



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

**LA PRESENCIA DE LA MUERTE EN *BANDERAS*
DETRÁS DE LA NIEBLA Y OTROS POEMAS**

Tesis para optar por el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con
mención en Literatura Hispánica que presenta el Bachiller:

ARCADIO ANTONIO BOLAÑOS ACEVEDO

ASESORA: DRA. GIOVANNA POLLAROLO

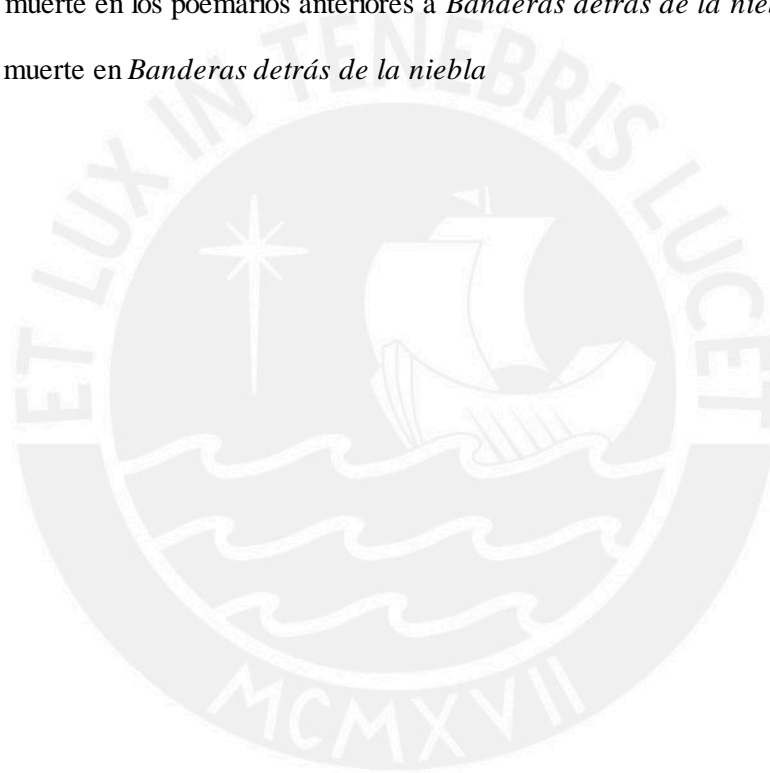


Lima, 30 de octubre de 2015

La presencia de la muerte en *Banderas detrás de la niebla* y otros poemas

ÍNDICE

Introducción	2
Capítulo 1: La muerte en los poemarios anteriores a <i>Banderas detrás de la niebla</i>	4
Capítulo 2: La muerte en <i>Banderas detrás de la niebla</i>	20
Conclusiones	35
Bibliografía	37
Apéndice	39



INTRODUCCIÓN

Desde sus primeras publicaciones, José Watanabe Varas se perfilaba como una de las voces poéticas más creativas y sobresalientes del Perú. De hecho, con su primer libro, *Álbum de familia*, el autor ganó el primer premio del concurso “Poeta Joven” convocado por los editores de “Cuadernos trimestrales de poesía”, en el año 1970.

Su segundo libro, *El huso de la palabra* (1989) fue elegido en una encuesta realizada por la revista *Debate* como el mejor poemario editado en el Perú en la década del ochenta. Sus siguientes publicaciones también recibieron reconocimientos de diversa índole; por ejemplo, para el crítico Ricardo González Vigil, *Historia Natural* (1994) es uno de los quince mejores libros peruanos del siglo XX. Posteriormente, en el año 2000, la Cámara Peruana del Libro le rindió homenaje al poeta en el marco de la V Feria Internacional del Libro de Lima.

Los reconocimientos no se limitaron al ámbito nacional. Así, en el año 2002, Watanabe recibió de parte de Casa de las Américas la distinción honorífica “José Lezama Lima”. Sus poemas también fueron incluidos en la antología *Path Through the Canefields* (1997), primera traducción al inglés de la obra del poeta. A nivel sudamericano destacan las antologías *El guardián del hielo* (2000), editada en Bogotá y *Lo que queda* (2005), editada en Caracas; asimismo, *Elogio del refrenamiento* (2003), editada en Sevilla, consolida el ingreso del poeta al mercado europeo. De hecho, *La piedra alada* (2005), penúltimo poemario del autor, tuvo un impresionante éxito en España, país en el que se mantuvo entre los libros más vendidos por cinco meses consecutivos, logro especialmente significativo por tratarse de un volumen de poesía.

Aunque José Watanabe se encuentra en un lugar privilegiado del canon literario hispanoamericano, los trabajos académicos son escasos y abundan, más bien, artículos y ensayos que no necesariamente alcanzan un rigor académico. En este sentido, el presente trabajo pretende contribuir al estudio de la obra de Watanabe, considerando algunos de los elementos claves que dan forma y sustento a su poesía. Uno de estos temas principales es la muerte, vinculada a la naturaleza y al cuerpo humano, tal como se puede constatar en diversos poemarios como *El huso de la palabra* (1989), *Historia natural* (1994), *Cosas del cuerpo* (1999) y *La piedra alada* (2005).

La naturaleza abarca el ciclo de la vida y la muerte; además, lo corporal también hace énfasis en las vulnerabilidades del cuerpo, es decir, en la enfermedad. La relación enfermedad y muerte se convirtió en un aspecto esencial en la obra de Watanabe, sobre todo a partir de *El huso de la palabra*, aunque la muerte ya estaba presente en su primer

poemario *Álbum de familia* (1971). En este libro, la familia servía como vínculo articulador entre el 'yo' y el 'otro', y también era un escenario marcado por la muerte; por ello, el autor exploró la constelación familiar, aprovechando como inspiración las ramificaciones y complejidades de las relaciones con el padre, la madre y los hermanos, incluyendo a los parientes fallecidos

En su último poemario *Banderas detrás de la niebla* (2006), el tema de la muerte se elabora desde una perspectiva que sintetiza las reflexiones poéticas de poemarios anteriores. En esta ocasión, no obstante, la forma de abordar la muerte va más allá del entorno de la familia y de la primera experiencia del autor con el cáncer, elementos fundamentales en las obras anteriores, en las que la muerte del propio autor todavía no era un hecho impostergable; en este libro, por lo tanto, la muerte se convierte en una realidad innegablemente inminente.

Concretamente, hay diez poemas en *Banderas detrás de la niebla* que se centran en la muerte. Estos textos permiten comprender la importancia de lo autobiográfico en relación a la enfermedad terminal padecida por el propio poeta. Así, este último poemario deviene en la síntesis de las inquietudes vitales y poéticas del autor; además, es una forma particular de enfrentar la ecuación vida-muerte.

Al discutir la forma en la que el individuo afronta la posibilidad de la muerte, el psicoanálisis es una herramienta teórica sumamente útil. Diversos trabajos sobre Watanabe se han apoyado en el psicoanálisis, por ejemplo, la tesis de Magdalena Zegarra, y en especial la de Giovanni Pizardi, quien se centra en los conceptos lacanianos del deseo y lo simbólico. Adicionalmente, Marcos Mondoñedo, Luis Fernando Chueca y otros autores también parten de las propuestas de Jacques Lacan y Slavoj Žižek para interpretar la poesía de Watanabe.

Por lo tanto, el presente trabajo aprovecha las investigaciones mencionadas para afirmar que *Banderas detrás de la niebla* puede ser objeto de estudio desde la perspectiva de la muerte simbólica lacaniana. A partir de esta constatación, se plantea el objetivo de esta tesis: demostrar que la forma de entender la muerte cambia a lo largo de la producción poética de Watanabe.

Para analizar las diversas concepciones de la muerte, el punto de partida será el primer poemario; luego cada uno de sus libros será revisado hasta llegar al último. De este modo, se podrá observar de qué manera los poemas de *Banderas detrás de la niebla* se configuran en relación a la muerte simbólica.

CAPÍTULO 1: La muerte en los poemarios anteriores a *Banderas detrás de la niebla*

1.1 La muerte y el lugar de origen

La muerte forma parte indesligable de la propuesta poética de José Watanabe, y se manifiesta de manera explícita desde el primer hasta el último poemario. No obstante, en el transcurso de los años, el autor fue modificando la forma en la que se aproximaba a este tema. Mencionada brevemente en sus textos iniciales, y explorada más a fondo en escritos subsiguientes, la muerte finalmente se convertirá en el núcleo central de *Banderas detrás de la niebla*. Por ende, resulta de gran utilidad examinar los poemarios previos.

Si bien la forma de abordar el concepto de la muerte cambia de un poemario a otro, también pueden distinguirse con claridad tres momentos o etapas claves. En primer lugar, el tema de la muerte se encuentra en el lugar de origen, es decir, en los poemas ambientados en Laredo, el pueblo natal de Watanabe. Laredo, en los poemas, se convierte en un cimiento narrativo y biográfico; paralelamente, este hogar primigenio es el espacio en el que predominan las creencias y supersticiones. De acuerdo a la tesis de Luis Fernando Jara León: “Laredo era, entonces, como la fabulosa Comala de Rulfo: un gran murmullo en el que se mezclaban las voces de los vivos y de los muertos” (2003: 53). Al respecto de la localidad trujillana, Edmundo Sbarbaro Dociak propone lo siguiente:

El Laredo representado se constituye como un espacio de características espirituales y mágicas [...] la cosmovisión inicial a la que el poeta vuelve para establecer, ya desde el acto poético, una visión del mundo donde es clara la oposición, el enfrentamiento o la comparación entre ese espacio ideal de su niñez y los conflictos existenciales del hombre (2005: 17).

En Laredo se encuentra la familia, y es precisamente en este lugar de origen en donde se configura la relación entre la familia y la muerte. Como podrá ser comprobado a continuación, la relación familia-muerte es constante en los poemarios de Watanabe.

La muerte en el lugar de origen se manifiesta en *Álbum de familia*, primer poemario publicado en 1971. Este conjunto de textos se distingue principalmente por el persistente recuerdo de la tierra natal; es decir, por “la memoria, la mirada, el desarraigo, el recuerdo de la familia y la provincia” (Jara León. 2003: 64). Al mismo tiempo, es necesario subrayar la importancia de la muerte en estos poemas, como afirma Jara León: “la mención y el recuerdo de la familia -padres y hermanos- suele estar

relacionada con la muerte ocurrida o temida” (2003: 33); este binomio familia-muerte será reiterado, cada vez en mayor medida, en los siguientes poemarios de Watanabe.

La figura paterna es evocada con serenidad en “Poema trágico con dudosos logros cómicos” (publicado en *Álbum de familia*), texto que se concentra en la pérdida del patriarca de la familia y que opera, al mismo tiempo, como un extraño vaticinio, perceptible en la referencia al cáncer que padece el padre (y que, finalmente, le cuesta la vida), enfermedad que el mismo Watanabe tendrá que enfrentar por primera vez en 1986. Los versos de “Poema trágico” hacen énfasis en la causa del fallecimiento del padre:

Aquí todos se han muerto con una modestia conmovedora,
mi padre, por ejemplo, el lamentable Prometeo
silenciosamente picado por el cáncer más bravo que las águilas (8-10).

Como advierte Jara León, “el padre, quizás por su origen oriental, discreto para el dolor y la vida, es recordado con un estoicismo ejemplar para enfrentar el dolor y una muerte insoslayable” (2003: 30). De hecho, en relación al padre y a la educación que impartía a sus hijos, Watanabe expresó: “las enseñanzas implícitas en los argumentos abundaban en la dignidad ante las situaciones límites y, particularmente, ante la muerte” (2003: 147). En la última estrofa, la ausencia del padre conmina a los deudos a seguir reflexionando:

de vez en cuando nos ponemos trágicos y nos preguntamos por
la muerte.
Pero hoy estamos aquí saludables escuchando el murmullo
de la mar que es el morir (18-21).

José Watanabe declaró en diversas entrevistas que su padre era un gran lector de haikus que inculcó en él, desde temprana edad, la pasión por la poesía japonesa; sin embargo, la última estrofa no alude a la tradición oriental sino a la occidental. En efecto, estos versos son una referencia directa a las coplas de Manrique, anudando de esta forma la muerte del padre con el legado literario español.

El fallecimiento del padre impactó profundamente a Watanabe y al resto de su familia, aunque no todos procesaron el duelo de la misma manera. En el poema “La muriente” (publicado en *Historia natural*), por ejemplo, los siguientes versos hacen referencia al componente ritualístico del duelo de la madre:

Tú sabes cómo es eso:
Tu llanto desgarrado por mi padre muerto
fue haciéndose suave y ritual, más homenaje
que llanto (21-24).

En Laredo, siempre hay ritos o mitos que explican la vida y permiten lidiar con la muerte. En *Historia natural* (1994) se distingue la peculiar sensibilidad de Watanabe en relación a su madre, quien sintetiza un ámbito místico subyacente a la vez que rescata las costumbres y tradiciones de su pueblo natal. Quizás para un lector ciudadano la realidad laredina resulte un tanto ajena, pero al mismo tiempo este distanciamiento permite prestar mayor atención al sistema de creencias, al sincretismo religioso y al imaginario colectivo de los habitantes de la zona.

Watanabe rememora la esencia de su pueblo, encarnada en la figura materna, y se acerca a los rituales de la sierra peruana con nostalgia y respeto. Así, en “La cura” (publicado en *Historia natural*) asoma una madre que se dedica a alejar a la muerte mediante rituales específicos, en un ambiente plenamente insertado en la cosmología andina y en la cotidianeidad casera:

El cascarón liso del huevo
sostenido en el cuenco de la mano materna
resbalaba por el cuerpo del hijo, allá en el norte.

Eso vi:

una mujer más elemental que tú
espantando a la muerte con ritos caseros (1-6).

.....
La vida pasaba sin aspavientos
entre gente parca, padre y madre
que me preguntaban por mi alivio. El único valor
era vivir (14-17).

El poema concluye afirmando que “la vida es física” (22), y es por eso que la madre puede realizar esta ceremonia típica con un simple huevo de las gallinas del corral. Sbarbaro Dociak analiza esta escena de la siguiente manera:

En “La cura” la madre es representada como la “sacerdotisa” que oficia una ceremonia para espantar la muerte. Pero, como en los poemas anteriores, el acto descrito y su significado se inscriben dentro de una orientación vital más amplia: el poeta rescata ese uso de su pueblo para exponer su visión personal del mundo (2009: 183).

En este poema se percibe una necesidad de exorcizar a la enfermedad y ahuyentar a la muerte a través del rito ancestral. La enfermedad en la poesía de Watanabe rara vez es un evento pasajero o trivial, por lo general, la enfermedad es la antesala de la muerte, algo que se notará incluso con mayor claridad en los poemarios que describen la experiencia del autor con el cáncer. En “La cura”, la figura de la madre queda profundamente anclada al pasado familiar y al pueblo natal. La evocación de la

presencia materna, y el enfrentamiento salud-enfermedad, también son elementos claves en el poema “Mamá cumple 75 años” (publicado en *Historia natural*):

Cinco cuyes han caído
degollados , sacrificados, a tus pies de reina vieja.
Sangre celebra siempre tu cumpleaños (1-3)

.....
Cinco cuyes pronto estarán servidos en la mesa.
Otros eran los del rito curador, los de entrañas abiertas
y sensitivas
que revelaban nuestras enfermedades.
Estos son de diente, de presa. No dirán
que tú eres nuestra más antigua dolencia. (22-27).

Nuevamente, se propone una figura materna que encaja perfectamente en un ámbito rural y mítico, una mujer fiel a sus costumbres y a sus ritos. La madre como arquetipo se fortalece con el juego de metáforas entre la vida y la muerte, la salud y la enfermedad; al mismo tiempo que se acentúa su rol como fuente de vida también se refuerza la conexión con la muerte. La madre, paradójicamente, también es la que hace sufrir, es la “más antigua dolencia” (27). De hecho, en *Banderas detrás de la niebla* el autor continuará explorando más a fondo el vínculo entre la madre y la muerte, especialmente en poemas como “Responso ante el cadáver de mi madre” y “El camisón (Magritte)”.

En los poemas analizados, se puede comprobar que para el poeta el cuerpo es “la nítida certeza de que la vida es, ante todo, física” (Jara León. 2003: 52). La corporalidad es fundamental en la poesía de Watanabe, quien a menudo se centra en “el cuerpo y sus oscuros movimientos, su patética precariedad, escenario de la lucha entre la vida y la muerte, eros y tánatos” (Jara León. 2003: 64).

Sbarbaro Dociak, por su parte, añade lo siguiente: “la palabra ‘cuerpo’ en la poesía de Watanabe adquiere un carácter simbólico asociado a la enfermedad y a la muerte” (2005: 77). Definitivamente, en los poemas mencionados la muerte nunca es una idea abstracta sino una realidad física y concreta.

En *La piedra alada* (2005) también abundan las referencias al núcleo familiar, como puede observarse en “La piedra del río”:

La piedra no era impermeable ni dura:
era el lomo de una gran madre (12-13)

.....
Mi madre, en cambio, ha muerto
y está desatendida de nosotros (21-22).

Como se puede comprobar, uno de los ejes primarios que definen la muerte en la obra de Watanabe es la familia. Si bien al interior del núcleo familiar las figuras más importantes son, siempre, las del padre y la madre, no por ello se debe pasar por alto la presencia (y ausencia) de los hermanos.

“Informe para mi hermano muerto en la infancia” (publicado en *Álbum de familia*) se caracteriza por el vínculo fraternal y el desasosiego producido por el fallecimiento de un familiar tan cercano. La muerte del hermano es otro tema recurrente, según indica Jara León “como ocurre con el padre, el recuerdo del hermano muerto acompaña a Watanabe desde sus primeros poemas” (2003: 32). “Informe para mi hermano muerto en la infancia” (*Álbum de familia*) empieza con los siguientes versos:

Ahora no hay lugar a discusión ni defensa.
La peste tenía su oficio.
Fue duro verte rodar como una semilla.
Yo sobrevivo entre los muertos (1-4).

.....
A veces pesa mucho el silencio de los cipreses y los muertos (14).

En la primera estrofa el autor llega a una conclusión: él es un superviviente que camina entre los muertos. Si algo queda claro en estos poemas es que, en un escenario signado por la muerte de los seres queridos, el sujeto poético todavía es capaz de permanecer con vida. Y el hecho de sobrevivir al padre y al hermano significa no sólo aprender a enfrentar esa ausencia, ese enorme vacío, sino también celebrar y valorar la propia vida. En el último verso, el ciprés es un símbolo que remite a la muerte, al tratarse de un árbol que adorna los cementerios. El silencio de los muertos también cumple un rol clave porque aunque el padre y el hermano han dejado de existir, paradójicamente están más presentes que nunca. Y esa presencia innegable quedará registrada en diversos poemas. El tema de la muerte en la familia también es desarrollado en poemas como “Casa joven con dos muertos” y, sobre todo, “Alrededor de mi hermano Juan (i.m.)” (publicado en *Historia natural*):

Es mamá
que entalla su viejo traje negro a su nuevo encorvamiento.
Nuestra antigua batea se ve bastante desubicada
en esta casa de aspirante clase media pero ahora tú ves
el cuerpo que allí se baña, el cuerpo de siempre,
incorrupto en agua de eucalipto.
Algún día todos seremos ese cuerpo, los ocho a tu alrededor.
Hoy entra tú en él como en una cripta viva (25-32).

El traje de luto y la costumbre de lavar el cadáver dan paso a la asociación inmediata entre el presente y el futuro: “Algún día todos seremos ese cuerpo” (31). La muerte de

un ser querido anuncia para los demás el inevitable destino final. De acuerdo con Giovanni Pizardi, para Watanabe “su final, así como el de todos los seres vivos, es la muerte y ello lo conduce a desear la permanencia” (6). El rito (en este caso simbolizado por el traje negro) y el cuerpo sin vida seguirán siendo materia de exploración poética. La dualidad muerte-familia, entendida desde la ausencia fraternal es reiterada una vez más en “Las piedras de mi hermano Valentín” (publicado en *La piedra alada*):

Después que Juan murió abrazando
su atormentado vientre,
tú eres nuestro hermano mayor. Necesitamos
un hermano mayor (1-4).

El vacío que deja el hermano fallecido será ocupado por otra persona, la familia deberá reorganizarse y aceptar que la vida continúa. El recuerdo del familiar ausente, no obstante, será cada vez más intenso.

1.2 La enfermedad temida: el cáncer

A pesar de la buena acogida que obtuvo *Álbum de familia*, José Watanabe permaneció en silencio literario durante dieciocho años; aunque invirtió ese tiempo en producir guiones de cine, concretamente para películas como *Maruja en el infierno* (1983), *Ojos de perro* (1983) y *La ciudad y los perros* (1985). Sin duda, esta experiencia cinematográfica fue el complemento ideal para un estilo poético en el que lo visual tiene una gran predominancia. En una entrevista con Alonso Rabí do Carmo, Watanabe reveló lo siguiente: “Más de una vez he dicho que mi poética es la del ojo, consiste en ver, en mirar. Y trato de describir como se describe en cine, con cierta objetividad, aunque el texto sea eminentemente subjetivo” (151).

Muchos estudiosos deben haber intentado explicar las razones de un intervalo de casi dos décadas de inactividad poética, pero más allá de argumentos coyunturales, se podría establecer una conjetura sobre la base de la edad del autor. Si a los veintiséis años ya había publicado *Álbum de familia*, es probable que Watanabe sintiera que tenía todo el tiempo necesario para seguir escribiendo, sin apuros de ningún tipo, ni fechas límites. Efectivamente, décadas después, el propio Watanabe indagaría sobre su reticencia a publicar con mayor asiduidad en una entrevista conducida por Rabí do Carmo:

Pero habiendo pasado ya los cincuenta años y habiendo escrito lo poco que he escrito, empiezo a sentir que sí tengo una responsabilidad, que puede parecer una responsabilidad muy pedante y que resumo así: “Si yo no escribiera los poemas que escribo, sean buenos o malos, el mundo no los tendría” (143).

Tal vez no hubo razón alguna para acelerar su producción poética hasta el año en el que fue diagnosticado con cáncer. Es probable que la difícil batalla contra esta enfermedad haya despertado en él un cierto sentido de urgencia. Repentinamente, apresurarse era algo necesario. Así pasó de un ritmo lento y pausado (dieciocho años entre un poemario y otro), a uno más veloz, de apenas cinco años entre una obra y la siguiente: *El huso de la palabra* (1989), *Historia natural* (1994) y *Cosas del cuerpo* (1999). No resulta extraño, entonces, constatar que su producción literaria crece a un ritmo vertiginoso, sobre todo en la última década de su vida: *Antígona* (2000), *Habitó entre nosotros* (2002), *La piedra alada* (2005) y, por último, *Banderas detrás de la niebla* (2006), sin contar otros numerosos textos, entre ellos, cuentos para niños.

Como se ha sugerido previamente, la enfermedad es vista como la antesala de la muerte; de hecho, en la obra de Watanabe, la muerte nunca es algo fortuito ni accidental, y casi siempre es anunciada con antelación, como sucede en este caso con el cáncer. Desde el momento en el que Watanabe describe el cáncer del padre en su primer poemario, está presagiando la posibilidad de tener que enfrentarse a esa misma enfermedad. Y, efectivamente, como en una profecía autocumplida, el cáncer se manifestó, primero en 1986 y, ya de manera fulminante, dos décadas después. Por lo tanto, es válido afirmar que la irrupción del cáncer no sólo fue un hito importante en la vida de Watanabe sino también un punto de quiebre que marcará un antes y un después en su producción literaria.

En *El huso de la palabra* (1989) confluyen acertadamente las mayores inquietudes del poeta. Además de ser una alusión a *El uso de la palabra* de Emilio Adolfo Westphalen, este poemario es una reflexión sobre el lenguaje, la esencia del texto poético y la labor creativa en general o, en palabras de Jara León, “la poesía y su quehacer, la construcción del poema” (2003: 64). No obstante, lo que más resalta es la sección “Krankenhaus”, en la que el poeta narra sus vivencias en un hospital alemán y su lucha contra el cáncer, situación que lo motivará a meditar sobre su propia mortalidad.

Por lo tanto, es evidente que la aparición del cáncer desencadena la escritura de *El huso de la palabra*. En 1986, el poeta viaja rumbo a Hannover, Alemania, y allí es atendido en el hospital Heidehaus. Como el propio Watanabe aclara “En 1986, en un hospital de Alemania, después de escuchar un diagnóstico terrible, sentí la infinita tentación de descomponerme, de gritar mi angustia e impotencia” (2003: 146). De hecho, la sección titulada “Krankenhaus” (‘hospital’, en alemán) está íntegramente dedicada a la enfermedad y, por consiguiente, a la hospitalización y convalecencia. “Desde entonces

lo biológico, lo corporal, ha sido una de las mayores preocupaciones del poeta” (Otero, 4). Aunque Watanabe logró recuperarse y conservar su salud, dos décadas después la enfermedad volvería a irrumpir en su vida.

Al vislumbrar la muerte como un destino final, resulta absolutamente lógico intentar comprenderla a partir de un primer punto de partida; es decir, la aproximación de la muerte obliga al individuo a recordar su pasado y a ubicarse en el refugio simbólico de la infancia, la tierra natal o la casa familiar. Así, en poemas como “El nieto” (publicado en *El huso de la palabra*), el autor identifica su condición de fragilidad al tiempo que recuerda a familiares fallecidos:

Una rana
emergió del pecho desnudo y recién muerto
de mi abuelo, Don Calixto Vargas
libre de ataduras de venas y arterias, huyó
roja y húmeda de sangre (1-5)

.....
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 (15-24).

El cuerpo, con o sin vida, protagoniza estos versos. Como sugiere Jara León “es interesante analizar la visión que tiene Watanabe respecto del acto de creación poética. Es visible la preponderancia de lo físico-orgánico sobre lo espiritual” (13). En “El nieto” no hay almas que abandonen el cuerpo, sino órganos que se transforman, que adquieren una independencia imposible que, finalmente, socaban el correcto funcionamiento corporal.

La mención del abuelo y el recuerdo de Laredo acompañan la desolación experimentada en el hospital. Como propone Sbarbaro Dociak “Si en el espacio idílico de su infancia su cuerpo se hallaba completo y puro, ahora éste, su propio cuerpo, se constituirá como el espacio donde la enfermedad inicia su labor” (2005: 77). Watanabe, por lo tanto, se refugia en su pasado, como ya había hecho en *Álbum de familia* pero esta vez Laredo cumple un rol que va más allá de la evocación nostálgica. Al recuperar las creencias de su pueblo, restando mérito a la labor de los doctores y a la ciencia médica en general, Watanabe logra enfrentarse al cáncer con una convicción que no sería posible desde un

Jara León utilizó con frecuencia el término “la poética del ojo” (2003: 66), entendida como el “interés manifiesto de Watanabe por describir con imágenes objetivas” (Jara León. 2003: 75). Precisamente este es el fenómeno que puede ser observado en “El acertijo” (publicado en *El huso de la palabra*):

Tumbado en la cama busco el ángulo, la coincidencia,
el montaje visual que me permita sacar los pies por la ventana (1-2).

.....
En un hospital se confunden las voces propias y las flotantes (20).

Acertadamente, Jara León considera que en los poemas de la sección “Krankenhaus”, “el espacio del hospital vuelve opresiva y asfixiante la realidad del poeta y hace que la belleza de la naturaleza sea suplantada por un falso horizonte construido a partir de la inminente posibilidad de morir” (2003: 38).

“El límite” (publicado en *El huso de la palabra*), al igual que los poemas anteriores, retrata de manera fidedigna la etapa de la convalecencia:

Esos movimientos perfectamente silenciosos
adquieren cierta ritualidad que nos asusta.
Los enfermos somos
una triste fila de ángeles de amplias batas para volar (11-12).

.....
Una desesperanza completa sería mejor que la incertidumbre
estadística (18-19).

Todos los que están hospitalizados son conscientes de que la enfermedad puede regresar en cualquier momento. Esa es, al fin y al cabo, la naturaleza del cáncer. Por eso la “incertidumbre estadística” (19) se convierte en algo mucho más terrible y cruel que la “desesperanza completa” (18).

“Hombre adentrado en el bosque” (publicado en *El huso de la palabra*) también alude directamente al pabellón para el tratamiento del cáncer:

Está sentado sobre un pino caído.
Entre el balanceo de las copas de los árboles observa el espejar
de la esfera de aluminio
que corona la torre puntiaguda del Pabellón del Cáncer (1-4).

.....
 (“Oh Señor, no es de la muerte que quiero huir sino de sus
terribles modos”). (28-29).

Esos “terribles modos” (29) definen perfectamente una enfermedad tan dolorosa y devastadora como el cáncer. La recuperación y las secuelas del cáncer se entrelazan en un sólo poema. En el prólogo de la antología poética editada por Eduardo Chirinos, *Elogio del refrenamiento* (2003), el poeta limeño afirma lo siguiente: “Watanabe no se

limita a los registros lingüísticos, antes bien amplía sus fronteras a los insospechados registros del cuerpo, aquellos que sólo percibimos en el placer y en el dolor” (2003: 11). Como sucede en otros libros, en *El huso de la palabra* la presencia de la familia es decisiva; aunque por momentos el padre y la madre le ceden el protagonismo a la hermana. Al respecto, Raúl Mendoza asevera que “La familia lo protege y lo anima [...] Watanabe tenía una visión tribal de la familia, esta fue esencial para sostenerlo emocionalmente durante su enfermedad” (10). Asimismo, desde el punto de vista de Moisés Sánchez Franco, la sección “Krankenhaus” establecería “una relación paradójica entre la presencia natural, prístina y esperanzadora de la hermana y el discurso científico, radical, determinante e indolente de los médicos” (33). Desde luego, a raíz de este roce o encuentro cercano con la muerte, el poeta meditará con lucidez sobre la vida y el miedo a perderla en “La impureza” (publicado en *El huso de la palabra*), especialmente en los siguientes versos:

Otra vez despiertas con el cuerpo poco, bien poco.
Otra vez tu vida oscila en el monitor cardíaco
pero más en tu miedo (1-3).

.....
¡Mira que tu miedo es la única impureza en este cuarto aséptico! (6).

Esta pugna constante entre la vida y la muerte, entre el cuerpo saludable y enfermo, dejará una impronta innegable en la obra poética de Watanabe. Para Sbarbaro Dociak “las únicas certezas que se tienen sobre el futuro son que este consume la vida y conduce a la muerte, y que el destino puede seguir deteriorándola con nuevas enfermedades” (2005: 85).

Por lo tanto, “ante el desgarramiento intelectual, social, afectivo y físico sufrido, el poeta intentará buscar una salida” (Sbarbaro Dociak. 2005: 87), y esa salida no implica sumirse en la depresión ni rendirse ante las circunstancias, sino más bien alcanzar una catarsis gracias a la creación poética.

El cáncer no solamente es explorado en *El huso de la palabra* sino también en *Cosas del cuerpo* (1999), libro que incluye diversos poemas que se concentran en la enfermedad y la muerte. El cáncer, en ese momento, ya no es una amenaza inmediata, aunque el autor sigue haciendo énfasis en el vínculo enfermedad-muerte.

En el conjunto de poemas que retoman la temática de la enfermedad en *Cosas del cuerpo*, los dos más relevantes son “Nuestra reina” y “Cielo de hospital”; en el primero de ellos, el sujeto poético observa ensimismado el cuerpo sano de una doctora. “Nuestra reina” empieza con los siguientes versos:

Blanco tu uniforme y qué rosada
tu piel.
Entonces tus vísceras deben ser azules, doctora.
Eres nuestra reina.
Los enfermos estiramos las manos atribuladas
hacia ti en triste cortejo.
Queremos tocarte cuando cruzas los pasillos,
altiva,
docta, saludable, oh sí, saludable,
con tus vísceras azules.
Imaginamos a los doctores a salvo de nuestros males (1-11).

Nuevamente la salud se opone a la enfermedad, ambos ocupan espacios y jerarquías diferentes, al igual que la doctora y sus pacientes. Aunque en los versos finales, se concluye que ningún médico es inmune a las enfermedades, eso no impide que los pacientes quieran tocar a la doctora, como si la cura para la enfermedad pudiera transmitirse mediante el tacto. “Nuestra reina”, entonces, “enuncia una advertencia que, dentro de las concepciones de Watanabe, se yergue como certera directriz del comportamiento frente a la vida, la enfermedad y la muerte” (Sbarbaro Dociak. 2005: 33).

De manera similar, “Cielo de hospital” profundiza en la experiencia de Watanabe frente al cáncer y el tratamiento médico:

Una enfermera cruza el jardín, ninguna
flor anuncia mi dolor. El dolor sólo está
en los confines de la carne que aún me resta (5-7).

.....
La muerte se me acunó como hijo
y ahora también es humo de crematorio (18-19).

El cáncer y sus inevitables consecuencias, por lo tanto, pasan a formar parte de los temas recurrentes de Watanabe, porque “mientras la enfermedad siga torturando con su presencia, la sensación de indefensión frente a la muerte continuará oprimiendo al poeta” (Sbarbaro Dociak. 2005: 87).

1.3 La muerte más allá de la familia

La muerte no se circunscribe únicamente a los poemas sobre la familia o la enfermedad; la posibilidad de morir también se presenta desde un punto de vista más intelectual que emotivo. Hay una indagación constante, de parte de José Watanabe, sobre la barrera que separa a los vivos de los muertos. En “Sala de disección” (publicado en *El huso de la palabra*), por ejemplo, los siguientes versos llaman la atención:

No hay sofisticación instrumental para retirar un cerebro,
una modesta sierra de carpintero

cortó el cráneo a la altura de las sienas,
luego sumergieron el órgano mítico en un frasco lleno de formol (11-14).

.....
Sorpresivamente
una burbuja brillante brotó del interior del cerebro
como un mensaje venido de la otra margen,
y no había boca que lo pronunciara.

No había boca (18-22).

El mensaje del muerto no puede ser adivinado, pero es suficiente para dejar intrigado al sujeto poético; al fin y al cabo, toda palabra que provenga “de la otra margen” (20) quedará truncada. Sin una boca para hablar, para expresarse, la muerte se confirma como una condena al silencio. Y eso es, precisamente, lo que más preocupa al poeta.

“Camposanto” (publicado en *Historia natural*) también cumple con la función de analizar el silencio y la línea que separa al mundo de los vivos y los muertos:

Por dejadez de municipio
el muro perimétrico que guardaba a los muertos
es un largo escombros de adobes (1-3).

.....
Las flores viajan de un muerto a otro (7).

.....
Los deudos callamos
porque la muerte al fin está redistribuyendo todo entre todos (10-11).

“Camposanto” recalca la separación con “el muro perimétrico” (2), y al mismo tiempo difumina los límites, la división entre el espacio que le corresponde a uno u otro muerto mediante el ejemplo de las flores, que contrariamente a la intención de los deudos, ya no pertenecen a ningún sepulcro en particular.

“Hacia el norte” (publicado en *Cosas del cuerpo*) resulta especialmente revelador en este aspecto; una vez más, en las primeras estrofas se divide oportunamente el mundo de los vivos del mundo de los muertos:

Las diminutas capillas
del borde de las carreteras, nunca más altas
que alguien rezando de rodillas, conmemoran un cuerpo
que allí fue descoyuntado y muerto (1-4).

.....
Los 60 cuerpos vivos que vamos en este ómnibus raudo
nos celebramos
alegres como insensatos (14-16).

El contraste entre vivos y muertos adquiere en estos poemas una resonancia única que confiere a estas estrofas un innegable impacto. Este tipo de dualidad será representada incluso con mayor intensidad en *Banderas detrás de la niebla* (2006).

En relación a *Habitó entre nosotros* (2002), poemario que se distancia del tono autobiográfico característico de la mayor parte de la obra de Watanabe, Magdalena Zegarra señala que la forma en la que Watanabe representa a Cristo “implica asumir su humanidad como algo limitado y siempre débil pero, sobre todo, como el camino a su propia muerte” (20).

El aspecto de la corporalidad juega un rol muy relevante. En *Habitó entre nosotros* lo divino no se presenta como algo celestial y etéreo sino como algo físico y concreto. Jesús no es un hombre con características sobrenaturales sino un ser humano igual a aquellos que lo rodean. Al respecto, Zegarra señala lo siguiente:

Ser un hombre auténtico implicará, necesariamente, asumir su insuficiencia humana, o lo que Freud denomina su malestar: Jesús debe reconocer que como ser humano y como Hijo de Dios su vida estará marcada por la insatisfacción, ya que esta implica necesariamente su muerte (13).

En “La última cena” se anuncia cuál será el destino final de Jesús al mismo tiempo que se indaga sobre la naturaleza del cuerpo:

Afuera pensé: ¡Qué poco avisados sus discípulos
que no ven que el hombre está coronado por la muerte
y que pan o carne es lo mismo! (13-15).

La idea de la vulnerabilidad del cuerpo es enfatizada con mayor insistencia en “El Descendimiento”:

No otra cosa ha sucedido aquí
que la muerte del hijo de María. Vean:
el cuerpo solo se impone sobre nosotros,
no necesita ninguna otra grandeza (1-4).

.....
Nos sentimos abandonados. La madre,
la que le dio carne,
no madera, no mineral
sino carne,
la más extraña y débil de todas las sustancias, llora
tan desconsolador trabajo (7-12).

La carne, entonces, es sinónimo de fragilidad. El cuerpo está destinado a dejar de funcionar. Sin embargo, “aquello que se espera de Cristo es su Resurrección; es decir, vencer sobre la muerte” (Zegarra, 18). El milagro ocurre en “Resurrección de Lázaro”:

Y ahora limpia el atroz perfume de la muerte
en agua clara y fresca (6-7).

.....
Sé, pues, precavido
porque nadie sabe hasta cuándo durará el terrible
milagro.

Él dijo que te levantarás y no dijo más, ninguna promesa (13-16).

.....
 Cuando retornes a tu sepulcro
 no volverás a escuchar
 su voz impertinente detrás de la piedra (23-25).

Aunque el milagro de la resurrección es significativo, tan sólo prolonga temporalmente la vida de Lázaro. Eventualmente, habrá una segunda muerte, la definitiva, y ya no habrá posibilidad alguna de intervención divina.

En relación a la naturaleza, en todos los poemarios se pueden encontrar textos que hacen referencia a distintos animales. Al analizar la representación animal en la obra de Watanabe, Jara León opina que “los animales de sus poemas son, pues, cuerpos cargados de significación, vehículos simbólicos para entender mejor la vida” (2003: 70). No es inusual, entonces, que el reino animal también le permita al poeta dialogar sobre el inicio y el fin de la vida.

En “Animal de invierno” (publicado en *Cosas del cuerpo*) el sujeto poético plantea la posibilidad de integrarse a la montaña, acaso como una forma de desafiar a la muerte y aferrarse al mundo:

Hoy, después de millones de años, la montaña
 está fuera del tiempo, y no sabe
 cómo es nuestra vida
 ni cómo acaba (10-13).

.....
 He venido por enésima vez a fingir mi resurrección.
 En este mundo pétreo
 nadie se alegrará con mi despertar. Estaré yo solo
 y me tocaré
 y si mi cuerpo sigue siendo la parta blanda de la montaña
 sabré
 que aún no soy la montaña (17-23).

De modo similar, “El lenguado” (publicado en *Cosas del cuerpo*) insiste nuevamente en la posibilidad de formar parte o, en todo caso, reintegrarse a la naturaleza:

Soy
 lo gris contra lo gris. Mi vida
 depende de copiar incansablemente
 el color de la arena (1-4).

.....
 A veces sueño que me expando
 y ondulo como una llanura, sereno y sin miedo, y más grande
 que los más grandes. Yo soy entonces
 toda la arena, todo el vasto fondo marino (22-25).

En “El lenguado”, las tácticas de supervivencia del animal están siempre asociadas al miedo de ser devorado por un depredador más grande. Por lo tanto, la anhelada transformación libera de la angustia y concede la inmortalidad.

En “La piedra alada” (publicado en *La piedra alada*), la muerte es parte del ciclo vital, es un elemento insustituible del orden natural pero el hecho de dejar de existir o dejar atrás el cuerpo no es el final definitivo:

El pelícano, herido, se alejó del mar
y vino a morir
sobre esta breve piedra del desierto (1-3).

.....
Extrañamente
en el lomo de la piedra persistió una de sus alas (13-14).

.....
Durante varios días
el viento marino
batió inútilmente el ala, batió sin entender
que podemos imaginar un ave, la más bella,
pero no hacerla volar (19-23).

“La piedra alada” sugiere el tránsito de una etapa a la siguiente, al mismo tiempo que indaga sobre la inspiración poética, que en este caso parte de los restos del ave adheridos a la piedra.

Estos poemas se resisten a la muerte, y buscan en todo momento una alternativa distinta. En la entrevista de Silvia Sauter, el poeta corrobora lo siguiente:

“Tengo muchos poemas donde hablo de integrarme a un cerro, a un mundo más amplio, como el lenguado que quiere integrarse al fondo marino. Esos son intentos de decirle a la muerte ‘mira, no es el final tampoco’. Tal vez empiece otra condición. Podemos sobrevivir, podemos quedar por allí” (36).

Jara León afirma que “hay el deseo de ser más que un cuerpo tocado por el tacto inexorable del tiempo; hay el temor de no ser más, de diluirse en la nada” (2003: 7). Más allá de las sugerencias metafísicas, lo cierto es que todo texto sobrevive a su autor. Por lo tanto, Watanabe no está fantaseando al señalar que algo de su esencia permanecerá intacta.

CAPÍTULO 2: La muerte en *Banderas detrás de la niebla*

2.1 Selección de diez poemas en *Banderas detrás de la niebla*

En el capítulo anterior se ha podido comprobar que la muerte, en los primeros poemas de José Watanabe, era entendida como una posibilidad todavía lejana y que no necesariamente respondía a un enfoque trágico, sobre todo desde la perspectiva de un poeta joven que no tenía motivos para preocuparse por su propio final. En 1986, tras la irrupción del cáncer en la vida de Watanabe, el vínculo enfermedad-muerte sería reiterado insistentemente en numerosos poemas.

Veinte años después, la reaparición de esta enfermedad terminal obligó al autor a reflexionar sobre la llegada inevitable de la muerte. En *Banderas detrás de la niebla* (último poemario publicado en el año 2006), el miedo paralizante que cualquier persona experimentaría frente a una sentencia de muerte como el cáncer, es reemplazado por una urgencia capaz de movilizar la creatividad del poeta. Allí nacerá la necesidad apremiante de buscar la trascendencia a través de la palabra escrita. Si se considera que la meta es sobrepasar los límites de la muerte, entonces la poesía es la forma ideal para “suplir los vacíos del hombre y compensar el devastador avance del tiempo” (Sbarbaro Dociak. 2005: 137). De hecho, en relación al penúltimo poemario, *La piedra alada*, Pizardi explica que “el sujeto no se conforma con la muerte, sino que intenta subsanarla a través de la creación de un significante que le otorgue permanencia” (12), tarea que se refuerza en *Banderas detrás de la niebla*.

En un cuestionario realizado por Julio Ortega y María Ramírez Ribes, Watanabe reafirma la validez de su quehacer poético: “La poesía, con su dinamismo, nos recuerda que la función esencial del lenguaje, en cualquiera de sus usos, es la creación, sin la cual la supervivencia humana no es posible” (7). *Banderas detrás de la niebla*, por lo tanto, es vital para comprender la temática de la muerte tal como la percibe Watanabe; al mismo tiempo, este libro es un presagio del destino final del poeta. En la entrevista citada, el autor declaró lo siguiente: “mi último poemario, *Banderas detrás de la niebla*, intenta expresar la concepción de poesía que he venido practicando cada vez con mayor conciencia” (6). Si en libros anteriores el autor escribía de manera más intuitiva ahora es más consciente de lo que quiere transmitir en sus textos. *Banderas detrás de la niebla*, entonces, es la síntesis de toda la obra poética de Watanabe.

En el primer lustro del siglo XXI, Watanabe se vuelca por completo a la labor creativa, superando con creces el ritmo pausado de sus primeros años como poeta. Esta vez, su preocupación principal es la muerte, y este tema será el hilo conductor de *Banderas*

detrás de la niebla. La muerte implica una simbología particular que está profundamente arraigada en el imaginario colectivo.

La simbolización también está presente en la propuesta teórica de Jacques Lacan; para el psicoanalista francés, los ritos fúnebres son el mejor ejemplo de la simbolización en su forma más pura. Cuando alguien muere se inscribe en el tejido, es decir en el texto, de la tradición simbólica. Un funeral, entonces, cumpliría con la función de suministrar una narrativa de cierre; aunque el sujeto esté físicamente sin vida, su recuerdo perdura en la memoria colectiva de la comunidad o de la familia. El resultado, entonces, puede ser la reconciliación con la pérdida, la aceptación de la ausencia del amigo o del familiar; o, en este caso, la aceptación de la propia muerte.

La relación entre el lenguaje y el orden simbólico cumple una función importante en los escritos del poeta. Cuando Watanabe por fin asume la posibilidad inmediata de su propia muerte, alcanza una autonomía singular que le permite ver su propia existencia bajo un nuevo punto de vista. *Banderas detrás de la niebla* es, por lo tanto, la obra en la que Watanabe logra articular con éxito la muerte simbólica frente a la amenaza inevitable de la muerte real.

En *Banderas detrás de la niebla*, la muerte es el tema central de diez poemas que, a su vez, pueden subdividirse en tres categorías. Cada categoría refleja una forma diferente de abordar el concepto de la muerte, empezando con la relación entre la muerte y el 'otro' ("La tormenta", "Los búfalos" y "El suicida"), para pasar luego a la familia y la muerte simbólica ("Responso ante el cadáver de mi madre", "El camisón (Magritte)" y "Los nonatos"), y finalmente el cáncer y la inminencia de la muerte real y simbólica ("En la calle de las compras", "Orgasmo", "Riendo y nublado" y "Última noticia"). En pocas palabras, Watanabe empieza desde lo más alejado (el 'otro'), para pasar a lo más cercano (la familia) hasta llegar en última instancia a lo más íntimo y personal (el 'yo').

2.2 La muerte a partir del 'otro'

Como se ha visto antes, en sus primeros poemas, José Watanabe observaba la muerte como algo ajeno a él, algo que afectaba únicamente al 'otro'. Sin embargo, en *Banderas detrás de la niebla* este enfoque ha cambiado. La muerte del 'otro' refleja la mortalidad propia, ya no se trata de un evento distante sino de una posibilidad cada vez más cercana. "La tormenta", "Los búfalos" y "El suicida" pueden ser estudiados bajo esta premisa. En "La tormenta" se relaciona al relámpago con la duración de la vida:

El aburrido ruido del motor
no nos alejaba del inmenso hervidero

en que se había convertido el lago.
 La tormenta
 nos había puesto en la mano de un dios enfurecido.
 Pero casi estábamos dichosos cuando un relámpago
 iluminó los grandes árboles de la orilla del lago
 y vimos ramos de oro y plata instantáneos.
 Entonces volteaste y alargaste tu mano hacía mí:
 también te dio miedo la súbita oferta de fulgurar
 y desaparecer (6-16).

La tormenta puede ser interpretada como una premonición de la muerte porque se destruye la barrera que separa al sujeto de lo real, tal como señala Slavoj Žižek: “Let us recall our attitude when, inside a car or a house, we observe a storm outside: although we are quite close to the 'real thing', the windowpane serves as a screen protecting us from immediate contact” (1992: 237).

Los amenazantes rayos dan paso a la conclusión lógica: toda vida puede ser tan breve como el destello del relámpago. La deliberación sobre la muerte se genera a partir de la persona que acompaña al sujeto poético. Es útil recordar que, según la teoría lacaniana, el sujeto se estructura a partir de la mirada del otro. Es precisamente la mirada del anónimo acompañante (el ‘otro’) la que marca la pauta en este poema.

En la mirada del otro nace la angustia en relación a la muerte, y esa reacción se replica en el sujeto poético. La amenaza de “desaparecer” (16) se intensifica cuando se sacrifica la mirada propia y se pierde la posición de seguridad primaria. Žižek menciona “the feeling of threat which sets in when the distance separating the viewer -his/her safe position of pure gaze- from the diegetic reality is lost” (1992: 237).

Por lo tanto, el tópico de la fugacidad de la vida adquiere una mayor relevancia en este juego de miradas. Como ya ha sido señalado, la mortalidad del otro, al fin y al cabo, es el reflejo de la mortalidad propia.

La relación entre la muerte y la naturaleza es explorada en “Los búfalos”. En relación a este poema es pertinente citar las declaraciones que Watanabe hizo para un cuestionario de Ortega y Ramírez Ribes: “la poesía a la cual más aspiro implica una forma de revelación que se da en el espacio físico, a partir de un evento de la naturaleza” (6). Estas características son las mismas que definen al haiku, considerado una de las mejores y más refinadas vertientes de la poesía oriental. Las escenas de la naturaleza son frecuentes en la obra del poeta, y en este caso sirven para observar la muerte desde una perspectiva libre de los usos y costumbres de la sociedad.

Una de las frases más utilizadas en funerales quizá sea “polvo eres y en polvo te convertirás”. Esta concepción tiene raíces en la tradición judeocristiana, y se remite a su vez a concepciones más antiguas, en donde al morir se regresa a un caos primigenio o a la tierra misma, que cumpliría con la función de ser soporte de la vida y a la vez sepulcro definitivo. La última estrofa de “Los búfalos” es especialmente significativa:

Si hubiera algún conejo
en la ruta de los búfalos, la tierra
no nos traería sus brincos asustados.
Ella sólo recoge el furor ciego, no la muerte
del suave conejo
entre los cascos de la horda (5-10).

La tierra solamente recoge el furor de los búfalos, es decir, el incesante sonido de la vida; la muerte del conejo es un suceso cotidiano, que no afecta a los otros seres vivos. Y, no obstante, como señala Camilo Fernández Cozman: “El animal muere, pero deja su rastro imborrable” (122).

En “Los búfalos” el proceso de simbolización está obstaculizado por el mismo orden natural que rige la escena. Para el conejo que perece bajo la estampida de búfalos, no hay posibilidad de alcanzar una muerte simbólica. El entierro, costumbre humana, nada tiene que ver con el reino animal. Por ello, es revelador que el conejo permanezca tal como está: insepulto.

El tema de la sepultura volverá a aparecer en “El suicida”, poema en el que hay un enfrentamiento entre la muerte real (el hombre que se quita la vida) y la muerte simbólica (la inscripción de esa muerte en un registro que forme parte de la tradición cultural o social). El suicida rechaza por completo la posibilidad de la muerte simbólica al despojarse de todo aquello que lo identifica.

Su decisión de desaparecer en una fosa común
nos produjo un extraño horror.
Antes de envenenarse, había destruido
y arrojado por el inodoro de un hotel desastrado
su documento de identidad (1-5).

.....
la cal estaba haciendo un buen trabajo:
le evitaba el escandaloso olor de la muerte (16-17).

Aquí, lo más terrible y doloroso no es la pérdida de la vida, sino la destrucción de aquello que identifica al hombre. El horror experimentado radica justamente en la pérdida del nombre y en la imposibilidad de recurrir a las exequias necesarias.

Lacan enfatizó la importancia de la muerte simbólica en obras como *Antígona* y *Hamlet*. Los argumentos de ambos textos teatrales implican ritos funerarios que no llegan a ser

realizados o que no se cumplen de manera apropiada. El resultado es que Antígona se encuentra atrapada entre dos muertes, mientras que el padre de Hamlet regresa como un fantasma, deseoso de un ajuste de cuentas simbólico. Las estrofas de “El suicida”, entonces, ejemplifican la reacción suscitada por el rito funerario apropiado y su opuesto (en este caso, el anónimo cuerpo sin vida que desaparece, literalmente, en una fosa común). Žižek propone que la muerte simbólica implica una reconciliación, una aceptación de la pérdida; y cuando la muerte simbólica no es posible, entonces se habla de un retorno de los muertos:

The return of the dead signifies that they cannot find their proper place in the text of tradition. The two great traumatic events of the holocaust and the gulag are, of course, exemplary cases of the return of the dead in the twentieth century. The shadows of their victims will continue to chase us as 'living dead' until we give them a decent burial (1991: 12).

No sería una coincidencia, entonces, que en el año 2002 Watanabe escribiera una nueva versión de *Antígona*, dándole especial prioridad a la necesidad de enterrar a los muertos; porque, al fin y al cabo, para aquellos que siguen con vida, esa es la única manera de alcanzar la paz y convivir con la pérdida.

2.3 La familia y la muerte simbólica

Antes de profundizar sobre el concepto de la muerte simbólica es conveniente precisar qué es lo *simbólico* según la teoría lacaniana. La propuesta teórica del orden simbólico se consolida sobre la corriente del estructuralismo; concretamente, en el análisis del lenguaje realizado por Ferdinand de Saussure y sus discípulos, así como en las investigaciones del antropólogo Claude Lévi-Strauss. De acuerdo con Jacques Lacan, este orden simbólico colectivo es el entorno indispensable para la formación del sujeto. De hecho, el sujeto llega a ser quien es gracias a la interrelación socio-lingüística del orden simbólico.

Mientras Sigmund Freud eligió la tragedia de *Edipo* como fundamento para su teoría, el psicoanalista francés le dedicaría mucha más atención a otra obra de Sófocles: *Antígona*. En esta tragedia griega, la protagonista está dispuesta a sacrificar su vida para darle sepultura a su hermano. Antígona invoca sin temor a la muerte real, a la extinción física de su ser, con la esperanza de concederle a su hermano la necesaria muerte simbólica, posible solamente mediante los ritos funerarios. La muerte real, entonces, no puede prescindir de esta inscripción simbólica, al igual que una tumba no puede cumplir su función sin el epitafio tallado sobre su superficie.

En la etapa del espejo, desarrollada extensamente en la teoría lacaniana, es la madre quien logra que el niño se reconozca a sí mismo en el espejo; más aún, el deseo de la madre es lo que permite que el niño ingrese al mundo de la imagen y a partir de allí, al mundo del lenguaje, elemento inseparable del orden simbólico.

Sin embargo, el padre también juega un papel clave en este proceso. El padre o la invocación del nombre del padre (*nom du père*) impiden que el niño se identifique plenamente con la figura materna. El nombre del padre es el ‘No’ del padre, la negación final, tautológica e impositiva. En palabras del propio Lacan: “The father, the Name-of-the-father, sustains the structure of desire with the structure of the law” (1981: 34).

Cuando la función del nombre del padre se ha instalado en el inconsciente, se puede decir que el sujeto ha ingresado exitosamente al orden simbólico, es decir, a un orden pre-existente (se nace en una sociedad determinada y en una cultura específica). La estructura del deseo lacaniano se asocia a la fantasía, entendida también como un guión imaginario que además de proporcionar respuestas, libera al sujeto de la angustia de descifrar qué es lo que el otro (los padres o la sociedad) quiere de él.

No obstante, lo interesante es que este guión imaginario no es inamovible y, de hecho, puede ser alterado, tal como confirma Watanabe en una entrevista realizada por Rabí do Carmo:

Yo he nacido en un pueblo muy pequeño, Laredo. No tenía mayores aspiraciones y yo pensaba que mi destino iba a ser quedarme a trabajar en el ingenio azucarero. Es decir, terminada la primaria, que era el tope de escolaridad en Laredo, iba a convertirme paulatinamente en obrero. Pero justo cuando termino la primaria, mi padre se saca la lotería y ahí es donde cambia el guión de mi historia (148).

El padre, entonces, se muda con toda la familia a Trujillo, y al joven Watanabe se le presentan una serie de oportunidades que no hubiesen existido si se quedaba en Laredo. Este hecho marca un quiebre en la vida del autor. Asimismo, a partir de ese momento, una y otra vez, la poesía de Watanabe hará referencia al pueblo natal y también a la relación con sus progenitores. Las preocupaciones del poeta se centran en la familia y la muerte, como ha podido ser constatado en el capítulo anterior; y, como explica Pizardi, en estos poemas se siente “la conmoción que provoca en el sujeto la impermanencia de los seres” (3).

“Responso ante el cadáver de mi madre” resulta especialmente significativo, no sólo por tratarse de la representación poética de un hecho autobiográfico (la muerte de la madre de Watanabe), sino también porque reúne en la misma página la necesidad de los ritos

funerarios y la reacción de la familia. Los versos más reveladores de “Responso ante el cadáver de mi madre” son los siguientes:

A este cadáver le falta alegría.
Qué culpa tan inmensa
cuando a un cadáver le falta alegría (1-3).

.....
A este cadáver le falta alegría.
¿Alguna alegría aún puede entrar en su alma
que está tendida sobre sus órganos de polvo?
Qué inútiles somos
ante un cadáver que se ve tan desolado.
Ya no podemos enmendar nada (7-12).

.....
Ya se está yendo con su anillo de viuda.
Ya se está yendo, y no le prometas nada:
le provocarás una frase sarcástica
y lapidaria que, como siempre, te dejará hecho un idiota (16-19).

.....
Once hijos, Señora Coneja, y ninguno sabe qué diablos hacer
para que su cadáver tenga alegría (23-24).

La contemplación del cadáver establece el inicio del duelo familiar; al mismo tiempo, en el poema se destaca un elemento reiterado con frecuencia a lo largo de la obra del autor: la relación con la madre y la dinámica ejercida entre los progenitores y el resto de la familia. Esta relación compleja y cambiante adquiere un cierto matiz polifónico en la forma en la que Watanabe plantea el vínculo madre-hijos; de hecho, como puede observarse en los versos citados, no hay una sola voz sino múltiples voces.

“Responso ante el cadáver de mi madre” empieza con una estrofa escrita desde la tercera persona, estableciendo de este modo una descripción objetiva y neutral de los hechos. Luego, mediante la primera persona en plural, Watanabe habla en representación del resto de la familia; juntos, todos observan el cuerpo sin vida de la madre y “ninguno sabe qué diablos hacer / para que su cadáver tenga alegría” (23-24).

En los familiares, entonces, prima una sensación de inutilidad e incluso de culpa. Sin embargo, la tristeza le pertenece notoriamente al cadáver; al atribuir un sentimiento a un cuerpo sin vida, hay un intento de proyectar aquello que ninguno de los familiares puede o quiere expresar.

El desasosiego de la escena es comprensible, sobre todo si se tiene en cuenta el análisis realizado por Žižek sobre la pérdida de un ser querido:

Let us recall how we experience the death of someone close to us: even if we directly witness his or her death, the trauma is redoubled, since often the most unbearable moment comes afterwards, when we visit the

deceased's home [...] a person is in a way more 'here' in the material traces of his presence in his living environs than in the immediate presence of his bodily existence (2008: 74).

Aunque ha fallecido, la madre está más presente que nunca. Testigos de la muerte real, los familiares se encuentran en un estado de total incertidumbre, sin saber qué hacer o decir. Todavía no han tenido oportunidad para enterrar el cadáver y proceder con los ritos funerarios que permitirán asimilar el trauma de la muerte.

Asimismo, el cuerpo de la madre despierta en los familiares el recuerdo del padre fallecido: “Ya se está yendo con su anillo de viuda” (16). En esta estrofa, se produce un nuevo cambio y se pasa de la primera a la segunda persona; no obstante, la segunda persona interpela directamente al poeta. Tanto en el caso de la madre como del padre, el deber de la familia es encontrar una narrativa de cierre.

Conviene analizar a continuación el poema “Los nonatos”:

– ¿Le interesan los nonatos? –Me dijo la enfermera.
– Es que el sol que entra por la ventana
ilumina los frascos en la estantería– me disculpé.
Y seguí mirando los esbozos embotellados
de mi propia carne.
– ¿Ven que finalmente todo es forma?– les dije–.
Tú no eres gusano, ni tú diminuto batracio
ni tú molusco abisal. Ellos, si acaso repugnantes,
son palmarios y finales. Si ustedes fueran así,
hermanitos,
hoy tendrían consuelo, aunque muertos.
De pronto el sol me dio asco, giré los ojos
hacia una toca celeste que cruzaba la ventana (1-12).

Nuevamente Watanabe es testigo de una manifestación de la muerte, en este caso, frascos que contienen fetos sin vida. “Ellos, si acaso repugnantes, / son palmarios y finales” (8-9), en efecto, estos frascos contienen la posibilidad de una vida que nunca llegó a concretarse. El nonato, entonces, es un objeto sin vida, suspendido ante la mirada y la voz del sujeto poético.

El nonato está exiliado del orden simbólico, es como señala Žižek: “the remainder of Life-Substance which has escaped the symbolic colonization” (2008: 134); incluso, el nonato podría ser comparado con el concepto lacaniano de lamela: “It has the status of what Lacan, in *The Four Fundamental Concepts*, calls lamella, the mythical pre-subjective 'undead' life-substance” (2008: 108). Al tratarse de seres primordiales que nunca llegaron a constituirse en un sujeto propiamente dicho, estos nonatos no han ingresado en el orden simbólico, se han quedado a medio camino, atrapados en una

dimensión que persiste más allá de la muerte real. Estos seres sin vida suscitan en el sujeto poético una reflexión sobre las diferentes formas de la muerte. Por un lado, estarían los seres sin pasado que nunca llegaron a estar con vida, y por otro lado estarían los hermanos del autor, fallecidos a temprana edad, quedándose, de este modo, a medio camino. En estas circunstancias, entonces, resulta más dolorosa la pérdida: “Si ustedes fueran así, hermanitos, / hoy tendrían consuelo, aunque muertos” (9-10).

En la penúltima estrofa de “Los nonatos” hay un intento de “velar” la muerte real, es decir, relacionarse con lo real mediante la fantasía. Marcos Mondoñedo asegura que “Lo real no es la realidad. La realidad está relacionada con la ficción y con la verdad” (13). La fantasía es un guión imaginario que debe proporcionar una respuesta y liberar de la angustia; también es el deseo de lo que falta, de una ausencia que es siempre llenada por la fantasía. La pérdida de un hermano, o cualquier otro familiar, despierta en el poeta una fantasía particular en la que es posible el consuelo incluso para los muertos.

En “El camión (Magritte)”, el lector puede vislumbrar de qué manera el imaginario popular propio de Laredo difumina las fronteras entre la vida y la muerte, de tal forma que las almas de los difuntos comparten el mismo espacio terrenal que los vivos. En poemas anteriores, los familiares fallecidos eran la evidencia de un proceso inconcluso, pero en “El camión (Magritte)” empieza a producirse un cambio. Los seres queridos dejan de habitar ese espacio entre dos muertes para alcanzar la muerte simbólica.

Como se ha podido verificar previamente, la madre es una figura que contiene múltiples significados, que a su vez varían y se transforman de poema en poema. En “El camión (Magritte)” ya no hay un distanciamiento claro entre vivos y muertos, porque aquello que le pasa al ‘otro’ es también lo que finalmente afecta al ‘yo’. Esto se nota fundamentalmente en los versos finales:

Mi madre, como los animales milagrosos, comía
 hierba, miel y tierra
 y producía leche de diferentes sabores, sin olvidar
 los tóxicos.
 Primero alimentaba a los muertos. Las madres perdían
 muchos niños en el fondo de esas casas lúgubres.
 Ellos les merodeaban siempre los senos
 y yo imaginaba que bebían
 mientras ellas se limpiaban a solas los pezones en los patios.
 Yo estoy vivo. Mira ahora mis huesos, limpios y blancos
 como lirios
 porque tuve, entre vestidos viejos,
 los mejores surtidores de la tierra, dos tetas pródigas
 dejadas cuidadosamente en un camión de lino (10-23).

Madre e hijo se entrelazan infatigablemente en un escenario que conjuga diestramente la dimensión fantasmática con la muerte simbólica. La madre alimenta no sólo a los hijos vivos sino también a los muertos, a aquellos que perdieron la vida recién nacidos o a causa de alguna enfermedad. La pérdida de los hermanos ha quedado ya expuesta en diversos poemas, y por lo tanto, se puede considerar que el proceso de duelo ha sido posible tanto en la realidad como en el universo poético.

En el escenario fantasmático originado a partir del camión de la madre muerta, también entra a colación el deseo intersubjetivo asociado al pasado del poeta. Como ha formulado Žižek:

A small child is embedded in a complex network of relations, he serves as a kind of catalyst and battlefield for the desires of those around him. His father, mother, brothers and sisters, uncles and aunts, fight their battles in his name; the mother sends a message to the father through her care for the son (2006: 49).

Es por ello que, al recordar a la madre y a la función nutricia, el poeta confirma su situación actual y su futuro cercano: “Yo estoy vivo. Mira ahora mis huesos, limpios y blancos como lirios” (19-20). El sujeto poético se encuentra con vida aunque está sumamente consciente del desenlace final. Esa imagen ratifica la opinión de Rabí do Carmo: “Watanabe ha terminado por construir un lenguaje personal, pleno de versos límpidos y exactos, versos que nos recuerdan, a cada momento, la finitud de la vida y la fugacidad de las cosas” (156). Así, el fantasma de los hermanos demuestra lo fugaz que puede ser la vida, pero también la figura de la madre que ya solamente vive en los recuerdos del autor; y lo mismo sucedería con la evocación final, con esa sobrecogedora imagen del esqueleto limpiado por el paso del tiempo.

2.3 El cáncer y la inminencia de la muerte real y simbólica

Lacan desarrollaría en sus *Escritos* la noción de que no existe la representación de la muerte en el inconsciente. A nivel inconsciente, todos creen que son inmortales (y desde una óptica clásica o romántica, quizá esto se intensifica en un artista o autor que pretende ser immortalizado gracias a su obra); por ello, en este nivel, la muerte no genera ansiedad. Sin embargo, a nivel consciente la mortalidad sí es reconocida.

Del mismo modo, se podría sugerir que en los primeros poemarios de José Watanabe existen aproximaciones diversas sobre la muerte, que han ido variando en cada libro. Hasta que en *Banderas detrás de la niebla* las experiencias y las circunstancias de la vida obligan al poeta a ser consciente de los límites de su propia existencia.

Uno de los atractivos literarios de *Banderas detrás de la niebla* surge a partir de la pugna entre las dos muertes. De acuerdo con Lacan, lo más notable de la obra teatral de Sófocles es que Antígona ingresa al dominio entre las dos muertes. Watanabe, de modo similar, también describió ese espacio entre la muerte real y la muerte simbólica.

“En la calle de las compras” empieza con la narración de un evento que, a simple vista, no pareciera tener mayor relevancia, aunque posteriormente en estos versos habrá un notorio sentido de urgencia. La primera estrofa de “En la calle de las compras” es la siguiente:

En la calle de las compras
es admirable ver cómo las gentes van funcionando tan bien.
Caminan articulando tobillos, rodillas,
la cadenciosa coxofemoral
y cuantos goznes nos mantienen verticales y arrogantes (1-5).

La identificación de los huesos que componen el esqueleto es el prelude de un reproche hacia el funcionamiento tan mecánico y eficaz del cuerpo humano. Idea que se desarrolla más a fondo en los versos siguientes:

Mi mujer es bella, para decirlo sencillamente y mirándola
de frente: no río o fuente como se decía antes
sino carne esbelta
sostenida y elevada por sus huesos
que a veces, secreto y morboso, toco como si buscara
las formas que la van a sobrevivir (10-15).

El esqueleto es la evidencia de lo que alguna vez fue un cuerpo con vida, y también es un objeto inerte que continúa desafiando a la nada. Lo único que parece existir es el cuerpo, y cuando la vida abandone ese cuerpo solamente quedarán los restos, los huesos, lo que Borges llama en *El Aleph* “la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido” (141).

En la última estrofa de “En la calle de las compras” el sujeto poético reincide en el cuerpo como receptáculo de la vida y de la pasión, pero con una gran consciencia de la propia mortalidad. Darío Jaramillo Agudelo sostiene en el prólogo de *Poesía completa* que “Alguien que afronta con tanta naturalidad el destino final del cuerpo, por fuerza posee una, si cabe, mayor naturalidad para tratar el cuerpo vivo” (2008: 17). Es por ello que los siguientes versos son especialmente significativos:

Ay amor, el deseo de nuestros cuerpos
jugará esta noche, como el de todos los amantes,
con la muerte y la disolución, y tanto
que después nos parecerá increíble tener todavía pies
para seguir caminando (21-25).

“En la calle de las compras” alude a la dicotomía entre el objeto inanimado capaz de movimiento y el objeto inmóvil que adquiere vida. Indudablemente, estos versos revelan una escisión particular, que es solamente posible en el espacio entre dos muertes, la real y la simbólica. Al respecto, Žižek explica lo siguiente: “For a human being to be 'dead while alive' is to be colonized by the 'dead' symbolic order” (2008: 134).

El sujeto poético y su mujer parecieran ocupar el lugar entre las dos muertes. Son seres vivos conscientes de su propia mortalidad, al punto que reconocen en su estructura anatómica los únicos vestigios que persistirán después de la muerte real; al mismo tiempo, una vez que dejen de estar vivos, la muerte simbólica permitirá que sigan siendo recordados.

Paralelamente, la relación amorosa acentúa la dinámica del deseo intersubjetivo. Es decir, si el mayor deseo del sujeto es ser el objeto de deseo del otro, en este poema la inevitable necesidad del deseo queda expresada en la relación íntima entre Watanabe y su pareja, sin olvidar lo que Sánchez Franco denomina como la “relación unívoca con el actante femenino dentro de las ceremonias de vida y muerte, dentro del implacable sistema natural” (29).

Finalmente, “En la calle de las compras” deja en evidencia una preocupación que va más allá de la existencia inmediata, al concentrarse en una vida ‘normal’ (que armoniza con el ritmo cotidiano del poema) y una muerte ‘natural’ (real) que, no obstante, hace referencia a la maquinaria biológica y al esqueleto humano.

El poema “Orgasmo”, por otro lado, establece un nexo entre la muerte y lo real. Lacan define lo real de la siguiente manera: “the real is that which always returns to the same place” (1981: 49). Lo real desafía lo imaginario y socava lo simbólico, tanto es así que Lacan llegaría a formular lo siguiente: “the real is the impossible” (1981: 279). Finalmente, lo real es aquello que está ausente en el orden simbólico, es un residuo que no puede eliminarse, un elemento excluido que no puede ser aprehendido a pesar de su cercanía. O, como lo resume Terry Eagleton, lo real es “el reino de lo inaccesible, siempre más allá del alcance de la significación, siempre fuera del orden simbólico” (200).

Siguiendo este razonamiento, Mondoñedo opta por un tercer modelo lacaniano de aproximación a lo real, que “vincula lo real con el goce” (13). Adicionalmente, Mondoñedo señalaría lo siguiente:

Podría plantearse, con Slavoj Žižek, que no sólo es correcto decir ‘lo real es imposible’, sino que también es factible afirmar ‘lo imposible es real’. Y con eso se está queriendo decir que lo real aparece o más precisamente irrumpe en los discursos con el modo de una presencia de carácter excesivo o de una representación la cual, no obstante, representa la traumática nada (14).

Como ya ha sido sugerido, uno de los temas recurrentes de *Banderas detrás de la niebla* es la necesidad de confrontar esta “traumática nada”, algo que se hace evidente en “Orgasmo”, breve poema que expresa la imperiosa necesidad de saber qué ocurre después de morir.

En “Orgasmo” la reflexión sobre la muerte es directa. Con una extraordinaria economía de lenguaje, el sujeto poético expresa: “¿Me dejará la muerte / gritar / como ahora?” (1-3). Un orgasmo usualmente representaría la culminación del placer sexual, la exaltación de la vitalidad, pero en este poema se cuestiona esa vitalidad, y se crea un interrogante sobre la muerte. De esta forma, se reafirma la tensión constante entre lo erótico y lo tanático, centrándose en lo que los franceses llaman “la petite mort” (es decir, el clímax sexual definido como “la pequeña muerte”).

Lacan aclararía que este vínculo entre el sexo y la muerte es innegable: “Let us say that the species survives in the form of its individuals. [...] So you see, the link between sex and death, sex and the death of the individual, is fundamental” (1981: 150). De hecho, para el psicoanalista francés el impulso sexual apunta no sólo a la satisfacción, al goce o al placer, sino también a la extinción: “the presence of sex in the living being is bound up with death” (177). Por lo tanto, el sujeto poético de “Orgasmo” formaría parte del esquema propuesto por Lacan: “the living being, by being subject to sex, has fallen under the blow of individual death” (1981: 205).

La muerte y los recuerdos de infancia coinciden en las circunstancias narradas en “Riendo y nublado”. Las primeras estrofas del poema giran en torno al fallecimiento del hijo de un carnicero:

La meningitis mató en su cama al hijo del carnicero.
Tanta sangre hubo en esa casa
que una muerte limpia sólo fue aceptada
ante un espejo brillante, sin la opacidad de un resuello (1-4).

Tal como se explica a continuación, la muerte permite revalorar la vida; la pérdida crea en los demás una consciencia del valor de lo que se posee; en especial en los más jóvenes:

Nada pagaba
La luz que veíamos bailando en nuestros ojos

y la satisfacción de la veladura en el cristal
tras echarle nuestro aliento, el mejor gesto de los vivos (7-10).

“Riendo y nublado” concluye con las cavilaciones de un sujeto poético que, lleno de entusiasmo, exclama la alegría de persistir en su ser:

Mirándome en los espejos
y soplándoles tontamente mi hálito
he persistido hasta hoy.
Sí, ese señor entrecano en el marco dorado
soy yo.
Grito: ¡Soy yo! ¡Soy yo!
Y me da un enorme placer verlo, riendo y nublado. Soy yo
y si no lo fuera también diría que soy yo
porque quiero ser (y seguir siendo) en cualquier rostro vivo
con tal de no ser, como el hijo del carnicero, el muerto (11-20).

Ese aliento vital, que en estos versos adquiere un significado más literal que metafórico, sobrepasa el simple funcionamiento de la respiración y demuestra, inequívocamente, que siempre es necesario aferrarse a la vida. En este sentido, Fernández Cozman advierte que aquellos que están “vivos se adhieren a la vida y dejan testimonio de las vicisitudes de la existencia. Al final, terminan muriendo con dignidad, pero luchando hasta el último momento” (125). El espejo empañado por el aliento del sujeto poético no es un gesto vacío sino la justificación de esa urgencia vital.

El concepto de muerte, en este poema, es abordado a partir del orden simbólico y de la estructura que enmarca las experiencias de Watanabe. En este caso, es necesario recordar las deliberaciones de Žižek sobre la oposición entre la vida y la muerte y la relación con el lenguaje: “The basic opposition between Life and Death is thus supplemented by the parasitical symbolic machine (language as a dead entity which ‘behaves as if it possesses a life of its own’) and its counterpoint” (2008: 134). Nuevamente el poeta se aferra a la vida y también a la palabra, esa entidad abstracta que no tiene vida pero que se comporta como si la tuviese.

“Última noticia”, grafica la experiencia del poeta con el cáncer, así como sus reflexiones sobre la vida y la muerte. El título del poema proporciona las claves necesarias para su interpretación: se trata de un ultimátum, los datos que recibe el sujeto poético son definitivos y amenazantes: “Esta es tu última noticia, cuerpo: / una radiografía de tus pulmones, brumas / inquietantes, manchas de musgo sobre la nieve sucia” (1-3).

La reaparición del cáncer causa un impacto notable. No se trata de una simple enfermedad. Es una sentencia de muerte comprendida explícitamente en la radiografía.

El poema es la evidencia de una narrativa en donde el deseo de vivir deberá enfrentarse a la cada vez más inevitable posibilidad de la muerte.

“Última noticia” concluye con una serena y tranquila meditación sobre lo que trae la muerte consigo, mientras que evoca una segunda oportunidad, una suerte de reencarnación:

Tus pulmones,
entre hojas sedosas,
lucirán sanos y tersos como recién nacidos
y concertarán con un joven buey
el ritmo amplio de su respiración. Al fondo
habrá un cielo luminoso y ninguna sombra,
sobre todo ninguna sombra aciaga (6-12).

En “Última noticia”, el lector puede identificarse plenamente con lo ocurrido pero manteniendo una distancia prudencial que le permitirá leer el poema sin llegar a sentirse abrumado ni emocionalmente exhausto. No obstante, en este caso, resulta útil recordar lo que Watanabe contestó en una entrevista realizada por Enrique Planas:

La poesía se puede perder en las palabras, y hay que desconfiar permanentemente de ellas. No es retórica lo que digo: después de tantos años, un poeta comienza a sentir una especie de desazón o de cinismo frente a la vida en general y la poesía en particular. A mí, la poesía me salvó realmente, vitalmente. He estado enfermo, he pasado mil cosas, y creo que si no hubiera sido por la poesía hasta me hubiera suicidado (2).

Mientras “Riendo y nublado” resalta la voluntad de seguir viviendo, “Última noticia” marca la aceptación del final, de manera serena y armónica. Si bien la consecuencia del cáncer es la muerte real, que resulta inminente, “Última noticia” pretende vislumbrar lo que vendrá después; es decir, la muerte simbólica. Ambos poemas transmiten un anhelo de trascendencia, y posibilitan el proceso de simbolización que permitirá asimilar el trauma de la muerte.

CONCLUSIONES

La muerte formó parte del entorno de José Watanabe desde su infancia en Laredo hasta su adultez en Lima. Por lo tanto, cuando el autor explora su propia biografía al momento de escribir poesía, es inevitable hacer referencias a la muerte, estableciendo un vínculo, en primer lugar, con la familia y, luego, con la enfermedad.

La presencia de la muerte no es un hecho gratuito en la poesía de Watanabe. Desde su infancia, la muerte y la enfermedad acechaban a la familia del autor. La muerte del padre, primero, y luego la del hermano motivarán al poeta a desarrollar este tema. Tanto el padre como el hermano fallecen a causa de una enfermedad, por ello, desde un inicio se puede hablar de una relación entre la enfermedad y la muerte; la presencia de la enfermedad también se encuentra en los poemas que describen a la madre ansiosa por curar al hijo y por espantar a la muerte.

Sin embargo, cuando Watanabe se enfrenta al cáncer por primera vez, a los 40 años de edad, la muerte ya no se refiere a los otros, a los miembros de su familia, sino que deviene en una amenaza concreta. A partir de este momento, el vínculo enfermedad-muerte estará presente siempre en los poemarios del autor, como se ha podido comprobar en el primer capítulo.

A los 60 años de edad, Watanabe volverá a padecer la misma enfermedad. La reaparición del cáncer pronostica el desenlace final pero Watanabe no se rinde. Acuciado por las circunstancias, y quizá como una forma de lidiar con sus preocupaciones y temores, el poeta se dedica incluso con mayor ahínco a la poesía y, más concretamente aún, a la escritura de *Banderas detrás de la niebla*, poemario en el que abundan las reflexiones sobre la enfermedad y sobre la relación que se establece ante el inminente final.

Banderas detrás de la niebla, por lo tanto, es el libro que sintetiza la propuesta poética de Watanabe; en las páginas de este poemario confluyen los temas principales, abordados en poemarios anteriores y, esta vez, desarrollados con mayor madurez y profundidad. Como se ha señalado en el segundo capítulo, Watanabe se reconcilia con la ausencia de sus familiares fallecidos. La muerte, entonces, ya no es algo que atañe únicamente al 'otro' sino, más bien, el reflejo de la mortalidad propia. Esta revelación permite que Watanabe acepte la llegada de su propia muerte, sin caer en la desesperación; la actitud serena y digna del poeta hace eco al carácter de su padre, quien también falleció a causa del cáncer.

En el capítulo dos, también se ha podido observar que el tránsito de la muerte real a la muerte simbólica se produce a partir del universo poético. No es una coincidencia que los poemas analizados intenten, de alguna manera, cerrar una brecha o llenar un vacío. Estos poemas expresan la necesidad de cumplir con los ritos funerarios, haciendo referencias explícitas a los cadáveres o a la imagen de los restos que persisten en la figura del esqueleto, a la forma de despedirse de los parientes fallecidos y a las interrogantes sobre la muerte. El punto central de este último poemario es elaborar una narrativa de cierre capaz de abarcar, en primer lugar, al círculo inmediato de Watanabe (es decir a sus familiares) y, en segundo lugar, al propio autor. Mediante este proceso, consciente o inadvertidamente, el poeta establece una relación entre la muerte real y la muerte simbólica.

La presencia de la muerte se desarrolla y se modifica de acuerdo a las circunstancias vividas por Watanabe, desde la posibilidad de un final todavía lejano en sus poemarios iniciales hasta la confirmación de la propia muerte en *Banderas detrás de la niebla*. En el presente trabajo se puede observar de qué manera ha cambiado la perspectiva del autor frente a un mismo tema; la muerte, evidentemente, actúa como una línea conductora que llega a su punto culminante en este último libro.

Si es que la existencia humana adquiere significado en virtud de sus propios límites, de la finitud impuesta por la muerte, entonces es la cercanía del final lo que le permite a Watanabe reflexionar y crear una narrativa de cierre que otorgue sentido a su vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland.
1981 *El grado cero de la escritura*. México D. F: Siglo veintiuno editores.
- Borges, Jorge Luis.
1983 *Narraciones*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- Cárdenas, Miguel Ángel.
2005 “La habitación de su mente”. *El Comercio*. 22 de noviembre 2005: A10.
- Chirinos, Eduardo.
2003 “El ojo meditativo de José Watanabe”. En *Elogio del refrenamiento: antología poética 1971-2003*. Sevilla: Renacimiento: 9-13.
- Chueca, Luis Fernando.
2005 “Un (silencioso) grito contra la muerte. Lectura de un poema de José Watanabe”. *Ajos & zafiros*. N° 7: 15-24.
- Eagleton, Terry.
1994 *Una introducción a la teoría literaria*. Bogotá: FCE.
- Fernández Cozman, Camilo.
2006 “Redes metafóricas en ‘La piedra alada’ e ‘Historia natural’ de José Watanabe”. *La Siega*. N° 9: 119-125.
2009 *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Lima: Cuerpo de la Metáfora editores.
- Freud, Sigmund.
1958 *On creativity and the unconscious*. New York: Harper & Row Publishers.
- Jara León, Luis Fernando.
2001 “José Watanabe o la poética del ojo”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* N° 34: 211-217.
2003 “La poesía de José Watanabe”. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Jaramillo Agudelo, Darío.
2008 “Prólogo”. En *Poesía completa*. Valencia: Editorial Pre-Textos: 9-22.
- Lacan, Jacques.
1981 *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan*. New York: W. W. Norton & Company.
1990 *Escritos*. México D. F.: Siglo veintiuno editores.
- Malpartida, Miguel Ángel.
2012 “El cuerpo familiar y el cuerpo propio: caminos intertextuales entre César Vallejo y José Watanabe”. *Escritura y pensamiento*. N° 30: 7-23.
- Mendoza Cánepa, Raúl.
2015 “Retratos de una familia”. *El Comercio*. 22 de marzo 2015. El Dominical: 10.
- Mondoñedo, Marcos.
2006 “El encuentro con lo real en algunos poemas de José Watanabe”. *Tinta expresa*. N° 2: 13-18.
- Ortega, Julio y María Ramírez Ribes.
2007 “Palabras aún inéditas”. *El Comercio*. 6 de mayo 2007. El Dominical: 5-7.

- Otero, Diego.
 2015 “El cuerpo y la poética del miedo”. *El Comercio*. 22 de marzo 2015. El Dominical: 4.
- Oviedo, José Miguel.
 1973 *Estos 13*. Lima: Mosca Azul.
- Pizardi Villaverde, Giovanni Antonio.
 2010 “Nostalgia de permanencia: un análisis del deseo en la piedra alada de José Watanabe”. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Planas, Enrique.
 2005 “Desconfianza en la palabra”. *El Comercio*. 2 de octubre 2005: C2.
- Rabí do Carmo, Alonso.
 2008 *Animales literarios: 17 entrevistas*. Lima: Aguilar.
- Sánchez Franco, Moisés.
 2005 “Los universos alternos de José Watanabe”. *Ajos & zafiros*. N° 7: 25-40.
- Sauter, Silvia.
 2010. “José Watanabe: cosmovisión ancestral visionaria y ecológica en su proceso creativo”. *Escritura y pensamiento*. N° 26: 29-48.
- Sbarbaro Dociak, Edmundo.
 2005 “Mitología privada. Angustia y compensación en la poesía de José Watanabe”. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.
 2009 “Mitología privada. La representación laredina en la poesía de José Watanabe”. *Studium veritatis*. N° 12-13: 171-190.
- Watanabe, José.
 2003 *Elogio del refrenamiento: antología poética 1971-2003*. Sevilla: Renacimiento.
 2008 *Poesía completa*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Zegarra Chiappori, Magdalena Lucía.
 2010 “Habitó entre nosotros: tensión humana y divina en el Jesucristo de José Watanabe”. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Žižek, Slavoj.
 1991 *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Massachusetts: MIT Press.
 1992 *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. Londres: Verso.
 2005 *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
 2006 *How to Read Lacan*. New York: W. W. Norton & Company.
 2008 *The Plague of Fantasies*. New York: Verso - New Left Books.

APÉNDICE

Poemas citados en el capítulo 1:

“Poema trágico con dudosos logros cómicos” (*Álbum de familia*)

Mi familia no tiene médico
 ni sacerdote ni visitas
 y todos se tienden en la playa
 saludables bajo el sol de verano.
 Algunas yerbas nos curan los males del estómago
 y la religión sólo entra con las campanas alborotando los
 canarios.
 Aquí todos se han muerto con una modestia conmovedora,
 mi padre, por ejemplo, el lamentable Prometeo
 silenciosamente picado por el cáncer más bravo que las águilas.
 Ahora nosotros
 ninguno doctor o notable
 en el corazón de modestas tribus,
 la tribu de los relojeros
 la más triste de los empleados públicos
 la de los taxistas
 la de los dueños de fonda
 de vez en cuando nos ponemos trágicos y nos preguntamos por
 la muerte.
 Pero hoy estamos aquí saludables escuchando el murmullo
 de la mar que es el morir.
 Y este murmullo nos reconcilia con el otro murmullo del río
 por cuya ribera anduvimos matando sapos sin misericordia,
 reventándolos con un palo sobre las piedras del río tan metafórico
 que da risa.
 Y nadie había en la ribera contemplando nuestras vidas hace años
 sino solamente nosotros
 los que ahora descansamos colorados bajo este verano
 como esperando el vuelo del garrote
 sobre nuestra barriga
 sobre nuestra cabeza
 nada notable
 nada notable.

“La muriente” (*Historia natural*)

Tus hijas pasan llevándote olorosas sopitas
 para alimentar tu vaga substancia:
 oh, ya eres de agua, de casi nada, de agua
 o de lentos movimientos como esculturas de la consunción.
 Yo entro a tu cuarto de muriente suavizando mi presencia
 y mirándote de soslayo:
 si te miro de frente siento que soy tu testigo perverso.
 Tu antigua y deslumbrante perspicacia aún vive

y sabes que cuando tu cuello se alarga buscando el aire
 yo ruego que se alargue hacia el mito:
 tú decías que las cabezas se arrancaban de los cuerpos
 y volaban
 desgñadas, hambrientas, mordiendo el vano aire.
 (Y los regantes decían sí, sí, anoche cruzaron
 la luz de mi lámpara.)

Tengo la carne como en salmuera,
 muerde si te salva. Lo dije para que sonrieras.
 Tú nunca morderías carne de idiota, no dices.
 Lo hubieras dicho con displicente humor
 y una palabrota.

Bromeo para el tiempo de la pena. Tú sabes cómo es eso:
 Tu llanto desgarrado por mi padre muerto
 fue haciéndose suave y ritual, más homenaje
 que llanto.
 Frente a ti, ya estamos en ese esfuerzo.

“La cura” (*Historia natural*)

El cascarón liso del huevo
 sostenido en el cuenco de la mano materna
 resbalaba por el cuerpo del hijo, allá en el norte.
 Eso vi:
 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.
 Yo la miraba desgranar sobre su regazo
 los maíces de la comida
 mientras el perro callejero se disolvía en el relente del sol
 lamiendo
 el dolor arrojado a la tierra
 junto con el huevo del milagro.
 Así era. La vida pasaba sin aspavientos
 entre gente parca, padre y madre
 que me preguntaban por mi alivio. El único valor
 era vivir.
 Las nubes pasaban por la claraboya
 y las gallinas alineaban en su vientre sus santas ovas
 y mi madre esperaba nuevamente el más fresco huevo
 con un convencimiento:
 la vida es física.
 Y con ese convencimiento frotaba el huevo contra mi cuerpo
 y así podía vencer.
 En ese mundo quieto y seguro fui curado para siempre.
 En mí se harán todos los milagros. Eso vi,
 qué no habré visto.

“Mamá cumple 75 años” (*Historia natural*)

Cinco cuyes han caído
degollados , sacrificados, a tus pies de reina vieja.
Sangre celebra siempre tu cumpleaños, recíbela
en una escudilla
donde pueda cuajar un signo brillante
además del cuchillo.
La bombilla de luz coincide con tu cabeza dormida
y te aureola: comenzamos a quererte
con cierta piedad,
pero tus ojos
tus ojos se abren rápidos como avisados, y revive en ellos
un animal de ternura demasiado severa.
Tus ojos de ajadísimo alrededor
son el resto indemne
del personaje central que fuiste entre nosotros,
cuando alta y enhiesta
alargabas el candil hacia la oscuridad
y llamabas susurrando
a nadie. Las sombras en el muro y los gatos
detrás de la frontera terrible
eran inocentes. Tú, señora, eras el miedo.
Cinco cuyes pronto estarán servidos en la mesa.
Otros eran los del rito curador, los de entrañas abiertas
y sensitivas
que revelaban nuestras enfermedades.
Estos son de diente, de presa. No dirán
que tú eres nuestra más antigua dolencia.

“La piedra del río” (*La piedra alada*)

Donde el río se remansaba para los muchachos
se elevaba una piedra.
No le viste ninguna otra forma:
sólo era piedra, grande y anodina.
Cuando salíamos del agua turbia
trepábamos en ella como lagartijas. Sucedió entonces
algo extraño:
el barro seco en nuestra piel
acercaba todo nuestro cuerpo al paisaje:
el paisaje era de barro.
En ese momento
la piedra no era impermeable ni dura:
era el lomo de una gran madre
que acechaba camarones en el río. Ay poeta,
otra vez la tentación
de una inútil metáfora. La piedra
era piedra
y así se bastaba. No era madre. Y sé que ahora

asume su responsabilidad: nos guarda
en su impenetrable intimidad.
Mi madre, en cambio, ha muerto
y está desatendida de nosotros.

“Informe para mi hermano muerto en la infancia” (*Álbum de familia*)

Ahora no hay lugar a discusión ni defensa.
La peste tenía su oficio.
Fue duro verte rodar como una semilla.
Yo sobrevivo entre los muertos.
Caminamos por los pasillos como en esas silenciosas y vastas
posadas.
Respiramos el deseo de huir sin cancelar la cuenta.
Papá escanció su último aire sobre nosotros.
Me acompaña una muchacha parecida a una fuente.
Nos alimenta una licuadora.
Ya empieza el verano.
¿Te ves con papá?
En general, me he vuelto un poco indiferente.
A veces pesa mucho el silencio de los cipreses y los muertos.

“Alrededor de mi hermano Juan (i.m.)” (*Historia natural*)

Nunca hemos estado tan callados, nunca con las manos así,
quietas y tontas sobre las faldas. Sin embargo, mira:
otras manos nacen de nuestros hombros y se toman, hacen
ruedo
y tú quedas en el centro, pero tendido, desgano, sin jugar.
Ni siquiera muerdes la cristalina fruta del chimbil.
No parece fruta de cactus ni nosotros, sin los aspavientos
de la circunstancia, tus hermanos.
Según costumbre, han colgado una lámpara en la puerta de
la calle.
¿Ves en la plaza un ángel
que refulge más que cien lámparas?
Un amigo psiquiatra me ha dicho que es un sueño
compensatorio.
Si puedes verlo ahora, dínoslo
con una señal mínima, no rompas tu serenidad
por una noticia que probablemente ya no nos consuele.
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.
¿Oyes en la habitación contigua
el apurado traqueteo de la máquina de coser?
Es mamá

que entalla su viejo traje negro a su nuevo encorvamiento.
 Nuestra antigua batea se ve bastante desubicada
 en esta casa de aspirante clase media pero ahora tú ves
 el cuerpo que allí se baña, el cuerpo de siempre,
 incorrupto en agua de eucalipto.
 Algún día todos seremos ese cuerpo, los ocho a tu alrededor.
 Hoy entra tú en él como en una cripta viva.

“Las piedras de mi hermano Valentín” (*La piedra alada*)

Después que Juan murió abrazando
 su atormentado vientre,
 tú eres nuestro hermano mayor. Necesitamos
 un hermano mayor
 por cuestiones de responsabilidades
 de la memoria.
 Sé que tu durarás más que nosotros
 porque en nuestro pueblo
 sólo el río
 que te da aire fresco y camarones
 va rápido. La vida
 transcurre como una lenta ceremonia
 y el tiempo es más mesurado.
 Cuídate. No bebas demasiado
 cuando mis mentirosas palabras
 aparecen en los periódicos. Cuídate, sigue
 buscando esas piedras calientes
 tan benéficas para tu panadizo de próstata.
 Felizmente nuestro pueblo sólo tiene piedras y barro.
 Me olvidaba... y sol que calienta las piedras
 donde te sientas para aliviar tu punzante dolor
 Ay hermano, perdona esta risa irreverente,
 pero imagino
 que cuando te vas
 queda sobre las piedras
 una lengüita de fuego de Pentecostés.

“El nieto” (*El huso de la palabra*)

Una rana
 emergió del pecho desnudo y recién muerto
 de mi abuelo, Don Calixto Vargas
 libre de ataduras de venas y arterias, huyó
 roja y húmeda de sangre
 hasta desaparecer en un estanque de regadío.
 La vieron
 con los ojos, con la boca, con las orejas
 y así quedó para siempre
 en la palabra convencida, y junto
 a otra palabra, de igual poder,

para conjurarla.

Así la noche transcurría eternamente en equilibrio
porque en Laredo

el mundo se organizaba como es debido:
en la honda boca de los mayores.

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.

Me inyectan.

En mi somnolencia siento aterrado
que mi corazón

hace su sístole y su diástole en papada de rana.

“Nuestra leona” (*El huso de la palabra*)

Sé que el sol va y viene, inquieto, husmeándome
entre los cañaverales.

Sé que se demora en el cénit mirando ansiosamente el valle.
El sol era nuestra leona.

Una imagen, aun de humilde imaginación verbal como ésta,
va a la mente

y le pide que condescienda
con el poeta. Es el trato.

Esta vez no, esta vez sólo pido vuestra mirada inmediata
y literal:

¿Quién, tan esbelto, salta de la ventana a mi tarima
y me levanta de la nuca con sus suaves fauces
y me lleva al río

si no es el sol?

El sol era nuestra leona.

Un aliento cálido me envuelve siendo aquí, en Baja Sajonia,
invierno:

es la imagen creando su espacio en mi cuerpo enfermo,
es el sol que me husmea como a hijo falto,

allá en el norte de mi país,

donde me enseñó a caminar obligándome con el hocico.

“Como el peje-sapo” (*El huso de la palabra*)

Nunca escuchaste canto más razonable
que el de los pájaros que anoche huían de la tormenta:
“Más vale / estar asido / del aire”.

Porque en el peligroso borde palpas verso como ramita providencial
o frase de la filosofía como piedra para apoyar el pie,

Sí, más te hubiera valido aprender a asirte del aire.

Tendido, tu cuerpo suena sus tripas y te recuerda que
 aún te quedan tus humildes voces
 vegetativas. Sonríes
 y con ternura maternal oyes tu borborigmo y tu pedo,
 y te serenas:
 en el peligroso borde te afirmas como el peje-sapo en la roca
 marina,
 con el vientre.
 Callada tu mente y tu prestigioso trabajo,
 descubres, en el peligroso borde, que tu cuerpo es más inteligente
 y que es tuyo y de todos. Todo cuerpo es tótem.
 Levántate y muestra tu desnudez al alba que ya empieza.
 A las 7 los cirujanos te abrirán el pecho con sus escalpelos
 No morirás: tus voces vegetativas siguen sonando
 y ya son (y ya eres) parte del rumor panteísta que viene del bosque
 y, al parecer, de un alba más remota.

“El envío” (*El huso de la palabra*)

Una delgada columna de sangre desciende desde una bolsa de
 polietileno hasta la vena mayor de mi mano. ¿Qué otro corazón
 la impulsaba antes, qué otro corazón más vigoroso y espléndido
 que el mío, lento y trémulo? Esta sangre que me reconforta es anón-
 ima. Puede ser de cualquiera. Yo voy (o iba) para misántropo y
 no quiero una deuda sospechada en todos los hombres. ¿Cuál es
 el nombre de mi dador? A ese solo y preciso hombre le debo agra-
 decimiento. Sin embargo, la sangre que está entrando en mi cuer-
 po me corrige. Habla, sin retórica, de una fraternidad más vasta.
 Dice que viene de parte de todos, que la reciba como un envío de
 la especie.

“El acertijo” (*El huso de la palabra*)

Tumbado en la cama busco el ángulo, la coincidencia,
 el montaje visual que me permita sacar los pies por la ventana.
 De este modo mis pies van a posarse en la pequeña colina de las
 amapolas.
 Allí permanecen toda la tarde moviéndose acompasadamente
 como metrónomos. Los miro
 pálidos y delgados.
 Recuerdo que no hace mucho entre ellos se repartía
 el instinto del vago
 que viaja intuyendo las pieles más amables de la tierra,
 arena, yerba, polvo, una y otra piedra en medio del río,
 y sin extraviarse nunca.
 La colina de las amapolas oscurece, recojo mis pies.
 En el cielo empiezan las estrellas, numerosas y parpadeantes.
 La más brillante y seguramente la más sarcástica
 se acerca hasta el filo del tejado:
 “Entre nosotras hay un acertijo, un camino
 disimulado, el largo camino de regreso a tu casa,

tienes que encontrarlo posando el pie en la estrella correcta”.
En un hospital se confunden las voces propias y las flotantes.
¿La estrella ha hablado?
Díganle que mis pies han perdido el instinto del vago
y que el acertijo es muy cruel.

“El límite” (*El huso de la palabra*)

Negras siluetas de pájaros de cartón pegadas en el vidrio
de los ventanales
advirtieron a los pájaros de vuelo distraído o ensimismado
que hay un límite en la transparencia del aire.
Los ventanales son sellados, herméticos al invierno
pero también a todo sonido.
El mundo de afuera
no ladra el perro que, ladrando, espanta palomas,
no se oye la canción silbada del jardinero turco,
no crujen las hojarascas al rodar de las bicicletas.
Esos movimientos perfectamente silenciosos
adquieren cierta ritualidad que nos asusta.
Los enfermos somos
una triste fila de ángeles de amplias batas para volar.
¿Quiénes serán nos preguntamos los cinco escogidos (de entre cien)
que volverán al mundo donde cada movimiento
dura con su sonido?
Una desesperanza completa sería mejor que la incertidumbre
estadística.
Tienen razón esas negras siluetas en el vidrio, vistas
siempre en el borde difuso de nuestras miradas:
“Hacia afuera
es más severo el límite en la transparencia del aire”.

“Hombre adentrado en el bosque” (*El huso de la palabra*)

Está sentado sobre un pino caído.
Entre el balanceo de las copas de los árboles observa el espejear
de la esfera de aluminio
que corona la torre puntiaguda del Pabellón del Cáncer.
Difícil símbolo
la esfera.
El hombre baja la mirada. Su alrededor es más amable:
los pétalos de la “Cati en Llamas” parecen crepitar en el verdor
de la yerba,
un insecto que sería avispa si no fuera tan azul
taladra su nido en un alerce. Y también mariposas.
No hay pájaros, tal vez el indicio de una posible tormenta.
Es el inestable tiempo de entre estaciones.
Pero ahora es el sol bajando en haces que se pierden en el humus.
Un haz no se pierde,
incide en un pequeño charco de lluvia.

El charco refulge y la raíz próxima de un pino se esfuma.
 Y asimismo
 y completamente
 desaparece un conejo blanco que de huida salta al centro del
 agua fulgurante.
 Y esperándolo y no viéndolo más, el hombre pregunta:
 “¿Y si la luz lo ha llevado a otro planeta
 y el conejo, ya animal de otra sustancia, corre contento
 sin haber padecido rigor de trampa, cuchillo, escopeta, zorro,
 enfermedad u otro modo
 de la muerte?”
 (“Oh Señor, no es de la muerte que quiero huir sino de sus
 terribles modos”).
 Ya no es amable su alrededor.
 El viento del tiempo inestable desciende violento.
 Las frágiles vidas del bosque cierran sus alas, sus élitros, sus casas.
 Nubes de tormenta cubren el sol
 y el brillante charco regresa a su humildad de agüita opaca.
 Se acabó la promesa
 de una limpia fuga tras una puerta reverberante.
 ¿Con qué rapidez se suceden estos días creencias y desmentidos?
 El hombre sale del bosque guiado por la esfera de aluminio.
 Difícil símbolo
 la esfera.
 Comienza a llover sobre sus paraguas y sus zapatos.

“La impureza” (*El huso de la palabra*)

Otra vez despiertas con el cuerpo poco, bien poco.
 Otra vez tu vida oscila en el monitor cardiaco
 pero más en tu miedo.
 Ya no es la hipocondría. Ya te saltó el verdadero animalito.
 Mas no patéticos. Eres hijo de. No dramáticos.
 ¡Mira que tu miedo es la única impureza en este cuarto aséptico!
 ¿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 qué elegancia, escuchando
 con qué elegancia
 las notas
 medidas primero y luego como mil precipitándose
 del kotó
 de La Hora Radial de la Colonia Japonesa.
 Y la serrana
 que si descubre que miran condolidamente su vejez
 protesta con el castellano castizo que se conserva de Otuzco para
 adentro:
 “Más arrugas hay en tus compañeros que en mi majoma, carajo”,
 y asombrosamente sigue matando pollos, cuyes, cabritos,
 sin un gesto compasivo

y diciendo, como si dictara la suprema lección moral:
 “Deja el tiesto sobre las brasas, hijo, para que coja más temple”
 Ellos no vendrán, pues, a tomar tus manos
 y acaso estás a punto de no ser hijo de nadie. Entonces
 el pensamiento imposible que te viene y te deja va haciéndose
 posible. Acógelo: ten miedo, ten miedo,
 y justamente con tu miedo quizá vuelvas a ser hijo de,
 como antes, niño,
 cuando ellos todavía te abrazaban con alguna piedad.

“Nuestra reina” (*Cosas del cuerpo*)

Blanco tu uniforme y qué rosada
 tu piel.
 Entonces tus vísceras deben ser azules, doctora.
 Eres nuestra reina.
 Los enfermos estiramos las manos atribuladas
 hacia ti en triste cortejo.
 Queremos tocarte cuando cruzas los pasillos,
 altiva,
 docta, saludable, oh sí, saludable,
 con tus vísceras azules.
 Imaginamos a los doctores a salvo de nuestros males,
 pero si el conocimiento no te exime
 y también te mueres, serías una bella
 muerta. Tienes
 nariz alta, boca
 que cierra bien, que se sella,
 párpados tersos, largo cuerpo para ser tendido
 voluptuoso
 sobre una mesa de hierba.
 También así serías nuestra reina
 y seguiríamos estirando las manos
 ya tranquilas y con flores
 hacia ti, nuestra última señal de gozo.

“Cielo de hospital” (*Cosas del cuerpo*)

Mi útero de humo
 sale por la chimenea y se disuelve como nimbo
 en este cielo que nunca tiene violencias.
 Una violencia de cielo me hubiera consolado más.
 Una enfermera cruza el jardín, ninguna
 flor anuncia mi dolor. El dolor sólo está
 en los confines de la carne que aún me resta.
 Mi útero
 debió irse como un globo festivo
 lleno de novios y nonatos. Él me convertía
 en un animal muy bello
 cuando urdía otro cuerpo.

Debió irse entonces
 como un odre de dioses, ebrio y feliz, no víscera
 de triste mamífero
 en la bandeja de cirugía, no huevo
 de la amargura.
 La muerte se me acunó como hijo
 y ahora también es humo de crematorio.
 La cólera
 o el ansia de belleza que impulsaba a los árboles
 a restituir la rama podada, está conmigo. Todo será
 restablecido.
 Voy a formar
 una matriz nueva, un cuenco hondo como dos manos juntas,
 no para fruto, no importa si fuera
 pero ahí.

“Sala de disección” (*El huso de la palabra*)

Un cadáver puede provocar una filosofía del ensimismamiento,
 sin embargo los estudiantes admirablemente
 estaban entusiasmados con su muerto,
 lo rodeaban
 y discutían con fervor la anatomía de ese cuerpo de piel coriácea.
 Yo aprendía otra lección:
 la vida y la muerte no se meditan en una mesa de disección.
 Los estudiantes me previnieron
 que iban a extraer el cerebro. Permanecí con ellos:
 a veces soporto lo siniestro sin perturbarme demasiado.
 No hay sofisticación instrumental para retirar un cerebro,
 una modesta sierra de carpintero
 cortó el cráneo a la altura de las sienes,
 luego sumergieron el órgano mítico en un frasco lleno de formol.
 Yo me dediqué a observarlo, solo, en otra mesa
 mientras los estudiantes seguían cotejando su denso libro con el
 muerto.
 Sorpresivamente
 una burbuja brillante brotó del interior del cerebro
 como un mensaje venido de la otra margen,
 y no había boca que lo pronunciara.
 No había boca.
 La burbuja, muda, se deshizo en ese aire levemente podrido.

“Camposanto” (*Historia natural*)

Por dejadez de municipio
 el muro perimétrico que guardaba a los muertos
 es un largo escombros de adobes.
 Era alto y detenía el viento
 que ahora dispersa y confunde a su antojo
 las ofrendas que dejamos sobre la tierra combada de las tumbas.

Las flores viajan de un muerto a otro, o naranjas
resecas
o bocadillos podridos en hojas de plátano.
Los deudos callamos
porque la muerte al fin está redistribuyendo todo entre todos.
Todavía no es un escombros una alta y robusta columna de barro.
Resiste
y se yergue
coronada por una gran esfera revocada con yeso.
Las grietas y desprendimientos del revoque
le han dibujado duras facciones casuales,
y la columna es un ángel marcial y mutilado de alas,
un resentido.
En las tardes, cuando la luz desciende en haces, bíblica,
él, perverso, dice que no,
pero la luz penetra los túmulos hasta tocar la frente de los muertos
para decirles que sí,
que la promesa sí.

“Hacia el norte” (*Cosas del cuerpo*)

Las diminutas capillas
del borde de las carreteras, nunca más altas
que alguien rezando de rodillas, conmemoran un cuerpo
que allí fue descoyuntado y muerto.
Dentro, en su mínima nave, se acomoda
la memoria de ese cuerpo
como un lastimado perro de aire.
A dónde ibas, cuerpo,
qué parientes y trabajos ya no fueron. Aquí se enfrentaron
con estrépito
tu pasado y tu futuro
y te redujeron a latido ciego del mundo, sin memoria,
absurdo y cero.
Los 60 cuerpos vivos que vamos en este ómnibus raudo
nos celebramos
alegres como insensatos, nos besamos
porque la boca es rica
y cantamos joviales canciones de viaje
que no hablan del propósito de éste ni de ningún otro viaje.
Creo que vamos libres. Y ustedes, paradójicos
descoyuntados, son
mejor referencia
de nuestro poquito más de futuro
que los puntuales mojones de kilometraje.

“La última cena” (*Habitó entre nosotros*)

Yo dispuse sobre la larga mesa los alimentos
de la Pascua.

Soy vieja y sé quién está coronado por la muerte. Era Él.
No me atreví a consolarlo
porque mirando por la puerta la triste noche de Jerusalem
empezó a destazar para sus discípulos
el gran pan
 como si fuera un animal de trigo.
Abandoné discretamente el comedor cuando Él decía:
 cada pedazo de pan que reciben soy yo.
Uno de los doce preguntó:
 ¿estás empezando una parábola, maestro?
Afuera pensé: ¡Qué poco avisados sus discípulos
que no ven que el hombre está coronado por la muerte
 y que pan o carne es lo mismo!
Cuando se marcharon
mi vecina me acusó de exagerada e imaginera:
Él siempre habla con símbolos, me dijo;
pero en el comedor vacío, entre las migajas y el vino,
percibí el límpido olor de una herida.

“El Descendimiento” (*Habitó entre nosotros*)

No otra cosa ha sucedido aquí
que la muerte del hijo de María. Vean:
 el cuerpo solo se impone sobre nosotros,
no necesita ninguna otra grandeza.
La ciudad atardece a lo lejos y
a espaldas de nosotros.
Nos sentimos abandonados. La madre,
la que le dio carne,
 no madera, no mineral
sino carne,
la más extraña y débil de todas las sustancias, llora
 tan desconsolador trabajo.
Sé que ahora me desmienten, pero yo oí la voz
del muerto
susurrando:
subiré hasta mi Padre con este mismo cuerpo, e incorrupto.
¿Incorrupto y sin sudores ni llagas, otra vez limpia carne
 de leche?
Entonces
verdaderamente éste era el Hijo de Dios.

“Resurrección de Lázaro” (*Habitó entre nosotros*)

El poder de su voz venía del convencimiento
de que él era Él,
y así llegó hasta tu sello de piedra
para ordenar que tus carnes entraran nuevamente
 en el tiempo.
Y ahora limpia el atroz perfume de la muerte

lo gris contra lo gris. Mi vida
 depende de copiar incansablemente
 el color de la arena,
 pero ese truco sutil
 que me permite comer y burlar enemigos
 me ha deformado. He perdido la simetría
 de los animales bellos, mis ojos
 y mis narices
 han virado hacia un mismo lado del rostro. Soy
 un pequeño monstruo invisible
 tendido siempre sobre el lecho del mar.
 Las breves anchovetas que pasan a mi lado
 creen que las devora
 una agitación de arena
 y los grandes depredadores me rozan sin percibir
 mi miedo. El miedo circulará siempre en mi cuerpo
 como otra sangre. Mi cuerpo no es mucho. Soy
 una palada de órganos enterrados en la arena
 y los bordes imperceptibles de mi carne
 no están muy lejos.
 A veces sueño que me expando
 y ondulo como una llanura, sereno y sin miedo, y más grande
 que los más grandes. Yo soy entonces
 toda la arena, todo el vasto fondo marino.

“La piedra alada” (*La piedra alada*)

El pelícano, herido, se alejó del mar
 y vino a morir
 sobre esta breve piedra del desierto.
 Buscó,
 durante algunos días, una dignidad
 para su postura final:
 acabó como el bello movimiento congelado
 de una danza.
 Su carne todavía agónica
 empezó a ser devorada por prolijas alimañas, y sus huesos
 blancos y leves
 resbalaron y se dispersaron en la arena.
 Extrañamente
 en el lomo de la piedra persistió una de sus alas,
 sus gelatinosos tendones se secaron
 y se adhirieron
 a la piedra
 como si fuera un cuerpo.
 Durante varios días
 el viento marino
 batió inútilmente el ala, batió sin entender
 que podemos imaginar un ave, la más bella,
 pero no hacerla volar.

Poemas citados en el capítulo 2:

“La tormenta” (*Banderas detrás de la niebla*)

En el corazón de la tormenta
sólo veía tus espaldas como sombra
en el centro de la pequeña canoa.
Sabía que te protegía de la lluvia
una vieja capucha azul.
El aburrido ruido del motor
no nos alejaba del inmenso hervidero
en que se había convertido el lago.
La tormenta
nos había puesto en la mano de un dios enfurecido.
Pero casi estábamos dichosos cuando un relámpago
iluminó los grandes árboles de la orilla del lago
y vimos ramos de oro y plata instantáneos.
Entonces volteaste y alargaste tu mano hacia mí:
también te dio miedo la súbita oferta de fulgurar
y desaparecer.

“Los búfalos” (*Banderas detrás de la niebla*)

Pon el oído en la tierra, escucha
la estampida de los búfalos
y dame la razón: ¡quién
más terrestre y cuadrúpedo que un búfalo!
Si hubiera algún conejo
en la ruta de los búfalos, la tierra
no nos traería sus brincos asustados.
Ella sólo recoge el furor ciego, no la muerte
del suave conejo
entre los cascos de la horda.

“El suicida” (*Banderas detrás de la niebla*)

Su decisión de desaparecer en una fosa común
nos produjo un extraño horror.
Antes de envenenarse, había destruido
y arrojado por el inodoro de un hotel desastrado
su documento de identidad. Quería ser un cuerpo
nunca nacido para el Estado.
Pero sus huellas digitales, como a los asesinos,
lo delataron.
Es él, dijimos todos, y rescatamos su cuerpo
de la comunidad de vagabundos y prostitutas
que nadie reclama
y que dormían en la fosa envueltos en cal viva.
Ah nuestra piedad medrosa que nos cura en salud

en el cuerpo de otros.
 Después de todo
 la cal estaba haciendo un buen trabajo:
 le evitaba el escandaloso olor de la muerte.

“Responso ante el cadáver de mi madre” (*Banderas detrás de la niebla*)

A este cadáver le falta alegría.
 Qué culpa tan inmensa
 cuando a un cadáver le falta alegría.
 Uno quiere traerle algo radiante o gustoso (yo recuerdo
 su felicidad de anciana comiendo un bife tierno),
 pero Dora aún no regresa del mercado.
 A este cadáver le falta alegría.
 ¿Alguna alegría aún puede entrar en su alma
 que está tendida sobre sus órganos de polvo?
 Qué inútiles somos
 ante un cadáver que se ve tan desolado.
 Ya no podemos enmendar nada. ¿Alguien guarda todavía
 esas diminutas manzanas de pobre
 que ella confitaba y en sus manos obsequiosas
 parecían venidas de un árbol espléndido?
 Ya se está yendo con su anillo de viuda.
 Ya se está yendo, y no le prometas nada:
 le provocarás una frase sarcástica
 y lapidaria que, como siempre, te dejará hecho un idiota.
 Ya se está yendo, con su costumbre de ir bailando
 por el camino
 para mecer al hijo que llevaba a la espalda.
 Once hijos, Señora Coneja, y ninguno sabe qué diablos hacer
 para que su cadáver tenga alegría.

“Los nonatos” (*Banderas detrás de la niebla*)

– ¿Le interesan los nonatos? – Me dijo la enfermera.
 – Es que el sol que entra por la ventana
 ilumina los frascos en la estantería– me disculpé.
 Y seguí mirando los esbozos embotellados
 de mi propia carne.
 – ¿Ven que finalmente todo es forma?– les dije–.
 Tú no eres gusano, ni tú diminuto batracio
 ni tú molusco abisal. Ellos, si acaso repugnantes,
 son palmarios y finales. Si ustedes fueran así,
 hermanitos,
 hoy tendrían consuelo, aunque muertos.
 De pronto el sol me dio asco, giré los ojos
 hacia una toca celeste que cruzaba la ventana.

“El camisón (Magritte)” (*Banderas detrás de la niebla*)

Mi madre dejaba su camisón colgado de la percha
 cuando se iba al mercado
 o a intercambiar infortunios con sus vecinas.
 El camisón de mi madre tenía tetas, tetas
 inagotables.
 Eran la mejor fábrica de ese mundo perdido,
 considerando que había otras igualmente silenciosas
 donde se destilaban la sangre, las resinas,
 y la savia de los grandes ficus de la plaza.
 Mi madre, como los animales milagrosos, comía
 hierba, miel y tierra
 y producía leche de diferentes sabores, sin olvidar
 los tóxicos.
 Primero alimentaba a los muertos. Las madres perdían
 muchos niños en el fondo de esas casas lúgubres.
 Ellos les merodeaban siempre los senos
 y yo imaginaba que bebían
 mientras ellas se limpiaban a solas los pezones en los patios.
 Yo estoy vivo. Mira ahora mis huesos, limpios y blancos
 como lirios
 porque tuve, entre vestidos viejos,
 los mejores surtidores de la tierra, dos tetas pródigas
 dejadas cuidadosamente en un camisón de lino.

“En la calle de las compras” (*Banderas detrás de la niebla*)

En la calle de las compras
 es admirable ver cómo las gentes van funcionando tan bien.
 Caminan articulando tobillos, rodillas,
 la cadenciosa coxofemoral
 y cuantos goznes nos mantienen verticales y arrogantes.
 (Tonterías que pienso
 mientras mi mujer, algo abochornada,
 compra la lencería que luce la maniquí, tan fija
 en el estereotipo de hembra deseable.)
 Mi mujer es bella, para decirlo sencillamente y mirándola
 de frente: no río o fuente como se decía antes
 sino carne esbelta
 sostenida y elevada por sus huesos
 que a veces, secreto y morbosos, toco como si buscara
 las formas que la van a sobrevivir.
 Todos pasan, ya lo dije, perfectamente vertebrados,
 pero el deseo que llevan, si lo llevan, no tiene huesos
 (la razón está llena de esqueletos). El deseo no tiene nada
 pero quema todos los cuerpos.
 La que viene, la que se alza allá, es mi mujer.
 Ay amor, el deseo de nuestros cuerpos
 jugará esta noche, como el de todos los amantes,

con la muerte y la disolución, y tanto
que después nos parecerá increíble tener todavía pies
para seguir caminando.

“Orgasmo” (*Banderas detrás de la niebla*)

¿Me dejará la muerte
gritar
como ahora?

“Riendo y nublado” (*Banderas detrás de la niebla*)

La meningitis mató en su cama al hijo del carnicero.
Tanta sangre hubo en esa casa
que una muerte limpia sólo fue aceptada
ante un espejo brillante, sin la opacidad de un resuello.
Desde entonces, los muchachos
empezamos a asomarnos con incredulidad a los espejos.
Nada pagaba
La luz que veíamos bailando en nuestros ojos
y la satisfacción de la veladura en el cristal
tras echarle nuestro aliento, el mejor gesto de los vivos.
Mirándome en los espejos
y soplándoles tontamente mi hálito
he persistido hasta hoy.
Sí, ese señor entrecano en el marco dorado
soy yo.
Grito: ¡Soy yo! ¡Soy yo!
Y me da un enorme placer verlo, riendo y nublado. Soy yo
y si no lo fuera también diría que soy yo
porque quiero ser (y seguir siendo) en cualquier rostro vivo
con tal de no ser, como el hijo del carnicero, el muerto.

“Última noticia” (*Banderas detrás de la niebla*)

Ésta es tu última noticia, cuerpo:
una radiografía de tus pulmones, brumas
inquietantes, manchas de musgo sobre la nieve sucia.
La tierra espera que algún día
todos los órganos, como los perros, la husmeen
buscando la yerba benéfica. Tus pulmones,
entre hojas sedosas,
lucirán sanos y tersos como recién nacidos
y concertarán con un joven buey
el ritmo amplio de su respiración. Al fondo
habrá un cielo luminoso y ninguna sombra,
sobre todo ninguna sombra aciaga.