samurái. En *Banderas detrás de la niebla* (2006) se encuentra el poema *Basho* como síntesis del hallazgo familiar cifrado en esa forma poética:

Basho

El estanque antiguo,
ninguna rana.

El poeta escribe con su bastón en la superficie.
Hace cuatro siglos que tiembla el agua

(Watanabe, p. 413).

Se propone el samurái continuar el camino, la búsqueda de los poetas japoneses, y de los grandes poetas en general. Es heredero de una tradición que hace de la contemplación, de la sencillez y de la calma, elementos fundamentales de su visión de mundo. Son estos elementos los que algunos críticos se han propuesto resaltar como determinantes, debido a la fascinación inusitada que producen las culturas orientales, en occidente. Esto lo analiza muy bien Octavio Paz: “El haikú fue una crítica de la explicación y la reiteración, esas enfermedades de la poesía [...] Basho no rompe con la tradición sino que la continúa de una manera inesperada; o como él mismo dice: “No sigo el camino de los antiguos: busco lo que ellos buscaron”” (Paz, p. 13)³.

La elección de los precursores es una forma de priorizar las búsquedas del espíritu; una de ellas, la serenidad que solo se consigue en el tránsito de la existencia a través del asombro y el misterio. Aquí ni siquiera se trata del

3. Esta versión ofrece al lector varias notas introductorias de Octavio Paz. También se puede consultar: (Paz, Matsuo Basho, Sendas de Oku, 2014).

lenguaje, sino del cuerpo, la única patria, al decir del samurái Watanabe, quien morirá un par de años después de sostener estas conversaciones. Sin embargo, el encuentro con el amor cifrado en lo erótico, resguarda una lectura distinta; el lector la percibe recargado en el árbol-iceberg y cobijado por su sombra; las ramas del poema también sirven para contemplar una sogá y el cuello que sostiene, como a otro de sus extraños, torpes e interrumpidos frutos; el erotismo resguarda una metafísica apesadumbrada del amor que sirve para advertir mejor su carnalidad; pero esto se comprenderá mejor en el siguiente poema del libro, *La mantis religiosa* (pp. 66 y 67).

Este texto es fascinante y sigue la senda que traza el poema anterior, es decir, se recurre a un relato, despojado –en apariencia- de asombro; descubre esa metafísica pulsional y culmina con el poder contenido del hallazgo poético. El samurái encuentra una mantis religiosa: “Quise atraparla, demostrarle que un ojo siempre nos descubre, / pero se desintegró entre mis dedos como una fina y quebradiza cáscara” (p. 66). “La Enciclopedia refiere sin asombro que la historia fue así:” (p. 66) y narra la cópula de las mantis en la que el macho morirá: “se continúa así de la suprema esquizofrenia de la cópula/ a la muerte” (p. 67) // “Las enciclopedias no conjeturan. Esta tampoco supone qué última/ palabra/ queda fijada para siempre en la boca abierta y muerta/ del macho. / Nosotros no debemos negar la posibilidad de una palabra de agradecimiento” (p. 67).

El samurái sale a cazar y aun presintiendo el terreno de lo sagrado -pero desconociendo sus fronteras debido a que su panteísmo lo lleva a encontrar venerable todo lo que lo rodea- cruza líneas que son dominio solo de los dioses. Rastrea su presa el guerrero cazador y descubre a la Diosa en uno de sus baños; el mortal comprende que el agua que rodea y que recorre a la Diosa se revela viva; la naturaleza al contemplarla, reverdece; el samurái está hechizado contemplando la belleza encarnada; se sabe afortunado pero entiende lo que pasa, ha cruzado un límite; entonces, la Diosa impone la metamorfosis y se ama con el poeta, a plenitud, aunque los dos ya sepan el final; en ese momento, Acteón-el samurái, comprende que ha recorrido planicies, acantilados, batallas y bosques en el mundo, únicamente para llegar a este momento; esta es la única trascendencia en medio de tanto simulacro ejercido como actitud ante la finitud: “Esta tampoco supone qué última/ palabra/ queda fijada para siempre en la boca abierta y muerta/ del macho. / Nosotros no debemos negar la posibilidad de una palabra de agradecimiento” (p. 67). En el libro *Banderas detrás de la niebla* (2006) se encuentra el poema *Orgasmo*, a través del cual se dimensiona el amor como encuentro con la mantis: “¿Me dejará la muerte/ gritar/ como ahora?”. Se trata de la muerte encarnada, de la gran Diosa, recuperando lo suyo como el río en la creciente

remarcando su cauce y dándole descanso a su criatura. El cazador es la presa y la metamorfosis la maniobra que encubre la presencia de lo sagrado en el territorio de lo real. El poema *El nieto* explicará mejor dicho proceso:

Una rana
emergió del pecho desnudo y recién muerto
de mi abuelo, Don Calixto Varas.
Libre de ataduras de venas y arterias, huyó
roja y húmeda de sangre
hasta desaparecer en un estanque de regadío
...
Ahora, cuando la verdad de la ciencia que me hurga es insoportable
yo, descompuesto y rabioso, pido a los doctores
que me crean que
la gente no muere de un órgano enfermo
sino de un órgano que inicia una secreta metamorfosis
hasta ser animal maduro y dispuesto
a abandonarnos.

(Watanabe, p. 103).

Cruzar el umbral acciona el mecanismo de la metamorfosis. Más adelante, en otro poema, el samurái hará referencia a los límites: “Negras siluetas de pájaros de cartón pegadas en el vidrio/ de los ventanales/ advierten a los pájaros de vuelo distraído o ensimismado/ que hay un límite en la transparencia del aire” (p. 109). La escena del poema, remite a la secuencia de la película *Alabama Monroe o The broken circle breakdown* (Van Groeningen, 2012).

En esta fábula, ver a las aves estrellarse contra los ventanales y morir sin comprender la frontera que impone el cristal a su vuelo, se convierte en uno de los catalizadores de la trama; el vidrio es la marca que separa el vuelo del reino de los bárbaros. El samurái presiente los límites, las aves que son libertad encarnada, no saben de fronteras invisibles.

En la película, se desarrollan varios tópicos relacionados con la potencia de los espacios poéticos que el samurái experimenta y nos ofrece como legado-testimonio. Los tatuajes, esas cicatrices en color y forma deseada, enseñan que quien se tatúa toma la decisión de hacer de la cicatriz algo bello, de asumir la estética en la propia piel, es decir, hacen de su piel un lienzo, un trozo de papel rozando la belleza a través del tacto. La cuestión es que hay quienes lo hacen luego de acercarse al fondo del abismo

(Alabama Monroe), otros -a la moda- desde la burbuja, como un intento de coserse a la fisura, desconociendo la textura de la grieta.

Alabama Monroe y el samurái, demuestran que la cicatriz es la escritura de la piel abismada en las profundidades, y que el poema es un tatuaje en la piel del tiempo que somos, en diálogo con las raíces de las músicas planetarias que arrullan lo que queda de nuestro interior, a pesar de los amos que han arrebatado el deseo, la voluntad y el trance hacia la metamorfosis: “Los enfermos somos/ una triste fila de ángeles de amplias batas para volar” (Watanabe, p. 109).

Sin embargo, quizás el tópico ineludible en la película, es el problema del duelo que se convierte en un océano insufrible; la lección es que, en ocasiones, el duelo como otra forma de la depresión y de la enfermedad, no puede superarse⁴. Se puede seguir vivo, respirar, andar con la tribu, pero será solo mientras la muerte llega. Aquí está Orfeo arrodillado en el piso, sintiendo el peso del infierno diluyéndose en su cuerpo, porque ha sentido y comprendido que a algunas millas de distancia, Eurídice es mordida por una serpiente y ha perdido la vida; aquí está Orfeo arrodillado, perdiendo a Eurídice por segunda vez y para siempre; no sirvió de nada haber sometido a Cerbero, Caronte, Eaco, Minos y Radamantis, a Perséfone y al poderoso Hades; aquí está Orfeo buscando la muerte porque el dolor se torna insoportable; entonces provocará a las Ménades. Tanto camino ha recorrido el samurái que al borde del abismo solo puede detenerse a pensar en su metamorfosis:

El que desanda ignora que desanda.
 ...
 ¿Dónde andaré en mi desande?
 Si me he sobrecogido es prueba de que aún no llego
 al chivo: otro espíritu yo tendría.
 Les explico brevemente lo del chivo.
 Yo era un muchacho tras los frutos de los cactus de cerro,
 Y lo vi
 Y para esta hora pedí ser como él, chivo en el alto roquerío
 Que sabe estarse con arrogancia ante el vacío.

(Watanabe, pp. 110 y 111)

4. En este sentido, otra película que explora la misma conclusión es *Manchester by the Sea* (Loneragan, 2016). Aquí Lee Chandler, el protagonista, (interpretado por Casey Affleck, quien recibirá un premio Oscar por su actuación), luego de una reunión con amigos en la que ha consumido alcohol y algo de droga, se descuida y provoca el incendio de su casa y la muerte de sus pequeños hijos. Llevado a la comisaría desarma a un guardia e intenta suicidarse. Libre de cargos se divorcia y se va de la ciudad. Con el tiempo tiene que hacerse cargo de su sobrino quien acaba de quedarse huérfano; sin embargo, su vida es un fracaso y no puede asumir esa responsabilidad. Vive, pero la carga es insoportable; al final, podrá continuar con su simulacro de existencia, cuando acepta que hay duelos que no pueden superarse: será un Auto-Sísifo paria por el mundo y sus metástasis.

Pero he ahí, a pesar de todo, el valor del simulacro, de la fuga, de la fabulación: todos caemos hacia el sol, aunque se interpongan la infamia y la crueldad. Más allá del moralismo y su implacable realidad, se trata de la creación como la opción que se tiene en la jaula que es el cuerpo sometido a las presiones de la herrumbre o de las fuerzas históricas. El problema es si esa frase llegara a ser pronunciada por el cazador-asesino, o si la repitiera la propaganda del gran hermano que despoja y masaca. Lo que hace que la expresión sea bella, es que la pronuncia el poeta al ver al herido alzarse hacia el sol, y aun sabiendo que todo es inútil. Dinos samurái silencioso ¿La poesía es eso?, ¿el simulacro de la trascendencia? ¿qué pensarías si esas palabras las repitiera el asesino? Y el maestro responde que “su natural lenguaje” –el del asesino- es mero “rumor gangoso”⁵ (p. 89), y que la poesía es una “máquina” “más esquiva/ que anguila, que mercurio, que cardumen entre las manos, y chapaleo,” (p. 85) y que solo buscamos las palabras que puedan destruirnos, el veneno frente al que el poema no puede ser antídoto.

La fabulación, el poder del lenguaje y el umbral de la muerte, son las tres islas que recorre el habitante de *El huso de la palabra*, escrito por el samurái, don José Watanabe. Su paciente poética enfrentando en su oleaje la “intraducible belleza” (p. 90) -porque se trata de “un mensaje venido de la otra margen” (p. 87)- hace que estos rasgos del poder fabulador, decanten el paso del lector por los poemas.

La poética de Watanabe, a medida que se asienta, se convierte en una grieta en lo cotidiano; sus poemas *Cristina*, *La ballena* y *Danza* siguen esa ruta y la marcan para que el lector se asombre. El desamor y la separación ponen fin a los mitos impuestos; de esta manera se hace palpable la evidencia de la existencia de Ítaca: somos los restos de un viaje; el amor se esquila como a las ovejas cuando le quitan “su candorosa metáfora/ de nube” (p. 69); así sucede a los amantes, el tiempo como esquilador los “empelleja” de “todas sus metáforas” (p.69). En el poema la *Danza*, se describe el proceso del divorcio; a su manera, el ritual también implica una música que envuelve al cuerpo empellejado de metáforas: “Hacía tiempo que ella era mi fallecida. El silencio/ nos comunicaba bien” (p. 72); y esa cárcel que termina siendo la relación; esa inmovilidad absurda envuelta de tedio y cinismo, se ve afectada por la brusca irrupción de una raíz: algo más fuerte y subterráneo viene desde afuera; el poema señala que la profundidad es un afuera:

5. “Y no hay necesidad de detallar la ronca inhumanidad que había en la elocuencia de *Herr Hitler*” señala George Steiner (2017).

Fue cuando apareció en la sala la raíz blanca, extraviada e
 Inquietante
 de un árbol callejero.
 La raíz separaba dos baldosas y emergía, nudosa y espectral,
 como los tres huesos de un dedo, el comienzo de un
 esqueleto
 completo
 que había escarbado arduamente hasta mi casa
 para danzar
 finalmente
 con mi esposa

(Watanabe, pp. 72 y 73)

La crueldad es implacable, enseña el Samurái, y se divierte imaginando el “descarne” mientras dura la danza. En el poema *Cristina*, el lector aprende que la poesía, a veces, exige estar “al mismo nivel que los sepultados” (p. 75); así irrumpe la grieta en lo cotidiano: “El libro había aprendido a abrirse solo” (p. 76), atisbando la tristeza que acompaña al pensamiento en el poema *La ballena*:

Vamos a aprender que los animales de piel resbalosa
 quedan, finalmente, solos.
 Vamos a ver la agitada desesperación de su gran cola
 que bate arena, que quiere ganar
 aguas más hondas, navegables, donde se esté bien
 consigo mismo

(Watanabe, p. 77)

Finalmente, la alusión a la imagen del samurái en el desierto, se construyó a partir de la carga que implica el nombre de la población en la que nació Watanabe, Laredo. Resultaba inevitable imaginar un lugar desértico y árido, quizás influido por el nombre de la ciudad estadounidense, al margen del Río Bravo. Sin embargo, resulta que en Cantabria (España) también hay una ciudad con el mismo nombre y ocurre lo mismo en el Perú.

Laredo era una de esas haciendas propiedad de españoles que le heredaron ese nombre. Allá nacieron el poeta y su sombra; allá el padre del poeta le enseñó a contener el corazón con la rienda del silencio y le contaba historias de samuráis y le contaba haikús mientras se vivían los minutos;

hasta que un día, el viejo se ganó la lotería y envió a sus hijos a estudiar. Así Watanabe recorrió los pasillos por donde anduvo don César Vallejo. Es bastante probable que el samurái haya llegado a sentir su dolor.

Un samurái en el desierto se imagina el lector mientras piensa en Laredo al margen de un río que está al norte del continente conteniendo a los monstruos, aunque Laredo esté en el sur, y allí una vez haya llovido por un mes en un sorpresivo diluvio, allá por el lejano 1925... Sin embargo, lo que se quiere señalar en realidad, es que no había error y el poema *La que nombra* lo comprueba:

Los choferes
 que durante años recorren el largo desierto
 tienen un recurso
 para abreviarlo: nombran
 sus tramos. [...]
 con formas de mujer
 ...
 A ningún chofer le sorprende
 que la mujer esté tan segmentada, que no mantenga
 orden anatómico o que se repita.
 Saben que al fin y al cabo, y terminando cualquier desierto,
 una mujer
 se arma siempre en la cabeza

(Watanabe, p. 74).

3. La paradoja de la bestia

Con *Historia natural* (1994), el samurái retoma como umbral la *imago* del desierto. Un lustro para edificar un museo; una vuelta del poeta, ahora naturalista o coleccionista de instantes, porque en cada uno de ellos, la grieta se vislumbra. Ya es posible comenzar a hacer un balance de las implicaciones de esta poética que rastrea para poner en duda. La primera parte del libro se llama *La Zarza*; comienza con el anuncio del regreso al pueblo; el haikú de Kobayashi Issa enseña que es el retorno lo que permite que todo se vuelva zarza. A través de este elemento simbólico se le da una voz a lo esencial, y en ese camino, a lo sagrado, como la disposición que se tiene al comprender a través de los sentidos. La primera escena de la saga es un encuentro con la memoria-madre/balido-arena.

Estamos en la estación del tren, ya derruida, ya enterrada por el desierto que está vivo; porque, además, todos son desierto en el recuerdo: “Aquí la única sustancia viva es la arena” (p. 125), y cae la arena “suavemente desde las trombas del aire/ sobre nadie” (Watanabe, p. 125), permitiendo que lo que ocurre en el interior fluya hacia el lenguaje, para que el samurái pueda decir su palabra: “lo que confusamente está dentro de mí: discrimino una campana, la estridencia/ de un tren/ y un balido de oveja sobre las espaldas de un viajero” (p. 125).

Y el desierto crece, diría Nietzsche (1994), y por eso la fábula que sigue *En el desierto de Olmos*, refuerza lo anterior: un viejo talador de espinos está en su cabaña con el samurái y una lámpara cuelga del dintel: “y sobre la arena/ se extiende un semicírculo de luz hospitalaria// Este es nuestro pequeño espacio de confianza” (p. 127). Entonces, el talador prepara la comida; decapita a una iguana y el perro lame esa sangre que se cuaja en un “cacharro indigno”. Enseguida, el samurái señala el umbral de los mundos; las grietas que antes estaban en lo cotidiano ahora son umbrales que se detectan en ese vaivén de luz y arena: “Impensadamente/ arrojo los huesos fuera de la luz/ y tras ellos el animal entra en el país nocturno y enemigo” (p. 127); el viejo entonces le reprocha porque los huesos tienen que dejarse en la luz para el perro porque “el animal también es paisano”. De esta manera ingresamos al museo que el naturalista samurái ha construido. Pedazos de pensamiento a destiempo de la razón que hizo de la realidad su nicho favorito, ocultando grietas y umbrales. Esto se enfatiza en los demás poemas, cuadros, cortos, secuencias en las que el lector-habitante, se enfrenta con sus abismos y el mínimo sentido común de la costumbre.

En el poema *El acuerdo*, explora el pacto que existe entre el toro y el pájaro chotacabras quien tiene el privilegio de sentir la “pulsación agresiva que recorre al toro”; sin embargo, al entrar en contacto con las patas del pájaro, “entra en paz”. El samurái agrega que “el chotacabras gana más: encima del lomo/ regusta/ una vasta ternura que nadie sospecha, la paradoja/ de la bestia” (p. 129). ¿Habrà otra forma más depurada de concretar la esencia de un museo sobre la condición humana? ¿No es una síntesis de la labor del poeta como samurái entrenado por la muerte⁶ y condenado a rastrear la belleza entre los escombros?

En el recorrido, pasamos un río que deja de ser río y un cementerio resguardado por un ángel herido, hecho de barro e incólume ante la luz y el abandono; y del camposanto, a la segunda parte del itinerario, *El otro*

6. El poema *El maestro de kung fu* es una muestra de esta danza (Watanabe, p. 210).

cuerpo, donde vemos a un ciervo con “su potencial de vuelo” (p. 135) que será devorado por los perros, porque las anomalías no son posibles, pareciera recalcar la poética, ahora al abordar *la oruga* (p. 137), poema que retoma el hilo de la metamorfosis hacia otro cuerpo alado. En el poema *Las rodillas* (p. 138), se entrevé una de las posibles razones para retomar este camino: se trata de la fragilidad del cuerpo, del rezago que queda en la carne luego de estar al borde de la muerte; la otra sangre sigue en el cuerpo del samurái haciendo que duela la existencia; la enfermedad es mero vestigio ontológico y a partir de allí se hila la fábula: “Los huancha-queros dicen que su Deán, Don Antonio de Saavedra, / al ver los sembríos muertos, se arrodilló delante del agua represada/y así avanzó, rompiendo las piedras con sus rodillas, y el agua/ como perro/ lo seguía” (p. 138). Sin embargo, queda la sensación de que ese estado es en el que el poeta se siente cómodo, en ese umbral en el que se resignifica la vida nutriendo los poemas: equilibrio de luz y de sombra, o en este caso, de arena y de luz: “la mucha belleza me hace siempre perverso” (p. 140).

El siguiente poema, *El puente* (p. 141), dialoga con la paradoja de la bestia, planteada como un rumor que rodea la poética del samurái. La fábula es cotidiana y aborda una dinámica distinta; se trata de la unión del acantilado, de la posibilidad de retar al vacío, de anularlo como se hace con las grietas o los umbrales que son evidencia cristalina de que sepultaron el mito. Solo que aquí el poder del lenguaje tejido en la caligrafía como una huella dactilar, señala que al fondo de todo esto hay otros mundos, hay ríos y temblor. El problema es que no se aborda el puente como sinónimo de modernización o de progreso; se trata como símbolo de la creación de la que es capaz el ser humano, quien luego deambula como un peatón cualquiera, después de haber puesto ese último remache que hace que toda la estructura funcione para poder vencer el desfiladero y su vacío, gravitando al margen del tren que cruza con sus pasajeros y sus realidades; la poesía es praxis, asombro des-habitando en el lenguaje:

Y mientras cruzas el puente y miras aterrado el vacío del
desfiladero
siente el interminable poder de ese hombre,
pero imagínalo después caminando como cualquiera,
sin alardes,
hacia los viejos campamentos desmontados
donde durmió sobre un pellejo su sincero cansancio

(Watanabe, p. 141).

¿Esa es la paradoja de la bestia? ¿Una de tantas? ¿La aterradora indiferencia frente a cualquier manifestación de humanidad mientras otros son capaces de definir lo humano como creación frente al vacío? Sea como fuere, ese puente permite el ingreso al ala de Historia Natural. Se trata de otro inicio, de la noche cíclica de Borges, de un retorno: nuevamente la madre en el poema -como en la estación del arenal- para entrar al desierto; ahora ella hará posibles todos los milagros porque es la sacerdotisa: “una mujer más elemental que tú/ espantando a la muerte con ritos caseros, cantando con un huevo en la mano, sacerdotisa/ más modesta no he visto”, “El único valor era vivir”, “En ese mundo quieto y seguro fui curado para siempre. / En mí se harán todos los milagros. Eso vi/ qué no habré visto” (pp. 145 y 146).

Luego la música de los huesos, la carne alejada ya de las minucias en un esqueleto didáctico que sirve de anuncio para un niño enfermo. La carne ya ha pagado la carga de sus ánimos. El esqueleto que enseña o sirve de divertimento, se convierte para el lector en una señal de lo que se avecina. La cotidianidad es el museo; allí la bicicleta que no se pudo tener en la infancia, pero que, ahora, yaciendo desmembrada, nos permite comprender que la carencia es una de las formas de templarse en el devenir, mientras exponemos otras turbias filosofías, cuya génesis son los animales o los seres que se cabalgan, porque sin esclavitud o cosificación no hay pensamiento; sin el tiempo en reposo en las manos del artesano que vislumbra la bestia del milenio, hacia donde se dirigen las generaciones con tanto aspaviento y ruido inútil, no hay una poética que resguarde lo que somos.

Entonces, el lector tiende a la noche, porque hacia allí camina el samurái en el desierto de lo cotidiano, ese desierto que crece inútilmente bajo el amparo de la noche que se detesta, pero que ilumina a sus frágiles criaturas. Entre líneas, se confronta al lector: “Yo siempre supongo un lector duro y severo, desconfiado/ de las muchas astucias/ de los pobrecitos poetas. / Por él me levanto y me rehago hasta tocar el cielo oscuro y la noche empieza a transcurrir como solar” (p. 152).

En esta parte del recorrido, comienza un proceso de reflexión sobre la creación poética que va a condensarse hasta los dos poemas finales del libro, ubicados en el recinto del museo de lo existente, llamado *Coda* (p. 181); y en ese transcurrir, se aprecia la progresiva destrucción de la realidad que permite concebir la creación poética como la distancia del camino que separa al ser de su conciencia de ser.

La poesía, entonces, deviene tiempo de conciencia de sí, cifrada en palabras y en una simbólica basada en la grieta que inmoviliza el mundo para que respiremos, porque la poesía es el único escudo inútil contra la destrucción

que se avecina y que incluso ha conseguido adormecer al lenguaje: “Mas el inconforme lenguaje prefiere nombrarlas/ con figuras, con efimeros/ prodigios” (p. 158). Desde lo cotidiano, la poesía es eso, el lenguaje inconforme rastreando las anomalías, las fallas, los rompimientos, esas grietas que pueden hacer que la imagen que resguardan, emerja; entonces, la poesía nos contiene y queda el poema “y el tiempo transcurre pero no para ella” (p. 159); en cambio, al ser humano solo le queda “la incredulidad de su despertar” (p. 160) y el aroma que es capaz de levantar los recuerdos que somos, mientras todo se derrumba, mientras la muerte llega apurando esa simbólica que se teje, a medida que la escritura dibuja los signos de los rostros que se van dejando atrás, cada día que pasa: Así se llega al espacio de la muerte y la fabulación que le hace el quite porque quizás, el gran valor de la muerte, es que enseña al hombre a concebir la belleza:

La bicicleta que compraste trabajando en el desyerbe
 ha venido
 y se ha parado en la puerta como un flaco caballo.
 Tú dirás que yo arreglo las cosas,
 pero hay una paloma dormida en su montura

(Watanabe, p. 163).

La madre, “la más antigua dolencia”, aparece nuevamente como símbolo: “alargabas el candil hacia la oscuridad/ y llamabas susurrando/ a nadie” [...] “Tú, señora, eras el miedo” (pp. 165 y 166). La bella muriente agoniza en un cuarto y como *imago* obliga al mundo a repensarse; inevitable recordar a Robert Graves (2019) y en la sombra, a la Diosa Blanca.

Hay una entrevista que le hacen a Watanabe en un programa llamado *Presencia cultural* (2007), allá en el Perú. El poeta presenta *Banderas detrás de la niebla* (2006). Allí describe su relación con la madre: “Envuelves mierda en papel bonito” le decía la mamá, prefijando un arte poética; “el tiesto se hace más duro en el fuego” agregaba la mujer, para consolidar las exigencias silenciosas del padre. “Toda poesía es catarsis” señala el poeta de manera contundente, mientras explica que le ha escrito, hasta ese momento, alrededor de 18 poemas. A lo mejor, esa expresión con la que sintetiza el oficio del hijo poeta, es el desafío que este necesita para trabajar los poemas que siguen, y que hacen parte del museo interior.

Con Goya surge el umbral escatológico en el que se funden, además, el juego y la ironía: “siempre podrás hacerles con los dedos una figura obscena/ y largarte” (p. 175). Sin embargo, el verso que enruta al visitante es el siguiente:

“Estas que oyes son tus nuevas voces” (p. 175). Watanabe, ve en el juego que retrata Goya un palimpsesto de la existencia⁷. Están los nombres de cada una de las personas que conforman toda la especie humana en los cartones que acompañaban al sordo. Finalmente, y de esta manera, el samurái remite a la génesis del arquetipo. La razón es que el visitante-espectador, se acerca, por ahora, al final del recorrido: la dimensión escatológica se hace visible cada vez más, aunque la conclusión se aclare en el siguiente poema.

El samurái descubre el umbral sobre el que ha trabajado su poética George Segal: una forma de interrupción en el devenir; ya Borges lo había señalado bajo la fórmula del milagro secreto (1980); el tiempo se detiene y el mundo, el sol y el universo se detienen; la forma de estatua es el origen arquetípico de la mutación. ¿Qué Atlas poderoso es la poética del creador? Josué señala que se trata del poder de Dios quien deteniendo el sol posibilita la persecución del enemigo. Así la poética del creador es la venganza en el ajedrez de la batalla, y la poesía se erige como una de las formas a través de las cuales se da cuenta de la escatología⁸.

En el pasaje bíblico, detener el sol y la luna⁹ posibilita la venganza mientras que en Watanabe es una relación con el poder y lo prescindible que son las vivencias humanas, aunque vivir sea crear: “Nadie luce pose preparada/ nadie tiene dignidad de estatua” (p. 176) ... “Yo escribo y mi estilo es mi represión. En el horror/ sólo me permito este poema silencioso” (p. 177). Éste último verso explica *el grito* de Edvard Munch. El poeta describe las noches sangrientas de la historia; como en el poema del Neorrabioso, aprietas un libro de historia y sale sangre; la historia del mundo es una pirámide soportada en ríos de sangre (Batania, 2012); también es un diálogo con el poema de Bertolt Brecht *Preguntas de un obrero que lee*, en el que se interroga por las personas que construyeron las murallas o por los soldados que ganaron las batallas (Brecht, s.f.), o con el poema *Aceite en la maquinaria* de Pedro Juan Gutiérrez (2008, pp. 44 y 45) donde todos terminan asumiendo la forma perfecta para esa gran pirámide, y quienes, al final, terminarán convertidos en “picadillo de mierda”.

7. Almudena Sánchez, restauradora de pintura del Museo del Prado hace referencia a la técnica y a los recursos de Goya en la obra *La gallina ciega*, sobre el que José Watanabe escribe un poema. (Sánchez, 2016).

8. Una de las dimensiones fundamentales en la concepción de la escatología, es su simbolización a través de lo pútrido, lo excrementicio, la muerte y lo religioso, partiendo de una relación espacial a través de la cual se enmarca el accionar de la divinidad para que sus súbditos o adoradores cobren venganza. Ver (Pineda, 2020).

9. En Josué 10, 12-13, se lee: “El mismo día en que el Señor entregó a los amorreos en poder de los israelitas, Josué se dirigió al Señor y dijo: ¡Sol, detente en Gabaón! ¡Y tú, luna, sobre el valle de Ayalón! Y el sol se detuvo y la luna se paró hasta que el pueblo se vengó de sus enemigos. Todo esto está escrito en el Libro del justo. El sol se detuvo en el cielo y tardó un día entero en ponerse” (Biblia, 1999, p. 245 y 246).

En la última parte del museo, el poeta ha dejado la lección. Entrar en la sombra dejando la luz, para que funcione el mecanismo fisiológico, la fraternidad de la naturaleza: lo humano es un temblor en ella cantando las dinámicas orgánicas. No se trata de una escatología excrementicia sino de un acercamiento al reino de los fines últimos pensado como opción ontológica. El ser es creación, y la creación es limpieza. El proceso comienza en la infancia suspendida ante una visión: la comunión bajo la forma de “la depuración del buen animal” (p. 183) entre la sombra del árbol, los anillos del árbol y el ser como corteza: el niño-matria ante la planta-hija, verde a pesar del mundo excrementicio que somete a lo humano. La poesía es una manifestación escatológica del ser, fluido, secreción, antídoto, semilla que limpia y se defiende entre lo pútrido: se alimenta de la deformación orgánica para dar aire, sombra, refugio y fruto. Sin embargo, queda la duda, “envuelves mierda en papel bonito” sentenciaba el miedo encarnado, a lo mejor se trata del envés, de la fuga mientras todo aplasta, y, pero, aun así, es un privilegio para el caminante poeta venido del desierto, y quien además fue modelo, artesano, maestro de origami, diagramador de libros, guionista, dramaturgo, cuentista, falsificador de pasaportes (Martínez, 2015) y samurái contemplativo. Él lo sabía, “hay momentos privilegiados en los que la naturaleza se abre y dice algo... no podemos decir qué es, y la poesía es eso” (Watanabe, 2007), un intento de decir.

Referencias bibliográficas

- Batania. (02 de Enero de 2012). *elhuevoizquierdodeltalento.blogspot.com*. Si coges un libro de historia. Obtenido de elhuevoizquierdodeltalento.blogspot.com: <http://elhuevoizquierdodeltalento.blogspot.com/2012/01/poemas-de-mis-amigos-batania.html>
- Biblia. (1999). Madrid: Coeditan.
- Borges, J. (1980). *El milagro secreto*. Barcelona: Bruguera.
- Borges, J. (1980). *Kafka y sus precursores*. Barcelona: Bruguera.
- Brecht, B. (s.f.). *La caja de herramientas*. Preguntas e un obrero que lee. Obtenido de La caja de herramientas: <http://archivo.juventudes.org/ber-tolt-brecht/preguntas-de-un-obrero-que-lee>
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Dörr, O. (2009). Sobreponerse: el camino de Rilke para superar la melancolía. *Gaceta de Psiquiatría univeersitaria*, 458-464.
- Graves, R. (2019). *La Diosa Blanca*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gutiérrez, P. (2008). *Lulú la perdida y otros poemas de John Snake*. Matanzas: Ediciones Matanzas.

- Lafargue, P. (2008). <https://www.marxists.org>. El derecho a la pereza. Obtenido de <https://www.marxists.org>: <https://www.marxists.org/espanol/lafargue/1880s/1883.htm>
- Lechín, J. C. (8 de Septiembre de 2017). *El pie de la letra*. Obtenido de El pie de la letra: https://www.youtube.com/watch?v=IL_TqdhlmJc
- Lonergan, K. (Dirección). (2016). *Manchester by the Sea* [Película].
- Marcuse, H. (1985). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Martínez, N. (13 de Mayo de 2015). *Sucedió en el Perú*. Obtenido de Sucedió en el Perú: <https://www.youtube.com/watch?v=BU20aEfoZo8>
- Nietzsche, F. (1994). *Así hablaba Zaratustra*. Bogotá: Panamericana .
- Paz, O. (2014). Matsuo Basho, Sendas de Oku. En O. Paz, *Obras completas, VII. Obra poética* (pág. 1144 a 1146). México: FCE.
- Paz, O. (s.f.). <http://www.culturajaponesa.com.br>. Sendas de Oku. Obtenido de <http://www.culturajaponesa.com.br>: <http://www.culturajaponesa.com.br/wp-content/uploads/2014/12/Sendas-de-Oku.pdf>
- Pineda , M. (2020). *Estética de un antipatriota. Análisis hermenéutico a tres novelas de Eduardo Caballero Calderón*. Tunja: Tesis. UPTC.
- Pineda Mozo, M. (Enero-Junio 2020). El árbol que apalabra el mundo: Acercamiento a la poética de Julio César Goyes. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica N° 31*, 73 a 102. Obtenido de <http://investigaciones.uniatlantico.edu.co>: http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/2538
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción*. Mexico: FCE.
- Rilke, R. (1945). *Las elegías del Duino*. Mexico: Centauro.
- Sánchez, A. (marzo de 10 de 2016). *Museo Nacional del Prado*. Obtenido de Museo Nacional del Prado: <https://www.youtube.com/watch?v=UL-ql1YRQqec>
- Sontag, S. (1977). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. epublibre.
- Steiner, G. (2017). *Heidegger*. Mexico: FCE.
- Van Groeningen, F. (Dirección). (2012). *Alabama Monroe* [Película].
- Watanabe, J. (1999). <http://www.discovernikkei.org>. Elogio del refrenamiento. Obtenido de <http://www.discovernikkei.org>: <http://www.discovernikkei.org/es/nikkeialbum/albums/171/slide/?page=4>
- Watanabe, J. (01 de Enero de 2007). *José Watanabe en Presencia cultural* . Obtenido de Presencia cultural: https://www.youtube.com/watch?v=_WnHiXx2D4M

- Watanabe, J. (1 de Enero de 2007). *Presencia cultural*. Obtenido de www.presenciacultural.com: <https://www.youtube.com/watch?v=ECO4TIrrnGo&feature=youtu.be>
- Watanabe, J. (14 de Octubre de 2012). *Hablando con Antonio Cisneros*. Obtenido de *Hablando con Antonio Cisneros*: <https://www.youtube.com/watch?v=Ecw6CSLwCU0&feature=youtu.be>
- Watanabe, J. (2013). *Poesía completa*. Valencia: Pre-Textos.
- Watanabe, J. (8 de Julio de 2016). De la depresión a la creación . *De la depresión a la creación* . Lima, Perú.
- Zibara, A. (2004). Selección de poemas. En J. Ordóñez, *Desde el umbral* (págs. 229-234). Tunja: UPTC.