



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

EL LUGAR ES EL POEMA: APROXIMACIONES A
LA POESÍA Y POÉTICA DE JOSÉ WATANABE

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA

TANIA FAVELA BUSTILLO

Asesora: Dra. Adriana de Teresa Ochoa



MÉXICO, D.F.

NOVIEMBRE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

a mi mamá

por todo

y para siempre...

Agradezco el apoyo de mi tutora la Dra. Adriana de Teresa Ochoa, de mis cotutores el Dr. Enrique Flores y el Dr. Rodolfo Mata, de mis lectores, el Dr. Eduardo Casar y el Dr. Eduardo Serrato. Un agradecimiento muy especial a Hugo Gola, por haberme mostrado el camino de la poesía. Agradezco también a William Rowe por sus sugerencias siempre atinadas, a Cristóbal por su cariño, su lectura y valiosos comentarios, a mi padre y mis hermanos Viviana y Rodrigo, y a la maravillosa Nina, que me impulsó, sin saberlo, a terminar mi “tarea”.

Índice

Introducción	2
Herencia, imaginación y memoria: un lugar de pertenencia	
1) El lugar es el poema	22
2) De la lengua materna y sus historias	50
3) Un peruano muy japonés	104
Poesía y poética	
1) A propósito de los desajustes/ o de vuelta a la realidad	157
2) Un poeta narrador/ o la poesía del tema	187
3) El uso de las palabras/ o la danza del intelecto	212
Conclusión	237
Bibliografía	241

Introducción

*La palabra no dice
lo que dice
qué dice
entonces?*
Hugo Gola

Datos sobre la obra poética de Watanabe

El poeta peruano José Watanabe nació en Laredo, Trujillo en 1946. Su primer libro, *Álbum de familia* (1971), obtuvo el premio “Poeta Joven del Perú”. Tras diez y ocho años de silencio publicó *El huso de la palabra* (1989), le siguieron *Historia natural* (1994), *Cosas del cuerpo* (1999), *Antígona* (2000) — versión libre de la tragedia de Sófocles, estrenada en Lima por el Grupo Teatral Yuyachkani en el 2000—¹ *Habitó entre nosotros* (2002), *La piedra alada* (2005), libro con el que obtuvo un fuerte reconocimiento en España. *Banderas detrás de la niebla* (2006) fue su último libro. En el año 2002, La Casa de las Américas le otorgó el premio “José Lezama Lima”. Watanabe falleció el 25 de abril del 2007. La editorial Pre-Textos publicó sus *Obras Completas* en el 2008.

A pesar del reconocimiento por parte de algunos críticos y poetas, la obra de José Watanabe ha sido poco estudiada. Pueden encontrarse algunos artículos, reseñas, entrevistas y dos tesis a nivel licenciatura: *La poesía de José Watanabe* de Luis Fernando Jara de León (2003) y *Mitología privada, angustia y compensación en la poesía de José Watanabe* de Edmundo Sbárbaro (2005), ambos egresados de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Camilo

¹Otras puestas en escena: México, 2005. Teatro UNAM. Dirección: Miguel Ángel Rivera. Argentina, 2006. El Instituto Nacional de Teatro, CEICIT. Dirección: Carlos Lanni.

Fernández Cozman, crítico peruano, publicó en el 2009 su libro, *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe* y en ese mismo año, Randy Muth publicó *José Watanabe: El ojo que nos descubre*. El Grupo Editorial Mesa Redonda publicó en el 2010 un libro de entrevistas, *El ombligo entre el adobe. Asedios a José Watanabe* de Maribel De Paz. Existen además cuatro antologías que han ayudado a la difusión de su obra: *Path through the canefields*. White Adder Press, Londres, 1997, *El guardián del hielo*. Editorial Norma, Bogotá Colombia, 2000, reeditada en La Habana en el 2002. *Elogio del refrenamiento*. Editorial Renacimiento, Sevilla, España, 2003 y *Lo que queda*. Editorial Monte Ávila, Caracas, Venezuela, 2005.

La escasez de un corpus crítico fue uno de los impulsos de esta tesis, ya que me pareció necesario realizar un estudio atento, minucioso, capaz de penetrar en la poética que plantea la obra de José Watanabe. Obra breve pero esencial. El cuerpo de la poesía se enriquece, precisamente, a partir de los aportes que aparecen en las geografías más diversas. Dar a conocer en México la obra de Watanabe, presupone la posibilidad de que ésta incida y enriquezca con sus distintos matices e inflexiones, la densidad de su lenguaje y la contención que la caracteriza, no sólo a la poesía, sino a la lengua a la cual pertenecemos. Recordemos que los poetas, como bien dijo Ezra Pound, son los encargados de mantener el lenguaje lo más flexible, lo más vigoroso posible. Watanabe, consciente de esto, nos ha legado un trabajo riguroso, ha construido para nosotros, buscando siempre la precisión como piedra de toque, una obra serena, ceñida y a la vez llena de sensualidad, una obra firmemente enraizada en la materia.

Contexto de la poesía peruana en el que se inscribe la obra de Watanabe

La tradición de la poesía peruana es sumamente rica y diversa, baste mencionar como poeta fundacional de una línea que se ha dado en llamar “poesía pura” a José María Eguren, y unos cuantos años después, ya dentro de la llamada Generación del Centenario (años 20), y en las

antípodas, en el plano estético-social de un Eguren, al poeta César Vallejo. Dos voces muy distintas que inauguran a su vez dos caminos para la poesía peruana, caminos que en momentos se cruzan y en otros se separan. Los términos poesía “pura” y “social” revocados después por las generaciones de los 60 y los 70, penden de estos autores. Dentro de la generación de los años 30 —la post-vanguardia—, aparecen los nombres de Martín Adán, Carlos Oquendo de Amat, Cesar Moro y Emilio Adolfo Westphalen, entre otros. Hacia 1945, surge la llamada generación del 50, en donde cobra relieve la oposición entre poetas “puros” y “sociales”, y se distinguen Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Blanca Varela, Sebastián Salazar Bondy, Washington Delgado, Pablo Guevara y Carlos Germán Belli. Les sigue la ruptura de los 60, donde se alzan algunas voces de gran relieve, entre las que destacan, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Luis Hernández, y el poeta-guerrillero Javier Heraud. La poesía de Watanabe es heredera de esta importante tradición, en ella encontramos ecos de distintas voces, entre las cuales me parece importante mencionar a Eguren, Vallejo, Westphalen, Sologuren, Eielson, Cisneros, Guevara y Hernández.

Aunque los límites entre las generaciones de los 60 y los 70 son un tanto vagos, a Watanabe se le ha situado dentro de ésta última. En la antología *Estos 13* de José Miguel Oviedo, aparecen junto a él los poetas: Manuel Morales, Antonio Cilloniz, Jorge Nájjar, Oscar Málaga, Elqui Burgos, Juan Ramírez Ruiz, Abelardo Sánchez León, Feliciano Mejía, Tulio Mora, José Rosas Ribeyro, José Cerna y Enrique Verástegui. Faltaría sólo destacar el nombre de Jorge Pimentel, quien según explica el propio Oviedo, prefirió no aparecer en la antología.

La generación del 60 supuso una fuerte ruptura con la poesía anterior, en especial con la generación del 50. Como escriben Miguel Ángel Zapata y José Antonio Mazzotti en el libro *El bosque de los huesos*, ella se encargó de renovar:

un lenguaje cuyo rasgo más saltante en los años 50 era el de la dependencia hacia tradiciones como la de la poesía española de la guerra civil, por un lado, y la del surgimiento del post-simbolismo y el post-surrealismo, de estirpe francesa, por el otro. Ambas tendencias calificadas de “poesía social” y “poesía pura” compartían, a pesar de sus temas casi opuestos, un tratamiento solemne y elevado del lenguaje poético, con casi ningún acercamiento a registros populares. Otro rasgo común en la poesía de los años 50 era el culto privilegiado de la metáfora, en desmedro de otras posibilidades expresivas.²

La generación del 60 introdujo otros registros al lenguaje poético: el sentido lúdico, el desenfado, la veta coloquial y el humor. Aparecen como ejes importantes los modelos anglosajones, los *Cantos* de Ezra Pound, la obra de T.S. Eliot, el montaje, el *collage* y “El verso proyectivo” de Charles Olson. Estos nuevos registros modificaron el quehacer de la poesía peruana.

La tentativa de incorporar discursos provenientes de sujetos sociales sin legitimidad literaria presentes en las poéticas coloquialistas de los años 60, arraiga en una tradición que se remonta a Manuel González Prada, con sus *Baladas peruanas*, a José Carlos Mariátegui, con sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, y siguiendo esa línea, como poeta fundacional, a César Vallejo, sin olvidar, dentro de la narrativa, el nombre de José María Arguedas. Luis Hernández, Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza son los antecedentes inmediatos del coloquialismo que explota en los años 70, como lo explica José Miguel Oviedo en la antología *Estos 13*:

² p. 13.

Creo que uno de los aspectos más interesantes y significativos que está *detrás* de la poesía peruana última, es el hecho de que sus nuevos autores pertenezcan (con una o dos excepciones; notoriamente la de Alberto Sánchez León, que surge de un sector cómodo de la clase media limeña) a una capa proletarizada, de extracción obrera o artesanal, que provienen del interior del país [...] Proletarios y provincianos, estos jóvenes incorporan a la literatura de la metrópoli un rasgo que había casi desaparecido en los últimos 30 años: el espíritu regionalista, esa esperanza de articular las formas de cultura local en un solo proyecto de alcance nacional.³

Dos grupos importantes surgen en esta época: el movimiento “Hora Zero” (1970), liderado por Jorge Pimentel; movimiento que brota entre los estudiantes de la Universidad Federico Villarreal, y la revista *Estación Reunida* (1968), que se aglutina en torno a la figura de José Rosas Ribeyro, director de la publicación, en la que participan los poetas de la Universidad de San Marcos. Como lo recuerda, nuevamente, José Miguel Oviedo:

Estación, con su combinación de maoísmo y guevarismo, quería estar a la izquierda de Hora Zero, a cuyos miembros podía reprocharles el verbalismo anarcoide y a cuya poesía podía faltarle el sustento interpretativo marxista, puesto que la acusaron de ‘idealista’. Rápidamente, la pugna entre ambas facciones de guardias rojos poéticos se convirtió en un abrazo palaciego: todos vivirían tranquilos haciendo lo suyo lo mejor que podían.⁴

³ p. 12.

⁴ p. 19.

El caso de José Watanabe es un caso especial. Podríamos hablar de él como un poeta insular dentro de su generación, ya que en principio no perteneció al grupo “Hora Zero” ni a *Estación Reunida* —aunque publicó en ella ocasionalmente—, y alejó su trabajo poético de todo discurso político e ideológico. A diferencia de los poetas de “Hora Zero”, la poesía para Watanabe no estaba vinculada a la posibilidad de un cambio social, sino a la apertura de la conciencia individual. La sabiduría está en las cosas, sugiere Watanabe, el trabajo del poeta es ir a su encuentro, registrar, lo más fielmente posible, esos guiños del mundo que encierran, en alguna medida, respuestas para el hombre. La función del poeta será entonces descubrir, penetrando en la realidad de las cosas, la belleza y la complejidad de eso que llamamos “realidad”.

Watanabe se aleja no sólo de la veta política, sino también del ultracoloquialismo en auge en ese entonces, aunque mantiene el elemento regional al utilizar como escenario de sus poemas a Laredo, lugar de su nacimiento, punto desde el cual accede a una visión mítica, que será determinante a lo largo de su obra poética.

Síntesis de los aspectos generales de la investigación

Para el poeta norteamericano William Carlos Williams “el poema es una máquina pequeña (o grande) hecha de palabras”.⁵ Esta definición apunta a algo que es esencial en mi análisis de la obra de José Watanabe: el funcionamiento de esa máquina literal/emocional/intelectual que es el poema. Lo más importante son entonces las palabras, y lo que éstas suscitan en el interior y hacia el exterior de esa compleja maquinaria. Desde esta perspectiva fueron precisamente los poemas los que sugirieron e impusieron la lectura que requerían para dar luz a la obra de la que participan. Parafraseando las palabras de William Rowe, si existe una frase que pueda resumir lo

⁵ William Carlos Williams, *Poemas, textos y entrevistas*, p. 71.

propuesto en esta investigación es la idea de una *lectura poética*,⁶ lectura que se nutre de las necesidades de la poesía. La escritura de Watanabe me fue enseñando y mostrando los distintos problemas a los que se enfrentó el poeta y las diversas respuestas que éste contempló. De esas dificultades, pero también de las soluciones prácticas encontradas por él, deriva su poética, es decir, su visión del poema, del lenguaje y de la realidad en la que se inscribe. En esta tesis intenté registrar, precisamente, esos encuentros, y señalar desde los mismos, las distintas aristas de la poética de José Watanabe.

Es imposible explicar una obra poética. No es, por lo tanto, una explicación lo que se busca, sino una revelación paulatina de la misma; que la obra se vaya abriendo un poco más con cada nueva lectura, que muestre un ángulo distinto ante cada intento renovado de acercarse a ella. Puedo decir que es la revelación parcial de la obra de Watanabe lo que constituye el contenido de mi tesis. La minuciosa lectura de sus poemas me sirvió también como pivote para reflexionar el fenómeno poético como tal y sus diversas manifestaciones, porque al estudiar con atención la obra de un poeta, al estudiar lo particular, se investiga, a un mismo tiempo, lo general.

Otro punto importante de apoyo para realizar mi tesis fueron las entrevistas realizadas a Watanabe, éstas me permitieron conocer más a fondo su pensamiento, su manera de percibir no sólo la poesía sino la vida. Conocer sus ideas, sus reflexiones, de una forma un tanto externa a su obra, me ayudó a reafirmar mis propias intuiciones y a comprobar, una vez más, el vínculo indisoluble que existe entre la obra y la vida del poeta.

Además de en la obra de José Watanabe me he apoyado en las reflexiones de otros poetas, ya que me parece que son precisamente los poetas los que pueden escribir con mayor claridad y más certeza sobre la poesía y los poemas. Detrás de mi análisis están principalmente los ensayos de Paul Valéry, René Nelli, Jacques Roubaud, Rainer María Rilke, Marina

⁶ William Rowe. *Siete ensayos sobre poesía latinoamericana*, p. 11.

Tsvietáieva, Ezra Pound, William Carlos Williams, Wallace Stevens, Charles Olson, Robert Creeley, Denise Levertov, William Rowe, Haroldo de Campos, Javier Sologuren, Raúl Zurita, Lezama Lima, Juan José Saer y Hugo Gola. Otros teóricos y críticos han venido también en mi ayuda, dependiendo del tema a tratar: Walter Benjamin, Hannah Arendt, Roman Jakobson, Claude Lévi- Strauss, Maurice Halbwachs, Jean Starobinski, Ferdinand de Saussure, Daisetz T. Suzuki, Cornejo Polar, Ángel Rama, Jorge Basadre, Enrique Flores y Eduardo Chirinos, entre otros.

El cuerpo de mi tesis se divide en seis capítulos agrupados en dos partes. En la primera, **Herencia, imaginación y memoria: un lugar de pertenencia**, investigo los aspectos culturales: mitos, leyendas, narraciones, textos literarios y cosmovisiones que se filtran en la poesía de Watanabe, así como el lugar que ocupa Laredo dentro de sus poemas. La influencia de la madre, peruana, de origen serrano y la del padre, inmigrante japonés, son también ejes fundamentales de estos capítulos; la herencia de ambos se entreteje en la obra del poeta y lo lleva a delinear lo que él mismo denominó una poética del refrenamiento. Otro encuentro interesante es el que surge entre Watanabe y Matsuo Basho, poeta japonés del siglo XVII, aquí intenté dar cuenta de cómo la poesía de ambos genera un modelo que se contrapone y al mismo tiempo crítica la realidad social en la que cada uno de ellos vivió. Ante el desorden, imponen el orden de sus poemas y de su visión poética. La segunda parte de la tesis lleva el nombre de **Poesía y poética**,⁷ aquí la investigación se centra en las distintas aristas de la poética de Watanabe y en el uso de su lenguaje: la relación de la poesía y la narración, los ajustes y desajustes entre palabra y realidad, escritura y experiencia, el tratamiento de los temas, el papel de la fábula y de la parábola, lo

⁷ El nombre de *Poesía y poética* lo tomé de la revista que por diez años dirigió el poeta Hugo Gola, los 36 números de esa revista y los diversos libros que se publicaron a la par me sirvieron de apoyo en mi trabajo de investigación. (La revista *El poeta y su trabajo* que también dirigió Gola por otros diez años, también ha sido fundamental para mi reflexión sobre la poesía, las poéticas y los poemas).

artesanal en el tratamiento y visión del poema, la conciencia crítica ante el “lenguaje poético”, la función anagramática y anafórica del lenguaje, el tejido fónico, la *función poética* (tomando el concepto de Roman Jakobson) y la interrelación entre imagen, concepto y sonido que sustenta el cuerpo de sus poemas.

Herencia, imaginación y memoria: un lugar de pertenencia

1) El lugar es el poema

¿Desde dónde se mira y desde dónde se escribe? Esta pregunta es el eje de este capítulo.

Watanabe elige como plataforma de sus poemas a Laredo, construye, a partir de éste, un microcosmos en el cuál distintos universos culturales convergen. Para realizar el análisis de los elementos culturales en la obra de Watanabe tomé, en principio, el término de *transculturación* acuñado por el cubano Fernando Ortiz y la visión de Ángel Rama, quien retomó el concepto de Ortiz, haciendo algunos ajustes al término para trasladarlo de la antropología cultural a la literatura y poder así estudiar la obra de algunos narradores latinoamericanos, tales como José María Arguedas, Guimarães Rosa y Juan Rulfo. José Watanabe comparte con los autores estudiados por Ángel Rama un origen provinciano y en su obra podemos observar también un proceso transculturador.

Toda síntesis cultural implica tensión, contraposición. La idea de una armonía racial, como la que se desprende del concepto de mestizaje, supone una falacia. Las utopías no existen y la obra de Watanabe, de manera lúcida, introduce esta problemática en su centro. Buscar un orden, una armonía dentro del espacio del poema, implica, a un mismo tiempo, la conciencia de la fractura. La visión de Antonio Cornejo Polar en torno a la heterogeneidad y al sujeto migrante me fue útil para analizar la tensión que se da en los poemas de Watanabe: integración y desintegración, son las fuerzas motrices que dinamizan su obra. El análisis de estos movimientos

opuestos me llevó a suponer que la estructura de los poemas tendría que verse afectada y evidenciar estas tensiones. El contraste entre el *cómo* y el *qué* en los poemas de Watanabe traslada al centro del poema esa grieta, ese desequilibrio que intenta, una y otra vez, llegar al equilibrio. Acostumbramos pensar el poema como la integración perfecta entre lo *que se dice* y el *cómo se dice*, los poemas de Watanabe entablan un juego distinto entre ese *qué* y ese *cómo*. Mientras el *qué* señala el choque, el desgarramiento, la desesperación, la enfermedad o la muerte, el *cómo*, a través de la belleza y armonía del lenguaje, apunta hacia la estabilidad, construye un nuevo orden. Los poemas ofrecen al lector un lenguaje sereno, equilibrado, austero, a pesar de que en su interior habitan las heridas.

La serenidad y la contención del lenguaje son dos de los grandes encuentros poéticos de Watanabe: ante lo terrible él responde con el refrenamiento. Esta poética del refrenamiento, que le da el tono a sus poemas, deriva, según el mismo Watanabe, del carácter de su padre y de la templanza de su madre, la presencia de ambos se filtra constantemente en su obra y son pivotes importantes para la construcción de la misma. El Laredo de su infancia le brinda un escenario para crear su propio imaginario poético. Watanabe encuentra ese espacio porque en su interior encuentra un mundo afectivo, desde ahí se alza un orden posible, un nuevo espacio desde dónde mirar.

El lugar es el poema; es éste el lugar de pertenencia. El espacio del poema constituye una realidad autónoma e independiente de la realidad que lo precede, es desde ahí desde dónde Watanabe mira el mundo, y es ahí en donde escribe y reordena esa otra realidad que se inscribe en un territorio distinto: el territorio del lenguaje.

2) De la lengua materna y sus historias

Siguiendo el concepto de “memoria colectiva” propuesto por Maurice Halbwachs, en este capítulo intenté rastrear las memorias colectivas que se entrecruzan en los poemas de Watanabe. Según Halbwachs en un mismo individuo pueden rastrearse múltiples memorias colectivas coexistiendo a un mismo tiempo. En la obra de Watanabe se pueden detectar tres memorias colectivas rectoras de procedencia distinta: la precolombina (principalmente la andina y la del hombre de la costa, la mochica), la oriental (japonesa) y la occidental.

Mostrar las leyendas, mitos y narraciones larequinas que Watanabe utilizó como material para la construcción de sus poemas es uno de los ejes centrales de este capítulo. Varios elementos inciden de manera importante en el tejido y cosmovisión de sus poemas: cabezas voladoras, órganos que se metamorfosean en animales, elementos antropomórficos, el río de sangre (*yawar mayu*), el mito de Incarri, la leyenda mochica del algarrobo, las prácticas rituales, como lo son la limpia del huevo o del cuy, etc. Todos estos elementos se entretajan en los poemas de Watanabe adoptando significados y estructuras distintas, y configuran lo que Cesare Pavese llama la *imaginación afectiva*⁸ del poeta. Según Pavese, de niños aprendemos a conocer el mundo que nos rodea a través de los signos: dibujos, palabras, canciones, narraciones. Al niño, explica Pavese, la fantasía le llega como realidad y ésta genera un tipo de imaginación que con el tiempo se transforma en materia de trabajo para el poeta. A esa *imaginación afectiva* vuelve Watanabe una y otra vez como al fuego central que alimenta tanto su obra como su vida.

El influjo del paisaje también es decisivo en su poesía, el desierto adquiere una importancia central, no sólo como parte del escenario que construyen los poemas, sino como tono y textura de los mismos. La lengua que elige o se le impone a Watanabe como una herencia le viene de su madre: un lenguaje medido, sin aspaviento alguno. En este capítulo se pone al

⁸ Cesare Pavese habla de la imaginación afectiva en su ensayo “Del mito, del símbolo y de otras cosas” que se encuentra en el libro *El oficio del poeta* que Hugo Gola publicó como parte de la *Colección Poesía y poética*.

descubierto una intensa relación entre el paisaje y la lengua; la aridez y la austeridad tejen una textura emocional que sustenta la estructura misma de su obra. La voz es esencial en la poesía, la entonación de las palabras, las texturas, los matices que Watanabe va forjando e imprime en su obra. Esa voz, esa entonación, está arraigada en la llamada “lengua vulgar” o “lengua materna” y el poeta, consciente de esto, retorna siempre a ella.

En relación a la lengua materna y el tono de la escritura poética tomé como apoyo el *Tratado de la lengua vulgar* de Dante Alighieri, el ensayo de Enrique Flores: *Lizardi y la voz o cuando los pericos mamen*, las ideas sobre el idioma norteamericano de William Carlos Williams y de Denise Levertov y algunas notas del poeta Hugo Gola que aparecen en su libro *Prosas*.

3) Un peruano muy japonés

Otros registros relevantes convergen en la obra de Watanabe ampliando el abanico de matices e inflexiones en la construcción de su lenguaje. En su poesía se fusiona la tradición occidental con la tradición oriental, aprendida, en un principio, de su padre, un inmigrante japonés que, como cuenta el mismo Watanabe, de niño le traducía *haikus* y le contaba historias de samuráis. De esas historias, pero también del ejemplo vivo de su padre, de su postura ante la vida, su ética y estoicismo ante el dolor y la adversidad, Watanabe recibe la cosmovisión del budismo y la filosofía zen. La parquedad del padre, el autocontrol y disciplina, y la austeridad y templanza de su madre, llevan a Watanabe a buscar una poética del refrenamiento y a encontrar un lenguaje sobrio, mesurado, ceñido, que señala la belleza del mundo.

Dentro de este capítulo investigo también la influencia del *haiku* en la obra de Watanabe, que más que una influencia a nivel formal tiene que ver con el tono de sus poemas y con la actitud que Watanabe asume ante el lenguaje y la realidad que lo rodea. Una de las propuestas de la tesis es que el *haiku* funciona en los poemas de José Watanabe como un

elemento constructivo. A lo largo del capítulo se van dando diversos ejemplos en los que se muestra cómo se inscribe el *haiku* en los poemas de Watanabe, cómo se engarza dentro de la estructura de éstos o cómo funciona como cierre de los mismos.

Watanabe asume también la postura de los *haijin* (escritores de *haiku*), contempla con atención el mundo y registra los encuentros que le parecen relevantes por el misterio que contienen. Atención y contemplación son ambas cualidades imprescindibles dentro de la visión oriental. La contemplación se traduce en la poética de Watanabe en una atención constante ante todo lo que le rodea. El libro de Daisetz T. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, me sirvió de apoyo para profundizar esa cosmovisión y rastrear algunos vasos comunicantes. También me fueron útiles los ensayos de Javier Sologuren sobre la cultura y la literatura japonesas que se encuentran en su libro *Gravitaciones y tangencias*. Sologuren señala allí algunas características del ideal estético japonés que arrojan luz sobre la obra de Watanabe: la impermanencia, la sugerencia, la asimetría, la simplicidad, que deriva en ocasiones en el interés por lo insignificante, y como motivo central, la contemplación de la naturaleza.

En este capítulo se pone de relieve, también, el encuentro entre Matsuo Basho y José Watanabe. Marina Tsvietáieva, en su libro *El poeta y el tiempo*, escribe acerca de los poetas que son encargo o mostración del tiempo en el que viven y de los poetas que son contrapeso de ese tiempo. Como ejemplos de esos dos polos habla de Vladimir Maiakovski y de Rainer María Rilke. Tomando la reflexión de Tsvietáieva, intenté mostrar cómo tanto Basho como Watanabe funcionaron como contrapesos de su época. Basho vuelve sus ojos al pasado e impregna su obra de una sensibilidad que tiene que ver mucho más con la visión china de los poetas de la dinastía Tang y con la Edad Media del Japón, que con su propia época. Algo similar sucede con José Watanabe, quien viviendo en Lima, elige el Laredo de su infancia como escenario de su obra. Los poemas de Watanabe, al igual que la obra de Basho, apuestan por el silencio, la contemplación y

el refrenamiento, y pueden ser tomados, también, como una réplica a la crisis y el caos que vivió el Perú en los años 70 y 80. A diferencia de algunos de sus contemporáneos, Watanabe no muestran directamente la violencia que vivió el Perú y la inestabilidad política y económica que se derivó de ésta; elige, más bien, con sus poemas, ejercer una crítica silenciosa.

Poesía y poética

1) A propósito de los desajustes/ o de vuelta a lo real

Ajustar el desajuste entre realidad y lenguaje, y entre experiencia y escritura, es el trabajo del poeta. Si en el primer capítulo se habló de la grieta o fractura que está en el centro de los poemas de Watanabe, aquí, en este capítulo, intenté mostrar cómo el poeta ajusta esos desajustes. La conciencia de esos desajustes lo lleva a ejercer, a partir de su obra, una crítica del lenguaje poético. Ajustar la maquinaria del poema supone también un conocimiento agudo de sus herramientas, conocer el lenguaje y sus recursos, y al mismo tiempo no dejarse encandilar por ciertos artificios poéticos. Watanabe como parte de su crítica muestra el peligro de la tentación retórica.

La crítica del lenguaje figurado lleva a Watanabe a apostar por un lenguaje llano, sencillo, coloquial. Esta poética conversacional viene de los poetas norteamericanos, sobre todo Ezra Pound y William Carlos Williams y del poeta chileno Nicanor Parra, ambas vertientes influyeron en los poetas peruanos de la generación del 60 y posteriormente en la generación del 70. Watanabe, interesado en estas poéticas, se asume como poeta artesano e intenta despoetizar el lenguaje, quitándole todo lo que él considera adorno o maquillaje, logrando escribir poemas austeros, en los que la medida es el eje principal para pivotar la precisión y la combinación entre las palabras.

En Watanabe encontramos una confianza en las palabras, pero una desconfianza ante el lenguaje poético. En sus poemas reflexiona constantemente sobre el lenguaje y sobre la poesía. Esta metarreflexión pone en evidencia nuevamente los desajustes, pero al mismo tiempo posibilita el ajuste, ya que ayuda a combatir la ilusión de realidad que las palabras y el poema generan. El poema no es espejo de la realidad, el poema, diría Watanabe, construye un territorio nuevo. El territorio del poema es el territorio del lenguaje, por lo que el poema es un objeto más añadido al mundo, no su reflejo. Esta visión enlaza la poética de Watanabe con otras poéticas de la modernidad, por ejemplo, con la línea de los poetas norteamericanos que se desprende de Pound y Williams, con la tradición francesa que recoge Francis Ponge y que viene de Stéphane Mallarmé y pasa por Paul Valéry, e incluso con la poética de los poetas concretos del Brasil.

2) Un poeta narrador/ o la poesía del tema

El término “poesía del tema” lo tomé del poeta Wallace Stevens: “Uno siempre escribe sobre dos cosas al mismo tiempo, y esto es justamente lo que produce la tensión característica de la poesía. Uno es el tema verdadero y el otro es la poesía del tema”.⁹ Según Stevens el tema no debe de funcionar como un corsé que restrinja la libertad y la espontaneidad del poeta, sino al contrario, debe abrir posibilidades para investigar y descubrir. El tema es entonces un elemento más dentro de la construcción del poema, pero no es el elemento central, por lo que hablar de una poesía temática es caer, según Stevens, en un error. Siguiendo esta reflexión, Paul Valéry señala la importancia de no centrarse únicamente en lo que dice el poema, sino en cómo lo dice, es decir, en la composición, que es, finalmente, en dónde el poeta ejerce su trabajo. Cómo está trabajado el tema y no sólo a qué se refiere es lo que puede llevar entonces a un análisis mucho más certero.

⁹ Wallace Stevens. *El elemento irracional de la poesía*, p. 11.

La propuesta aquí es que Watanabe se asume como un artesano, un poeta-narrador que va tejiendo los hilos narrativos con el espíritu poético. Para analizar la función del narrador tomé el ensayo “El narrador” de Walter Benjamin, en este ensayo Benjamin señala que la narración es una forma artesanal de comunicación, a partir de esta reflexión analicé el papel de la fábula y de las parábolas como pivotes de las narraciones de Watanabe, y al mismo tiempo como semillas para el poema. Las semillas que arrojan al margen de la historia que cuentan permiten el nacimiento de la poesía en los poemas; la narración, la historia, es, por decirlo así, la tierra que permite el vuelo de la poesía.

Otra lectura importante dentro de este capítulo es el ensayo de René Nelli “Poesía abierta, poesía cerrada” que publicó Hugo Gola en su revista *Poesía y poética* 28. Nelli hace una diferencia interesante entre una poesía que comienza y termina en las palabras (poesía cerrada) y una poesía de los hechos, que sugerida por la naturaleza de las cosas busca en el lenguaje un cauce para existir. Este tipo de poesía termina en las palabras pero inicia es una experiencia vital (poesía abierta). Esa experiencia, ese hecho o acontecimiento que la detona, es el tema que en los poemas de Watanabe va a funcionar como un eje narrativo desde el cual se va construyendo el poema.

Una vez más aparece la idea del poema como objeto añadido al mundo, un objeto artesanal hecho por un hombre para el hombre. El poema, como todo objeto artesanal, funda un lugar de reconciliación entre el hombre y el mundo. De lo anterior se deduce lo que sería para Watanabe la función del poema: fungir como compañía, entablar una relación de solidaridad con el lector. Para que el poema cumpla con esta función debe haber algo memorable en él, algo que el lector pueda recordar, algo que pueda llevarse consigo. Lo que se puede recordar es precisamente la historia, la narración, la tierra del poema, pero la semilla que lanza, la poesía que se desprende de ésta, siempre escapa, revolotea detrás de la historia narrada, no se entrega en las

primeras lecturas, huye de lo literal, y por lo mismo amplía el sentido de lo que se suponía evidente.

Si el tema va en busca de su forma, el poema, diría Watanabe, se lanza en busca de su lector, y aquí incluí, como cierre del capítulo, una hermosa reflexión de Paul Celan en la que habla del poema como de un mensaje en una botella, lanzado hacia lo abierto, hacia el corazón de un tú insospechado. El diálogo se cumple en el encuentro, el poema es completado por su lector.

3) El uso de las palabras/ o la danza del intelecto

De acuerdo con Bachelard, cuando nos acercamos a un poema debemos pensar *con* el poema; rastrear, a partir del mismo, su dinámica interna; penetrar en su estructura, en la construcción de su lenguaje, en su capacidad de evocación. El poema mismo debe sugerirnos cómo leerlo.

Aplicando la frase de William Carlos Williams, “el poeta piensa con su poema”, se podría decir que “el lector piensa con el poema”; no le impone una lectura: la genera desde el poema mismo al internarse en el uso de las palabras.

El segundo libro de Watanabe *El huso de la palabra*, sirvió de eje para este capítulo, ya que en él, como su título lo indica, puede rastrearse este doble juego, este desdoblamiento entre el *uso* como función y el *huso* como el utensilio para hilar. La propuesta aquí es que el poema dice desde su estructura, es decir, en el poema se suceden una serie de relaciones que crean un sistema propio, una lógica interna que sustenta lo *que* se dice desde el *cómo* se dice. Para analizar el tejido de los poemas tomé el concepto de *función poética* de Roman Jakobson y la clasificación que hace Ezra Pound en su libro *El arte de la poesía*, según la cuál, el poeta debe trabajar en el poema con tres elementos indispensables: melopea (ritmo, sonoridad), fanopea (imágenes) y logopea (conceptos).

El capítulo se centra sobre todo en la melopea, es decir, en el tejido fónico que muestran los poemas; los armónicos que resuenan en el poema funcionan como un intracódigo que sustenta su estructura. La reciprocidad ente sonido y sentido es esencial en la *función poética*, y el significado emocional se desprende de ésta. Se analizaron por lo mismo la función anagramática y anafórica de ciertas palabras dentro de la estructura de algunos poemas, siguiendo las ideas de Ferdinand de Saussure y de Jean Starobinski. También se hizo hincapié en la paranomasia, aliteraciones, rimas internas, resonancias sonoras. La propuesta medular es que el sonido es fundamental en el poema y que la acumulación de ciertos sonidos dentro del mismo, puede llevar y sostener la carga emocional, esta carga imprime sentidos múltiples al poema.

En este capítulo acudí también al ensayo “El verso proyectivo” de Charles Olson, ya que en éste se habla del *comportamiento del lenguaje* en la poesía, y de la relación entre las palabras y el poeta en el proceso mismo de la escritura. Según Olson, el lenguaje participa en su propia construcción y el poeta debe encontrar el equilibrio entre la *acción del lenguaje* y su *voluntad de escritura*, la clave para Olson está en la obediencia del poeta a su oído y en la relación del oído con la mente, de ahí que Olson hable de la danza del intelecto; el encuentro armónico entre el oído y la mente. Es justamente este binomio: la capacidad receptiva y la reflexión, o *voluntad pasiva*, como la llamo en la tesis, lo que da el tono y la dirección del poema.

Para finalizar quiero cerrar esta introducción con unas palabras de la poeta española Olvido García Valdés: “Los poemas, aún si brotan de la imagen más aérea, más luminosa y diurna, más *visible*, bucean y avanzan como un pez hacia un espacio propio y silencioso –lo visible y su luz están también allí”.¹⁰ Espero que mi tesis haya podido entrar verdaderamente en

¹⁰ Olvido García Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea*, p.433.

ese espacio, luminoso y oscuro, que ofrecen los poemas de José Watanabe, y que sirva a otros para internarse en él.

Herencia, imaginación y memoria: un lugar de pertenencia

Primera parte

El lugar es el poema

La vida del poeta es una síntesis en marcha con la palabra.

Javier Sologuren

En el poema “Simeón, el estilista”¹¹ que se encuentra en el libro *La piedra alada*, José Watanabe esboza una poética:

Hagámosle caso a Simeón, oigamos
 sus consejos, sus prédicas, sus advertencias
 porque nos habla desde un sitio perfecto.

La sabiduría
 consiste en encontrar el sitio desde el cual hablar.

Simeón nos habla desde lo alto de una columna
 de piedra marmórea
 que ha tallado
 y plantado en medio del desierto.

No está, pues, ni en el cielo ni en la tierra.

Arriba, en el cielo,
 vuelan los ángeles de ojos blancos
 con sus pensamientos purísimos que
 ninguna pasión humana agita

¹¹ José Watanabe, *Poesía Completa*, p. 383 (A lo largo de la tesis todas las citas de los poemas de José Watanabe son de *Poesía Completa*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos, 2008).

o enturbia.

Cuando Simeón baja la mirada a tierra
 ve a los peregrinos
 rodeando la base de su elevada columna, esperando
 ansiosos
 su palabra.

Observa tristemente
 esos rostros demasiado afectados
 por la inevitable vulgaridad de la vida terrestre, y luego
 habla
 y su palabra
 es un fragor llameante que funde ángeles y rampantes.

la sabiduría consiste en encontrar el sitio desde el cual hablar, ese sitio es, en principio, el poema, el espacio desde donde se alza la voz para decir. El poeta es para Watanabe un constructor; construye, como Simeón, una plataforma que lo sostenga, un espacio en el que puedan habitar sus palabras. “Hacer una escenografía, dice Watanabe, es como escribir un poema, pero con cosas, tienes un espacio vacío y debes crear un ambiente”.¹² Pero no basta con llenar el vacío, no basta con colocar determinados objetos o palabras, “el asunto central de la poesía no es una colección de objetos sólidos, estáticos, extendidos en el espacio, sino la vida que es vivida en la escena que compone”.¹³ Y esa vida, la vida que se vive en el poema, está íntimamente relacionada con la vida del poeta. Vida y obra encuentran en un diálogo continuo su engranaje en el espacio del poema. Ahí convergen sentimientos, pensamientos, lecturas, percepciones, recuerdos, imaginación, tradiciones, experiencias, conocimientos diversos; todos ellos en busca de una *forma* que los contenga, o lo que es lo mismo, de un *paisaje* que los

¹² Entrevista a Watanabe tomada de la revista *Sí*, Lima, julio 1988. (<http://josewatanabe.tripod.com/entrevista.htm>)

¹³ Wallace Stevens. *El elemento irracional en la poesía*, p. 116.

abraza. En la obra poética de José Watanabe ese paisaje, ese espacio o escenario que permite la vida en el poema es Laredo, el lugar de su infancia, la piedra de toque a la que el poeta vuelve una y otra vez en sus poemas.

He llegado a pensar que si no hubiera nacido en Laredo, no escribiría como escribo, tal vez sí sería poeta pero no escribiría como lo hago; el Laredo que yo viví no pasaba de cinco, seis calles y con dos campamentos obreros, uno en el norte y otro en el sur, yo tenía que caminar kilómetro y medio para llegar a mi colegio, con los zapatos al hombro para no enterrarlos, era un lugar polvoso, seco. [...] Mi infancia en Laredo es como una especie de gran depósito ahora, de donde yo saco las imágenes, se me pueden ocurrir cosas en Lima, pero cuando hay que ambientar y un poema requiere una ambientación [...] las ambiente en Laredo.¹⁴

Para Watanabe, Laredo es paisaje interno¹⁵ y externo, es memoria e imaginación. En sus poemas, no es el Laredo real el que se representa, sino el otro, el Laredo que Watanabe ha creado con el paso de los años en su interior. Laredo funciona en sus poemas como un microcosmos en el cual se integran, de manera armónica, diversos elementos culturales y afectivos, elementos que, transfigurados a partir de su imaginación, de esa facultad constructiva que debe tener todo poeta, configuran un nuevo espacio: ahí dialogan los mitos andinos con los mitos de la cultura mochica¹⁶ (cultura que floreció precisamente en el norte del Perú), las leyendas y refranes populares que el poeta aprendió a través de sus abuelos maternos (procedentes de la sierra de

¹⁴Lina Zerón entrevista a José Watanabe, en “Periodismo cultural”, Lima 2006. (<http://linazeron.com/htm/periodismo.html>)

¹⁵ El término “paisaje interno” lo utiliza la poeta norteamericana Denise Levertov para hablar del entrecruzamiento o constelación de experiencias que permiten el surgimiento del poema.

¹⁶ La cultura pre inca Moche o Mochica, se sitúa entre los años 200 ó 300 d.C -700 d.C.

Otuzco) y de su madre, con la visión y la ética del budismo (inculcadas por su padre), y la austeridad y sutileza del arte japonés (el *haiku*, las pinturas del mundo flotante, etc.), los mitos bíblicos y el uso de la parábola con el paisaje desértico como fondo constante de sus poemas. También forman parte de ese diálogo los hermanos, la casa de la infancia, la experiencia de la migración de Laredo a Trujillo y de Trujillo a Lima, la confrontación con la ciudad, la enfermedad (como experiencia personal) y la conciencia profunda de la muerte. Todos estos elementos estructuran ese “paisaje interno” desde el cual construye sus poemas; todos conforman el *espacio del Laredo de Watanabe*. Es por esto que se habla de *paisaje interno*, paisaje que se corresponde, pero que además añade, transforma y modifica elementos del paisaje exterior. Es precisamente a partir de la convivencia de todos estos elementos dispares y dispersos que surge el espacio del poema.

En verano,
según ley de aguas, el río Vichanza no viene a los cañaverales.
Los parceleros lo detienen arriba
y lo conducen al panllevar.
Aquí en el cauce queda fluyendo una brisa, un río
invisible.
Camino pisando los cantos rodados enterrados en el limo
y mirando los charcos donde sobreviven diminutos peces grises
que muerden el reflejo de mi rostro.
Los pequeños sorbedores de mocos ya no los atrapamos en
botellas.
Tampoco tejemos trampas para camarones
y nuestro lejano bullicio se esfuma
sin dolor.
Supuse más dolor. En el regreso todo se convierte en zarza,

dijo Issa.

Pero yo camino extrañamente aliviado,
ni herido ni culposo,
por el cauce en cuyas altas paredes asoman raíces de sauces.

Las muerdo
y este sabor amargo es la única resistencia que hallo
mientras avanzo contra la corriente.¹⁷

En el espacio del poema se articulan diversos espacios conocidos, vividos, imaginados, y también se entretejen distintos pliegues del tiempo. El regreso de Issa¹⁸ (poeta japonés del siglo XVIII) a su pueblo natal y el regreso del propio Watanabe se funden en una misma experiencia, pero al mismo tiempo se separan: el dolor de Issa, es sólo sabor amargo para el poeta peruano. El regreso para Watanabe no abre una herida, como en el caso de Issa, que encuentra en su camino los tallos espinosos de la zarza, sino ante todo supone la construcción y recuperación de un paisaje concreto, el paisaje de su infancia, y por lo tanto, la recuperación de su mundo afectivo; mundo que posibilita, por un lado su estabilidad, pero que al mismo tiempo implica la constatación de cierta amargura, un sabor que se resiste, una huella material que escapa a esa recuperación y obstaculiza la armonía de la integración.

En ese ir de regreso se redefine el tiempo; el pasado, el presente y el futuro se reúnen en el presente del poema, en ese “ahora del decir”, como lo llama Jacques Roubaud: “Para la poesía el tiempo es agustiniano, no hay pasado de presente ni de futuro; hay un presente del pasado, un presente del presente, un presente del futuro”¹⁹. Pasado y presente convergen en ese “cauce vacío” que da título al poema y que el poeta atraviesa. Los charcos reflejan el rostro mordido por

¹⁷ p. 130

¹⁸ Cito el *haiku* de Issa del que se desprende el verso de Watanabe: Mi pueblo: todo/lo que me sale al paso/se vuelve zarza. (Traducción de Octavio Paz, en el libro *Sendas de Oku* de Matsuo Basho, p. 19).

¹⁹ Jacques Roubaud. *Poesía, etcétera: puesta a punto*, p. 122.

los peces que aún sobreviven. Ese rostro es a la vez el del niño, los niños, “los pequeños sorbedores de mocos” y el del adulto; el tiempo se bifurca en el río invisible de la memoria. En ese caminar contra la corriente, el tiempo se desdobra, el presente y el pasado se encuentran en el espacio que construye el poema.

“Cada uno debería de hablar de sus carreteras, sus encrucijadas, sus bancos. Erigir el catastro de sus campiñas perdidas. Thoreau dice que tiene el plano de los campos inscrito en el alma [...]”.²⁰ Las palabras de Gaston Bachelard refuerzan lo dicho anteriormente: el “espacio interior”, el “paisaje interno” o la “geografía del alma”²¹, como lo llama Jorge Eduardo Eielson, suponen las huellas que se han ido imprimiendo en el interior del poeta, el mapa que se ha ido formando y que se filtra poco a poco en la escritura, configurando una mirada personal, un tono, una concepción única, particular del mundo.

En poesía, lo esencial es siempre desde dónde se mira, y desde ahí saber y decidir, desde dónde se habla. Lo que importa es el paisaje en el cual se inscribe el poeta o bien el paisaje que se inscribe en el poeta. Lezama Lima en su libro *La expresión americana* señala:

Ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno [...] Paisaje es siempre diálogo [...] Cuando decimos naturaleza el *Panta rei* engulle al hombre como un Leviatán de lo extenso. El paisaje es la naturaleza amigada con el hombre [...] En América dondequiera que surge posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura.²²

Paisaje y cultura al dialogar el uno con el otro configuran el *estilo* del poeta.

²⁰Gaston Bachelard. *La poética del espacio*, p. 42.

²¹ José Eduardo Eielson. “El paisaje infinito de la costa del Perú” en *N u / d o, homenaje a j.e. eielson*, p. 267.

²² Lezama Lima. *La expresión americana*, p. 167.

Cuando se habla de cultura, no se debe olvidar que lo que enriquece a toda cultura es precisamente la capacidad de incorporar, seleccionar, sintetizar y renovar las influencias de otras culturas con la propia. Este proceso, retomando el término del cubano Fernando Ortiz, se denomina *transculturación*:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.²³

Ángel Rama retomó el concepto de transculturación para estudiar la obra de algunos narradores latinoamericanos, tales como José María Arguedas, Guimarães Rosa y Juan Rulfo. José Watanabe comparte con los autores estudiados por Rama un origen provinciano y en su obra podemos observar también un proceso transculturador. En sus poemas se percibe un deseo de integrar diversos universos culturales, pero al igual que en Arguedas, ese modelo se resquebraja y el equilibrio anhelado se da sólo de manera contingente. En Watanabe este rasgo transculturador²⁴ se presenta como una característica de su personalidad, como un legado que

²³ Fernando Ortiz. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, p. 135.

²⁴ Javier Sologuren explica que “el proceso de transculturación no significa predominio unilateral de una cultura en su encuentro con la otra. Significa, en cambio, las acciones en busca de una nueva identidad cultural más rica y más

inevitablemente modela toda su obra. El mismo Watanabe señala los vínculos que se dan entre su escritura y su herencia familiar:

Sospecho que la influencia de mi padre también está en la contención del lenguaje que me place practicar. Sé que es imposible explicar convincentemente por qué un poeta escribe como escribe, pero estoy convencido de que el fraseo poético nace de nuestro modo de ser, no de los estilos literarios. Podemos abrírnos a todos los ideales de poesía, pero se decanta en nosotros el que coincide con nuestra personalidad y se procesa con nuestra biografía. Percepciones poéticas y lenguaje acaso sean anteriores a nuestro primer y ya lejano poema.²⁵

Mi madre había heredado de sus orígenes andinos la impronta de templanza que lucía en todas sus actitudes. Pero su contención tenía un matiz de dureza o de aire áspero. Yo admiraba sus frases. Eran bellas. Estaban relacionadas con cosas cotidianas que de pronto alcanzaban la densidad de lecciones morales a veces despiadadas. Muchas de sus frases, pronunciadas como sorprendivos azuzamientos o estímulos para remontar nuestras debilidades, han terminado imponiéndose en mis poemas.²⁶

En la poesía de Watanabe este proceso se da sin violencia. En el centro del poema se genera una fuerza de atracción que posibilita la incorporación de los distintos elementos hasta lograr una poesía equilibrada, austera, serena.

a la medida de la actual situación de universalización histórica. Su meta vendría a ser la consecución de una unidad, siempre actuante en la diversidad". (*Gravitaciones y tangencias*, p. 47).

²⁵ José Watanabe. *Elogio del refrenamiento*, p. 147.

²⁶ *Ibid*, p. 149.

Un buen ejemplo de intercambio cultural sin violencia, que puede funcionar como analogía de lo que sucede en el interior de la poesía de Watanabe, lo podemos encontrar, como lo señala Rodolfo Hinostroza, en la cocina peruana:

[...] los peruanos somos hermanos de paladar, por encima de la raza o la condición social. Nuestro prodigioso paladar mestizo es herencia, placer, memoria y responsabilidad. Nuestra cocina es uno de los productos más logrados del mestizaje del occidente en América y no nos ha causado dolor, como otras formas más violentas y dramáticas del choque de razas, sino más bien deleite. Deleite y desde el primer momento, porque fue en la cocina donde se realizó el “maridaje nutricional”, de fuerte sabor erótico de una cocina con otra, fue ahí donde se mantuvo el trasvase continuo de una culinaria a otra, hasta lograr una cocina propia.²⁷

Ingredientes de distintas partes del mundo, formas diversas de entender y practicar la cocina, el encuentro entre sabores exóticos y austeros, todo se fusiona, se integra, para lograr una cocina peruana. No es arbitrario hablar de cocina cuando se habla de poesía, la cocina requiere también de creatividad y de oficio; además, tanto la cocina como la lengua son productos que se van formando y modificando con el paso del tiempo, y por lo tanto poseen y ofrecen una memoria. Dentro del capítulo “La cocina moderna”, Hinostroza habla del fenómeno nikkei. Al referirse a la cocina nikkei señala la aportación japonesa al cebiche, uno de los platos tradicionales del Perú:

Los nisei consiguieron un cebiche más sabroso, supremamente fresco y depurado, que no tardó en imponerse en todo el territorio nacional, condenando a la

²⁷ Rodolfo Hinostroza. *Primicias de cocina peruana*, p. 94.

obsolescencia el cebiche recocado de nuestros padres y consagrando el cebiche-casi-crudo como nuestro plato de bandera [...] a principios de los '80 comenzaron a aparecer los primeros restaurantes nikkei, aquellos que producían una cocina japonesa-criolla, que aliaba la salsa peruana al rigor nipón [...] Como consecuencia de todo este proceso, la cocina peruana se aligeró. No sólo en lo que se refiere a ingredientes, sino que su sazón se volvió menos cargada a las especias.²⁸

Unos capítulos antes Hinostroza se refiere a la dieta prehispánica:

La cocina nativa era radicalmente distinta a la española, pues precisamente como en el Perú no había especias era la sobriedad misma. Es lo que ahora llamaríamos una cocina ecológica, sin salsa alguna que disfrace el sabor de las cosas, salvo un poco de ají y hierbas aromáticas. Y como todas las viejas cocinas que en el mundo han sido, no se había desligado de su función de curar al par que alimentar; en eso se parecía a las artes culinarias de chinos y japoneses, ricas en hierbas curativas y en ingredientes machos y hembras, cálidos y fríos, yang y yin, que regulaban el equilibrio humano.²⁹

Hinostroza destaca el rigor y la austeridad de la cocina japonesa, y al mismo tiempo señala la sobriedad de la cocina prehispánica, ambas, en su momento, cumplen la función de equilibrar a las otras cocinas que podríamos llamar dominantes: la española y la criolla. Esta afinidad entre la dieta prehispánica y la cocina nikkei, y su capacidad de asimilar y atenuar los fuertes sabores de la cocina española o criolla, me parece interesante en relación con la

²⁸Ibid, pp. 92-94.

²⁹Ibid, p. 31.

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 Otusco 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.

El padre y la madre, de forma distinta, presentan afinidad en la templanza. Desde un presente desgarrado por el miedo y la enfermedad, Watanabe recuerda el equilibrio del hogar. Su miedo le permite recordar y reconocer el carácter de la madre, y el anclaje interior del padre como puntos de apoyos para sobrevivir. El poema muestra, a través del desequilibrio mismo que sitúa al poeta entre la vida y la muerte, la necesidad de un equilibrio, de un orden que inevitablemente lo remite a la infancia, permitiéndole recuperar ese mundo afectivo que lo protege y le devuelve estabilidad. El poema muestra también la integración de distintos referentes culturales; integración que se hace posible en el *espacio que construye el poema*, y que permite el diálogo de

varias culturas y de diversos tiempos: culturas modernas, premodernas y precolombinas; occidente y oriente: el hospital como símbolo de la modernidad, la alusión al mito de Prometeo, el sonido del koto, la actitud serena y digna del padre ante el dolor y la muerte, (actitud que muestra fuertes resonancias con la postura de los samuráis), los refranes y el habla castiza de la madre, y la tradición popular que nutre algunas creencias del pensamiento mítico, “ya te saltó el verdadero animalito”, escribe Watanabe, refiriéndose a una vieja creencia de los habitantes de Laredo: según los laredinos, cuando una persona está agonizando, el corazón se le transforma en rana y salta para buscar fuera de él una nueva vida.³¹

Muchos son los hilos que se entretajan en la poesía de Watanabe, distintas memorias confluyen y se armonizan, sin por ello obviar el desgarramiento interno que este intercambio supone: el desarraigo, la confrontación, el olvido. No sólo la situación del padre trabajando lejos de su patria en la hacienda azucarera o la de la madre, viviendo la severidad y la aspereza de la vida de los enganchados, sino la experiencia del propio Watanabe en Laredo: la pobreza, la enfermedad y la muerte, que envolvían a los trabajadores de los ingenios azucareros y a los habitantes de las haciendas. También es importante resaltar, años después, su experiencia de migrante al llegar a Lima, su situación de provinciano bi-racial y las dificultades que ello debió suponer. No hay que olvidar que la situación de los japoneses (nikkei) y de los hijos de los japoneses (nisei) después de la segunda guerra mundial se agravó, muchos de ellos fueron deportados del país y llevados a campos de concentración a los Estados Unidos, otros fueron perseguidos, y sus casas y negocios allanados. El padre de Watanabe sufrió esa persecución, pero los laredinos lo ayudaron escondiéndolo y así logró salir adelante y no ser deportado. Con el paso de los años, la sociedad japonesa que se quedó en el Perú, tuvo que abrirse y renunciar a su

³¹ El dato está en el libro de Camilo Fernández Cozman. *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe* en la p. 38, en el siguiente capítulo “De la lengua materna y sus historias” ahondo en esta creencia.

lengua y a su religión para tener una mejor aceptación. La mayoría se volvieron católicos, pero a pesar de haber abandonado sus religiones nativas (shintoísmo y budismo), no abandonaron el culto a sus antepasados ni la cosmovisión que de éstas se desprende.

El intento de unificar, de encontrar el espacio en donde se armonice la diversidad, supone entonces, al mismo tiempo, el reconocimiento de la imposibilidad de esa integración que se intenta. En palabras de Antonio Cornejo Polar: “el esfuerzo lingüístico-estético tiende a construir vínculos intersociales, interculturales e interétnicos, y en última instancia espacios de homogeneidad, pero en el mismo acto de realizarse revela la magnitud de las grietas que desintegran lo que el lenguaje y la literatura no pueden soldar”.³²

El poema “Este olor, su otro”³³ muestra la integración y desintegración que asume la poesía de Watanabe como fuerzas motrices, como tensiones que dinamizan su obra:

Mi hermana mayor pica perejil
 con habilidad que se diría congénita,
 y el olor viaja instantáneo a fundirse
 con su otro.

Su otro está en una lejana canasta de hierbas de sazón
 que bajaba del techo, una canasta
 ahora piedra fósil
 suspendida
 en el aire de nuestra cocina que se acabó.

El perejil anunciaba a mi padre, Don Harumi,
 esperando su sopa frugal.

Gracias de este país:
 un japonés que no perdonaba

³² Antonio Cornejo Polar. *Escribir en el aire*, p. 159.

³³ p. 162.

¡la ausencia en la mesa de ese secreto local de cocina!
 Creo que usted adentraba ese secreto en otro más grande
 para componer la belleza de su orden casero
 que ligaba
 familia y usos y trucos de esta tierra.

Los hijos de su antiguo alrededor
 hoy somos comensales solos
 y diezmados
 y comemos la cena del Día de Difuntos
 esparciendo
 perejil en la sopa. Ya la yerba sólo es sazón, aroma
 sin poder,
 nuestras casas, Don Harumi, están caídas.

Mostrar un orden, un equilibrio, un lugar de pertenencia y al mismo tiempo mostrar la fragilidad, la inestabilidad del mismo. En este poema, el perejil, con su olor que se expande, permite el recuerdo y la integración. El poema plantea la necesidad de un nuevo orden, una patria creada por Don Harumi. A pesar del desarraigo, se aspira a la reintegración, que en el poema se resuelve en el hogar.

Ese mismo movimiento, esa misma tensión que observamos como fuerzas generadoras del poema, se encuentran en la sociedad peruana actual, pero con resultados muy distintos: confusión y choque en la sociedad; equilibrio y armonía en la poesía de Watanabe.

La cultura peruana, desde sus inicios, plantea este problema: una cultura multicultural y un complejo tejido social que borra, una y otra vez, la posibilidad de identidad, de identificar el lugar de “lo peruano”. Mario Vargas Llosa en su libro *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* escribe:

Salvo en un sentido administrativo y simbólico -es decir el más precario que cabe- “lo peruano” no existe. Sólo existen los peruanos, abanico de razas, culturas, lenguajes, niveles de vida, usos y costumbres, más distintos que parecidos entre sí, cuyo denominador común se reduce, en la mayoría de los casos, a vivir en un mismo territorio y sometidos a una misma autoridad.³⁴

Esta diversidad no se da únicamente a nivel racial:

Paralelamente a esta maraña de oposiciones y distanciamientos de origen racial, se levanta otra, no menos encrespada, geográfica o regional; el costeño se considera superior al hombre de los Andes, serrano es un término peyorativo en boca de una persona nacida en el litoral [...] el menospreciado serrano desahoga sus complejos de inferioridad frente al costeño, acusándolo de frívolo, casquivano, tramposo y poco viril.³⁵

Como espejo de la afirmación de Vargas Llosa, transcribo lo que el poeta Enrique Verástegi dice al respecto:

¿Poesía en el Perú? Carecemos de una imagen de la poesía porque carecemos de nuestra propia imagen [...] Sin embargo no estoy proponiendo una poesía del Perú sino que trato de lograr una situación pues como sabemos el Perú es la reunión de

³⁴ Mario Vargas Llosa, p. 210.

³⁵ Ibid, p. 67.

muchas culturas: no sólo la diferenciación (que en última instancia es una relación) de los famosos clanes develados por Lévi Strauss, sino que además podemos descubrir otros signos-productos de las inmigraciones: africanas, chinas, japonesas, italianas, alemanas, polacas. Quiero negar pues la existencia de una poesía peruana. Ya lo dije: si el Perú es/son una reunión de culturas, reunión que es una pluralidad, entonces el país no existe sino como un marco de referencia geo-política, nada más.³⁶

¿Cómo situar desde este enjambre de divergencias, choques y oposiciones un lugar de pertenencia?, ¿cómo integrar lo que íntimamente está desintegrado? José Watanabe logró en sus poemas la integración de los diversos elementos precisamente porque encontró ese *sitio desde donde hablar*, ese microcosmos o “paisaje interno” en el que reúne, como en una constelación, el brillo de sus distintas estrellas. En una entrevista el poeta reflexiona al respecto:

Cuando llegó el centenario de la migración japonesa al Perú publiqué *El ojo de la memoria*. Cuando vi las fotos que se iban a incluir en el libro sentí una especie de conmoción que me condujo a preguntarme por cuál era mi sentimiento de patria y comencé a escribir explorando, buscando esa patria y he llegado a la conclusión que Laredo es la única patria que he tenido y que el resto de los lugares, incluyendo Lima, son sólo lugares de paso. Cuando me pregunté por mi patria, me dije: primero mi cuerpo, luego Laredo.³⁷

³⁶ José Miguel Oviedo. *Estos...*, Op. Cit., pp. 163-164.

³⁷ Alonso Rabí Do Carmo, “El estilo es el lugar donde poso mi alma”, *Revista Alforja* 35, invierno, 2005, p. 65.

La patria es entonces el propio cuerpo del poeta. La patria como ese lugar físico, material, a partir del cual se hace posible el encuentro con el mundo. Y ahí, junto al cuerpo, Laredo, el Laredo que vive anidado en su memoria.

Volviendo al poema “Este olor, su otro”, volvemos al mismo tiempo al lugar de la infancia: el padre esperando la sopa, la familia reunida, la belleza del orden casero. Watanabe se desplaza del presente al pasado sin aspavientos, pero al mismo tiempo señala la herida de ese desplazamiento. Aquel orden se ha roto, los hijos diezmados por la muerte comen la sopa; el perejil ha perdido su poder de reunión, en el presente es sólo una yerba que sazona. Sin embargo, ante esa desintegración se alza el poema como un nuevo orden.

Esta necesidad de encontrar un equilibrio, de reconstruir el todo perdido, me lleva a pensar en el mito de Incarri, que me parece, puede aportar cierta luz a la poesía de Watanabe. El mito de Incarri es un mito quechua pos-hispánico, y surge a partir de la muerte del último Inca Túpac Amaru I, quien muere decapitado por orden del virrey Francisco de Toledo en la plaza del Cusco en 1572. Se conocen varias versiones del mismo: la de Qeros, de Puquio, de Vicos, de Quinua, etc., dependiendo de la versión, los elementos prehispánicos prevalecen sobre los bíblicos, o viceversa; en la mayoría, sin embargo, se da una mezcla de ambos. Incarri viene del quechua *inka* y de la palabra castellana *rey*, es un dios capaz de detener al sol y a los vientos, y es además el fundador de todo lo que existe. Fue apresado en la conquista por el rey español, martirizado y decapitado. Su cabeza fue enterrada en la antigua capital del Incario y ahí permanece viva y a la espera, porque a partir de ella el cuerpo del Incario lentamente se irá reconstruyendo dentro de la tierra. Cuando logre rehacerse por completo, Incarri volverá al mundo y tendrá lugar el juicio final.

El poema “La estación del arenal”³⁸ es interesante en este sentido:

La prodigiosa lagartija corre
y ya no la veo más.
Oculta entre el color del médano, imperturbable, me observa
mientras el halcón huye de la resolana
y la arena cae suavemente desde las trombas de aire
sobre nadie.
Ningún ruido la inquieta. Huiría
si resonara en el aire lo que confusamente está dentro de mí:
discrimino una campana, la estridencia
de un tren
y un balido de oveja sobre las espaldas de un viajero.
Esta era la estación del arenal.
Queda un trecho de la vía desdibujada por la herrumbre,
un durmiente que se quiebra como una hojarasca,
y ninguna sombra: el desierto calcinó los ficus
y sembró
sus propias plantas de largas espinas que se ensañan
en el esqueleto de una cabra.
Aquí la única sustancia viva es la arena, y nadie
que duerma en las bancas rotas del andén
la sacude de su sombrero.
Abandono este lugar. Y yéndome siento una porosidad en mi
propio cuerpo,
una herencia: aquí mi madre ofrecía su vendeja de frutas
a los viajeros. La siento correr
a mis espaldas
como un cuerpo de arena

³⁸ p. 125.

que sin cesar se arma y se desintegra con su canasta.

No sólo en este poema, sino en muchos de los poemas de Watanabe, algo o alguien se arma y se desarma, se integra y se desintegra para volver después a reintegrarse, como si el poema permitiera, dentro del espacio que compone, que se generen ambos movimientos a un mismo tiempo. En este poema aparece el desierto como paisaje de fondo. El cuerpo, o mejor dicho, la memoria del cuerpo a partir de su porosidad, permite la entrada, como en una rendija, del pasado: la madre con su canasta se mimetiza, en el poema, con el paisaje, ambos son de arena como el desierto: fragmento y anhelo de unidad.

El poema muestra también los rastros, los restos de un pasado: la herrumbre, las bancas rotas, el esqueleto de una cabra, la arena que cae sobre nadie. Lo que queda es el desierto, la lagartija escondida entre las dunas, la arena. Todo se desdibuja, todo esboza el vacío y ahí frente al vacío surge, de pronto, como un relámpago, el recuerdo: la madre, la infancia, el paisaje, para volver después a desarmarse.

El cuerpo fragmentado aparece también en el poema “La que nombra”³⁹ del *Huso de la palabra*:

Los choferes
 que durante años recorren el largo desierto
 tienen un recurso
 para abreviarlo: nombran
 sus tramos.
 (Nosotros decimos fácilmente
 que el desierto es uno e inacabable.)
 Ellos van hacia próximas dunas, hondonadas y arenas
 en suave contorsión, y cuyas toponimias

³⁹ p. 74.

vienen comprensiblemente de su semejanza
 con formas de mujer,
 de sus partes nalgas piernas senos caderas
 y de su sexo
 que tiene innumerables remoquetes.
 A ningún chofer le sorprende
 que la mujer esté tan segmentada
 que no mantenga
 orden anatómico o que se repita.
 Saben que al fin y al cabo, y terminando cualquier desierto,
 una mujer
 se arma siempre en la cabeza.

Las partes del cuerpo se arman hacia el final del poema en la cabeza, ésta es la piedra de toque desde donde se reconstruye el cuerpo. Pareciera que Watanabe, como lo hace en otros poemas, desmantela el mito, le da la vuelta. Una ligera sonrisa asoma ante esta posible irreverencia, ya no es el dios Incari el que se arma desde la cabeza, sino el cuerpo de la mujer que se arma en la cabeza del hombre.

La visión destrucción-reconstrucción está arraigada en la memoria del peruano. William Rowe en su ensayo “¿Una modernidad etnocida? Un ensayo de interpretación cultural desde 1980”, cita las palabras de una maestra quechuahablante en relación al problema de la diversidad cultural y de la desintegración cultural:

Yo estoy pensando que el Perú ya no es nuestro. La cabeza del Perú está en Lima, su boca olvidó y ya no habla su lengua [...] sus ojos ya no saben mirar las otras partes

de su cuerpo, ahora ven lo que está más lejos [...] ¿será que ya está seccionado en partes el Perú? ¿Volverá a mirar, oír, hablar cuando la cabeza vuelva al cuerpo?⁴⁰

José Watanabe recuerda, también, en una entrevista, la visión cíclica de los Mochicas, en la que el proceso destrucción-reconstrucción cobra un importante relieve: “en la cultura Moche cada 40 ó 50 años se sepultaban los templos y se construían templos exactamente iguales encima.

Terminaba un ciclo y se creaba otro ciclo. Yo creo que el Perú es eso [...] comenzamos siempre de cero, somos adánicos. Un gobierno viene, sepulta lo del anterior, construye uno nuevo, y avanzamos... si es que avanzamos: destrucción y reconstrucción”.⁴¹

Como lo explica Sologuren: “La configuración de una nueva cultura en el Perú es todavía un proceso en marcha en el que la complejidad se traduce en confusión [...] El péndulo debe igualmente volver hacia las otras fuentes occidentales y orientales, en busca de un vital pluralismo universalista”.⁴² Sus palabras van más allá de las propuestas hispanistas o indigenistas, nos hablan más bien de una nueva visión del Perú, de una conciencia integradora, una síntesis de la que ya Jorge Basadre había hablado como una necesidad imperiosa:

Dentro del campo del extenso y enmarañado periodo preinca ha surgido ocasionalmente la tendencia que anhela una visión orgánica sistemática de él. Uno de los conceptos con ese motivo expresado hace algún tiempo y que ofrece gran interés a los no especialistas, es el de ‘área de co-tradición peruana’, que señaló Wendell Bennett. Quiérese indicar con esto la unidad en la prehistoria cultural de una zona

⁴⁰ El ensayo se encuentra en el libro *Literatura peruana hoy, crisis y creación*, p. 279.

⁴¹ Ernesto Hermoza entrevista a José Watanabe en www.presenciacultural.com, enero del 2007.

⁴² Javier Sologuren. *Gravitaciones y tangencias*, p. 45.

geográfica debido a las mutuas relaciones entre las distintas culturas que allí emergieron. Combinase aquí la idea de profundidad en el tiempo, que en un número cuantioso de restos arqueológicos puede haber, con la idea de constancia o de persistencia de otras y distintas expresiones culturales en el mismo territorio donde ellos han sido descubiertos con recíprocas influencias. [...] Para que haya ‘co-tradición’ es necesario, pues, la presencia no de una sino de varias culturas en una misma región y no sólo una realidad sucesiva o simultánea de ellas sino la efectividad de importantes interrelaciones.⁴³

Basadre traslada este concepto de “co-tradición” a su presente y proyecta desde el mismo la posibilidad de la unidad peruana.

Esta conciencia integradora que tomó fuerza en el Perú a partir, sobre todo, de los sesenta, me parece que puede encontrarse en la poesía de Watanabe, pero a diferencia de la mirada utópica-idealista de Basadre, la mirada de Watanabe es escéptica, es decir, no cae en falsos universalismos, ni en falsos nacionalismos. Intenta generar un equilibrio, aún a sabiendas de la fragilidad del mismo. Es precisamente esa lucidez crítica una de las aportaciones de su obra.

Dentro de su obra poética, esa tensión entre equilibrio y desequilibrio, entre integración y desintegración, apunta hacia un posible orden, y es justamente eso, a nivel de lenguaje, lo que recibe el lector. Un lenguaje sereno, equilibrado, austero, a pesar de que en su interior bullen las heridas. En ese sentido se puede percibir en sus poemas un continuo contraste entre lo *que* se dice y el *cómo* se dice. El *qué* señala lo terrible, la aspereza de la realidad, el desgarramiento que ésta produce en el hombre, el choque, la enfermedad, la muerte. En el *cómo*, en cambio, lo terrible se ciñe a la armonía del lenguaje, encuentra ahí su estabilidad. No hay fractura ni grito. El drama se

⁴³Jorge Basadre. *Perú: problema y posibilidad y otros ensayos*, p. 164.

oculta precisamente en esa tensión que se genera entre el grito y el silencio. El poema “El grito (Edvard Munch)”⁴⁴ muestra lo anterior y puede ser tomado también como una poética.

Bajo el puente de Chosica el río se embalsa
y es de sangre,
 pero la sangre no me es creída.
Los poetas hablan en lengua figurada, dicen
y yo porfío: no es el reflejo del cielo crepuscular, bermejo,
 en el agua que hace de espejo.

¿Oyen el grito de la mujer
que contemplaba el río desde la baranda
 pensando en las alegorías de Heráclito y Manrique
y que de pronto vio la sangre al natural fluyendo?
Ella es mujer verdadera. Por su flacura
 no la sospechen metafísica.
Su flacura se debe a la fisiología de su grito:
recoge sus carnes en su boca
 y en el grito
 las consume.

El viento del atardecer quiere arrancarle la cabeza,
miren cómo la defiende, cómo la sujeta
 con sus manos
 a sus hombros: un gesto
finalmente optimista en su desesperación.
Viene gritando, gritando, desbordada gritando.
Ella no está restringida a la lengua figurada:
 hay matarifes
y no cielos bermejos, grita.

⁴⁴ p. 178.

Yo escribo y mi estilo es mi represión. En el horror
sólo me permito este poema silencioso.

El contraste entre el *cómo* y el *qué* en los poemas de Watanabe traslada al centro del poema una grieta. Generalmente se piensa en un poema como la integración perfecta entre lo *que se dice* y el *cómo se dice*, José Watanabe nos sorprende al modificar esta concepción: entre ese *cómo* y ese *qué* se fractura la posibilidad de decir, pero al mismo tiempo, paradójicamente, esa tensión es la que posibilita la integración. Cito lo que el propio Watanabe dice en una entrevista:

No me gustan los poemas de vitrina de Eguren, sino los menos conocidos, los que casi limitan con lo sórdido. En esos textos el lenguaje está más potenciado, tiene más densidad. [...] A partir de esas lecturas me doy cuenta que ese lenguaje tiene esa doble condición contradictoria: es limpio, pero denso; es lindo, pero dice cosas duras. A mí me encanta ese lenguaje. A veces pretendo que mi lenguaje sea así'.⁴⁵

Watanabe recuerda, dentro de la misma entrevista, el poema “El caballo” de Eguren, en el que el poeta evoca la muerte de un caballo. Transcribo el poema:

Viene por las calles,
a la luna parva,
un caballo muerto
en antigua batalla.

Sus cascos sombríos...

⁴⁵ Entrevista a José Watanabe, “Las paradojas del lenguaje” realizada por Agustín Prado Alvarado, *Ajos y Zafiros*#7, p. 77

trepida, resbala;
 da un hosco relincho,
 con sus voces lejanas.

En la plúmbea esquina
 de la barricada,
 con ojos vacíos
 y con horror, se para.

Más tarde se escuchan
 sus lentas pisadas,
 por vías desiertas
 y por ruinosas plazas.⁴⁶

La belleza del lenguaje no impide señalar el horror de la guerra.⁴⁷ De alguna manera, lo terrible se ciñe a la armonía de la rima, la medida y el ritmo.

En el caso de Watanabe el contraste surge de forma distinta. Esta doble condición del lenguaje aparece en sus poemas como principio estructural, y al mismo tiempo como pivote de su imaginación. Como dice Gaston Bachelard: “todo se activa cuando se acumulan las contradicciones”.⁴⁸ Son ellas las que permiten que surjan en sus poemas ciertas tensiones, ciertas transformaciones; son ellas las que abren la posibilidad del encuentro de los contrarios; encuentro que ocupa un lugar central en su obra.

El espacio del poema, supone, dentro de la poética de Watanabe, un sitio intermedio que como la columna de Simeón, *no está, ni en el cielo ni en la tierra*, y que permite, por lo mismo

⁴⁶ Eguren, José María. *Obras completas*, p. 54.

⁴⁷ Quizás Eguren haga alusión a la guerra entre Chile y Perú, conocida como la “Guerra del guano o del salitre” o “Guerra del pacífico” (1879-1883). La infancia de Eguren pudo verse marcada por este acontecimiento.

⁴⁸ Bachelard, Gaston, *La poética del...* Op.cit., p. 91.

de su situación, que las palabras proyectadas desde ahí, vinculen lo alto con lo bajo, lo sublime con lo vulgar, el grito con el silencio, o como lo escribió Watanabe en su poema “He dicho”⁴⁹:

Qué rico es ir
de los pensamientos puros a una película pornográfica
y reír
del santo que vuela y de la carne que suda.
Qué rico es estar contigo, poesía
de la luz
en la pierna de una mujer cansada.

Volviendo a “El grito” y tomándolo como una poética, podría hablarse efectivamente de poemas silenciosos cuando se habla de los poemas de Watanabe. Es en el silencio del poema donde se resuelve el grito. La contención, la parquedad en el decir, son parte esencial del tono de sus poemas. En un pequeño ensayo “Elogio del refrenamiento”, Watanabe cita a Chikamatsu,⁵⁰ el dramaturgo de bunraku que compuso sus obras a comienzos del siglo XVII: “Cantar los versos con la voz preñada de lágrimas, no es mi estilo. Considero que el pathos es enteramente una cuestión de refrenamiento. Cuando todas las partes de un drama están controladas por el refrenamiento, el efecto es más conmovedor”.⁵¹ Octavio Paz en su ensayo “Tres momentos de la literatura japonesa” cita también a Chikamatsu: “Es esencial no decir: esto es triste, sino que el objeto mismo sea triste, sin necesidad de que el autor lo subraye”.⁵² Este principio de la estética

⁴⁹ p. 385

⁵⁰ Cito el texto completo de Chikamatsu: “Hay quienes, por creer que el *pathos* es esencial para una pieza de títeres, usan frecuentemente en sus textos expresiones tales como ‘era conmovedor’ y otros que, al cantar los versos, lo hacen con la voz preñada de lágrimas. Eso es ajeno a mi estilo. El *pathos* lo considero enteramente una cuestión de refrenamiento. Cuando todas las partes de este arte son controladas por ese refrenamiento, el efecto es conmovedor, y así, cuanto más fuertes y firmes son la melodía y la voz, más triste será la impresión producida. Por esa razón cuando de algo que es triste se dice que es triste, se pierden las concomitancias y, en fin, aun la impresión de tristeza es débil. Lo esencial no es decir de algo que es triste, sino que sea triste por sí mismo” (Traducción de Donald Keene, *The Bateles of Coxinga*, p. 95).

⁵¹ José Watanabe. *Elogio...* Op.cit., p. 148.

⁵² Octavio Paz. *Obras Completas*, Tomo 2., p. 338.

japonesa es asumido por Watanabe como su propia visión estética y principio fundamental de su poética. “Yo escribo y mi estilo es mi represión. En el horror sólo me permito este poema silencioso” nos dice Watanabe al final del poema, y es precisamente esa represión, ese refrenamiento, que aprende a través del ejemplo de sus padres, lo que no permite que su lenguaje se quiebre. El refrenamiento en Watanabe es, en suma, la actitud que le permite lograr ese tan anhelado equilibrio.

El estilo, señala el poeta norteamericano Wallace Stevens, “no es algo aplicado. Es algo inherente, algo que se infiltra [...] Podría decirse que es una voz inevitable. Un hombre no puede elegir su estilo, la verdad le recuerda que es su estilo el que es su propia persona [...] El estilo del hombre es el hombre mismo [...]”.⁵³

José Watanabe logró tomar conciencia de las distintas raíces que lo constituían y crear a partir de ellas sus poemas; logró encontrar *el sitio desde el cual hablar*. Ese sitio es Laredo y Laredo no es otra cosa que el *estilo* del poeta:

Cuando digo que el estilo es el lugar donde poso mi alma, pues, mi estilo es Laredo, es ahí donde poso mi alma.⁵⁴

⁵³ Wallace Stevens. *El elemento...* Op.cit., p. 39. (La frase “el estilo es el hombre mismo” se le atribuyó a Buffon y probablemente Wallace Stevens parte de ella para su reflexión).

⁵⁴Alonso Rabí Do Carmo, “El estilo es el lugar donde poso mi alma”, *Revista Alforja* 35, p. 65.

De la lengua materna y sus historias

La poesía es memoria de la lengua
Jaques Roubaud

Laredo, por su situación geográfica, política y económica, fue un foco de migración, circunstancia que le dio, junto a otras haciendas azucareras, una configuración particular, que puede detectarse sobre todo en las narraciones que conforman la memoria colectiva del lugar.

Como hubo una migración andina muy importante de trabajadores que vinieron a realizar la faena con la caña de azúcar, se observa en estos relatos la primacía de un imaginario campesino muy acendrado que se fusiona con las costumbres del hombre de la costa y de los migrantes de origen japonés.⁵⁵

En la poesía de Watanabe puede rastrearse esta memoria colectiva. La noción de “memoria colectiva” fue propuesta y fundada por Maurice Halbwachs. Según Roger Bastide, “se la puede entender como un sistema de interrelaciones de memorias individuales”.⁵⁶ Halbwachs distingue la memoria colectiva de la historia; para él la historia homogeniza y esquematiza, a partir de una sucesión cronológica de hechos y fechas, los acontecimientos más significativos a nivel nacional. La historia, afirma Halbwachs, “no es todo el pasado, pero tampoco es todo lo que queda del pasado. Junto a la historia escrita hay una historia viva que se perpetúa y renueva a través del tiempo, y en la que se pueden encontrar muchas corrientes antiguas que aparentemente habían

⁵⁵ Camilo Fernández Cozman, *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*, p. 37. (Este libro me fue muy útil en la elaboración del presente capítulo, sobre todo por la recopilación que Fernández Cozman hizo de algunos relatos populares en Laredo).

⁵⁶ Martín Lienhard (coordinador), *La memoria popular y sus transformaciones.*, p.16.

desaparecido”.⁵⁷ La memoria colectiva pende precisamente de esa historia viva y se entrecruza al paso del tiempo con otras memorias colectivas, es decir, para Halbwachs, habría memorias colectivas múltiples coexistiendo en un mismo individuo.

Simplificando esa multiplicidad de memorias colectivas que anidan en un solo sujeto, podríamos decir que en un principio se tejen en la poesía de Watanabe tres memorias colectivas rectoras de procedencia distinta: la precolombina (principalmente la andina y la del hombre de la costa, la mochica), la oriental (japonesa) y la occidental. Estas memorias colectivas no son estáticas sino que se van modificando y reactualizando a través del tiempo, por lo que sus límites son irregulares e inciertos.

Para Halbwachs, toda memoria social tiene una doble condición: la tradición y el conocimiento del presente. “sólo permanecen presentes en la sociedad esos recuerdos que la sociedad trabajando sobre sus marcos actuales, puede reconstruir”.⁵⁸ Watanabe en sus poemas logró reactivar esas memorias colectivas, imprimiéndoles un tono y una dirección particular. Desplazándose de lo colectivo a lo personal, de una tradición cultural a otra y de una época a otra, Watanabe excavó y rescató distintos pasados para reconstruir su presente, y al mismo tiempo analizó y comprendió su presente para reactualizar su pasado.

La familia de Watanabe tiene hondas raíces en Laredo. Los padres del poeta fueron Paula Varas Soto y Harumi Watanabe Kawano. La madre había nacido en la hacienda Sausal. Era hija de una mujer que procedía de la sierra de Otuzco y que había bajado

⁵⁷ Maurice Halbwachs. *La memoria colectiva*, p.66.

⁵⁸ Maurice Halbwachs. *Los marcos sociales de la memoria*, p. 334.

como enganchada a Sausal. Ahí comenzó a transmitir, a través de relatos de aparecidos, el legado de la cultura andina.⁵⁹

De entre las historias que conforman la tradición popular de Laredo, Dora, hermana de Watanabe, le narró a Camilo Fernández Cozman, la siguiente: “Mi mamá me contó que cuando uno se acostaba con sed, la cabeza se desprendía, salía a buscar agua, hacía un sonido extraño, se detenía a tomar agua; todos veíamos a la cabeza cruzar. Mi madre decía que no debíamos acostarnos con sed porque si no se nos iba la cabeza”.⁶⁰ Esta historia puede tener atrás varios referentes: el mito de las cabezas voladoras abarca distintas regiones del Perú, tanto de la sierra como de la zona de la Amazonia, y aparece contado de diversas formas. En los Andes, por ejemplo, estas cabezas son malignas y perjudican a quienes se les presentan, pero en las tribus amazónicas las cabezas flotantes conceden poderes especiales a los hombres, tales como la adivinación o la fortaleza. Un mito que podría estar en la base de estas historias es el mito moche del dios Ai-apec, el dios principal de los Mochicas, conocido como el degollador o el decapitador. También el mito de Incarri, del que se habló en el capítulo anterior, podría tener alguna incidencia.

En la recopilación de *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, reunidos por maestros y alumnos de las tres regiones geográficas del Perú, y seleccionados y anotados por José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos, se narra el cuento “El Aya Uma” tomado de la región de Cajamarca, sierra norte del Perú; cuento que nos remite directamente al que narró Dora la hermana de Watanabe:

⁵⁹ Camilo Fernández Cozman, *Mito...* Op.cit., p. 30.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 39.

En este lugar existe la creencia del Aya Uma. Se dice que el Aya Uma es la cabeza de un ser humano desprendida del cuerpo. Cuando una persona se duerme teniendo mucha sed, a eso de las doce de la noche, se le desprende la cabeza y vaga por doquiera, hasta encontrar un lugar donde saciar su sed. La cabeza avanza dando saltos, marcando el peculiar tac pum tac pum tac pum, ruido que dicen que hace estremecer de miedo a cualquiera. Dicen también que cuando el Aya Uma no encuentra agua y ve a alguna persona en su camino, la persigue hasta darle alcance; luego, da un salto y se le pega en el cuerpo y queda como si la cabeza fuera parte del cuerpo de esa persona.⁶¹

Watanabe en su poema “Interior de hospital”⁶² retoma la leyenda de las cabezas voladoras:

Cómo envidiamos el largo cuello
de las garzas que se posan en la cumbre.
Ellas pueden doblar el cuello y dormir sobre la música
de sus corazones.
Nuestros latidos están en la línea verde del monitor cardiaco
y son el ansía que miramos.

Las garzas pueden alzar el cuello como periscopios
cuando sienten el paso de otro nivel de aire. Y ya verán
si lo viajan o lo dejan seguir al Báltico helado.
¡Ah, si nosotros, pájaros de camión blanco,
pudiéramos estirar el cuello

⁶¹ *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, p.94.

⁶² p. 169.

que aparecía con algodones en la nariz y cubierta por un rebozo, la gente me lo contaba como si fuera una persona. Incluso, los más criollos afirmaban que la habían visto. No tuve tiempo para saber que era un mito; me lo llevé como un hecho real.⁶⁴

En el poema “Interior de hospital”, tanto el mito como la realidad, están atravesados por el miedo, y es precisamente éste, el que le permite a Watanabe entrar en el recuerdo, recuperar las huellas de esas narraciones y las vivencias que suscitaron. Watanabe no se detiene a narrar la historia de las cabezas voladoras, más bien la lleva a su realidad creando una tensión entre ésta y el mito. Es el cuello largo, estirado, de las garzas, lo que lo lleva a esas cabezas alargadas, prontas para la muerte. La armonía de las garzas, su equilibrio, contrasta con el desequilibrio del hombre, con su angustia ante la enfermedad y la muerte. El poema establece una analogía entre las garzas y esos “pájaros de camión blanco”, los enfermos, que sometidos por la enfermedad buscan una explicación que les permita entender su situación. Ante la imposibilidad de comprender, la narración mítica surge, pero en vez de proporcionar una salida, una solución o enseñanza, se carga de humor: un tono amargo, escéptico, se desprende del poema. Los enfermos aparecen caricaturizados con sus batas blancas, mirando ansiosos los latidos de su corazón en la línea verde del monitor cardíaco, anhelando ser como las garzas, que libres de todo temor estiran o doblan su cuello siguiendo el ritmo de sus corazones. Para los enfermos la muerte es una realidad inevitable, y ésta se presenta, como lo dice el mismo Watanabe en su poema “como un sutil cambio de niveles”, que va desde “el conocimiento definitivo” hasta esa “realidad primera y prodigiosa”; sin embargo el mito no proporciona una posible evasión, y la muerte se cumple

⁶⁴ Edmundo Sbarbaro. “Mitología privada. La representación laredina en la poesía de José Watanabe” en *Ajos y zafiros*, pp. 54-55.

desde él o desde la enfermedad, por ello, los enfermos, temen alargar el cuello como las garzas y morir decapitados.

En el poema “La muriente”,⁶⁵ Watanabe vuelve a retomar la narración de las cabezas voladoras, pero le da un tono y un enfoque distinto:

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
 desgreñadas, 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

⁶⁵ p. 167.

fue haciéndose suave y ritual, más homenaje
que llanto.

Frente a ti, ya estamos en ese esfuerzo.

En este poema, además de la figura de la madre, que con sus narraciones sustentó la verdad del mito, se oye también la voz de los regantes, la voz del pueblo a través de ellos, como una corroboración de esa verdad. El mito aparece aquí rozando la zona de la fe, el deseo de que la madre no sufra y “alargue su cabeza hacia el mito”; que ésta entre en esa dimensión en la que el tiempo se modifica, que participe de ese tiempo cíclico que, en un momento dado, puede anular la muerte. Sin embargo, a la par de ese deseo, surge nuevamente la resignación, el reconocimiento, la tristeza, todo ello envuelto, una vez más, de cierto humor que raya en el escepticismo.

Otra historia interesante que le relata Alberto Moya a Camilo Fernández Cozman es la siguiente: “Dicen que las personas cuando están agonizando sienten un raro movimiento en su pecho. Después algo sale de su cuerpo. Es el corazón que se convierte en rana y se escapa inesperadamente del cuerpo fallecido”.⁶⁶ En relación con esta creencia Watanabe escribió “El nieto”⁶⁷:

Una rana
emergió del pecho desnudo y recién muerto
de mi abuelo, Don Calixto Varas.
Libre de ataduras de venas y arterias, huyó
roja y húmeda de sangre
hasta desaparecer en un estanque de regadío.
La vieron

⁶⁶ Camilo Fernández Cozman, *Mito...* Op.cit., p. 38.

⁶⁷ p. 103.

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.

En “El nieto”, retomando la creencia popular de la metamorfosis del órgano enfermo en rana y su salida del cuerpo, el poema nos sitúa dentro del pensamiento mítico; pensamiento que se construye a partir de la tradición oral y que apela a una lógica interna que se rige por parámetros distintos a la racionalidad moderna. Los viejos relatan a los jóvenes las narraciones que a su vez sus mayores les narraron. La palabra hablada, el relato oral, tiene la autoridad de la tradición, esa palabra convencida que tiene el poder de curar y conjurar el mal.

Aparentemente, el poema contrapone el pensamiento mítico al pensamiento científico racional, al introducir el escenario del hospital que se enfrenta al otro escenario pre-moderno en donde se sitúa la muerte del abuelo. Digo aparentemente porque en mi opinión no hay en Watanabe una defensa del pensamiento mítico ni una condena del pensamiento científico moderno, lectura que propone Camilo Fernández Cozman:

«El Nieto» realiza, pues, una crítica demoledora del saber oficial, representado en los médicos, quienes se creen dueños de la verdad absoluta y se niegan a realizar cualquier tipo de consenso. Por el contrario, el yo poético asume formas del pensamiento mítico de Laredo. Se trata de un diálogo intercultural quebrado entre la ciencia occidental y el mito, debido al carácter autoritario de la primera y a la deshumanización de los galenos que se sienten demasiado seguros de su saber y no lo cuestionan. Los médicos no tienen una visión amplia y desconocen las tradiciones populares que se cuentan en los distintos parajes del Perú. Son víctimas de la hiperespecialización del discurso –saben de medicina y desconocen los mitos de Laredo- y de la fragmentación del conocimiento en el mundo moderno [...]

Al final del poema vemos que el yo poético asume como propia la cosmovisión transmitida por la colectividad de Laredo: «Me inyectan/ En mi somnolencia siento aterrado/ que mi corazón/ hace su sístole y diástole en papada de rana» Aquí se observa el diálogo intercultural en la poesía de Watanabe. Los términos «sístole y diástole» traducen la visión oficial, es decir la cosmovisión occidental de los médicos; en cambio, la expresión «papada de rana» manifiesta la pervivencia de las

creencias de Laredo en el hablante, quién intuye su muerte y la conversión de su corazón en rana.⁶⁸

Hacia el final del poema, más que asumir la visión mítica, el poeta juega con ella, como juega también con el ritmo del corazón y la forma en que traza los versos: la contracción (sístole) y la dilatación (diástole), van generando un movimiento en el poema que da la sensación de un palpar; se juega así, también, con la brevedad o longitud de los versos: sístole y diástole son también licencias poéticas que consisten en usar una sílaba larga en vez de una breve (sístole) o una sílaba breve en vez de una larga (diástole). El poema, entre versos breves y largos, teje las dos miradas, pero no toma partido por ninguna de ellas; no hay enfrentamiento entre lo moderno y lo pre-moderno, sino que coexisten en un mismo tiempo. William Rowe en su ensayo “La poética del desierto de Mario Montalbetti”, señala que “la coexistencia de diferentes temporalidades, en un ‘pliegue’ del tiempo, puede entenderse como una característica de la experiencia peruana”,⁶⁹ los poemas de Watanabe, al igual que los de Montalbetti o los de Vallejo participan de esa misma dimensión temporal.⁷⁰

El poema “El nieto” genera además una conciencia distinta: el dolor, la enfermedad e incluso la muerte (temas constantes en su poética) rompen con su tono patético y se arriesgan a

⁶⁸ Camilo Fernández Cozman, *Mito...* Op.cit., pp. 44-45.

⁶⁹ William Rowe, *Siete ensayos sobre poesía latinoamericana*, p. 145.

⁷⁰ Arguedas en su ensayo “La cultura: un patrimonio difícil de colonizar” que se encuentra en el libro *Qepa Wiñaq...Siempre literatura y antropología*, reflexiona también sobre la tradición indígena, no sólo en el Perú sino en otros países latinoamericanos, y su coexistencia con la tradición occidental:

Los países latinoamericanos sustentados por una tradición “indígena” milenaria, como México, Perú, Bolivia o Guatemala y Ecuador, han logrado nutrir a sus creadores con el fondo total de esa tradición que no sólo es india sino que contiene una confluencia originalísima de elementos prehispánicos y occidentales. Quienes han realizado la hazaña de hacer obras que son ahora parte del patrimonio universal del arte humano, como Vallejo u Orozco, trabajaron con el total de esos materiales, viviéndolos y manejándolos con sabiduría e inspiración máximas. (p. 167)

participar de lo lúdico. El final del poema muestra ese humor que le permite al poeta una lectura mucho más libre de la narración mítica, rompiendo así con una actitud de solemnidad hacia la tradición, pero al mismo tiempo rescatando su importancia.

Es interesante resaltar que este rasgo humorístico e irónico aparece como base tanto de la literatura japonesa como de la peruana. Raúl Porras Barrenechea menciona que “en casi todos los mitos incaicos, a pesar de algunos relatos terroríficos de destrucción y recreación de los hombres, cabe observar un ánimo menos patético y dramático que en las demás naciones indígenas de América [...] predomina en la mitología peruana un burlón y sonriente optimismo de la vida [...] los mitos nos entregan una cosmología sonriente”.⁷¹ Por su parte, Julio Ortega en su libro *Crítica de la identidad* afirma: “La ironía será precisamente el estilo más visible, más marcado de la mejor parte de nuestro romanticismo literario. El humor en Prado como en Segura obedece a una voluntad crítica [...] Esta propensión a la sátira, a la ironía implacable, era vista por Ventura García Calderón como una verdadera corriente de nuestra literatura”.⁷²

El humor es también un elemento central en la literatura japonesa. En sus inicios el *haiku* fungió como una forma de entretenimiento, como una composición satírica. Basho, poeta del siglo XVII, introduce una manera distinta de abordar el *haiku*, y modifica su espíritu y sus contenidos, el *haiku* adquiere gracias a él un tono lírico, sin embargo Basho no abandonó del todo el humor, en muchas ocasiones permite la convivencia de lo solemne y lo humorístico en un mismo poema.

Otro ejemplo lo podemos encontrar en el teatro Nō, si pensamos en esa forma tradicional del teatro japonés, de la que se desprende una intensa atmósfera poética y espiritual, tenemos que

⁷¹ Raúl Porras Barrenechea. *Mito, tradición e historia del Perú*, pp. 19-21.

⁷² Julio Ortega, p. 50- 51.

pensar también en el Kyōgen, un género farsesco que se representa intercalándose con el Nō para atenuar la solemnidad de éste último.

Octavio Paz reflexionando sobre los orígenes del Nō escribe:

El género Nō hunde sus raíces en ciertas danzas populares llamadas *Dengaku no Nō*. Según Waley era un espectáculo de juglares y acróbatas que hacia el siglo XIV, se transformó en una suerte de ópera. En los mismos años una gran danza llamada *Sarugaku* (música de monos) alcanzó gran popularidad. El origen al mismo tiempo sagrado y licencioso de este arte puede comprobarse con esta leyenda que relata el nacimiento de la danza: ‘La diosa sol se había retirado y no quería salir a iluminar al mundo; entonces la diosa Uzumi se desnudó los pechos, alzó su falda, mostró su ombligo y su sexo y danzó. Los dioses se rieron a carcajadas y la diosa sol volvió a aparecer’. La unión de estas dos formas artísticas *Dengaku* y *Sarugaku*, produjo finalmente el Nō.⁷³

Encontramos aquí también, como lo dice Porras Barrenechea de la mitología incaica, una “cosmología sonriente”.

El humor que introduce el poeta en algunos de sus poemas cumple además otra función: trastoca la estructura tradicional de la narración mítica, respondiendo así a la necesidad íntima de toda narración que viene del mundo de la oralidad, ser actualizada al ser re-contada. Watanabe deja abierto lo que en el mito es conciliación y cierre, esa apertura modifica la estructura mítica y al mismo tiempo descubre una mirada distinta. Watanabe trabaja con materiales heteróclitos y los dispone en un nuevo orden que remite y no a los anteriores, es decir, los dispone de manera

⁷³ Octavio Paz, “Tres momentos de la literatura japonesa”, en *Excursiones/Incuriones*, p. 335.

nueva, actualizándolos para su propia experiencia. Un buen ejemplo de esto se da en el poema “La ranita”⁷⁴ en el que la rana reaparece, pero ésta vez la relación analógica surge desde el ámbito de la sexualidad:

[...]

Tu ranita no late contigo, tiene vida propia
 Pero no puede deleitarse sola.
 La desmesura de su deseo
 haría estallar su minúsculo cuerpo. Necesita
 extender su gozo
 en un cuerpo grande como el tuyo,
 y así sobrevive,
 convidándote placer

[...]

El órgano sexual se transforma en “ranita”, independizándose del cuerpo de la mujer y al mismo tiempo sometiéndose a éste para su propio placer. Aunque completamente alejado del relato original, la idea de la metamorfosis de un órgano en rana se mantiene y nos sorprende con un giro absolutamente nuevo.

De entre las leyendas andinas, la leyenda de “Los baños de Piquilhuanca”, proveniente de Pasco, situado en la parte central del Perú, en la vertiente oriental de la Cordillera de los Andes, surge como un guiño rápido en el poema “En las aguas termales”⁷⁵:

Esta fuente de agua termal está en la parte baja del cañón de Atoghuarco, al nivel del río; no es muy grande ni muy profunda. Dice la leyenda que esta fuente la hizo el espíritu del lago que vive dentro de una de las montañas que la rodean, y por eso brota del interior.

⁷⁴ p. 211.

⁷⁵ p. 355.

Según la leyenda, el Inca iba a bañarse ahí porque era un agua tibia y cristalina [...] El espíritu de la fuente era una hermosa mujer que se bañaba todas las tardes en la fuente, pero nadie la ha visto nunca, porque se ha casado con el espíritu del río; y se va a vivir al centro de la montaña, donde se alisa el cabello con un peine de oro.

Los indios del lugar creen que actualmente todas las tardes y todas las mañanas, los espíritus se bañan en Piquilhuanca y que ése es el motivo de sus virtudes curativas.⁷⁶

En el poema la figura de la mujer (espíritu de la fuente) surge como una visión, pero ésta se desvanece y lo que queda en su lugar es el dolor ante el desengaño. La leyenda queda desplazada ante la alucinación del poeta, éste, consciente del engaño, recrimina a su propia memoria:

[...]

El agua descende burbujeante hacia los baños,
se entibia en canales y pozas
donde ancianos adormecidos y tullidos
sueñan un nuevo vigor.

Aquí arriba, en la fuente,
yo vivo otro engaño: los vapores
me permiten entrever la silueta de una mujer,
no bíblica
sino de bien moldeado culo (ay nostalgia),
pero ya se desvanece
entre el humo y mi doliente memoria.

Las narraciones de Laredo se construyen con base en los mitos y leyendas andinos, pero también con base en las leyendas mochicas. Es difícil separar, en ocasiones, ambos imaginarios, ya que las culturas del norte fueron conquistadas por los Incas y muchos motivos moches pasaron

⁷⁶ *Mitos, leyendas...* Op.cit., p. 59.

al imaginario andino. De esos vínculos habla el poeta peruano Javier Sologuren a propósito de los tejidos precolombinos:

Así, la lana andina y el algodón costeño significaron la concreción en la tela misma de un previo tejido de relaciones de intercambio, confirmando una vez más que la historia (y en especial la del arte) es una vital expansión de contextos, de entrecruzadas relaciones [...] Vistos desde esta perspectiva, los tejidos son textos que contienen con toda seguridad mensajes del pasado de esos pueblos y sus culturas, son, pues, como acertadamente se les ha llamado, documentos tejidos.⁷⁷

Desligar esos hilos es tarea difícil, lo mismo sucede con ciertos mitos o leyendas; tal es el caso del Amaru, Amalu, Uscaiguai o Calluas, ser mítico que “tiene un pasado milenario, de su presencia han quedado evidencias tangibles en la iconografía de la cultura moche, en keros incas coloniales, en los gráficos de los primeros cronistas, adjuntos a la simbología inca, incrustando su nombre a la nobleza inca, en el escudo inca, si bien el nombre fue utilizado en connotaciones culturales y políticas, por los incas pos conquista”.⁷⁸

Una de las tantas versiones del surgimiento de los Amarus es el mito de “La aparición de los seres humanos sobre la tierra” tomado de Junín, ubicado entre la sierra y la selva amazónica del Perú, en la zona central de los Andes:

⁷⁷ Javier Sologuren, *Obra completa*, Tomo VII, p. 544.

⁷⁸ Tomado de *La alforja de Chuque*, “Divinos trinitarios procesos sincréticos en el Amaru, el toro y las illas” por Luis Flores Prado. <http://gonzaloespino.blogspot.mx/2012/02/divinos-trinitarios-procesos.html> el 12 de febrero del 2012 .

En tiempos remotos, el actual valle de Jauja o del Mantaro estaba cubierto por las aguas de un gran lago en cuyo centro sobresalía un peñón llamado Waka, sitio de reposo del Amaru, monstruo horrible con cabeza de llama, dos pequeñas alas y cuerpo de batracio que terminaba en una gran cola de serpiente. Más tarde, el Tulumaya (Arco Iris) engendró en el lago otro Amaru para compañero del primero y de color más oscuro, éste último llegó a alcanzar el tamaño del primero que por su madurez había adquirido un color blanquizco. Los dos monstruos se disputaban la primacía del lago, cuyo peñón, aunque de grandes dimensiones, no alcanzaba ya a dar cabida para su reposo a los dos juntos [...] irritado el dios Tikse descargó sobre ellos una tempestad, cuyos rayos mataron a ambos, que cayeron deshechos con diluvial lluvia sobre el ya agitado lago [...] los dos primeros seres humanos llamados Mama y Taita, que hasta entonces habían permanecido por mucho tiempo bajo tierra por temor a los Amarus [salieron] [...] Hoy, es creencia general entre los wankas, que el Amaru es la serpiente que, escondida en alguna cueva, ha crecido hasta hacerse inmensa, y aprovechando los vientos que se forman durante las tempestades intenta escalar al cielo, pero es destrozado por los rayos entre las nubes; y según sea blanca o negra la figura del Amaru en el cielo presagia buen o mal año.⁷⁹

Watanabe, apropiándose de esa tradición y trastocándola a un mismo tiempo, menciona a los Amarus en su poema “A tus orejas”⁸⁰:

[...]

Pero estos pequeños prodigios nunca cautivaron tus blancas
orejas

⁷⁹ *Mitos, leyendas...* Op.cit., p. 44.

⁸⁰ p. 158.

sino los que reverenciaba la antropología, el folklore
y seguramente el miedo,
historias de asombro, mitos del pendejo pueblo mío.
Cuéntame, decías,
y a tu pedido la memoria popular era para el introito.
Y si más prodigiosa la historia, de más lejos era yo.
Amabas al recóndito
aunque con el estimulante recelo de tus ojos
y de tu cuerpo que lentamente se rendía
para que –como quieren los Amarus- lo de abajo esté arriba.

En el poema anterior Watanabe se refiere de manera escéptica e incluso desdeñosa a la memoria popular reverenciada por la antropología, el folklore y el miedo, sin embargo, introduce en el poema, como contrapunto a ese “aparente” desdén, el motivo de los Amarus, y aunque en el poema no se muestra la narración anterior, ni ninguna otra de las muchas que existen en relación a los Amarus, llama la atención que el poeta revela una de las facetas menos conocidas de este ser fabuloso, su poder de invertir las situaciones y de unir lo que está separado:

Los Agustinos en su relación de las idolatrías de la región de Huamachuco, anotan que durante los tiempos de Chalcochima pasó un demonio en forma de serpiente. Era tan grueso y largo que desde su cabeza no era posible ver su cola. Tenía pelos y su cabeza era como la de un venado, un ciervo⁸¹. Esta serpiente llevaba el nombre de *Uscaiguai*, era venerada y temida por los indios que querían volverse ricos, porque tenía oro en su cola. [...] Este ser mítico estaba dotado del poder de invertir las

⁸¹ Es importante señalar que en la iconografía mochica existe un ser mítico ciervo-serpiente-jaguar, antecedente significativo del Amaru.

situaciones, de hacer ricos a los pobres y también de unir lo que está separado, como la tierra y el cielo.⁸²

Hacia el final del poema Watanabe menciona la capacidad de los Amarus de permutar la realidad: “para que –como quieren los Amarus- lo de abajo esté arriba”. Y a pesar del supuesto recelo ante esas historias, en el poema renueva el poder de los Amarus, no sólo al mencionarlos, sino al aludir a ellos en tiempo presente: “como *quieren* los Amarus” y no en pretérito: como *quisieron* los Amarus o en imperfecto: como *querían* los Amarus, trasladando su importancia y su poder al presente del poema.

El poema se centra, además, en las orejas de la mujer, que al mismo tiempo que escucha con asombro las leyendas y mitos, rinde su cuerpo ante tal seducción. Es interesante que Watanabe haya elegido las orejas, a las que en el poema llama también caracoles, ya que otro elemento fundamental del mito tiene que ver con la sexualidad: “El ciervo-serpiente-jaguar es aun muchas veces asociado a la concha de estrombo, de la cual parece salir. Esta concha, como el océano y el lago Titicaca se asocian con vaginas, con el lugar de origen, el nacimiento”.⁸³ La forma de las orejas y la forma de la concha del caracol encuentran su relación en el poema, apuntando, de manera sutil, al acto sexual, en el que se une, indefectiblemente, lo que está separado.

Según las distintas leyendas “el Amaru es un monstruo maligno que habita en el fondo de las lagunas”.⁸⁴ Con el paso del tiempo el Amaru se convirtió en toro en el imaginario peruano y éste a su vez en *illa*, amuleto benéfico. La relación que se establece entre el Amaru (toro o *illa*) y

⁸² Anne Marie Hocquenghem, *Iconografía Mochica*, pp. 210-211.

⁸³ *Ibid.*, p. 213.

⁸⁴ *Mitos, leyendas...* Op.cit., p. 138.

las aguas es interesante, y puede encontrar su eco en los siguientes versos de Watanabe tomados de su poema “En el ojo de agua”⁸⁵:

Era
 un ojo de agua, una lagunilla
 de dónde bebíamos
 gentes y caballos. La luz
 no entraba en el agua, la oscuridad que venía del fondo
 era más poderosa. Los niños
 nos acuclillábamos en su borde redondo
 y esperábamos
 los pobres envíos de lo insondable.
 En sus orillas había una respiración, una cadencia
 de un animal muy remoto, un dios mudo
 que desde su profundo lecho
 mantenía la vida de todos nosotros

[...]

Ese “animal remoto” o “dios mudo”, posible reminiscencia del Amaru, no habla ni aparece ante el niño ni ante el adulto; desencantado por ese silencio, el poeta *vuelve a la realidad* e intenta despertar en él cierta sensatez que rebase la quimera:

[...]
 A los cincuenta años
 ya sabes que ningún dios te va a hablar claramente.
 En el viejo ojo de agua
 esta vez tampoco hay imágenes definitivas.

[...]

⁸⁵ p.223.

Como posible restitución renuncia a esa lucidez que opaca la visión y bebe; en suma, animal remoto o no, el agua es benéfica:

[...]

Aquí abandona tu arrogante lucidez
y bebe.

La visión mochica puede rastrearse también en el poema “El algarrobo”. Entre los mochicas existe una narración en torno al origen del indio moche y el destino del algarrobo: se cuenta que en las esferas cósmicas luchaban el genio del bien y el poder del mal, en su lucha llegaron del universo a la tierra, en la que sólo existía el algarrobo. Esa planta rastrera, endeble, sin importancia alguna se enredó en los pies del genio del mal, el genio del bien aprovechó este accidente y le ganó la batalla. En agradecimiento al algarrobo el genio del bien le dijo:

[...] tú serás desde hoy mi siervo, mi semejante y mi aliado. Para que tengas poder, tú serás el candidato elegido para ser Hombre y tendrás las características de un Dios encerrado, de un Dios en potencia [...] Hombre por fuera y Dios por dentro serás, desde ahora, grande y fuerte en tu aspecto: severo y sereno en tu forma; eterno y constante en tu vida. No necesitarás sino de Mí, el Sol, para vivir [...] Y al conjuro mágico se creó el indio mochica, que salió del propio árbol del algarrobo.⁸⁶

El demonio al escuchar al genio del bien, maldijo al algarrobo:

Puesto que te has tornado en mi enemigo y has contribuido a mi derrota, yo, el Genio del Mal, en oposición a las virtudes que te han sido otorgadas, te concedo para siempre una parte de mí mismo. Serás mi vasallo, mi prójimo y mi aliado. Aunque

⁸⁶ César Toro Montalvo. *Mitos, leyendas y cuentos maravillosos del Perú*, p. 36.

seas grande y fuerte, el fuego de la pasión te convertirá en cenizas; aunque seas severo y sereno, te conmoverás cuando el viento de la adulación te roce; aunque seas eterno y constante en tu vida pesará sobre ti el soplo del olvido y de la ingratitud [...]

El algarrobo es Dios. Desafiante y austero, solo fuerte, nace y crece donde la aridez de la tierra nada ofrece; majestuoso y solemne se fortifica con la propia arena candente, con la arena muerta, que no produce y realiza el milagro de vivir de la nada.

El algarrobo es diablo. Lo demuestra así su indestructibilidad; es eterno como el Mal, y se burla del tiempo, domina a la Tierra y se ríe de la Naturaleza [...]

Faltaríale, tan sólo, el sello de propia personalidad, el aporte humano. Pero el algarrobo también lo posee.

En su aspecto morfológico tiene la corteza broncea como el color del indio; el corazón rojizo del árbol representa la sangre del mochica y sus espinas y agujones son los cabellos hirsutos del yunga”⁸⁷

Watanabe escribió su poema “El algarrobo”,⁸⁸ que bien podría leerse desde la leyenda anterior:

El sol ha regresado está tarde al desierto
como una fiera radiante. Viéndolo así,
tan furioso, se diría que viene de calcinar toda la tierra.

Ha venido a ensañarse
donde todo ya parece agonizar. Huyeron
del repaso de los muertos el zorro gris, los alacranes

⁸⁷ Ibid., p. 37.

⁸⁸ p. 411.

y la invisible serpiente de arena.
 Sólo el algarrobo, acostumbrado como está
 a su vida intensa pero precaria, ha permanecido quieto,
 solitario entre las dunas innumerables.

Éste árbol nudoso, en su crecimiento
 ha fijado posturas inconcebibles: alguna vez
 cimbró la postura como un danzante joven y desmañado,
 alguna vez, aturdido,
 estiró erráticamente los brazos retorcidos,
 alguna vez dejó caer una rama en tierra como una rendición.

No hay cuerpo más torturado.
 Lo único feliz en él es su altísima cabellera verde que va
 donde el viento quiere que vaya.

El algarrobo me pone frente al lenguaje.
 En este paisaje tan extremadamente limpio
 no hay palabras. Él es la única palabra
 y el sol no puede quemarla en mi boca.

Halbwachs, hablando de ciertos recuerdos en la memoria colectiva de una comunidad afirma: “es difícil decir en qué momento ha desaparecido un recuerdo colectivo, y si ha salido del todo de la conciencia del grupo, porque precisamente basta con que se conserve en una parte limitada del cuerpo social para que podamos volver a encontrarlo en cualquier momento”.⁸⁹ Reflexionando sobre estas palabras podríamos preguntarnos hasta qué punto en el poema de Watanabe aparece esa imagen-recuerdo, y si ésta está inserta ahí de manera consciente o inconsciente. Quizás Watanabe no tenía presente el mito mochica al escribir su poema, en una entrevista habla de

⁸⁹ Halbwachs, Maurice. *La memoria...* Op. cit., p. 84.

cómo surgió la imagen del árbol torturado y no lo menciona: “Estaba yendo a Ica y vi en el desierto un algarrobo. Lo vi allí, casi a contraluz de la tarde que me parecía un ser torturado, no digo un hombre, sino un ser torturado, doblado en sus ramas”.⁹⁰ A pesar de que Watanabe no hace en la entrevista ninguna mención del mito, y que la imagen del algarrobo surge más bien de la atenta observación de la realidad, la narración mítica, en mi opinión, se ha filtrado en el poema e impregna, en gran medida, la imagen que Watanabe construye del algarrobo. En su poema el árbol aparece investido de una dignidad que le permite atravesar todo sufrimiento, es el único ser que se resiste al sol y se enfrenta a él; solitario, en medio del desierto, este árbol torturado es al mismo tiempo un ser libre y bello.

En el poema Watanabe acentúa el elemento antropomórfico; el sol es una fiera radiante, furiosa, que castiga a los seres que viven en el desierto y el algarrobo lo resiste, a pesar del sufrimiento que ello implica. El contraste entre el cuerpo torturado y la libre cabellera verde hace del algarrobo un ser heroico. La narración mítica se teje a partir de estos personajes, pero al final del poema Watanabe lo reduce todo a lenguaje. El algarrobo se convierte no en hombre, Dios o diablo, sino en *palabra*. El poeta convierte al árbol en palabra para que éste encuentre ahí un refugio al que el sol no pueda acceder. Watanabe pone en evidencia y en el centro ese otro espacio, el espacio que crea el poema mediante las palabras.

El algarrobo es un árbol predominante en el desierto del norte del Perú, los pueblos costeros, desde la época de los mochicas, utilizaron su madera, aprovechando el natural retorcimiento del tronco y sus raíces para tallar sus efigies. En los poemas de Watanabe el algarrobo aparece, despertando, al igual que en sus antepasados, su imaginación.

⁹⁰ Entrevista a José Watanabe por Pedro Escribano en La República, <http://www.larepublica.pe/28-11-2004/jose-watanabe-el-libro-que-se-viene> (2010)

Según el antropólogo Victor W. Von Hagen, “el algarrobo, al madurar, secreta una resina gomosa sumamente inflamable la cual, si se le prende fuego por el lado expuesto al viento, arde inmediatamente convirtiendo en unas cuantas horas el árbol en ceniza”.⁹¹ En el “Poema del inocente”,⁹² Watanabe registra ese fenómeno:

(...)

Fija en tu memoria esa enseñanza del paisaje
y esta otra:
de cuando acercaste al árbol reseco un fosforito trivial
y ardió demasiado súbito y desmedido
como si fuera de pólvora.
No te culpes, quién iba a calcular tamaño estropicio!
Y acepta: el fuego ya estaba ahí,
tenso y contenido bajo la corteza,
esperando tu gesto trivial, tu mataperrada.
Recuerda, pues, ese repentino estrago (su intraducible belleza)
sin arrepentimientos
porque fuiste tú, pero tampoco.
Así
en todo.

En el poema anterior no es el mito sino el paisaje el que incide de manera importante en la constitución del poema.

Los mitos, leyendas y cuentos de la infancia,⁹³ pero también el paisaje de la infancia, se abren espacio continuamente en los poemas de Watanabe. Así, en el poema “Nuestra leona”,⁹⁴

⁹¹ Victor W. Von Hagen, *Los reinos desérticos del Perú*, p. 42.

⁹² p. 90.

⁹³ Es importante resaltar que Watanabe además de haber participado en su infancia de los mitos y leyendas, también, como lo señala Fernández Cozman, dedicó un tiempo a la lectura de textos de sociología y de antropología. Cozman menciona además el interés del poeta en la obra de Claude Lévi-Strauss y sus visitas asiduas al Museo Antropológico, por lo que ese conocimiento, natural y adquirido, latente en su interior, constituyó, seguramente, un material invaluable desde donde construir su obra.

poema escrito desde la dura experiencia del hospital, escribe: “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,”. La imagen, en la que se funden relato y paisaje, crea su propio espacio, entra en el cuerpo enfermo y en el poema; el paisaje interiorizado acompaña al poeta y permite que se abran otros niveles de realidad: el sol, fiera y madre a un mismo tiempo, protege al enfermo como a un hijo. El calor de Laredo mitiga el frío de Alemania y brinda cierta calidez. El paisaje de Laredo entra en el cuarto del hospital, también, en el poema “Los ríos”;⁹⁵ poema que tiene como epígrafe unos versos del poema homónimo de Ungaretti: “estos son mis ríos”, en el que el poeta italiano se define a sí mismo a partir del paisaje que lo ha formado. Watanabe vuelve a abrir aquí un pequeño resquicio para su paisaje natal:

Mi hermana viene por el pasillo del hospital
con sus zapatos resonantes, viejos, peruanos.

De pronto

alguien hace funcionar el inodoro, y es el río Vichanzao
terroso
corriendo entre las piedras.

(...)

Y mi graciosa hermana abre el caño
y lava el plato, y esta vez es el Moche, cristalino
y benéfico,

entrando por las heridas de mis costados

abiertas como dos branquias.

Rico ser pez entonces: una sensualidad que me permite este dolor.

⁹⁴ p. 106.

⁹⁵ p. 213.

Los pasos de la hermana traen los ecos del Perú; sus zapatos resuenan y el paisaje comienza a penetrar en la atmósfera del cuarto. El agua del inodoro y del caño permite la entrada de los ríos peruanos, el Moche y el Vichanza, y esas aguas terrosas, cristalinas y benéficas, transforman, por un instante, el dolor en placer.

El paisaje de la infancia forma al poeta y éste crea a partir de él un imaginario particular, reimaginándolo y reconstruyéndolo en sus poemas. Es por eso que una y otra vez Watanabe vuelve a Laredo, lugar, que como él mismo dijo, consideró su verdadera patria. Según Dora Watanabe es costumbre entre los habitantes de Laredo guardar, entre los adobes de las casas “(...) las uñas, los pelos, los cordones umbilicales que se caían de los ombligos de los recién nacidos y los algodones que se remojaban en agua de azahar y servían para calmar a los niños que estaban asustados”.⁹⁶ Los vestigios de la infancia, al ser introducidos entre los adobes de las casas, se funden con éstos; la arcilla, la arena y la paja, se mezclan con los restos orgánicos dejados por los laredinos. Watanabe en su poema “El vado”⁹⁷ menciona esta tradición y pone en evidencia su importancia:

[...]
 acaso yo
 que regreso, retrasado y viejo,
 mirando ansioso mi pueblo que tras el río
 ondula o se difumina en el vaho solar.
 Allí,
 según costumbre, sembraron mi ombligo
 entre la juntura de dos adobes
 para que yo tuviera patria.
 [...]

⁹⁶ Camilo Fernández Cozman, *Mito...* Op.cit., p. 38.

⁹⁷ p. 368.

La patria es la infancia, el lugar de los afectos, y podríamos aventurarnos un poco más allá diciendo que la patria es para Watanabe su lengua. Paisaje y lengua se funden en su poética. En toda su obra percibimos ese amor y respeto hacia las palabras, ese gusto por la sonoridad de las mismas, ese interés por sus significados, por la precisión de éstas, por su justeza y sobre todo, esa intimidad que transmite desde ellas. Y aquí quiero recordar las palabras de Juan José Saer: “lengua, sensación, afecto, emociones, pulsiones, sexualidad, de eso está hecha la patria de los hombres, a la que quieren volver continuamente y a la que llevan consigo donde quiera que vayan”.⁹⁸ Watanabe llevaba consigo, a donde quiera que fuera, el paisaje de Laredo y su lengua materna; ambos le permitieron volverse hacia sí, reencontrarse con sus afectos, con sus miedos, con todo aquello que lo formó y formó su obra.

Halbwachs establece la existencia de unos *marcos sociales de la memoria* que permiten la construcción tanto de la memoria colectiva como de la memoria individual, estos marcos pueden ser específicos: la familia, la religión y las clases sociales, o generales: el espacio, el tiempo, el lenguaje. La memoria en relación a la lengua y al espacio es fundamental en Watanabe, me parece que ambos, paisaje y lengua son determinantes en su poesía y se encuentran interrelacionados en sus poemas. Pensar en la lengua es también pensar en el hogar, en la familia, pero sobre todo, pensar en la madre, que es la que cría a los hijos y la que los nutre de lengua, de ahí el concepto de “lengua materna”, la lengua que se aprende o que se mama de la madre⁹⁹. Por el otro lado, pensar el espacio es pensar el paisaje, y el paisaje lleva a la tierra, al suelo en el que se asienta el hogar. Tierra y hogar están necesariamente vinculados, y por lo tanto la lengua y el paisaje también lo están. La poesía se vincula a ambos y se desarrolla a partir de éstos, pero ésta a

⁹⁸ Juan José Saer, *Juan José Saer por Juan José Saer*, p. 10.

⁹⁹ Enrique Flores, en su ensayo, “Lizardi y la voz o cuando los *pericos* mamen” publicado en la revista *El poeta y su trabajo* 18, hace un análisis sobre la relación que existe entre la nutrición y la lengua. Este ensayo servirá como base importante para esta reflexión.

su vez nutre a la lengua y reinventa el paisaje. La poesía, dice Roubaud “no es sólo memoria sino también imaginación (otra forma de memoria) de la lengua”.¹⁰⁰

La importancia de la imaginación en relación al paisaje y a ciertos mitos o leyendas, puede verse en un elemento fundamental de la poesía de Watanabe: las piedras. No sólo en su libro *La piedra alada*, en el que las piedras son el eje, sino en muchos otros poemas, las piedras aparecen investidas de poder o son pivotes para despertar la memoria y la imaginación. Las piedras son esenciales, también, en muchos cuentos o leyendas peruanas, el vínculo entre éstas, el paisaje y los poemas, me parece primordial.

En los mitos de Huaracochirí,¹⁰¹ colección recogida por el sacerdote cuzqueño Francisco de Ávila en la provincia de Huarochirí, se alude a la transformación de la bella Chuquisuso en piedra. El mito cuenta cómo el *huaca* Pariacaca construye un acueducto para la bella Chuquisuso a la que encuentra llorando porque no había agua en su pueblo para regar el campo de maíz, el *huaca* Pariacaca le promete un acueducto si ella acepta dormir con él:

Cuando el acueducto estuvo concluido, Pariacaca le dijo a la mujer: “Vamos a dormir”. Pero ella contestó: “Subamos hacia los precipicios altos; ahí dormiremos”. Y así fue. Durmieron sobre un precipicio que se llama Yanaccacca. Y cuando ya hubieron dormido juntos, la mujer le dijo a Pariacaca: “Vamos a cualquier sitio, los dos”. “Vamos” respondió él. Y se llevó a la mujer hasta la bocatomía del acueducto de

¹⁰⁰ Roubaud, p. 225.

¹⁰¹ Arguedas tradujo el manuscrito quechua de los mitos al español, consideraba este texto como la obra quechua más importante, ya que según él, ofrecía un visión amplia y coherente de los mitos, ritos y de la sociedad de una provincia antigua del Perú. Arguedas comparó este manuscrito con el *Popol Vuh*.

Cocochalla. Cuando llegaron al sitio, esa mujer llamada Chuquisuso dijo: “Voy a quedarme en el borde de este acueducto”, e inmediatamente, se convirtió en piedra.¹⁰²

Otro mito similar del mismo manuscrito relata cómo una mujer llamada Huayllama intenta convencer Anchicara, guardián del manantial, que lleve agua a su pueblo, los hijos de éste no quieren ceder el agua y para impedirlo se meten en el manantial, convirtiéndose en piedras y desviando el agua. Anchicara y Huayllama duermen juntos a pesar de la negativa de éste y ambos se transforman también en piedras: “En esta laguna hay ahora tres o cuatro piedras largas, pequeñas, de formas parecidas entre sí. Están de pié, sobresaliendo del agua. Dicen que son los hijos de Anchicara. Si los hijos de Anchicara no hubieran desviado el agua del manantial a la laguna, aquí (el lugar de origen del narrador) habría llegado muy poca agua, pues, aun así la que ahora sale de la laguna es escasa”.¹⁰³

En el libro *mitos, leyendas y cuentos peruanos*, las piedras tienen, también, un lugar de importancia. Como ejemplo mencionaré sólo algunos de los muchos relatos que se narran en el libro: en “El cerro de la Campana”, la leyenda explica la forma de esa montaña, que vista desde lejos tiene la figura de las campanas de las catedrales. En “El cerro de Oyocco”, dos muchachos perversos y flojos, tras engañar a su madre se comieron su pierna, que ella sacrificó para que ellos no sufrieran hambre, cuando acabaron de comer la carne de su madre “de repente se produjo un fuerte viento [...] que sacó a aquellos de la casa y los estrelló en el cerro Oyocco, donde actualmente se ven las figuras de dos caras humanas”.¹⁰⁴ En la leyenda “Atoghuarco” un zorro, llamado por los pobladores Atog, se convirtió en piedra como castigo por perseguir a una linda pastora. “Si el viajero levanta la vista hacia una de esas rocas verá, en lo más alto de ella, la

¹⁰² Anne Marie Hocquenghem, *Iconografía...* Op.cit., p. 65.

¹⁰³ *Ibid.*, 67.

¹⁰⁴ *Mitos, leyendas...* Op.cit., p. 55.

figura perfecta de un zorro colgado del cuello”.¹⁰⁵ En “El sapo de piedra” un sapo castigado por una vieja bruja por comerse sus papas, quedó colgado de una inmensa peña y se convirtió en piedra. En “Mama Galla” una vieja, tras degollar a su hija, quiere comerse a sus nietos, los trozos de la madre advierten a los niños del peligro y éstos huyen perseguidos por su abuela, el arcángel San Miguel los ayuda lanzándoles una cadena para que puedan subir por ella, la vieja intenta subir también, pero se cae y se convierte en laguna, ahogándose en ella misma, “dicen que la laguna existe hasta ahora y que en el centro hay una piedra llamada Mama Galla”.¹⁰⁶ En “La mesa del Inca” se cuenta cómo al exhalar el último suspiro el Inca Atahualpa al ser ejecutado en Cajamarca, todo lo que era de oro, se convirtió en piedra, y por último, en la leyenda “El cerro de la vieja y el viejo” se cuenta: “que en el cerro vivían un par de viejitos; y un día se les presentó Nuestro Señor Jesucristo en persona, y como tenía sed, les pidió por favor le dieran agua; y los viejos le negaron; y entonces Nuestro Señor Jesucristo, en castigo, los convirtió en cerros. Y dicen que cada año cae una piedra de los cerros y que éstos lanzan sus quejidos”.¹⁰⁷

El elemento antropomórfico en relación a las piedras en las leyendas anteriores es retomado por Watanabe en muchos de sus poemas, por ejemplo, el quejido de los cerros al caer las piedras en la leyenda “El cerro de la vieja y el viejo” encuentra en el poema “Sobre una fotografía de Ansel Adams”¹⁰⁸ su resonancia:

Sobre la inmensa y árida planicie
 hay una tumultuosa mortandad de piedras.
 Están ahí como recién caídas.
 sus cuerpos redondos como cráneos
 cayeron anoche

¹⁰⁵ Ibid., p. 60.

¹⁰⁶ Ibid., p. 64.

¹⁰⁷ Ibid., p. 31.

¹⁰⁸ p. 354.

gimiendo, entrechocándose,

lastimándose.

(...)

La fotografía de Ansel Adams, *Monte Williamson*, muestra al Monte a lo lejos y frente a él, el derrumbe de piedras. El poema de Watanabe, que se basa en esa fotografía, entrelaza esa imagen con una visión animista de la naturaleza, visión que se encuentra en la base de los mitos peruanos y en algunos de los poemas de Watanabe. En el imaginario peruano la naturaleza está viva, las montañas y los ríos, afirma Arguedas:

[...] tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte. Las piedras tienen ‘encanto’, lloran si no pueden desplazarse por las noches, están vinculadas por odios o amores con los insectos que habitan sobre ellas [...] Los árboles y arbustos ríen o se quejan [...] Las montañas tienen ciertas zonas sensibles sobre las cuales el hombre puede reposar pero no quedarse dormido, a riesgo de que le transmita alguna dolencia que puede ser mortal.¹⁰⁹

La naturaleza, por lo mismo, se vuelve en un móvil esencial que despierta la imaginación.

Enrique Flores en su reseña al libro *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, comenta:

(...) la primera serie de relatos —leyendas todos ellos—, correspondientes a la Costa, ratifican el lugar de la geografía en el imaginario narrativo peruano. Y hasta podría hablarse aquí, mejor que de etnopoética, de *geopoética*: “El Médano Blanco”, “La

¹⁰⁹ Qepa Wiñaq... “Algunas observaciones sobre el niño indio”, p. 173.

Playa de Yasila”, “El pueblo de Narihualá”, “El Cerro de la Vieja y el Viejo”, “El Cerro de la Campana”, “El Cerro de Pitura”, “Las Islas de Pachacamac”, “La laguna encantada”, “El cerro encantado”, “El pozo encantado”, “El Cerro Hueco”, “La laguna misteriosa”, “La Huega” y “La Pampa del Indio Viejo” —todas esas leyendas constituyen una geografía fantástica o imaginaria.¹¹⁰

El concepto de geopoética que utiliza Flores me parece muy interesante, podría decirse, siguiendo a Carl O. Sauer, que la geografía se disocia de la geología en el momento en que el hombre aparece en escena y modifica el área, construyendo lo que Sauer llama *paisaje cultural*: “El paisaje cultural es creado por un grupo cultural a partir de un paisaje natural. La cultura es el agente, el área natural es el medio, el paisaje cultural es el resultado. [...] El paisaje natural, por supuesto, es de fundamental importancia, pues proporciona los materiales a partir de los cuales es formado el paisaje cultural. La fuerza modelante sin embargo, radica en la cultura misma”.¹¹¹ De aquí a una geopoética hay un solo paso, ya que la geografía despierta la imaginación del hombre, y es a partir de ésta que surgen los mitos como explicación de todo aquello que éste observa. La imagen incorpora entonces la geografía y la cultura. Esta síntesis que funcionó como mecanismo del pensamiento en los primeros hombres sigue funcionando hasta nuestros días, el paisaje será siempre pivote de la imaginación.

¹¹⁰ <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/20/09flores.pdf>, p. 162.

¹¹¹ Carl. O. Sauer, *La morfología del paisaje*, p. 22.

En el poema de Watanabe “los bueyes”¹¹² puede verse el impacto de la geografía en la imaginación del poeta:

Estuvieron desde siempre aquí, emergidos
 de la tierra. Son el asomo
 de rocas más profundas. Las moles dibujan,
 sin perfección escultórica, toscamente,
 dos bueyes de piedra,
 no en yunta concordada
 sino frente a frente, los cuerpos
 dispuestos
 para el arranque agresivo: un aire de fiera enemistad
 los connubia, los une
 eternamente.

los bueyes dan nombre a este recodo del valle
 donde levantan sus lomos grises
 entre infinitos cañaverales.

[...]

En el poema “La boca”¹¹³ surge nuevamente el elemento antropomórfico vinculado al paisaje:

[...]
 En la encañada
 había piedras como huesos de un animal prehistórico
 que se desbarató antes de alcanzar nuestro valle.

Un gran cráneo
 quedó detenido en la pendiente con la boca abierta

¹¹² p. 343.

¹¹³ p. 340.

medio de la sala “oronda, soberbia, casi respirando”.¹¹⁵ Y las piedras curativas calentadas al sol que el hermano Valentín utiliza para calmar sus dolores. Si en los relatos peruanos las piedras aparecen siempre vinculadas a un circuito mágico: castigos o encantamientos; en la poesía de Watanabe éstas se asocian más bien con su mundo cotidiano, con el ámbito de lo familiar.

Además de las piedras, la arena es otro elemento primordial que configura el paisaje de Laredo y que aparece persistentemente en los poemas de Watanabe. En el poema “Restaurante vegetariano”¹¹⁶ se teje un nexo interesante entre el paisaje desértico, la familia, el alimento y la lengua materna:

A los vegetales se entra
 con hambre de animal longevo y apacible, y lentamente
 se acaba
 la lechuga.

A la carne se va distinto, se ingresa a ella
 con ansia orgánica, casi disputándola
 como si fuera carne
 del día de la resurrección, y se acaba
 el bife.

Recuerdas:
 para que tú vivieras
 tu familia depredaba la tierra para ti,
 pollos patos reses cuyes cabritos carne
 para convalecer y durar.

¹¹⁵ p. 375.

¹¹⁶ p. 196.

El alimento en la boca te relaciona
 con el mundo. Hay días de felino
 y días de paquidermo. Hoy sean bienvenidas
 las benéficas ensaladas, la suave soya y las frutas
 aunque tarde:
 ya cincuenta años que comes carne
 y estás eructando miedo.

Pero hay días que no tienes carne ni vegetales
 sino arena en la lengua. Te explicas: tal vez has comido
 una sequedad inicial, insidiosa, de pecho, y nunca
 se acaba, el desierto
 nunca se acaba.

“Con frecuencia se ha señalado que el verbo latino *esse* quería decir tanto *ser* como *comer*. Dado que la lengua alemana permite el mismo juego de palabras, un escritor alemán, vinculó ambos sentidos: *Der mensch ist was er iszt*. El hombre es lo que come. (Shwinder)”.¹¹⁷ En el poema “Restaurante vegetariano” es importante notar la relación entre el alimento y el mundo, la relación de la familia y la tierra que produce los alimentos, pero sobre todo, la relación entre la madre, la sequedad, el desierto y la lengua. En una entrevista Watanabe habla al respecto: “hay que tener un conocimiento real de la realidad, un conocimiento físico, yo cuando digo arena, pues he estado en un vendaval de arena, y he mamado arena de mi madre, tengo sequedad en la boca”.¹¹⁸ La correspondencia entre el poema y la entrevista es evidente, pero lo que me interesa resaltar es cómo este enlace *lengua-paisaje* incide en sus poemas.

¹¹⁷ Gaston Bachelard, *La tierra y los sueños de la voluntad*, p. 142.

¹¹⁸ Lina Zeron entrevista a José Watanabe, en “Periodismo cultural”, Lima 2006 (<http://linazon.com/htm/periodismo.html>).

El desierto, y los pueblos alrededor de éste, principalmente Laredo, aparecen como fondo constante en la mayor parte de su obra: la arena, los cerros, las piedras, los cañaverales, ciertas plantas y animales propios del lugar, el sol y los ríos. Watanabe construye en sus poemas ese espacio amplio, vacío, silencioso, más propicio para la muerte que para la vida. En el poema “Los iguana”¹¹⁹ escribe:

[...]

Mi pueblo debe muchísimos años.
 Todos heredamos esa deuda de tiempo.
 Vivimos esperando que un día el tiempo penetre como un
 violento cansancio
 en la arena, y la arena vuelva a ser fina y dispersa, materia
 de rápida erosión, desdibujando salas dormitorios corrales el pueblo.
 Una mañana será bastante para la completa dispersión.
 Por la tarde despertaremos en nuestra nueva y escueta patria:
 un arenal y a lo lejos un espino.

[...]

Todo pierde sus contornos entre la arena, la arena todo lo desgasta, la austeridad del paisaje entra al poema. El desierto se introduce en sus poemas no sólo como paisaje, sino como tono y textura; la lengua que utiliza el poeta es árida, austera, sus poemas tienden en general, al silencio. Watanabe, dice Raúl Zurita “al escribir esculturiza el silencio desde el cual emerge como islas, [...] los poemas nos revelan una fragilidad instalada en el centro de las cosas y que fue la herencia de un idioma nutricio y a la vez culpable [...]”.¹²⁰ Siguiendo la idea de Zurita, podría decirse que la “lengua materna” que nutrió la poesía de Watanabe, la alimentó de cultura, de

¹¹⁹ p. 98.

¹²⁰ Raúl Zurita, *La letra en que nació la pena (muestra de poesía peruana)*, p. 21.

imaginación, pero al mismo tiempo instaló en su interior la aridez, la sequedad, incluso un ligero escepticismo que se traduce en ocasiones, como ya se ha visto, en humor, en ironía o en ese sentido crítico que impregna el tono de muchos de sus poemas.

En “Paisaje móvil”¹²¹ puede verse con claridad el ojo crítico del poeta. El desarraigo y la carencia forman parte del paisaje en el cuál lo único que hay es arena; pequeñas partículas de rocas disgregadas o grandes gigantes errantes e informes:

Más trashumantes que los hombres
o más desalojados
son los infinitos desiertos de mi país.
Todavía no encuentran un sitio
para establecerse, y continuamente viajan
así:
se elevan a 10 centímetros del suelo
y avanzan flotando
como una suave marea
de arena.
Hacia las cuatro de la tarde, con el viento,
cruzan las carreteras, y los viajeros
escuchamos
sus susurros:
*tal vez no haya ningún lugar en la tierra
donde acomodar los trastos
y los huesos.*
De noche se recogen en dunas, como en pascana,
y bajo la luna de los desposeídos
parecen gigantes de gran lomo
que meditan una patria mientras defecan.

¹²¹ p. 220.

Los desiertos como los hombres migran para encontrar un *lugar de pertenencia*, un espacio que cubra su intemperie. La falta, la carencia, el desarraigo, se vinculan al desierto por su aridez, esterilidad y dureza, y el lenguaje de Watanabe, mimetizándose con estos atributos, se construye también desde la austeridad, la medida, el refrenamiento, la concisión. El laconismo del poeta toma sentido y profundidad gracias a la sobriedad que introduce en su lenguaje, virtud, que el poeta relaciona, siempre, con sus padres. Así, en “El pan”,¹²² Watanabe acude a la voz de la madre que en medio de la hambruna y la miseria dice: “Estoy haciendo un pan para mi hijo y yo. Lo comeremos/ y después, con la dignidad de los pobres satisfechos, nos moriremos de hambre”.

La madre es raíz para lo desarraigado, sostén en medio de la dificultad, dignidad a pesar de la pobreza; pero también es ella, como se verá más adelante, el origen de la separación, el dolor, el primer miedo. Es ella la que transmite las narraciones orales, los mitos y las leyendas, pero también la sensibilidad particular de una lengua; ella es la que da al poeta, sin proponérselo, una lengua, y con ésta, la textura emocional de la misma. La madre constituye un eslabón importante en la transmisión cultural, pero también en la transmisión emocional: el miedo y el placer también se transmiten. Enrique Flores, en un ensayo sobre Lizardi, hace una reflexión interesante sobre la relación entre la lengua vulgar y la nodriza (o como él la denomina, siguiendo los vocablos de raíz náhuatl, la *pilmama* o la *chichigua*), que transmite al niño sus raíces culturales. La *pilmama* escribe Enrique Flores “transmite o contagia, la sarna y el miedo a los espantos —pero también los cuentos de espantos y el placer de la narración oral”.¹²³ En el caso de Watanabe no es, obviamente, la nodriza, sino la madre, la encargada de esta transmisión.

¹²² p. 372.

¹²³ Enrique Flores, *Lizardi...* Op.cit., p. 31.

La madre aparece siempre como la portadora de una sabiduría tradicional: las narraciones míticas, los dichos populares, incluso algunos ritos de curación, como el del cuy o la limpia del huevo, tienen que ver con ella. “Las prácticas indígenas, señala William Rowe, tendieron a subsistir, especialmente en relación con la desgracia, la enfermedad y la muerte. Y en esto de la contraculturación, las mujeres y no los hombres, propendían a desempeñar el papel más importante. En las artes adivinatorias, por ejemplo, las expertas solían ser mujeres”.¹²⁴ En los poemas de Watanabe, la madre es la sacerdotisa, la que lee las señales de la desgracia o la ventura en la naturaleza:

El cascarón liso del huevo
sostenido en el cuenco de la mano materna
resbalada 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.

¹²⁴ William Rowe, *Memoria y modernidad, cultura popular en América Latina*, p. 35.

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.

En “La cura”¹²⁵ la comida (huevo, maíz, cuy) tiene una doble función, alimentar, nutrir, pero también curar, conjurar la enfermedad o propiciar la salud. Y es la madre la que conoce el secreto profundo, la que sabe el rito para espantar a la muerte o dar vida. El dolor en el poema se transforma, gracias al rito, en algo concreto, palpable, algo que puede ser arrojado a la tierra junto al huevo. Watanabe en este poema esboza no sólo el milagro de la curación, sino también la convicción de la vida como algo físico y la relación de ésta con el mundo: el milagro se produce precisamente mediante la fricción de dos cuerpos, el huevo y el cuerpo del niño.

En “Mamá cumple 75 años”,¹²⁶ la comida se enlaza nuevamente tanto al alimento como a las artes adivinatorias:

Cinco cuyes han caído
 degollados, sacrificados, a tus pies de reina vieja.
 Sangre celebra siempre tu cumpleaños, recíbela
 en una escudilla

¹²⁵ p. 145.

¹²⁶ p. 165.

donde pueda cuajar un signo brillante

además del cuchillo

[...]

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.

De entre las técnicas empíricas usadas por los chamanes o curanderos incas, sobresale por su eficacia la “soba del cuy”, este método ancestral sobrevive actualmente en muchas comunidades rurales de la costa y de la sierra: el cuy se soba suavemente en el cuerpo del paciente, después se abre, y el cuy, sus “entrañas abiertas y sensitivas”, reproduce las dolencias del enfermo. En el poema, la madre, “reina vieja”, recibe el sacrificio, pero esta vez el cuy será simple alimento y no rito de curación. Sin embargo el poeta conjetura que si pudiera leer las entrañas de los cuyes que conmemoran los setenta y cinco años de su madre, éstos la mostrarían como la más antigua dolencia: el primer dolor para los hijos.

La madre es entonces, también, la que muestra al niño el dolor, es justamente ella la que propicia el primer miedo, la que lo enfrenta a la muerte, a la separación, a la aridez de la realidad. En su poema “El destete”,¹²⁷ Watanabe traza la relación entre la ternura y el miedo, ambos provienen del encuentro o desencuentro del niño con la madre:

Con que paciencia

la madre envuelve su magro seno con lana de oveja

¹²⁷ p. 375.

negra. Y el seno ya no es más
el sitio de la ternura.

Agotada la dulce leche, la madre hace el ancestral rito
del destete:

el niño viene y encuentra
el animal de lana negra en el pecho amado
donde sólo el viejo pezón nutricio
asoma todavía como una provocadora
trampa.

El niño huye escarmentado
y ahíto
de su primer gran miedo.

Su amor renacerá de ese miedo. Y ella
será la madre
que le temblará siempre en la boca

En “El destete” la madre asume un doble movimiento: acoge y ahuyenta a la vez. Lo que antes nutría ahora espanta, el miedo está instalado en el centro de la relación madre-hijo. Mediante el rito, la madre muestra al niño la imposibilidad de una integración absoluta, el niño despojado, pierde por primera vez su sustento, y deberá lanzarse en busca de un nuevo equilibrio. El primer alimento, aquella leche que constituía la vida, se torna amargo, este aprendizaje quedará como huella imborrable en la memoria del niño. Es interesante que en el último verso del poema se resalte la relación entre la madre y la boca; y por lo tanto, de manera sugerente, la relación entre la madre y la lengua, o mejor, de la madre y la voz: ese primer gran miedo le temblará siempre en la boca, su voz registrará necesariamente ese temblor.

En “El camisón (Magritte)”¹²⁸ Watanabe vuelve a la leche materna de manera muy singular:

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.

[...]

Mi madre, como los animales milagrosos, comía

hierba, miel y tierra

y producía leche de diferentes sabores, sin olvidar

los tóxicos.

[...]

Yo estoy vivo. Miro 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.

La leche materna, primer alimento, vuelve a aparecer con una función ambivalente, nutre pero también es tóxica; introduce el equilibrio de una cosmovisión pero también la fragilidad de la misma. Es esta ambivalencia, la que como se ha señalado varias veces, está inserta en el corazón mismo de la poesía de Watanabe. El poeta toma la pintura de Magritte “Homenaje a Mack Sennet”¹²⁹ como fondo de su poema. En el cuadro de Magritte cuelga un camisón en un armario vacío, el camisón muestra la ausencia de la mujer, pero al mismo tiempo pone en evidencia su

¹²⁸ p. 420.

¹²⁹ Mack Sennet, director cinematográfico estadounidense, de principios del siglo XX.

presencia, los senos de ésta funcionan como el eje del cuadro. Watanabe lleva la imagen a su infancia rompiendo con la sensualidad y el misterio que da vida a la imagen, las tetas son las de la madre, pródigos surtidores, manantiales inagotables de leche que sostienen la vida del poeta. Ese primer alimento proveniente de la madre, esas “pulsaciones lingüísticas depositadas en él por la leche materna”¹³⁰ conforman el cimiento de su voz, el tono de sus poemas, su manera de aproximarse a la lengua.

La voz es esencial en la poesía, la entonación de las palabras, las texturas, los matices, que tras años de búsqueda, todo poeta va forjando e imprime en su obra. Esa voz, esa entonación, está arraigada, como se dijo, en la llamada “lengua vulgar” o “lengua materna” y el poeta debe volver a ella, y buscar, ahí, en esa lengua nutricia, sus raíces; debe buscar en las voces que escuchó, que lo formaron y que siguen resonando en su interior, pero también en las voces del exterior, en la lengua de todos los días, la lengua que se habla en la casa, en la calle, en el trabajo, la lengua en la que se conversa, en suma, la lengua coloquial.

La vinculación del poema con la lengua hablada, señala Hugo Gola en su libro *Prosas*, “es algo mucho más sutil de lo que generalmente se piensa. Reclama un oído atento a las inflexiones, los matices, las repeticiones, los silencios, la velocidad misma de la palabra. No consiste en la inclusión de palabras más o menos comunes, que se incorporan al poema, sino sobre todo, en la percepción de tonos, de modulaciones, de movimientos, que fluyen en la cadencia de la lengua”.¹³¹ Más adelante Gola afirma: “El ritmo, el pulso, el aliento de un texto, no proviene de la observación de las reglas gramaticales, sino de la atención al *tempo* interior del

¹³⁰ Giórgos Seféris, *El sentimiento de eternidad*, p. 166.

¹³¹ Hugo Gola, *Prosas*, p. 24.

escritor, su apego incondicional a éste”.¹³² Gola habla del ritmo y la velocidad de la lengua, y cómo el poeta debe encontrar, desde ésta, su propio *tempo* interior.

Watanabe, consciente de ese *tempo*, de esos ritmos y velocidades, construye una poesía pausada, calmosa, acorde con el ritmo de Laredo: “Cada vez que regreso aquí”, dice el poeta en su poema “La plaza”,¹³³ “mi corazón cambia de ritmo, aquí/ donde lo que sin fe llamamos vida, se adormece/ sobre la tierra caliente y pobre” [...] el reloj roto de la torre/ nos dice que medir el tiempo,/ más infinito aquí, es una arrogancia.” Los poemas de Watanabe no se precipitan jamás, sus versos caminan parsimoniosos, postergando el final. Para acentuar esta sensación, Watanabe utiliza la puntuación sintáctica, (comas, puntos y comas, puntos, dos puntos, etc.), pero también emplea las rupturas del verso, como una forma de puntuación no sintáctica. Al incorporar “en la estructura rítmica del poema aquellas pequeñas pausas o descansos de los que no da cuenta la lógica de la sintaxis, se produce un segundo efecto esencial: el cambio de modelo tonal que ocurre inevitablemente al observarse las rupturas del verso”.¹³⁴ Según Denise Levertov la *voz*, la entonación, se registra gracias a estas rupturas, que incorporan el proceso *pensar-sentir-sentir pensar*:

Tiendo a la noche.

La noche profunda es silenciosa y robusta
como una madre de faldón amplio.

Los que conocieron a doña Paula sabrán que la metáfora es inmejorable

Un psicoanalista me ha explicado en su jerga
que tiendo a la noche porque facilita la vuelta

¹³² Ibid., p. 40.

¹³³ p. 365.

¹³⁴ Denise Levertov, “Técnica y entonación” en *Poesía y Poética* 7, p. 55.

de mi yo primario.
 Y ese yo es el niño que imagino ovillado
 y en formol
 que a veces despierta y me ordena que me acurruque en la cama vacía
 y me obliga al goce de ese vergonzoso encogimiento.

Yo siempre supongo un lector duro y severo, desconfiado
 de las muchas astucias

de los pobrecitos poetas.

Por él me levanto y me rehago hasta tocar el cielo oscuro

Y la noche empieza a transcurrir como solar.

Pero el benigno mal de la vigilia hace áspero mi rostro

y lo desencaja levemente.

Entonces digo que agua helada me vendría bien.

Voy a la cocina.

En la canastilla de mimbre hay papas amontonadas:

tienen lejanos relieves faciales

y están velando en la penumbra

con sus ojillos hundidos

y sucios de tierra.

Míralas conmigo, incompasivo lector:

cualquier papa¹³⁵ soy yo, el primario

acaso nonato, y quién sabe si ya picado.

En el poema anterior “A la noche”¹³⁶ se distinguen las distintas pausas y los efectos que éstas van creando. El primer verso queda como suspendido hasta caer en el segundo, en el que la

¹³⁵ Me llama la atención la imagen de la papa con leves rasgos faciales que al final del poema el poeta identifica con él, porque entre los ceramios o huacos mochicas existen los huacos con forma de papa, huacos que introducen entre los hoyuelos de la papa rasgos de rostro humano. En el Museo Nacional de Antropología e historia de Lima, pueden verse esos huacos en forma de papa. Pensando en lo que Cozman señala, de las asiduas visitas de Watanabe al museo, se me ocurre que esa imagen pudo haberse filtrado en Watanabe y luego pasado, seguramente de manera inconsciente, al poema.

figura de la madre aparece en correspondencia con la noche, por su profundidad y robustez. Los versos largos suscitan una sensación de dilación y el tono conversacional emerge, entre explicaciones, comentarios y aclaraciones, que se van tejiendo, paulatinamente, a lo largo del poema. Los versos hacia el final se acortan desplazándose con más velocidad hasta llegar a los últimos tres versos, que se desprenden de los anteriores e introducen, nuevamente, una pausa; vuelve el tono conversacional, el poeta apela al lector, retomando el supuesto diálogo y lanzando su hipótesis. El tono narrativo del poema refuerza la sensación de lenguaje coloquial. El poeta intercala, además, repeticiones que producen secuencias rítmicas, cíclicas, dentro del poema: Tiendo a la noche/ la noche/ tiendo a la noche/ la noche.

La repetición es un recurso que Watanabe utiliza a lo largo de toda su obra, en “Refulge otra vez el sol”¹³⁷ por ejemplo, el sustantivo **río** y el verbo **risa** se alternan entre los versos creando una cadencia (transcribo algunos versos sueltos):

Refulge otra vez el **río**
 Y mira a los hombres bañarse y **reír**.
 Y entonces el **río** era igualmente sucio
 Donde se formaba esa **risa** gratuita, **risa**
 Ese era el sentido de la **risa**

En “El anónimo (alguien, antes que Newton)”¹³⁸ el sustantivo **pedra** y el verbo **caer** trazan también un movimiento (transcribo versos sueltos):

Dejo **caer** suavemente una piedra hacia el precipicio
 Mientras la **pedra cae** libre y limpia en el aire
 siento confusamente que la **pedra no cae**

¹³⁶ p. 152.

¹³⁷ p. 84.

¹³⁸ p. 96.

En “La risa”,¹³⁹ las repeticiones crean la sensación de eco (transcribo versos sueltos):

Hilada tras **hilada**

De **adobe**

una larga **hilada** con profundas **huellas** de perro

huellas fijadas por el sol

todos acuden y **ríen**

largamente **ríen**, incomprensiblemente **ríen**

han recibido la imagen de la **adobería** de entonces

tendales de **adobes** frescos y un **perro** distraído

“¡Zafa, **perro zonzo!**”

Y el **perro zonzo** huyendo dejando sus **huellas**

Y eso dio **risa**

muy seguramente que dio **risa** en la **adobería** de entonces

hoy esa **risa** se oye aquí

Los poemas se van tejiendo a partir de la repetición de ciertas palabras, redundancia que introduce un tiempo lento, circular, por la reincidencia. Los versos largos y los adverbios, (elementos también reiterativos en la construcción de los poemas de Watanabe), también coadyuvan en la construcción de ese decir pausado, parco, que recuerda al habla del campesino o al hombre de provincia. Watanabe recordando a su madre en una entrevista dice:

Mi madre tenía origen andino, porque mi abuela vino enganchada de Otuzco para trabajar en la caña de azúcar, y era muy callada, hablaba poco, era muy sentenciosa, a veces era muy dura. [...]

Tenía frases que yo he puesto en algunos poemas. No eran fraseos comunes y corrientes; muchos de esos fraseos venían con palabras arcaicas. Por ejemplo, cuando

¹³⁹ p. 97.

uno de mis hermanos iba a venir a vivir a Lima, dijo: “Nada habla mejor como la tierra donde se nace”. Hasta ahora recordamos sus frases entre mis hermanos.

Decimos: “Doña Paula hubiese dicho tal cosa en estas circunstancias”.

Cuando escribo, pienso en cómo hablaba mi madre; hay un ladito de mi conciencia que está pensando eso.¹⁴⁰

Más que las pocas frases que Watanabe introduce en sus poemas, frases que como él mismo dice “muestran el castellano castizo que se conserva de Otusco para adentro”,¹⁴¹ lo que se filtra en sus poemas es el tono, la inflexión de las palabras, la medida. Como lo dice Giórgos Seféris: “la poesía hace uso de una función específica de la lengua, la función emocional [...] el único modo de crear que tiene el poeta es utilizando la lengua hablada por los hombres que lo rodean. En esa lengua va a arraigarse y a germinar su propia palabra”.¹⁴²

Ya Dante, nos recuerda Enrique Flores en su ensayo sobre Lizardi, había reflexionado sobre la lengua vulgar y había llegado a la conclusión de que era la lengua más noble por serles natural a los hombres. En su tratado “Sobre la lengua vulgar” escribe:

[...] el habla vulgar, según nuestra opinión, es la que enseñamos los circunstantes a los niños apenas empiezan éstos a distinguir los sonidos; o, para decirlo con mayor brevedad, llamamos lengua vulgar a la lengua que aprendemos sin regla alguna, imitando a nuestra nodriza. Existe también otra lengua de formación secundaria, que los romanos llamaron gramatical. Esta lengua secundaria tienen los griegos y otros pueblos; sin embargo no todos los pueblos la tienen. Pocos son los hombres que alcanzan el dominio de esta lengua, pues solamente conseguimos el conocimiento de sus reglas y principios con largo

¹⁴⁰ Entrevista a José Watanabe, “La escritura poética” realizada por Luis Fernando Jara en el 2003 (inédita).

¹⁴¹ Verso de su poema “La impureza”, p. 112.

¹⁴² Giórgos Seféris, *El sentimiento...* Op.cit., p. 163.

tiempo y severo estudio. De estas dos lenguas la vulgar es la más noble, ya por haber sido la primera que uso el género humano, ya porque la emplea todo el orbe, a pesar de sus diferencias en materia de etimología y vocabulario; ya, finalmente, por sernos natural, mientras que la otra es más bien producto del arte.¹⁴³

Dante, más adelante, al hablar de la lengua vulgar la contrapone a la gramatical, diciendo que ésta última fue inventada para:

[...] darle cierta inalterable identidad de lengua en distintos tiempos y lugares. Esta gramática, al ser regulada por el consentimiento común de muchos pueblos, no queda ya sujeta al árbitro particular de nadie, y, por consiguiente no puede cambiar. Fue inventada, por tanto, con el objeto de que, con las variaciones lingüísticas provocadas por el capricho de los particulares, no se nos cerrase del todo o en parte al menos la posibilidad de aprovechar la autoridad y los hechos de los antiguos o de aquellos que por las diferencias geográficas viven muy alejados de nosotros.¹⁴⁴

La lengua gramatical responde entonces a la estabilidad de la lengua y la lengua vulgar o lengua materna a los cambios de la misma. Aunque ambas son importantes, el poeta debe buscar su tono, su voz, en la lengua vulgar, ya que es ésta la que registra la afectividad, el matiz emocional de las palabras, es ésta la que tiene una fuerte relación con el hogar y con el suelo en donde éste se asienta; la lengua vulgar vive y se mueve en estrecha relación tanto con el paisaje como con la sensibilidad de la gente que la habla.

¹⁴³ Dante Alighieri, *Obras Completas de Dante Alighieri*, p. 747.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 754.

Juan José Saer en su ensayo “El jardín secreto” señala la importancia del uso particular de la lengua, no sólo reflexiona sobre la lengua coloquial, sino que va más allá y habla sobre la lengua privada, es decir, la lengua que cada escritor va generando, desarrollando, hasta imprimir su experiencia en las palabras que utiliza:

La privacidad en sentido estricto, el uso personal de la lengua, es el jardín secreto en el que cada uno cultiva las especies de su predilección. En ese espacio íntimo, las leyes del idioma se relativizan y la infancia que persiste en el adulto, la ensoñación, la somnolencia incitan a veces a retorcerles el cuello a las palabras [...] La acumulación asociativa única que el uso personal de las palabras obtiene en el transcurso de una existencia le da a cada una el tenor de una pieza única que reúne en ella, más allá que el significado estricto que le atribuyen las gramáticas, la paleta multicolor de connotaciones recogidas en su ir y venir por los campos de la experiencia. El verde de la hierba no es un mero adjetivo, sino la vivencia simultánea de los mil matices de verde percibidos y almacenados en la memoria.

Esa intimidad con las palabras, solamente es posible en el ámbito de la lengua materna. Más allá de la corrección gramatical y de la pertinencia conceptual, en las zonas porosas y ambiguas del lenguaje, vecinas del fantasma o del sueño, de la interpretación subjetiva, de la materialidad pura del signo, en sus infinitos usos no literarios, la lengua materna nutre sus reservas inagotables y secretas de poesía.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Juan José Saer, “El jardín secreto” en *El poeta y su trabajo* 18, p. 38.

Y funciona como un pozo desde el cual el escritor alimenta su obra. Watanabe, a lo largo de su vida, excavó en su tierra natal, ahondando hasta encontrar, esa vena de agua, esa lengua nutricia, aprovechable para sus poemas.

Un peruano muy japonés

No sigas las huellas de los antiguos, busca lo que ellos buscaron.

Matsuo Basho

Ser contemporáneo es crear el propio tiempo y no reflejarlo.

Marina Tsvietáieva

El legado de las narraciones maternas y el imaginario laredino se funden en la memoria de Watanabe con la herencia japonesa que desde niño aprendió de su padre, quien en 1916 llegara al Perú como muchos otros japoneses a trabajar en las haciendas azucareras de la costa peruana. Según una tabla incluida por Amelia Morimoto en su libro *Los inmigrantes japoneses en el Perú*,¹⁴⁶ en 1916 llegaron 1137 japoneses (963 hombres, 138 mujeres y 36 niños). Harumi Watanabe Kawano, uno de esos 963 hombres, llegó cargado con un bagaje cultural muy refinado. Había estudiado en Okayama en una escuela de arte, amaba la pintura y la talla en madera, y conocía con hondura la poesía japonesa y su propia tradición.

En el prólogo a su libro *El huso de la palabra* Watanabe habla de esa herencia:

Mi padre empezó a traducirme los primeros haiku cuando yo tenía alrededor de doce años. Dudo que los haya entendido realmente. Basho describía el salto de la rana en el estanque antiguo y yo no sabía que estaba hablando de nuestra condición: un efímero ruido de agua interrumpiendo un gran silencio. Lo que sí entendía era que en el haiku hablaba un hombre parco de actitud, y conciso y coloquial de lenguaje (que

¹⁴⁶ Amelia Morimoto, *Los inmigrantes japoneses en el Perú*, p. 40.

hoy sé celebrado). Yo entendía esas características primarias del haiku porque, de algún modo afín y diverso, estaban en mi casa y más allá: en la gente de mi pueblo, austeros descendientes de los trabajadores enganchados del azúcar.¹⁴⁷

La imagen de Basho y la del padre se confunden en la imaginación del niño, ambos eran, afirma Watanabe, “hombres parcos de actitud y concisos de palabras”.¹⁴⁸ Esta enseñanza se traducirá posteriormente en la obra de Watanabe en una poética y en una ética. En “Jardín japonés”¹⁴⁹ se esbozan ambas:

La piedra
entre la blanca arena rastrillada
no fue traída por la violenta naturaleza.
Fue escogida por el espíritu
de un hombre callado
y colocada,
no en el centro del jardín,
sino desplazada hacia el Este
también por su espíritu.

No más alta que tu rodilla,
la piedra te pide silencio. Hay tanto ruido
de palabras gesticulantes y arrogantes
que pugnan por representar
sin majestad
las equivocaciones del mundo.

¹⁴⁷ José Watanabe, *El huso de la palabra*, p. 7.

¹⁴⁸ José Watanabe, “Elogio del refrenamiento”, en *Quehacer* 117, 2000 (en esta revista aparece una primera versión del ensayo).

¹⁴⁹ p. 345.

Tú mira la piedra y aprende: ella,
 con humildad y discreción,
 en la luz flotante de la tarde,
 representa
 una montaña.

La austeridad y la medida se reflejan en el lenguaje; no sólo en lo que dice, sino en cómo lo dice. Cada verso, colocado con precisión, traza su lugar en el poema, y configura, junto a los otros, un espacio que es a un mismo tiempo un recorrido, un lugar desde dónde pensar. La piedra una vez más funciona como eje, pero esta vez no es el mito lo que la sustenta, sino su propia naturaleza: su sencillez, su mutismo, su reserva, su solidez. La condensación y la expansión, piedra y montaña, son también cualidades del poema. Watanabe se desplaza entre el silencio y la palabra, rondando el misterio que ambos conllevan. La concisión y la parquedad son lecciones de la piedra; poética y ética se entrelazan en ese lenguaje de la dureza, en la austeridad que supone ante la grandilocuencia o locuacidad del mundo. En sólo tres versos se desarrolla toda una postura ética para vivir: “Tú mira la piedra y aprende: ella,/ con humildad y discreción,/ [...] representa/ una montaña.”: el silencio de la piedra, el hombre callado, se funden en un mismo espíritu; su sencillez es su grandeza. Ésta es, quizás, la enseñanza más importante que Watanabe recibió de Oriente: una actitud, una manera de sentir al mundo a través de un lenguaje medido, contenido, austero, que poco a poco fue haciendo suyo.

Dos poemas dedica Watanabe a lo largo de su obra al poeta Basho: en el *Huso de la palabra* escribe “Imitación de Matsuo Basho”¹⁵⁰:

¹⁵⁰ p. 64-65.

Fuimos rebeldes y audaces. Yo la convencí de la nueva moral que ni aun yo tenía, y huimos sin ceremonia ni consentimiento. Ella trepó ágilmente a la grupa de mi caballo y así cabalgamos hasta las primeras estribaciones de la sierra. Bordeábamos los poblados y con ramas desgajadas íbamos cubriendo nuestras huellas. Nos detuvimos en una aldea cuyo nombre alude a la contemplada limpidez del río que la atraviesa.

Había clara luz de tarde cuando el posadero nos abrió la pesada puerta de palo. A pesar de reconocer en él a un hombre sin suspicacias, le mentimos nuestros nombres. Le encargué una buena habitación para nosotros y cuidados para nuestro caballo. Ella, azorada y hambrienta, mordía a mi lado una manzana.

El cuarto era blanco y olía a resinas de eucalipto. Aunque ofrecido con excesiva modestia por el posadero, allí hayamos seguridad. Desde el pie de nuestra ventana los trigales ascendían hasta las faldas ricasas donde pastaban los animales del monte. Las cabras se perseguían con alegre lascivia y se emparejaban equilibrando peligrosamente sobre las aguas rocosas. Ella cerró la ventana y yo empecé por desatar su largo cabello.

Fuimos rebeldes y audaces. Sin embargo, ahora nos perdonan nuestras familias y nos perdonamos nosotros mismos. Nuestro hogar ha sido tardíamente consagrado. Eso es todo. Nunca traicioné otras grandes verdades porque quizás no las tuve, excepto el amor que me hizo edificar una casa, excepto el amor que nunca debió edificar una casa.

A veces pienso cabalgar nuevamente hasta esa posada para colgar en su puerta estos versos:

En la cima del risco
 retozan el cabrío y su cabra.
 Abajo, el abismo.

Tomando como punto de partida las *Sendas de Oku*, uno de los más conocidos diarios de viaje del poeta japonés, Watanabe, como lo precisa en su título, imita el proceder de Basho en su libro: escribe un texto en prosa y como cierre escribe un *haiku* que refleja el espíritu de la prosa que lo antecede.¹⁵¹ Igual que Basho, Watanabe describe el paisaje y se detiene a meditar en el nombre de la aldea a la que llegan, y en la actitud y virtudes del posadero que los recibe. Su tono meditativo y pausado también recuerda el tono de Basho:

El día treinta nos hospedamos en una posada situada en la falda del monte Nikko. El dueño de la posada me dijo que se llamaba Gozaemon y que, por su rectitud, la gente lo nombraba Gozaemon del Buda. “Reposen sosegados esta noche”, nos dijo, “aunque su almohada sea un manojo de hierbas”. Preguntándome qué Buda había reencarnado en este mundo de polvo y pecado para ayudar a tan pobres peregrinos como nosotros, me dediqué a observar la conducta del posadero. Aunque ignorante y tosco, era de ánimo abierto. Uno de esos a los que se aplica el “Fuerte, resuelto, genuino: un hombre así, está cerca de la virtud”. En verdad, su hombría era bien admirable.¹⁵²

La diferencia con los diarios de éste último radica sobre todo en el plano del contenido; mientras el poeta japonés narra su peregrinaje espiritual a Oku, los ritos y oraciones que se van sucediendo

¹⁵¹ En el caso de *Sendas de Oku*, Basho inserta uno o más *haiku* después del texto en prosa o a la mitad del mismo.

¹⁵² Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, p. 77.

en sus distintas visitas, y su reflexión e introspección ante los diversos personajes que conoce en su recorrido, Watanabe traza una historia de amor que termina en casamiento, y su *haiku* final señala la pasión y el riesgo que supone el amor en contraste con la severidad del matrimonio. La mujer, comiendo la manzana con malicia y candor a la vez, y las cabras lascivas persiguiéndose en el filo del monte, se asemejan por su deseo. Como en una pintura, el punto focal del cuadro que dibuja Watanabe en el poema es la manzana, que come, azorada y hambrienta, la mujer: una posible Eva emerge ahí con su seductora inocencia.

Watanabe, en su último libro, *Banderas detrás de la niebla*, escribe el otro poema dedicado a Basho, esta vez retomando el conocido *haiku* del poeta japonés:

El viejo estanque, ¡ah!
Salta una rana:
El sonido del agua.¹⁵³

Quiero detenerme no sólo en el poema que Watanabe escribió sino en el gesto que ese poema supone dentro de la tradición japonesa de los *haijin* (escritores de *haiku*). Basho (1644-1694), escribió su *haiku* en el siglo XVII, Watanabe (1945-2007), cuatro siglos después escribe su poema “Basho”,¹⁵⁴ repitiendo y modificando a la vez el original:

El estanque antiguo,
ninguna rana.
El poeta escribe con su bastón en la superficie.
Hace cuatro siglos que tiembla el agua.

¹⁵³ Daisetz T. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, p. 161.

¹⁵⁴ p. 413.

El gesto de retomar el poema de Basho inscribe a Watanabe en una tradición, la de los *haijin*, que, al igual que el poeta peruano, sintieron la necesidad de retomar o comentar el poema original. No puedo asegurar que Watanabe conociera esos otros textos, aunque él mismo comenta en una entrevista que tras la muerte de su padre comenzó a comprar muchos libros de *haiku* y a leerlos con asiduidad, por lo que cabría la posibilidad que los haya conocido:

Yosa Buson (1716-1784), un siglo después de Basho retoma el poema:

La luna se mira en el agua
 ¿quién la enturbia?
 ¿la neblina o el sapo que salta?¹⁵⁵

El monje budista zen Daigu Ryokan (1758-1831), casi cien años después vuelve sobre el poema:

En otro estanque
 No hay sonido ni hay salto
 (tal vez ni hay rana)¹⁵⁶

Y su contemporáneo, el pintor, calígrafo y poeta, Gibon Sengai (1750-1837) hace también su comentario, que según Daisetz T. Suzuki, puede entenderse como el soliloquio de la rana:

Si hubiera un estanque [por aquí]
 saltaría, y Basho
 podría oír el [¡plash!]¹⁵⁷

¹⁵⁵ Alberto Silva, *El libro del Haiku*, p. 396.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 396.

¹⁵⁷ Daisetz T. Suzuki, *El zen y la...Op.cit.*, p. 165.

A diferencia de los otros tres, el poema de Watanabe no es un *haiku*, pero al igual que éstos retoma los elementos esenciales y el espíritu del *haiku* de Basho.

Buson toma como pretexto el *haiku* de Basho y crea un *haiku* completamente nuevo, que, con un rápido guiño, señala al anterior: el agua del estanque y el salto del sapo, que enturbia, con el movimiento que genera, la limpidez del reflejo de la luna. Buson se detiene en el reflejo de la luna en el agua, la imagen alterada por la neblina o el salto del sapo no permite que se observe la “realidad”. El *haiku* de Basho provoca en Buson una meditación que se traduce en una nueva intuición, ya no es el silencio (la eternidad) y el ruido (el instante) lo que se pone en juego, sino la realidad y la imagen, y la verdad o ilusión de las mismas. Por su parte, Ryokan, se traslada a un escenario semejante al de Basho, pero distinto: “en otro estanque”, anota, como queriendo decir, no en el de Basho, pero en otro, “no hay sonido ni salto/ (tal vez ni hay rana)”, borrando así todos los elementos y dejando en el vacío y en el centro la imagen del estanque solo sin otros componentes que lo alteren. El *haiku* de Basho funciona no sólo como pretexto, como en el caso del de Buson, sino como centro del poema, es por decirlo así, su reflejo inverso: todo lo que es afirmación y desarrollo, todo lo que es movimiento en el *haiku* de Basho, se torna en el de Ryokan negación y estatismo (puro silencio). De igual manera, Sengai, con gran sentido del humor, retoma todos los elementos del *haiku* de Basho, pero esta vez es la voz de la rana la que emerge en el tiempo, invocando tanto al poeta como al poema, como si ambos formaran parte de su memoria, como si la rana quisiera reincidir en su hazaña, quisiera volver a saltar y suscitar con el chasquido, la iluminación del poeta.

En su poema “Basho”, Watanabe, nos sitúa también en el mismo escenario que Basho, pero en un tiempo muy distante; cuatro siglos separan el gesto de Basho del de el poeta peruano, el sonido del agua, punto focal del *haiku* de Basho, desaparece en el poema de Watanabe, lo que permanece es el temblor del agua en medio de un gran silencio. Watanabe desplaza la atención

del poema del oído al ojo, ya no es el sonido, sino el efecto de éste, la vibración que se refleja en el temblor del agua, lo que el poeta percibe y observa. Watanabe recibe, y ahí está el relámpago de la intuición, ese mismo temblor del agua: la huella, que desde Basho quedó como una marca y que sigue en su trayectoria generando ese temblor. El salto de la rana, produce, por su impacto en el agua, una serie de círculos concéntricos que se van extendiendo alrededor, siguiendo, el primer impulso del choque; el poema de Basho, como la rana, salta, pero no en el agua, sino hacia el tiempo, y ahí, en esa superficie, que es a su vez la superficie del poema de Watanabe, genera un movimiento. Al igual que de niño, cuando fundía en su mente la imagen de su padre con la de Basho, en su poema, Watanabe funde su propia imagen con la del poeta japonés, un mismo gesto, que es acción, los une: la escritura. Desde este poema, la historia como ilación de acontecimientos palidece, “Hace cuatro siglos que tiembla el agua”, lo que importa es la irrupción del poema en la vida, en la mente y el corazón del poeta peruano. El *haiku* de Basho genera así otros textos, en una serie de círculos concéntricos que llegan hasta Watanabe en pleno siglo XXI.

La influencia del *haiku* en los poemas de Watanabe debe buscarse en el tono de sus poemas y en la actitud del poeta frente a la naturaleza y frente al lenguaje, y no en la conocida estructura tradicional del *haiku*. Watanabe no practicó la escritura del *haiku* ciñéndose a sus tres versos y diecisiete sílabas, más bien lo utilizó como un *elemento constructivo* dentro de algunos de sus poemas, siendo fiel, consciente o inconscientemente, al origen del mismo. En este sentido hay que recordar que el *haiku* fue, en un principio, la estrofa inicial de una serie de estrofas encadenadas, denominadas *haikai renga*. El *hokku*, que así se conocía a lo que actualmente llamamos *haiku*, era la primera estrofa de 5-7-5, con el tiempo esta primera estrofa se independizó. Además del *haikai renga* existía también el *haibun*, ensayos o diarios de viaje, como el ya citado, *Sendas de Oku*, donde se incluían uno o varios *hokku* al final o en medio del

texto en prosa. Watanabe, modificando las estructuras en las que el *hokku* o *haiku* se insertaba, mantiene la capacidad de éste de servir como *elemento constructivo* en sus poemas.

En el poema “El Puente”¹⁵⁸ Watanabe muestra la importancia de ciertos elementos dentro de una estructura:

Las columnas herrumbradas por el aire delgado
de la altura
suben desde las pendientes de la quebrada y sostienen con
gruesos remaches
los travesaños de hierro.
Hay miles de remaches en la estructura del puente
pero en el centro hay uno sólo fijando el encuentro
de todas las fuerzas, uno solo, insospechado y firme
evitando que el mundo se venga abajo.
Aquí alguna vez un hombre se sentó a horcajadas, hercúleo,
sobre el abismo
y selló el remache decisivo, acero al rojo y con esquirlas.
Imagina la acción tensa y peligrosa de su brazo
golpeando acompasado
como si nos transmitiera serenamente un mensaje:
nadie asegura el mundo en su contra.
El remache
Permite el paso del tren de los metales y del tren de los migrantes.
Y el paso contrario de los que vamos a mirar sus paisajes y
cortamontes.
Y mientras cruzas el puente y miras aterrado el vacío del
desfiladero
siente el interminable poder de ese hombre,

¹⁵⁸ p. 141.

pero imagínalo después caminando como cualquiera,
 sin alardes,
 hacia los viejos campamentos desmontados
 donde durmió sobre un pellejo su sincero cansancio.

Al centro del poema, en cursivas, Watanabe introduce, al igual que el hombre de su poema, un remache decisivo: “*Nadie asegura el mundo en su contra*”. Este verso enlaza las dos partes del poema y da cohesión a todos los versos; su tono diverso al tono de los otros versos, lo sitúa en una atmósfera distinta y abre el sentido del poema, sirviendo como puente de múltiples lecturas. Su lenguaje contenido y a la vez sugerente, recuerda el lenguaje utilizado en el *haiku*, e incluso nos lleva a pensar en la naturaleza del *koan*. Semejante a éstos, el verso impacta la mente del lector y suscita su atención. Este poema podría ser tomado como una poética desde la cual Watanabe señala la importancia de ciertos elementos dentro de la estructura de un poema, resaltando la relevancia de ese “remache” que sirve de engranaje de lo visible y de lo invisible, de lo que puede asirse y de lo inasible.

En muchos poemas puede verse la función del *haiku* como *elemento constructivo*. En algunos, muy pocos, Watanabe introduce, tal cual, un *haiku* en medio o al final del poema, tal es el caso de “Mi ojo tiene sus razones”¹⁵⁹ en el que después de la segunda estrofa escribe:

[...]
 Soy de repeticiones, como todos. Entonces puedo suponer que
 Si hubo niebla
 Le dije: botes en la bruma pueden ser sólo reflejos, espejismos,
 Y le mencioné el antiguo haiku de Harumi:

“Entre la niebla

¹⁵⁹ p. 59.

toco el esfumado bote.
Luego me embarco”

[...]

El *haiku* de Harumi, posiblemente de su padre, o del propio Watanabe, simulando la existencia de ese *haijin* y su *haiku* antiguo, entra en el poema casi con la estructura tradicional, en vez de 5-7-5, contamos 5-8-5 sílabas. El *haiku*, eslabonado a las otras estrofas, se funde en la estructura del poema, pero al mismo tiempo mantiene su autonomía. De hecho, aparece en el poema como una cita, entrecomillado, sugiriendo su adhesión.

En “Casa joven con dos muertos”,¹⁶⁰ Watanabe cita nuevamente un *haiku*, pero esta vez el *haijin* es conocido, se trata de Arakida Moritake, sacerdote shintoísta (1473-1549), el *haiku* se engarza casi al final del poema:

[...]

Mi casa es joven para tener un frondoso y primaveral limonero.

Del limonero viene ahora el haiku del poeta Moritake:

Cae un pétalo de la flor

Y de nuevo sube a la rama

Ah, es una mariposa

Una equivocación bella y horrida

cuando sobrevuelan el patio dos mariposas pálidas

Según cuenta la historia, Moritake escribe su *haiku* gracias a un error de percepción, a una equivocación, en la que confunde a una mariposa con el pétalo de una flor que cae y aparentemente retorna a la flor; ese error lo lleva a una intuición y con ésta resuelve para sí un *koan* que la tradición zen había propuesto: “¿puede una flor caída volver a su rama?” Watanabe

¹⁶⁰ p. 168.

retoma el *haiku* de Moritake y añade su propia intuición: en el mundo andino las mariposas son las mensajeras de la muerte, el poema, dedicado a la memoria de su madre y de su hermano, supone otra analogía, ya no la flor y la mariposa que se funden y confunden, sino las almas y las mariposas que también se confunden y funden, y retornan a la vida en ese otro imaginario.

Otros poemas, muy pocos, por su brevedad, recuerdan el espíritu de concisión del *haiku*; en “Orgasmo”¹⁶¹ Watanabe se interroga:

¿Me dejará la muerte
gritar
como ahora?

Tres versos y trece sílabas que irradian desde su contención diversos sentidos, emociones, reflexiones, y la fusión de los contrarios, Eros y Tánatos, el amor (la vida) y la muerte. Como en un *haiku*, en el poema “Orgasmo” aparece también la necesidad de reconciliación, (*hai*: ideograma de la conciliación de los dobles¹⁶²). “Orgasmo” lanza una pregunta abierta y ésta generará, desde su precisión y ambigüedad, tantas respuestas como lectores existan. Donald Keene, en su libro, *La literatura japonesa*, señala: “un rasgo evidente de la poesía japonesa [...] es su poder de sugestión. Un poema realmente bueno –y esto es especialmente cierto por lo que toca al *haiku*– tiene que completarlo el lector”.¹⁶³

Finalmente, en muchos otros poemas, al igual que en “El puente”, Watanabe inserta uno, dos o tres versos, como engranajes del resto del poema o como cierre del mismo, y es precisamente en ellos, en estos versos, en donde percibimos cómo se intensifica el lenguaje, como alcanza una intensidad y una altura propias de la contención y expansión del *haiku*.

¹⁶¹ p. 400.

¹⁶² Amalia Sato, “El *haiku*, una forma moderna”, en *Japón en tokonoma*, p. 78.

¹⁶³ Donald Keene, *La literatura japonesa*, p. 42.

Señalaré, sin citar los poemas completos, algunos de los versos *inscritos* en los poemas, en los que se percibe lo anterior: en “A propósito de los desajustes”,¹⁶⁴ al final de la primera estrofa, leemos: “Han sucedido muertes y matrimonios/ y el humo de la caña molida sobrevuela todavía/ [...] Aún estoy a tiempo para reconciliarme”. En “Como el peje-sapo”,¹⁶⁵ casi al principio, Watanabe anota: “Más vale/estar asido/ del aire”. Al final de “El límite”,¹⁶⁶ como cierre del poema encontramos estos dos versos: “Hacia afuera/ es más severo el límite en la transparencia del aire”. En el poema “En el cauce vacío”,¹⁶⁷ Watanabe introduce y reescribe un verso basándose en un *haiku* de Issa: “En el regreso todo se convierte en zarza”.¹⁶⁸ En “La silla perezosa”,¹⁶⁹ al final del poema leemos: “Entre la viruta/ un conejo/ todavía dormirá el tiempo de los muchachos asustados.” En el poema “A la noche”¹⁷⁰ también como cierre del mismo: “cualquier papa soy yo, el primario/ acaso nonato, y quién sabe si ya picado”. Otra vez como cierre en “A los ’70□”¹⁷¹: “veo, casi toco/ las gotas,/ pero el dedo nunca acierta: el agua está del otro lado”. Como cierre nuevamente de “El maestro de Kung Fu”¹⁷² escribe: “Usted ha supuesto que yo creo a mi adversario cuando danzo/ [...] él me hace danzar a mí”. Y por último, al final de “En el bosque de espinos”,¹⁷³ leemos: “[...] la cabra que ya huye/ y grita/ y se deja en cada espina”. Basten estos ejemplos para hacer la reflexión, ¿qué tienen en común todos ellos?, además de servir como cierre o engranaje del poema, en estos versos se genera una atmósfera diferente; un tono que rompe con el tono conversacional, prosaico y directo que utiliza Watanabe la mayor parte del tiempo en sus poemas. Estos versos mantienen un nivel de ambigüedad y de

¹⁶⁴ p. 85.

¹⁶⁵ p. 105.

¹⁶⁶ p. 109.

¹⁶⁷ p. 130.

¹⁶⁸ En el primer capítulo se citó el *haiku* completo de Issa y se hizo un análisis del poema.

¹⁶⁹ p. 151.

¹⁷⁰ p. 153.

¹⁷¹ p. 154.

¹⁷² p. 210.

¹⁷³ p. 195.

belleza distinta al resto, en ellos sentimos moverse la intuición del poeta, percibimos el destello del lenguaje que vela y revela a un mismo tiempo, nos sorprenden por su concisión y al mismo tiempo por su apertura: ensanchan el horizonte del poema.

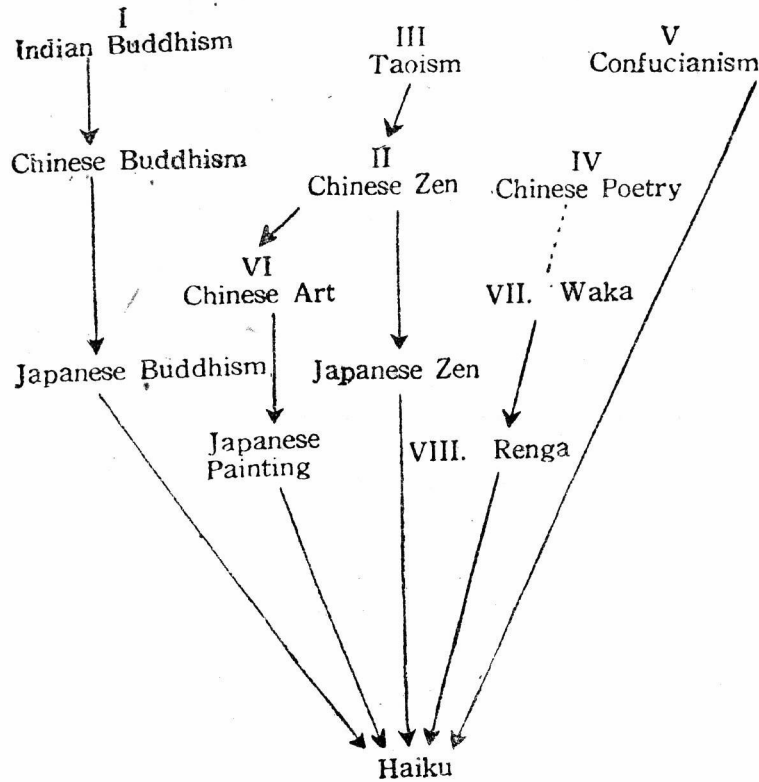
Paulo Leminski en su libro “Matsuo Basho” señala: “Más que *escrito* el haiku está inscrito. Incrustado, como un objeto, en otros sistemas de signos. [...] Palabras más que palabras: gestos, vivencias, cosas en sí”,¹⁷⁴ y aunque la reflexión de Leminski va muy lejos en cuanto a sus alcances, sirve a nuestra propia reflexión, ya que en algunos poemas de Watanabe las piezas sueltas del *haiku* se *inscriben* y se alojan, permitiendo que el mundo interior, la intuición, se encuentre con el mundo exterior. Los versos anteriores, que sirvieron de ejemplo, funcionan como puentes, son puentes que el poeta introduce y el lector atraviesa para no caer en el abismo; son, en otras palabras el “remache del puente”: el sostén del poema.

El *haiku*, señala, R.H Blyth en su libro *Haiku* :

históricamente hablando, es la flor en la que convergen todas las especulaciones religiosas pre-budistas, budismo mahāyāna, el budismo zen chino y japonés, el taoísmo y el confucionismo. Basho [...] recibió todo esto y le añadió la poesía de las dinastías Tang y Sung. Mezclando la espiritualidad hindú y el materialismo chino con la simplicidad japonesa.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Paulo Leminski, *Matsuo Basho*, p. 88. (la traducción es mía)

¹⁷⁵ R.H Blyth, *Haiku*, Prefacio, p. IX, X (la traducción es mía). El esquema sobre el *haiku* lo tomé del mismo libro pg. 3.



De todos estos ríos que desembocan en el *haiku*, quiero detenerme en el budismo, influencia determinante en la cultura japonesa, como lo explica Suzuki:

No es posible hablar de cultura japonesa considerándola independientemente del budismo, pues en todas las etapas de su desarrollo puede reconocerse la presencia del espíritu budista de una u otra forma. En realidad, no hay aspectos de la cultura japonesa que no hayan sufrido la influencia budista [...] Desde su introducción oficial en nuestro país en el siglo VI, el budismo ha sido siempre el agente formativo más estimulante en la historia cultural del Japón. [...]

No hay duda de que la filosofía del zen es la del budismo mahāyāna en general, pero el zen tiene una forma característica de entenderla. Ésta consiste en ver directamente el misterio de nuestro propio ser, que, de acuerdo al zen, es en sí mismo la Realidad.

El zen nos aconseja así no seguir la enseñanza verbal o escrita del Buda [...] sino llegar a una experiencia interior que debe surgir de lo más recóndito y profundo de nuestro ser. Ésta es una apelación a un modo intuitivo de comprender, que consiste en experimentar lo que en japonés se conoce como satori.¹⁷⁶

En Japón, el zen, estuvo íntimamente relacionado desde el comienzo de su historia con la vida del samurái [...] En efecto el zen los ha apoyado de dos formas, moral y filosóficamente. Moralmente, porque el zen es una religión que enseña a no mirar atrás una vez que el curso de las cosas está decidido; filosóficamente, porque trata la vida y la muerte con indiferencia.¹⁷⁷

Watanabe recibió la cosmovisión del budismo y la filosofía zen a través del ejemplo vivo de su padre; su postura ante la vida, su ética y estoicismo ante el dolor y la adversidad, pero también a partir de las historias de samuráis que su padre le enseñaba:

Abrevio aquí una de esas historias que mi padre me contaba: dos samuráis amigos habían acordado combatir juntos para defenderse mutuamente las espaldas. En una batalla, uno de ellos fue flechado en un ojo por los arqueros del bando contrario. El herido se dejó caer cerca de un árbol mientras su compañero dejaba la espada para auxiliarlo. Se dispuso a poner su zapatilla en el lado sano del rostro de su amigo para fijarlo y tirar de la flecha. El herido lo detuvo con un gesto y le susurró: ‘Nadie, ni tú,

¹⁷⁶Daisetz T. Suzuki, *El zen y la...Op.cit.*, p. 148.

¹⁷⁷*Ibid.*, p. 48.

mi honorable amigo, puede poner su zapatilla en mi cara'. Enseguida le indicó que lo ayudara a recostarse para esperar, con majestad, la muerte".¹⁷⁸

En el poema "La piedra alada"¹⁷⁹ puede verse cómo el poeta traslada la dignidad y el sentido de la belleza que tiene el samurái, al pelícano, que herido, busca también un lugar para esperar su muerte:

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.

¹⁷⁸ José Watanabe, *Elogio del refrenamiento*, p. 147.

¹⁷⁹ p. 342.

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

Acercándose a la fábula, Watanabe teje la historia del pelícano, el viento y la piedra. Este poema supone también, como muchos de sus poemas, el bosquejo de una pequeña narración: un pelícano busca un lugar donde morir y encuentra una pequeña piedra para posarse, con el paso del tiempo una de sus alas queda adherida a la piedra formando, ya no dos, sino un mismo cuerpo. Watanabe registra escuetamente los hechos, evitando la argumentación y los comentarios emotivos, hacia el final no hay una moraleja, como la habría en la fábula tradicional, lo que se advierte detrás de la historia es precisamente el espíritu del *bushido* (el camino del guerrero) y la cosmovisión zen. La búsqueda y postura final del ave están cargadas de esa dignidad que resume la moral y la filosofía del budismo; el bello movimiento congelado de una danza, recuerda, incluso, de manera implícita, el bello movimiento de un ideograma.¹⁸⁰

Otros poemas registran también esa postura ética ante el dolor o la muerte, ese no mirar atrás y enfrentar con dignidad las situaciones límites de la existencia. Hacia el final del poema “En su carta mi hermana Dora dice que”,¹⁸¹ el poeta explica el espíritu que desearía tener ante su muerte:

[...]

¿Dónde andaré en mi desande?
 Si me he sobrecogido es prueba de que aún no llego

¹⁸⁰En el poema “La bicicleta” (p. 149) reaparece el ideograma de manera explícita, el poeta observa una bicicleta desarmada y ve “el cuerpo central perfecto como un ideograma”.

¹⁸¹ p. 110.

al chivo: otro espíritu yo tendría.
 Les explico brevemente lo del chivo.
 Yo era un muchacho tras los frutos de los cactus de cerro,
 y lo vi
 y para esta hora pedí ser como él, chivo en el alto roquerío
 que sabe estarse con arrogancia ante el vacío.

En el poema “La alameda de pinos”¹⁸² se entrecruzan la creencia popular de Laredo y la conciencia del *bushido* de forma interesante:

La alameda de pinos apareció como un lujo
 geométrico
 entre los desordenados sembríos de algodón.

El ómnibus se había detenido en la carretera de enfrente
 y el chofer me indicó: camine de frente, al final
 está el pueblo de San José. En el lejano final,
 donde se cerraba la perspectiva de la alameda
 había un brillo intenso.

El chofer me advirtió
 que podría cruzarme con cuatro caballos blancos.
 La gente cree que quien los mira muere, me dijo.

De pronto, a la distancia,
 se levanto una pequeña nube de polvo: sólo es un juego
 ocioso del viento, pensé. El sol
 brillaba en las hojas mientras caían.
Son bellas, debo iluminarlas hasta el final, dijo.
 Yo lo comprendí:

¹⁸² p. 414.

*Si son los caballos blancos los que vienen levantando ese polvo
no debo cerrar los ojos.*

Los caballos blancos, las hojas que caen, el sol que decide iluminarlas, la mirada del hombre que en vez de sesgarse prefiere ver los caballos de frente a pesar de que ello suponga la aceptación de la muerte. El entrecruzamiento entre vida y muerte alcanza su equilibrio precisamente a partir de ese otro equilibrio entre ambas cosmovisiones: ese “no mirar atrás” del budismo reajusta la percepción del mito, desarma, por decirlo así, el temor que está en el centro de la aparición de los caballos blancos, y muestra la posibilidad de caminar hacia el misterio con los ojos abiertos. “La metáfora del taoísmo es el agua, que se adapta siempre: cuando está en un hueco se arremansa, cuando llega a un plano se desliza, cuando hay pendiente corre; y siempre con perfecta naturalidad y satisfacción”.¹⁸³ “La alameda de pinos”, en cierta forma, muestra esa no resistencia que supone un equilibrio. Caminar con los ojos abiertos hacia los caballos blancos, no cerrar los ojos ni deslumbrarse ante ellos, conlleva una actitud; adaptarse como el agua no es resignarse, es adecuarse, transformarse de acuerdo con lo que se nos presenta: he ahí el verdadero equilibrio.

En su ensayo “Elogio del refrenamiento” Watanabe, recordando a su padre y sus enseñanzas, escribe:

Siempre estaba sosegado. Parecía que todos sus actos tenían un impecable anclaje interior. Esa contención natural fue el aspecto que más le aprecié, el que más me impresionaba. Mis hermanos y yo terminamos por controlar nuestras expansiones ante él. Nunca nos lo pidió, pero de alguna manera supimos que siempre esperaba de nosotros un comportamiento más discreto, más recogido de maneras. No es que

¹⁸³ Luis Racionero, Textos de estética taoísta”, p. 14.

hayamos reprimido nuestros modos expresivos, sino que aprendimos a no hacer inútiles aspavientos. Su actitud serena parecía decirnos que hay un orden natural que no requiere comentarios agregados e innecesarios a nuestros actos. Pecho adentro pueden estar las tragedias, las intensidades, los abismos, pero éstos no deben expresarse con largos ademanes.¹⁸⁴

Dominar los deseos y las pasiones, el miedo y las ilusiones forma parte del ejercicio espiritual de los budistas. En su libro “El crisantemo y la espada” (libro escrito en el contexto de la segunda guerra mundial y publicado en 1946), Ruth Benedict, señala dos aspectos de la visión japonesa: el crisantemo, que implica la serenidad, la sabiduría y el equilibrio, y la espada, que supone el rigor del espíritu y el autocontrol:

La prensa (japonesa) y la radio volvían una y otra vez al mismo tema. La única virtud estaba en aceptar los riesgos de la vida y de la muerte; era indigno tomar precauciones.¹⁸⁵

El estoicismo, el dominio de sí mismo exigido a un japonés que se respete es una parte del *giri*¹⁸⁶ hacia su nombre. La mujer no debe gritar durante el parto, y el hombre debe sobreponerse al dolor y al peligro [...] La dignidad personal implica autocontrol.¹⁸⁷

¹⁸⁴ pp. 145-146.

¹⁸⁵ Ruth Benedict, *La espada y el crisantemo*, p. 46.

¹⁸⁶ Ruth Benedict explica en su libro que los japoneses tienen muchos matices para lo que el occidental entiende como “obligaciones”, el vocablo que ellos utilizan y que va tomando diversas gradaciones según el contexto es “On”. El “Giri” es una de las formas del “On”, es el deber hacia uno mismo, el deber de reprimir toda demostración emotiva en situaciones inapropiadas.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 149.

Makoto,¹⁸⁸ también se utiliza constantemente como termino de elogio para un hombre que está libre de pasiones, y esto refleja las ideas japonesas de autodisciplina.¹⁸⁹

De manera muy peculiar, Watanabe muestra este autocontrol, este sobreponerse a la tristeza y al dolor en su poema “Mejor lacónico”.¹⁹⁰ En el poema, ante la añoranza y la soledad, ante el desbordamiento del corazón que reclama el grito y el llanto como expresión, Watanabe, asume el laconismo como el tono de su lenguaje; elige expresarse breve y concisamente, con las palabras justas, sin afectación, ni exageración alguna:

*...máquinas ingeniosas
que se llevan a los labios.*

Luis Hernández

¿Te acuerdas de los pitos del alfarero Tineo
pájaros sapos vaquitas chivitos
apreciados en el cuenco de nuestras manos
y todos con su candorosa trompetita de una sola nota en el culo?
Yo sigo buscándolos en las ferias de los artesanos.
Están en mi escritorio.
Y mis ojos en la madrugada saben más
me piden que los acepte como semejantes de mi corazón
que reprimo.
Mi corazón quiere gritar y llamarte con mocos,
lágrimas y babas,
pero termina por aceptar la discreción
de los pitos:
llevo uno a mis labios y soplo

¹⁸⁸ “Makoto” quiere decir también sinceridad.

¹⁸⁹ Ibid., p. 213.

¹⁹⁰ p. 71.

y ese único e inalterable sonido
me aconseja y advierte
que con una sola nota basta.

En el poema anterior, Watanabe introduce dos referencias que muestran otras influencias importantes en relación a su obra: en principio el epígrafe de Luis Hernández, poeta que perteneció a la generación del 60 y que se caracterizó por haber introducido en sus poemas, junto con Rodolfo Hinostroza y Antonio Cisneros, el lenguaje coloquial, tomando la tradición norteamericana (Ezra Pound, William Carlos Williams y T.S. Eliot) y la poesía de Nicanor Parra (chile) y Ernesto Cardenal (Nicaragua) como bases para proponer una poética nueva que se enfrentaba a la poesía de los 50, mucho más afincada en la poesía española y francesa, y en un lenguaje metafórico. La veta de lo conversacional en la obra de Watanabe es fundamental, ya que lo inserta en una tradición rectora dentro de la poesía latinoamericana. Otra cita importante es la que hace del alfarero Leoncio Tineo Ochoa (1924-1996) ceramista, artesano de Ayacucho, que alude necesariamente a la tradición artesanal; a esas huellas de una cultura popular que Watanabe introduce, de forma variada, en sus poemas. En esa única nota que surge de los pitos del alfarero como un lamento contenido, se encuentran, una vez más, la actitud del padre con el carácter de la madre, la visión del Japón y la de los “austeros descendientes de los trabajadores enganchados del azúcar de Laredo”; una sola nota conteniendo, en su simplicidad, muchas voces. Es interesante pensar que al igual que Basho, también Watanabe buscó en su poesía una síntesis, diversos ríos desembocando en su obra para darle a las aguas de sus poemas riqueza y profundidad.

En el poema “El salmón rojo”¹⁹¹ encontramos otra convergencia interesante que nos hace volver a la afinidad entre la parquedad del padre, y la austeridad y templanza de su madre. La “lengua materna” árida, silenciosa, seca como el desierto de Laredo, se encuentra, nuevamente, en este poema, con el estoicismo del japonés:

Si sombras son ahora de esposa y esposo
 ¿cuál su cielo?
 Un cielo desadornado, que así les agradó
 tenerlo en la tierra.

Practicaban
 La admirable belleza del amor huraño
 donde el macho se queda rondando por ahí,
 oliendo la tierra, las plantas, el lecho,
 esperando otro llamado áspero.

De pronto, en ese ardor seco, una gentileza:
 el esposo le obsequió a la esposa
 una bata con un salmón rojo en la espalda.
 La esposa, turbada por la inusual gracia,
 vistió la prenda de seda
 y el cielo estoico se rasgó por primera vez:
 un rayo de luz iluminó al salmón
 que parecía subir a gusto por la cascada
 de los hermosísimos cabellos azulados de la esposa:
 una bella imagen que ella, tan conmovida, no podía ver.

Dígasela usted, padre, para que deje de llorar.¹⁹²

¹⁹¹ p. 421.

¹⁹² De este poema hay una versión anterior: El kimono: Mi padre y mi madre eran sombras/disparos/que ahora, muertas, acaso se encuentran /más./Yo recuerdo: él le regaló un kimono/y ella lloró en silencio/porque una gracia

Watanabe señala continuamente la reserva del padre ante la madre y viceversa; se rondaban, dice, en la austeridad de su amor, como dos animales, sin rastro de sentimentalismo, desde una intuición distinta que encuentra en el amor, la naturaleza. Pero de pronto el poema se abre a una luz distinta, “el cielo estoico se rasgó por primera vez”, la emoción retenida se resquebraja por un momento ante la belleza de la prenda y el gentil gesto del padre, la madre se transforma bajo la luz que ilumina, a un mismo tiempo, su llanto y al salmón que sube por su espalda. En este poema hay algo más que la hermosa escena que Watanabe nos regala, ahí, emerge, otra convergencia interesante, el entrecruzamiento, fino, sutil, con el final del cuento “Tatuaje” del escritor japonés Junichiro Tanizaki. A pesar de la obvia distancia entre un texto y otro, encuentro hacia el final de ambos, cuento y poema, el dibujo de una imagen similar. En “Tatuaje”, una tímida muchacha, aprendiz de geisha, se transforma, de un día a otro, en una mujer seductora y atrevida, por influjo del tatuaje que le hace Seikichi en la espalda, una gigantesca araña. En “El salmón rojo”, la madre se transforma también por un momento, su aspereza muda a ternura al ponerse el kimono con el dibujo del salmón a sus espaldas. En ambos textos la luz ilumina al salmón o la araña, y ambos parecen cobrar vida, y subir por la larga cabellera de las mujeres. En “Tatuaje” Tanizaki escribe:

Mientras permanecía echada, respirando pesadamente, las patas de la araña se movían en su espalda como las de un animal vivo. [...] Gimiendo, permaneció echada con su larga cabellera extendida en el piso, el espejo a sus espaldas reflejaba las patas de dos

así/no concordaba/con su amor tan austero./En la espalda del kimono/saltaba un salmón rojo./Sobre los hombros de mi madre, el pez /parecía subir por la cascada de sus cabellos,/hermosísimos y azulados cabellos /de mestiza:/Una bella imagen que ella no podía ver./Dígasela usted, padre,/para que deje de llorar.

pies iridiscentes como de madreperla. [...] Los rayos del sol matinal bañaron la espalda de la joven y la araña pareció incendiarse con sus resplandores”.¹⁹³

El sol de Tanizaki reaparece en “El salmón rojo”: “un rayo de luz iluminó al salmón/ que parecía subir a gusto por la cascada/ de los hermosísimos cabellos azulados de la esposa” Ambas imágenes, araña y salmón, dibujadas en la espalda de las mujeres, no pueden ser observadas por ellas, pero sí percibidas: “una bella imagen que ella, tan conmovida, no podía ver”.

En relación a los narradores japoneses, Marco Martos en su ensayo “Reflexiones sobre Watanabe y su obra poética” advierte:

Sabido es, por quienes lo conocen de cerca, que José Watanabe no sólo es respetuoso de la cultura de sus ancestros orientales, sino un conocedor de la tradición literaria del Japón. Resulta obvio decir que uno de sus poetas favoritos es Basho, uno de los cultores más refinados del haiku. Menos conocida es su gran afición por las novelas japonesas, desde Akutagawa, hasta Banana Yoshimoto, pasando por supuesto, por Tanizaki, Mishima, Kobo, Endo, Kawabata, Soseki, Inoue. En numerosas ocasiones, reuniones de amigos que estaban por terminar se prolongaban interminablemente porque José Watanabe se ponía a contar un detalle de alguna novela japonesa que permitía conocer un ángulo inesperado de la cultura de ese país.¹⁹⁴

En “El salmón rojo” me parece percibir ese detalle, que desplazándose del cuento el “Tatuaje”, encontró su lugar en el poema.

¹⁹³Junichiro Tanizaki, *El tatuaje*, en “El rumor del origen II”, *Obras completas de Javier Sologuren*, p. 154-156.

¹⁹⁴Marcos Marto en <http://www.discovernikkei.org/en/journal/2007/09/25/jose-watanabe/> (25, sep, 2007).

El pueblo japonés forjó un pensamiento, un espíritu y un estilo propios, tomando como modelo a la cultura china. El sentimiento japonés de la belleza generó en ellos ideales estéticos que impregnan todas sus obras, desde la poesía, el arte del té, la pintura, el arte de la jardinería paisajística, hasta el teatro Nō. Entre los ideales a los que se orientan los japoneses, Javier Sologuren, en base a la lectura *El elogio de la sombra* de Tanizaki y del ensayo “Japón, su belleza y yo” de Yasunari Kawabata, destaca cuatro elementos imprescindibles: la sugerencia, la simplicidad, la impermanencia y la asimetría. La interrelación entre éstos tiene como principal motivo crear un objeto bello, que lleve al espectador o lector, a un despertar, a una toma de conciencia de sí mismo y del mundo. La belleza para Watanabe es también una finalidad en su quehacer poético, según comenta el poeta peruano en una entrevista: “[...] mi responsabilidad es entregar al mundo un objeto pretendidamente bello”.¹⁹⁵ Y ese objeto bello eleva también el espíritu del hombre, le muestra un ángulo de la vida, un matiz emocional, que al lector, desde el poema, se le revela.

En los poemas de Watanabe encontramos algunos de los elementos señalados por Javier Sologuren. En el “El guardián del hielo”,¹⁹⁶ por ejemplo, se esboza una poética que se encuentra con la visión japonesa de la *impermanencia*:

Y coincidimos en el terral
 el heladero con su carretilla averiada
 y yo
 que corría tras los pájaros huidos del fuego
 de la zafra.
 También coincidió el sol.
 En esta situación cómo negarse a un favor llano:

¹⁹⁵ Alonso Rabí Do Carmo, “El estilo es el lugar donde poso mi alma” (Entrevista con José Watanabe), en *Alforja, revista de poesía*, p. 61.

¹⁹⁶ p. 228.

el heladero me pidió cuidar su efímero hielo.

Oh cuidar lo fugaz bajo el sol...

El hielo empezó a derretirse
bajo mi sombra, tan desesperada
como inútil.

Diluyéndose

dibujaba seres esbeltos y primordiales
que sólo un instante tenían firmeza
de cristal de cuarzo
y en seguida eran formas puras
como de montaña o planeta
que se devasta.

No se puede amar lo que tan rápido fuga.
Ama rápido, me dijo el sol.
Y así aprendí, en su ardiente y perverso reino,
a cumplir con la vida:
yo soy el guardián del hielo.

El poema nos sitúa en Laredo, en la época de la zafra o el corte de la caña de azúcar. Durante el proceso de la zafra, los jornaleros queman los cañaverales para despojar a la caña de sus hojas y eliminar la hierba silvestre. Los pájaros huyen de los cañaverales, y el calor del fuego que se alza se junta con el calor del sol, en medio de ese bochorno sitúa Watanabe al heladero con su hielo. La escena está completa, ahí se enfrentan lo fugaz y lo perenne, el hielo y el sol. Tres partes, como en el *haiku*, conforman el poema, la primera parte nos sitúa en la circunstancia general, es decir, el tiempo de la zafra y el sol abrasador, la segunda parte expresa un acontecimiento, la percepción momentánea de un suceso, cuidar el hielo del heladero, y a partir de la confrontación

de ambas, surge el resultado de ese cruce entre lo inmutable y lo mudable, una síntesis o conclusión articulada de manera abierta: “No se puede amar lo que tan rápido fuga./ Ama rápido, me dijo el sol./ Yo soy el guardián del hielo”. ¿El instante ante la eternidad?, la vida como el hielo se diluye, se transforma; el agua se solidifica y después se derrite, somos breves en este mundo, “ama rápido”, sin demora, es la sentencia con la que nos golpea el poema y despierta en nosotros, a través de lo obvio, nuestra consciencia: lo impermanente es para nosotros lo permanente, lo fugaz es el “pan nuestro de cada día”; la rana que salta al estanque de Basho: “un efímero ruido de agua interrumpiendo un gran silencio”. Pero el hielo al derretirse no desaparece así como así, al contrario, en ese rápido proceso, va *sugiriendo* una serie de formas, casi instantáneas, que van mudando, cambiando, hasta desaparecer. Esa metamorfosis nos permite entrever seres extraños o paisajes increíbles, montañas o planetas devastados. Toda una vida, como en un film, pasa ante nuestros ojos en unos segundos; la *sugerencia* de esas formas aviva la imaginación y nos permite ver lo macro en lo micro, lo invisible en lo visible.

Sologuren hablando de la *sugerencia*, en relación al *Elogio de la sombra* de Tanizaki comenta:

Tanto las criaturas humanas como los demás seres vivos y las cosas mismas al ser cubiertas por la sombra pierden su definición, se tornan ambiguas y ofrecen los más diversos y peregrinos rostros. [...] La sugerencia es, como se sabe, el alma de la poesía clásica, sea esta haiku o tanka, y del drama Noh. En ambas creaciones, absolutamente originales, hay que ir hacia lo no dicho o explicado, pues es en esa zona donde yace vivo el sentido poético.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Javier Sologuren, *Gravitaciones y tangencias*, p.11.

La *simplicidad* es otro de los ideales estéticos japoneses, “el gusto por las cualidades naturales de las cosas, sin añadir artificios, sin ornamentaciones superfluas”.¹⁹⁸ Observar con atención la naturaleza y aprender de ella es un rasgo que encontramos en muchos poemas de Watanabe, éste, al igual que los *haijin*, camina, mira y descubre (o encuentra), relaciones visibles e invisibles entre las cosas, los animales o el paisaje que lo rodea. En muchos sentidos sus maestros son el gato, el topo, la ballena, la mantis religiosa, los gorriones, la ardilla, el sapo, la serpiente, los búfalos, el conejo, el perro, el caballo, el camello, las mariposas, el mono, el pelícano, el ciervo, la oruga, el lenguado, las cabras, las malaguas, los chanchos, las ovejas, el canguro, el mandril, los patos, las hormigas, la iguana, la rana, el burro, el toro y el pájaro chotacabras; las piedras, las flores, la higuera, el algarrobo, los ríos, los montes, el desierto, el sol, el hielo, las manzanas, las naranjas; y cosas simples tales como la bicicleta, la casa deshabitada, los tejidos, los mates, la silla, el pantalón, los pitos, la perezosa, etc. También podemos encontrar el encuentro y el descubrimiento cuando la mirada de Watanabe se detiene en alguna pintura, algún grabado, fotografía o escultura, en sus poemas encontramos referencias a Hokusai, Utamaro, Leonardo da Vinci, Chagall, Magritte, Goya, Munch, Ansel Adams, George Segal, José Guadalupe Posada, etc. Sin embargo, aunque la cultura tiene una incidencia importante en la obra de Watanabe, como puede verse en la enumeración anterior, el paisaje y los animales son el centro de sus poemas, los observa y los estudia; no se trata de un simple naturalismo, aunque Watanabe en varias ocasiones se consideró a sí mismo como un “poeta naturalista”, sin embargo su intuición es más profunda, penetra en el interior del paisaje, de los animales y de los objetos, deduciendo sus ritmos, sus pausas, sus impulsos, sus inclinaciones, yendo mucho más allá de una simple representación.

¹⁹⁸ Ibid., p. 12.

Alberto Silva en *El libro del haiku*, cita el comienzo del diario de viaje *Oi no kobumi* de Basho:

Se trate del *waka* de Saigyô, del *renga* de Sôgi, de la pintura de Sesshû, o el arte del té de Rikyû un único principio guía su camino. Sucede que, en materia de arte conviene seguir a la naturaleza creativa, haciendo de las cuatro estaciones nuestras compañeras. De todo lo que vemos, no hay nada que no sea flor, de lo que percibimos, no hay nada que no sea luna. Aquel que en las formas no distingue una flor se asemeja a los bárbaros. Y quien no siente a la flor con el corazón se hace pariente de las bestias. [...] Deja la barbarie, aléjate de la bestialidad, sigue a la naturaleza, retorna al mundo natural.¹⁹⁹

Seguir a la naturaleza en sus procesos creativos, retornar a esa otra dimensión de la vida que sigue un ciclo natural y no uno impuesto, artificialmente, por el hombre; buscar en lo nimio, en lo aparentemente insignificante, la sabiduría. Encontrar, repentinamente, una respuesta, ahí donde no hay retórica ni elaboración compleja de conceptos. He ahí la verdadera intuición. El zen, afirma Suzuki, “desdeñó la enseñanza teórica y defendió más bien un modo intuitivo de comprensión”.²⁰⁰

Hacia el final del poema “Flores”,²⁰¹ podemos reconocer la intuición que surge de la observación y el conocimiento de la naturaleza, y cómo ésta lleva al poeta al bosquejo de una poética:

¹⁹⁹ Alberto Silva, *El libro del...* Op.cit., p. 390.

²⁰⁰ Daisetz T. Suzuki, *El zen y la...* Op.cit., p. 43.

²⁰¹ p. 412.

[...]

Otras flores habrá a lo largo del día.
 Los lirios que pone mi mujer en la sala,
 las rosas que dejan caer los cortejos fúnebres,
 las flores carnívoras que se cierran tan violentamente
 que apenas dejan ver a la abeja que matan.
 De estas flores aprenderé, una vez más,
 que la poesía que tanto amo sólo puede ser
 una fugaz y delicada acción del ojo.

En el poema, desde la *simplicidad* de la cotidianidad, se reconoce que el encuentro con la poesía, el encuentro con la belleza e intensidad que ésta guarda en sí, se da de manera inesperada y momentánea. La poesía, dice Watanabe: “es una verdad que aparece repentinamente, la percibimos claramente en un instante, pero después, cuando quieres transmitirla, tienes que usar un lenguaje que no facilita las cosas. [...] El poema, en realidad es una aproximación a una visión. Pero no es la visión que uno quisiera transmitir realmente. La esencia de esa visión siempre escapa”.²⁰² Lo que queda entonces, lo que permanece, es el poema, la flor en este caso, pero la abeja, la visión, desaparece, se introduce en su interior: dentro de la flor, la abeja; dentro del poema, la poesía.

La poesía es entonces un encuentro y el poeta, aquél que es capaz de percibirlo y de registrarlo con la menor interferencia. Basho, ante la pregunta de Tokyu: “¿Cómo atravesó el paso de Shirakawa?” escribió como respuesta un *haiku*:

Al plantar el arroz
 cantan: primer encuentro

²⁰² Enrique Planas, *El comercio*, “José Watanabe: la poesía en que creo” (entrevista) 13 de diciembre del 2006. <http://elcomercio.pe/edicionimpresa/html/2006-12-13/ImEcLuces0632147.html>.

con la poesía.

Y agregó, después como comentario: “Imposible pasar por ahí sin que fuese tocada mi alma”.²⁰³

Un destello, un matiz, la intuición que entrevé: se enciende un instante y luego se apaga. El último libro de Watanabe, *Banderas detrás de la niebla*, en su poema homónimo,²⁰⁴ nos permite vislumbrar ese misterio, que oculto en lo más profundo de la niebla, se muestra para deslumbrar con su delicadeza al poeta:

Hay una vejez triste e indefinida en el puerto,
 más herrumbre en el muelle
 y bares sospechosos en la ribera
 donde antes había casonas rodeadas de yerba tenaz.

Una noche, cuando una niebla densa y turbia
 cubría el mundo, yo caminé a tientas
 por el entablado del muelle. Adolescente aún,
 acaso buscaba el terror gozoso de la evanescencia.

Iba confirmando con las manos la baranda, sus uniones
 de metal, las cuerdas de las trampas de cangrejos
 atadas a las cornamusas oxidadas. Los cangrejos
 merodeaban de noche los restos del pescado eviscerado, tripas
 que rodeaban en el fondo marino
 o se enroscaban como serpientes en las pilastras del muelle.

Escuchaba la suave embestida de las olas
 en el costado de los pequeños botes

²⁰³ Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, p. 93.

²⁰⁴ “Banderas detrás de la niebla”, pp. 409-410.

que en la madrugada salían a recoger redes
 cruzando entre los buques de guerra estacionados en la bahía.
 Un perro abandonado en el fondo de un bote, tan ciego
 como yo, gemía.

Entonces vi banderas que alguien, a lo lejos agitó
 detrás de la niebla.

Quedé deslumbrado y mudo. Ninguna apostilla
 sobre la belleza hablará realmente de aquellas banderas.

Penetrar a través de los destellos de una realidad concreta el misterio de la vida. En el poema, Watanabe, rememorando un recuerdo de su adolescencia, reconstruye una escena sencilla: la noche, la niebla, la herrumbre del muelle, el silencio, los restos de pescados, el olor, el sonido del oleaje, las redes; un perro y un hombre husmeando, ciegos, en la noche. En medio de las tinieblas, surge, repentino, el encuentro, la luz se introduce, las banderas agitadas a lo lejos detrás de la niebla impactan los ojos del poeta, el misterio queda develado mediante la intuición; la belleza y con ella el sentido de la existencia se muestran por un momento. Es la visión de las banderas lo que despierta la intuición del poeta, así como fue el sonido del salto de la rana lo que iluminó a Basho. Los sentidos, el mundo sensible en el que el hombre está inserto, la cotidianidad de ese mundo, es la superficie desde donde se puede ver, el vacío no proporciona ninguna plataforma; sin lo sensorial no hay visión posible.

En Japón existe un concepto que podría explicar la revelación que se produce en el poema “Banderas detrás de la niebla” al entreverse lo real, se le llama *yūgen*, Suzuki explica:

Yūgen es una palabra compuesta de dos elementos, yū y gen, significan nebuloso, vago e “impenetrable”. [...] Un objeto así designado no está sujeto al análisis dialéctico o a una definición tajante, no se lo puede hacer presente a nuestro sentido-intelecto como esto o aquello, pero eso no significa que el objeto esté completamente fuera del alcance de la experiencia humana. [...] Está oculto tras las nubes, pero no completamente fuera de la vista, pues sentimos su presencia, y su mensaje se transmite a través de la oscuridad, impenetrable, no obstante para el intelecto, es un sentimiento totalizador y englobante. Nebulosidad, oscuridad o indefinibilidad es en verdad su característica esencial. Pero sería un grave error tomar esta nebulosidad como algo carente de valor experimental o de significado práctico para nuestra vida diaria. Debemos recordar que la Realidad o la fuente de todas las cosas es para la comprensión humana una entidad desconocida, pero eso podemos sentirlo de forma absolutamente concreta.²⁰⁵

Llama la atención cómo coincide perfectamente lo dicho por Suzuki en relación al término *yūgen* y lo que Watanabe muestra en su poema. Esa verdad última que no puede ser alcanzada ni explicada por el intelecto sí puede mostrarse, señalarse desde del poema. Hacia el final, el deslumbramiento enmudece al poeta. Las palabras son insuficientes para hablar de esa sutil experiencia, lo único que queda es sugerirla, guiar el ojo interior del lector hacia ella como lo haría el *haijin* en su *haiku*; al respecto Watanabe comenta:

Efectivamente tengo influencia del *haiku*. No tanto como forma sino como espíritu, como actitud; esa actitud del hombre que contempla y que traslada la escena que ve a

²⁰⁵Daisetz T. Suzuki, *El zen y la...Op.cit.*, p. 149.

otros hombres. La traslada cuando intuye que hay algo más allá de la escena, algo de aparición súbita que lo toca y lo eleva. Es la actitud del *haijin* la que me gusta; ese hombre que no trata al lector como idiota, diciéndole esto significa esto y aquello lo otro. Esa actitud de alguien que ha visto algo y dice: “he visto esto, pero no sé qué significa. Aquí está a ver si tú sientes lo mismo que yo”.²⁰⁶

Estar atento ante lo que sucede; caminar, esperar, capturar un instante y atrapar la esencia de aquello que se mira: atrapar lo fugaz, la inmediatez, es el trabajo del poeta peruano.

Nuevamente el concepto de impermanencia se pone al centro, es el eje sobre el cual todo, *todos*, giramos. Ver, entrever, dejar de ver, un pequeño resquicio se abre y nos devuelve, otra vez, a nuestra ceguera.

Suzuki reflexionando sobre el sentido de la *impermanencia* que tiene el pueblo japonés escribe:

Yo no sé si esta inclinación por lo momentáneo de la psicología japonesa está en su sangre nativa o es debida en alguna medida a la *Weltanschauung* budista; pero la realidad es así, la belleza es algo momentáneo y siempre fugaz, y si no se aprecia mientras está plenamente cargada de vida, se convierte en recuerdo, y su vivacidad se pierde por completo. [...] la belleza está siempre viva porque para ella no hay ni pasado, ni presente, ni futuro.

El pino vive un millar de años,
el dondiego nada más que un día
no obstante los dos cumplen su destino.

²⁰⁶ “Las paradojas del lenguaje: entrevista con José Watanabe” en *Ajos y zafiros*, p. 76.

No hay fatalismo en esto. La vida palpita en cada instante en el pino y en el dondiego. El valor de ese momento no se mide por el millar de años del uno y el único día del otro, sino por el momento mismo.²⁰⁷

Lafcadio Hearn, escritor grecoirlandés y amante de la cultura oriental, quien dio a conocer la cultura japonesa en Occidente a finales del siglo XIX, anota en su hermoso libro *Kokoro*:

En términos generales los occidentales construimos para perdurar, los japoneses para desaparecer. En Japón construyen pocas cosas con miras a su duración. [...] Así en toda la cultura japonesa encontramos una ausencia total de lo que podríamos llamar solidez; y un evidente sentido de transitoriedad subraya casi todos los aspectos de la vida exterior de este pueblo.²⁰⁸

La conciencia de la transitoriedad a partir de todo lo que lo rodea, lleva al japonés a sentir su propia fragilidad, esta conciencia fue, precisamente, la que hizo que Matsuo Kinsaku, luego Matsuo Tôsei, cambiara su nombre a Matsuo Basho, “*basho* (banano), planta exótica en Japón, muy celebrada por los poetas chinos como símbolo de la fragilidad y de la impermanencia –un importante Sutra, el Vimalakirti-nirredsa lo citaba como ejemplo de éstas: “Cual la planta de banano somos: adentro nada hay que sea sólido”.²⁰⁹

Watanabe reconoce también la fragilidad y la transitoriedad de su propio cuerpo, pero esta vez no sólo a partir de la cultura japonesa, sino de su propia experiencia con la enfermedad y la

²⁰⁷ Daisetz T. Suzuki, *El zen y la...* Op.cit., p. 254.

²⁰⁸ Lafcadio Hearn, *Kokoro*, p. 26.

²⁰⁹ Amalia Sato, “Sobre moradas de artistas: la cabaña del banano del poeta Basho” en *Japón en tokonoma*, p. 106.

muerte. En el poema “Última noticia”,²¹⁰ tomando como pretexto una radiografía de sus pulmones escribe:

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.

El poema muestra la transitoriedad del cuerpo y la posibilidad de que éste, tras la muerte, se funda nuevamente con la vida. Reconocer una unidad entre la propia naturaleza y la naturaleza objetiva, reconciliarse con el mundo al suprimir toda oposición, es esta la intuición o más bien el deseo que se desprende del poema. El sujeto y el mundo se hacen uno en ese deseo, el poeta se vacía de su “yo” y de la conciencia de sí mismo, y respira al unísono del “joven buey”. La enfermedad, ante la totalidad, desaparece; los pulmones tocados, manchados, disminuidos en su salud lucen sanos y tersos “como recién nacidos”. Este acuerdo con el mundo, esta armonía que se desprende de la disolución, de la fusión del sujeto y del objeto en la totalidad, esta absoluta ausencia de egoísmo que lleva a la perfecta vacuidad es lo que el japonés denomina satori y es,

²¹⁰ p. 406.

precisamente este “despertar”, el que le da sentido a la impermanencia. Pero en el caso de Watanabe no es la ausencia de ego, ni el vacío del yo, ni el satori, lo que lo lleva a trazar esa posible experiencia, sino el miedo y la conciencia de ese miedo:

Cuando estuve enfermo, a mí se me ocurrió la idea extraña de disolverme en otra cosa sin pasar por el trance de morir, sin pasar por la muerte física. [...] comencé a soñar, a imaginarme como una cosa mucho más grande que yo y que no muriera, que no muriera nunca, por lo menos hasta el fin de los tiempos. Y, entonces, ese miedo al momento de la muerte me hace imaginar lo que escribo. Por ejemplo, en el poema *El Lenguado*, donde el yo poético está todo el tiempo con miedo a que lo devoren y se oculta en el fondo marino, y termina queriendo ser el propio fondo marino. Igual, en *Animal de Invierno*, donde el animal ingresa a una cueva para invernar. Él sueña con que al despertar ya no sea la parte blanda, la parte contingente, fugaz, sino sueña con ser la montaña misma. Despertar integrado a algo y, tal vez, sin la conciencia de estar integrado, porque ya no tendría conciencia.²¹¹

En “El Lenguado”,²¹² poema que cita Watanabe en la entrevista anterior, el cuerpo pierde sus contornos y se funde con la arena:

Soy
lo gris contra lo gris. Mi vida
depende de copiar incansablemente
el color de la arena,

²¹¹ Entrevista a José Watanabe, “La escritura poética” realizada por Luis Fernando Jara en el 2003 (inédita).

²¹² p. 193.

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 fondo 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.

Al lenguado su misma naturaleza lo hace, desde que nace, invisible a los ojos de sus depredadores, por su cuerpo plano y su color gris. La asimetría que alcanza en la edad adulta le permite ver sin ser visto y nadar siempre pegando la parte ciega de su cuerpo a la arena. La imperfección del lenguado termina por ser su perfección. Es interesante que Watanabe haya elegido a este pez asimétrico, la *asimetría*, como ya se señaló, es otro de los ideales de belleza del pueblo japonés, simboliza por un lado la multiplicidad y por el otro la variedad. Según Suzuki “(...) belleza, no significa necesariamente perfección de las formas. Éste ha sido uno de los

recursos favoritos de los artistas japoneses: materializar la belleza en forma de imperfección o incluso de fealdad”.²¹³ El lenguado, termina por ser nada y todo a la vez, su miedo es la plataforma de su deseo, este pequeño monstruo, como lo llama Watanabe, alcanza, en su sueño de expansión, en su ensoñación cósmica, la unidad, ya no hay adentro o afuera, víctima o depredador, ser o no-ser. En este poema, desde la más absoluta conciencia, Watanabe añora la integración y el cese de la propia conciencia en aras de algo superior. Su enfermedad lo llevó a esa conciencia, a ese deseo de integración. También la penosa experiencia de la disolución que desde joven tuvo que encarar por la muerte de su padre, lo llevó a enfrentarse con el vacío.

El vacío, que en sus libros posteriores tendrá relación con el desierto, parte en gran medida de la muerte de su padre. Es significativo que en *Álbum de familia*, su primer libro, la figura del padre sea la figura central, no la de la madre que tomará fuerza en sus otros libros, y esto se debe precisamente a que la muerte del padre genera en Watanabe la pérdida total de una parte de su pasado. Mi padre, explica Watanabe “era un poco extraño [...] no sé su pasado. Por eso, cuando él se murió, como que se murió todo, se murió todo él. Cuando aquí se muere un padre, deja un hermano, los hijos tienen primos, según la parentela, toda una cadena de parientes, pero en el caso de mi padre, se murió todo”.²¹⁴ Además de la muerte del padre hay otras muertes que recorren su libro, la de sus hermanos que murieron de meningitis y la de su primera novia, que murió en la misma época que su padre. La muerte y el vacío rondan desde un inicio sus poemas, y el miedo, como respuesta, atraviesa su escritura, habita su lenguaje. En la poesía de Watanabe “la escritura es una apuesta contra la muerte”²¹⁵ :

²¹³ Daisetz T. Suzuki, *El zen y la ...* Op.cit., p. 26.

²¹⁴ Entrevista a José Watanabe, “La escritura poética” realizada por Luis Fernando Jara en el 2003 (inédita).

²¹⁵ La idea entrecomillada es de William Rowe en relación a la escritura de Arguedas, pero me parece que puede funcionar también para dar luz a la escritura de Watanabe.

Hay una pelea agónica entre la vida y la muerte. Releyendo hace poco un texto sobre la mitología griega encontré un pasaje muy bonito en el que la muerte es abolida, cuando Sísifo atrapa a Tánatos, que es quien trae la muerte. Encarcelado ya no hubo muerte en la tierra, ya no moría la gente; entonces los dioses liberan a Tánatos para que el equilibrio entre la vida y la muerte se restablezca, y Sísifo es castigado del modo que ya conocemos. Siempre he creído que ese equilibrio precario, agónico, entre la vida y la muerte, es la vida. Es lo que llamamos vida; está en todo. Y, efectivamente, en mi poesía, cuando hablo de la vida, es un pleito con la muerte. Una vez le preguntaron a Juan Rulfo por qué escribe tanto de la muerte y él dio una respuesta muy bonita, que siempre la tengo presente: “para evitarla”.²¹⁶

Es entonces la muerte dentro de la vida contra lo que está apostando Watanabe. Su escritura, al nombrarla, la conjura. Y qué es la muerte sino el vacío. Es interesante pensar que el vacío que genera la figura del padre tiene que ver también con el idioma. Los japoneses que llegaron al Perú aprendieron el español con dificultad, la mayoría siguió hablando el japonés, que era su lengua materna, lengua que para los hijos resultaba totalmente ajena. “Parece que nuestros padres, explica Watanabe, no nos dejaron un idioma -no hablaban bien el castellano- y nos dejaron algo más afín con las artes plásticas, que es una artesanía. Era gente que sabía hacer cosas con las manos”.²¹⁷ En *Álbum de familia* Watanabe al evocar a su padre centra su atención en sus manos:

[...]

Mi padre vino desde tan lejos

²¹⁶ Entrevista a José Watanabe, “La escritura poética” realizada por Luis Fernando Jara en el 2003 (inédita).

²¹⁷ Idem.

cruzó los mares,
 caminó
 y se inventó caminos,
 hasta terminar dejándome sólo estas manos
 y enterrando las tuyas
 como dos tiernísimas frutas ya apagadas.²¹⁸
 [...]

Si recibe la lengua de la madre, su sentido de la composición, su conciencia visual y lo artesanal en su trabajo poético, vendrán del padre. Y es precisamente la función del artesano, del artífice, construir una obra. La poesía de Watanabe se arma desde el vacío, es muy sugerente, que en sus últimos poemas, aparezcan, como escenarios, el laberinto, construido por el artífice Dédalo, y siempre y nuevamente, el desierto, ¿y no es acaso un laberinto, parecido, por su vacío, a un desierto? No comparten el uno y el otro el duro camino, la tortuosa senda: ¿no suponen, ambos, ese vacío, desde el cual surge la palabra?

Watanabe es un constructor, descompone y recompone la realidad una y otra vez a partir de sus poemas. Antes del mundo que nos presenta no hay otro mundo, sino una variedad de mundos, pero sobre esta pluralidad (Japón, Laredo, el mundo andino, la cultura mochica, Perú, Occidente), sobrevuela el vacío. El espacio (territorio) que construye recupera, como lo haría un ritual, desde la inmediatez del presente, una serie de gestos, recuerdos, objetos, personas, animales, emociones, mitos, visiones, vivencias, que enterrados por la arena (el tiempo), Watanabe, en una arqueología de sí mismo, rescata del vacío, y con éstos, recompone un paisaje (lenguaje) donde él puede habitar.

²¹⁸ “Las Manos”, p.43.

Desde esta perspectiva me atrevería a lanzar una hipótesis que supondría a la vez el último pero decisivo encuentro del poeta peruano con el poeta japonés Matsuo Basho: ambos inventan o reinventan un “lugar” desde donde situarse y situar la escritura, ambos acuden a un tiempo pasado que se prefigura en su presente, ambos vuelven a recorrer el territorio de la infancia y toman a la naturaleza como modelo, y ambos fundan obras que actúan como contrapeso de su época, no como reflejo de la misma, proponiendo así una alternativa distinta.

Alberto Silva, en *El libro del Haiku*, aclara un punto, en relación a los *haijin* y a Basho, que me parece fundamental y que puede ayudar a sustentar la propuesta anterior:

En la estética del haiku no se trata de volver a un lugar maravilloso, sino antes que nada de escapar, de huir de todo espacio de sujeción social y mental. Por esto, a los *haijin* no les queda más remedio que inventarse un lugar “nuevo”. [...] Hay un “regreso” al mundo (ahora imaginado) de la infancia.²¹⁹

Los viajes de Basho a menudo se explican por su afán de satisfacer impulsos infantiles: revivir los rincones que eran suyos de niño, llevar flores a la tumba de su madre, visitar a los cómplices de los primeros juegos.²²⁰

Álbum de familia, el primer libro de Watanabe, escrito en Lima, vuelve la mirada hacia Laredo: el hogar, la familia, los amigos, los espacios tantas veces recorridos, se reconstruyen. El libro de Watanabe tiene como referentes, en el sentido de una tradición, algunos poemas de Abraham Valdelomar, como “El hermano ausente en la Cena Pascual” y “Tristia”, o cuentos del mismo autor como “El Caballero Carmelo”. También está detrás la experiencia de “Las

²¹⁹ Alberto Silva, *El libro del...* Op.cit., p. 335.

²²⁰ *Ibid.*, p. 375.

Canciones de Hogar” de Cesar Vallejo. Tanto en Valdelomar como en Vallejo hay añoranza de la familia criolla al evocar la infancia, el dolor está instalado en el centro de su escritura. En Watanabe, en cambio, no hay melancolía, hay cierto escepticismo, incluso cierta sorpresa ante esa posible recuperación; en Watanabe hay más el intento de reconstruirse desde el vacío. El Laredo, al que el poeta apela en *Álbum de familia* y en el resto de su obra, ya no existe como tal, el mismo Watanabe, reflexionando sobre el espacio de Laredo y su infancia, comenta: “El Laredo que tengo en mi memoria es distinto del que veo ahora, que me decepciona un poco. Cuando voy a Laredo, al actual, me voy a pasear por las calles antiguas, por donde viví y eso sí me trae nostalgia, pues permanecen algunas casas de mi infancia. [...] Laredo para mí es mi arcadia”.²²¹ Es decir, un lugar imposible, posible sólo en el poema, como sucede con toda utopía.

Así como Watanabe desde Lima escribe sobre un Laredo que ya no existe, Matsuo Basho, en pleno siglo XVII, en la época Tokugawa (1603-1867), “escribía para un ‘revival’ de la ermita medieval y del poeta monje solitario”,²²² Basho vuelve su mirada a los *waka* de Saigô (1118-1190), monje y poeta japonés, y a los *renga* de Sôgi (1421-1502), poeta y monje zen de la Edad Media (1192-1603), y como se hizo en el periodo Heian (794-1192), vuelve también sus ojos hacia los poetas chinos de la dinastía Tang (siglos VII y IX d.c) Tu Fu, Li Po y Po-chü-i. Los temas y la atmósfera propios de la obra de Basho se contraponen de manera radical a su propia época; ante la frivolidad opone la austeridad, ante el desenfreno, la medida, ante la sensualidad, la castidad, ante el dinero, la pobreza, ante el tumulto, el silencio, ante la ciudad, la naturaleza, ante el mundo oficial-social, el retiro y la peregrinación.

Recordemos que el periodo Tokugawa, pero sobre todo la era Genroku (1688-1703), era en la que vivió y escribió Basho, se caracterizó por el surgimiento de una nueva clase mercantil,

²²¹ Entrevista a José Watanabe, “La escritura poética” realizada por Luis Fernando Jara en el 2003 (inédita).

²²² Amalia Sato, “Haiku, una forma moderna”, en *Japón en tokonoma*, p. 81.

los *chōnin*, que terminaron por dominar la vida del Japón por medio del desarrollo económico comercial que impulsaron. En esta época resurge el término *ukiyo* con una nueva acepción, en vez de “mundo de penas” como se utilizó en la época Heian, bajo el influjo del budismo, se transformó a “mundo flotante”, este nuevo sentido, nos recuerda Amalia Sato:

[...] fue rápidamente adoptado, probablemente porque tan bien pintaba la inestable y volátil sociedad que había sucedido al mundo medieval de tristeza y oscuridad. Típica expresión del “mundo flotante” son las pinturas Genroku de olas. La misma palabra se aplicó a otros productos como los *ukiyo-e*, los grabados de madera. También calificó a los barrios licenciosos, que eran el centro de la sociedad urbana de ese momento. La figura literaria Genroku por excelencia, el héroe de la novela *El hombre que pasó su vida amando* (1683), se llamaba Ukiyonosuke, y su familiaridad con los habitantes y artes del mundo flotante lo convirtieron en objeto de emulación de muchos hombres. Este libro fue escrito por Ihara Saikaku (1642-1693), el novelista de la era, que retrató de un modo fascinante los dos grandes intereses de su tiempo –sexo y dinero.²²³

Saikaku representó de manera fiel su época, con trazo preciso y vivaz, muestra los vicios y la decadencia moral; la frivolidad, la envidia, la avaricia, los celos y el amor en todas sus formas: la pasión, el libertinaje, la prostitución, la homosexualidad, etc. Por otro lado, el dramaturgo japonés Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), célebre por sus obras para el teatro de marionetas Jōruri o Bunraku, además de escribir obras sobre temas históricos, se dedicó a un teatro sobre temas de actualidad. Como lo señala Amalia Sato, Chikamatsu tomó como temas de sus obras

²²³ Amalia Sato, “Sobre muñecos y amantes suicidas”, en *Japón en tokonoma*, pp. 206-207.

“sobre todo los de la crónica sangrienta y sentimental”;²²⁴ los dramas de los amantes subían a escena y el público podía seguir, a través de ellos, los sucesos de su época y también la enseñanza que de éstos se desprendía. “La obra maestra del género fue *El suicidio de los amantes de Sonezaki* que, escrita por Chikamatsu a las dos semanas de sucedido el hecho, se convirtió en el éxito del repertorio de títeres de la temporada 1703”.²²⁵ Matsuo Basho, a diferencia de Saikaku y Chikamatsu, se aleja del mundo de las pasiones y, en vez de retratar su propio tiempo, propone un modelo de vida distinto.

Algo similar sucede con José Watanabe, quien a pesar de pertenecer a la llamada generación de los 70, no comparte con ésta su visión de la poesía vinculada a la posibilidad de un cambio social. La generación de los 70 se aglutinó en torno a dos grupos: el movimiento “Hora Zero” (1970), liderado por Jorge Pimentel; movimiento que brota entre los estudiantes de la Universidad Federico Villarreal, y la revista *Estación Reunida* (1968), que se reunió en torno a la figura de José Rosas Ribeyro, director de la publicación, en la que participan los poetas de la Universidad de San Marcos, todos ellos poetas de izquierda, con propuestas políticas bien definidas. Watanabe no sólo se aleja de la veta política, sino también del ultracoloquialismo en auge en ese entonces y de una poesía que se sitúa sobre todo en un escenario urbano: una poesía de las calles, los cafés, las prostitutas, los amigos. Watanabe, al igual que Basho, propone un modelo distinto al del resto de sus contemporáneos.

José Miguel Oviedo en la antología *Estos 13* señala algunos acontecimientos políticos culturales que en su opinión determinaron en gran medida el activismo literario y la fisonomía de esta generación:

²²⁴ Ibid., p. 208.

²²⁵ Ibid., p. 208.

La muerte del Che Guevara en Bolivia (octubre 67), los acontecimientos de París en mayo del 68', el "caso Padilla" en Cuba (abril 71) con su tempestuosa secuela de polémicas, escisiones intelectuales y reajustes en la organización cultural cubana; la primavera de Praga, iniciada y sofocada en el mismo 68, [...] los últimos coletazos de la Revolución Cultural China (1966-69) que culmina con el fortalecimiento de Mao en el poder, [...] el fin de la guerrilla peruana y la propagación exitosa del terrorismo urbano a nivel mundial, la toma del poder en Perú (3 octubre 68) por un grupo de militares, [Juan Francisco Velasco Alvarado ocupó la presidencia de facto del Perú entre 1968 y 1975] [...] Algunos de estos acontecimientos se convertirán (o deformarán) en slogans para los poetas "novísimos", pero en su conjunto contribuirán a dar el clima espiritual que viven, a crear el *pathos* y la mística que los alienta.²²⁶

Faltaría señalar la catástrofe económica resultante de la reforma agraria, el problema de la migración, la cholificación del Perú, el terrorismo de Sendero Luminoso, la contrainsurgencia militar, el nuevo régimen militar de Morales Bermúdez (1975-1980), etc.

La violencia, como consecuencia de la problemática social, política y económica en el Perú, aparece como tela de fondo sólo en tres poemas de Watanabe: "El grito (Edvard Munch)",²²⁷ "Sobre una fotografía de Ansel Adams",²²⁸ en el que hacia el final, después de escribir sobre un derrumbe de piedras, señala: "Busca con cuidado entre las piedras:/ acaso hay alguna que todavía no muere/ y te diga/ quiénes son los condenados de la próxima caída", y "La

²²⁶ José Miguel Oviedo, *Estos...* Op. cit., pp. 10-11.

²²⁷ Poema del que se habla tanto en el primer capítulo "el lugar es el poema" como en el quinto "a propósito de los desajustes/ o de vuelta a lo real".

²²⁸ p. 354.

sangre”,²²⁹ escrito en su último libro, en el que, reflexionando sobre el fluir de la sangre por el cuerpo, pasa a hacer una analogía de esa sangre que fluye y huye hacia un paisaje distinto, y se detiene, hacia el final, en un horizonte enrojecido por la sangre de los asesinados:

[...]

Si la sangre huye sabrá remontar colinas
 así como se extiende abundante y silenciosa
 por el hígado, sabrá fluir por los arcos de los puentes
 así como avanza por las esclusas del corazón,
 sabrá pasar bajo las raíces enmarañadas de los sauces
 así como pasa entre las arboladuras de los pulmones.

La sangre puede inundar todos los paisajes.

La sangre de los asesinados va delante de nosotros
 y vibra
 como un horizonte infame.

De los 206 poemas que escribió Watanabe, sólo tres²³⁰ introducen una crítica directa a la situación de violencia que vivió el Perú. ¿Quiere decir esto que Watanabe no estaba interesado en la problemática social de su país?, ¿quiere decir que no hay en él una conciencia crítica? Y el hecho de que Basho prefiriera revivir el espacio y tiempo de la ermita medieval y del poeta monje solitario, que eligiera hablar de la naturaleza y no de ese “mundo flotante” que ofrecían las ciudades más importantes, Osaka, Kyoto y Edo, con todo el desbordamiento que éste implicaba, ¿quiere decir que Basho no era consciente de la actualidad y sus problemas?, ¿qué no le interesaba el mundo en el que vivía?, ¿que no tenía un sentido crítico? A estas preguntas me

²²⁹ p. 405.

²³⁰ Es necesario señalar que Watanabe escribió, además de poemas, una obra de teatro “Antígona” versión libre de la tragedia de Sófocles, esta obra, según el mismo Watanabe, genera una crítica importante al gobierno del presidente Alberto Fujimori.

atrevería a responder que NO, que hay otras formas de ejercer una crítica, que hay maneras de señalar, sin denunciar y que una de éstas es precisamente la que tanto Basho como Watanabe eligieron: no reflejar una época sino más bien proponer un modelo distinto. “Quizás, rodeado por las paredes de hierro de la sociedad feudal, Basho halló imposible hacer una hendidura en esas paredes y como un recluso artístico no encontró otra alternativa que procurar la libertad de su espíritu”,²³¹ volverse al pasado y trazar un nuevo camino a partir de sus distintos viajes. El escenario real de Watanabe, el lugar desde donde escribe la mayor parte de sus poemas, como ya se ha dicho, es la ciudad de Lima. José Eduardo Eielson, hablando y rememorando a la Lima de su juventud, comenta: “Si ya desde entonces Lima nos parecía tan horrible a algunos de nosotros (opinión que siempre compartí con Cesar Moro y Sebastián Salazar Bondy) [...] era porque en ella veíamos el rostro de un organismo enfermo y postrado que se llamaba el Perú”.²³²

Watanabe, alejándose de ese organismo enfermo, buscó un organismo sano como escenario de su obra y trasladó su espíritu y su imaginación al Laredo utópico de su infancia.

Quiero recordar aquí una idea de Marina Tsvietaieva, quien reflexionando en torno de Vladimir Mayakovski y de Rainer María Rilke, y su incidencia en el tiempo que les tocó vivir, escribe:

¿Es indicativo de nuestro tiempo Rilke, este hombre distante —entre los distantes, sublime —entre los sublimes, solitario —entre los solitarios si (y de esto no cabe la menor duda) Maiakovski es indicativo de nuestro tiempo?

²³¹ Amalia Sato, “El haiku, una forma moderna”, en *En Japón en tokonoma*, p. 99.

²³² José Eduardo Eielson, “El respeto por la dignidad humana”, en *Nu/do homenaje a j.e. eielson*, p. 112.

Rilke no es encargo ni demostración de nuestro tiempo, es su contrapeso. [...] Por oposición, es decir por necesidad, es decir, como antídoto de nuestro tiempo, Rilke pudo nacer solamente en él. En esto consiste su contemporaneidad.

El encargo de la multitud a Maiakovski: habla *de nosotros*; el encargo de la multitud a Rilke: hánblanos *a nosotros*. Ambos encargos han sido cumplidos. Nadie diría que Maiakovski es un maestro de la vida, como nadie diría que Rilke es un heraldo de las masas.²³³

Watanabe y Basho, al igual que Rilke, cada quién a su manera y con todas las distancias que las poéticas de estos tres poetas suponen, nos hablan *a nosotros*, proponen un modelo de vida a través de su obra, un modelo en el que ética y estética se tejen, en el que la naturaleza y sus ciclos tiene un lugar privilegiado, y en el que el hombre no es el centro sino sólo una parte que debe ceñirse a ese todo que lo supera y que acaba por diluirlo, como el sol derrite al hielo en “El guardián del hielo”. Watanabe al igual que Basho es un contrapeso de su época, permite el equilibrio de la balanza, evita la caída, el desbordamiento. Ambos son antídotos, diagnostican y curan a la vez, nos muestran, como diría Ezra Pound, desde la belleza de sus obras, lo que vale la pena vivir, sin fingimientos, sin sensiblería. Ambos eligieron crear su propio tiempo, no reflejarlo; ambos decidieron ser constructores, no espejos.

²³³ Marina Tsvietáieva, *El poeta y el tiempo*, p. 73.

Poesía y poética

Segunda parte

A propósito de los desajustes/ o de vuelta a lo real

Cualquier juicio que quiera formarse sobre una obra tiene que distinguir, antes que nada, las dificultades que se propuso el autor.

Paul Valéry

La poesía no es sumisión a la realidad, sino afirmación de una libertad que sólo puede manifestarse al imaginar sus dificultades.

René Nelli

La poesía nos sitúa siempre ante un problema del lenguaje, ¿cuál es el problema que plantea la obra poética de José Watanabe? Como muchos otros poetas anteriores y contemporáneos a él, Watanabe señala, desde su obra, la insuficiencia de las palabras para traducir la experiencia del hombre; la fisura que surge entre la palabra y la realidad. Lo importante aquí no es sólo el problema propuesto, sino las distintas maneras en que Watanabe lo aborda en sus poemas. El reconocimiento de las limitaciones de la palabra lo lleva a generar diferentes respuestas y adoptar una postura crítica ante el lenguaje poético y ante su propia obra. Como el Crátilo de Platón, Watanabe quisiera un lenguaje perfecto, en el sentido de reflejo exacto del objeto. Este ideal de exactitud total que el mismo Platón refuta, este querer partir de lo exacto para llegar a lo exacto, se ve socavado en él por la propia experiencia de la escritura; si el lenguaje es un espejo de la realidad, ese espejo será siempre inexacto, fallido, y el poeta, consciente de ello, deberá intentar ajustar, en la medida de lo posible, realidad y lenguaje, experiencia y escritura. El lenguaje,

escribe el poeta brasileño Régis Bonvicino, “es (...) una especie de mineral amorfo. Un espejo siniestro de la tribu. Tal vez la función del poeta sea la de intentar crear espejos no tan siniestros, no tan quiméricos”.²³⁴

En su poema “los versos que tarjo”²³⁵ Watanabe esboza esta problemática:

Las palabras no nos reflejan como los espejos, así exactamente,
pero quisiera.

Escribo con una pregunta obsesiva en las orejas:

¿Es esta la palabra exacta o es el amague de otra
que viene

no más bella sino más especular?

Por esta inseguridad

tarjo,

toda la noche tarjo, y en el espejo que aún porfío
sólo queda una figura borrosa, mutilada, malograda.

Es como si se cumpliera la amenaza de la madre
sibilina

al niño que estaba descubriéndose, curioso,

en su imagen:

“tanto te miras en el espejo

que un día terminarás por no verte”

Los versos que irrimiblemente tarjo,

se llevarán siempre mi poema.

Hacia el final del poema el esfuerzo por la exactitud supuestamente “fracasa”, el poema y las palabras en él evocan lo informe, lo malogrado. El poema se desplaza de la palabra a la imagen del niño ante el espejo; la relación de confianza entre el yo y su imagen se ha visto tan trastornada

²³⁴ Régis Bonvicino, “Entrevista”, *Poesía y poética* 36, p. 7.

²³⁵ p. 81.

como la relación de confianza entre la palabra (imagen) y el objeto. La imagen termina por deformar la realidad. El reflejo fiel que quisiera encontrar el poeta, la semejanza absoluta entre lenguaje y mundo se torna ilusoria, y el poema, como lo escribe Emilio Adolfo Westphalen en su “Poema inútil”²³⁶ acaba por ser “un espejo de feria” o “un espejismo lunar”; apariencia engañosa más que imagen cabal del mundo. El poeta tacha o tarja (verbo que prefiere Watanabe por las resonancias internas que surgen en el poema entre *tarjo*, *espejo*, *reflejo*, *orejas*) toda la noche sin éxito aparente, pero es precisamente a partir de esas tachaduras que el texto se va construyendo. Este poema se inscribe en lo que Eduardo Chirinos denominó “poemas autofágicos”, poemas que “se erigen como la puesta en escena del poema que se desea escribir, pero que no se escribirá nunca [...] el poema adquiere un carácter metatextual que amenaza destruir sus propios límites y reducirlo a la nada”.²³⁷ Poemas que se devoran a sí mismos en el proceso de la escritura, pero que al mismo tiempo se engendran. En la poesía de Watanabe pueden encontrarse otros poemas que participan de este mismo mecanismo: poemas que elaboran la posibilidad de la escritura de un poema imposible, un poema que acaba por no escribirse y que sin embargo se escribe. Como antecedentes importantes dentro de la poesía peruana están el “poema 10” de *Mutatis Mutandis*²³⁸ de Jorge Eduardo Eielson y “el circo flota en una lágrima” de *Folios del enamorado y la muerte*²³⁹ de Javier Sologuren. Las diferencias más evidentes entre éstos y el poema de Watanabe, son, por un lado, el tono receloso de Watanabe, y por el otro, que el poema ironiza la figura del poeta. Al parecer, para Watanabe el poeta es un hombre indeciso, vacilante,

²³⁶ Emilio Adolfo Westphalen. *Otra imagen deletneable...* p. 96.

²³⁷ Eduardo Chirinos. *La morada del silencio*, p. 198.

²³⁸ Poema: escribo algo/algo todavía/algo más aún/ añadido palabras pájaros/hojas secas viento/borro palabras nuevamente/borro pájaros hojas secas viento/escribo algo todavía/vuelvo a añadir palabras/palabras otra vez/palabras aún/además pájaros hojas secas viento/borro palabras nuevamente/borro pájaros hojas secas viento/borro todo por fin/no escribo nada.

²³⁹ Poema: perdón por la/ ya no/página blanca//perdón por la/fisura/de sus unidas aguas//por este/nuevo/silencios mayor/de la escritura//perdón por la/ serena/sucesión/donde/vacilan/los restos del naufragio//perdón por la/diversión/que les niego//por la/pluma que quiebro/sin/bailar ni cantar//(*el circo flota en una lágrima*)

“inobjetivo”, incluso “idiota” como lo nombra en algunos poemas. La idealización del poeta no tiene cabida en su poética. En su último libro, *Banderas detrás de la niebla*, arremete con fuerza contra la figura prestigiosa de los poetas, llamándolos: “maricas mirando en lontananza/o angelotes ensimismados en las bellas letras”.²⁴⁰ Para Watanabe el poeta debe ser más un artesano que un profeta o un iluminado, y su trabajo consiste en buscar con paciencia, “chapaleando” en ocasiones, equivocándose en otras y acertando por momentos, las palabras más justas, en encontrar la combinación más eficaz, y en construir y pulir, mediante las palabras, un texto que logre comunicar al lector la emoción poética que le dio origen. Esa emoción poética inicial al articularse en palabras corre el riesgo de perderse o de diluirse, y es ahí donde la destreza del poeta se pone a prueba, y es ahí también donde Watanabe vislumbra y advierte la posibilidad del fracaso.

En “A propósito de los desajustes”,²⁴¹ Watanabe intenta ajustar su vivencia actual con su experiencia del pasado, y contrapone a los muchachos del pueblo con él, el sonámbulo, que abandonó su tierra y que ahora trata de reconciliarse:

Los muchachos que no emigraron cantaban en la esquina
y el sonámbulo, yo,
se enteraba, sin sorpresas del transcurrir de las cosas,
y esa noche el sonámbulo
escribió notas para un poema vagamente melancólico:
“Han sucedido muertes y matrimonios
Y el humo espeso de la caña molida sobrevuela todavía”.
También dijo: “Aún estoy a tiempo para reconciliarme”
[...]

²⁴⁰ p. 401.

²⁴¹ pp. 85-86.

Y he venido a esta máquina a explicarme:
 ¿Soy yo el que trabaja para esta mujer y su cría?
 ¿Qué sentido reconozco para esta mujer que duerme en mi cama?
 ¿Qué afecto hacia cada palmo de mi tierra he olvidado,
 qué costumbres
 que a los muchachos les daba seguridad y confianza para cantar?
 Pero esta máquina –la poesía, digamos- es más esquiva
 que anguila, que mercurio, que cardumen entre las manos, y chapaleo
 y no hay leyes que ajusten
 a los muchachos que cantaban/ al humo de la caña/ a las muertes
 y matrimonios
 con la mujer que despierta y me mira/ con la bebé colorada
 con el sonámbulo
 que trata de decir bellamente sus palabras de (idiota)

El título original del poema que luego Watanabe acertó era: “A propósito de los desajustes/ o algo parecido a ser o no ser”. Entre ese ser y ese no ser, la grieta, la fractura se abre; va del lenguaje a la propia identidad del poeta: su yo, al parecer, está dividido entre el pasado y el presente, entre la experiencia y la escritura. La reconciliación no se logra: el humo de la caña, el paisaje de Laredo, el ritmo de vida que supone, no se ajustan con la mujer que despierta, la bebé colorada y la vida citadina, y la escritura sufre esa misma dislocación. La confianza de los muchachos para cantar se torna en desconfianza para el “canto” del poeta. En el centro de esta problemática está, evidentemente, la pérdida de la inocencia que hace imposible el significado de lo habitual, de lo cotidiano. La vida tal cual era en el pasado ha perdido sentido, y las cosas conocidas y cercanas se han alejado a tal grado que el poeta no logra comprenderlas. En el poema “La vuelta”,²⁴² por ejemplo, el poeta vuelve a Laredo con sus hermanos y ve al perro que,

²⁴² pp. 224-225.

dormido, gruñe y persigue su propia cola; al querer consolarlo sus hermanos lo reprenden: “Tú, poeta, quieres consolarlo, calmar sus giros,/ acariciar su lomo,/ pero detenemos tu mano y bajo nuestra antigua pasionaria/ te increpamos el olvido:/ déjalo, aquí la vida es así.” Esa pérdida de la inocencia u olvido de un ritmo natural conlleva la certeza de que el poeta no es ya más uno consigo mismo, está inevitablemente dividido: entre él y el mundo, entre él y la palabra se alza la conciencia: “Yo siempre supongo un lector duro y severo, desconfiado/ de las muchas astucias/ de los pobrecitos poetas” escribe Watanabe en su poema “A la noche”.²⁴³

El poema, esa máquina hecha de palabras,²⁴⁴ es para Watanabe una máquina que lo rehúye, que se escabulle, y el poeta es aquel que la pone y se pone en evidencia; pero al mismo tiempo, el poema, cuando alcanza la temperatura²⁴⁵ adecuada, penetra la realidad desde un ángulo tal que descubre, tanto para el poeta como para el lector, la belleza y el misterio que los rodea. Es en ese punto en el que el poema ejerce una de sus funciones más importantes, que según William Carlos Williams, es la de revelar.²⁴⁶ Sin embargo alcanzar esas alturas no es trabajo sencillo. El lenguaje es el instrumento del poeta y como afirma Paul Valéry “el lenguaje es todo lo contrario de un instrumento de precisión [...] el paradójico y amargo destino del poeta lo obliga a utilizar una fabricación del uso corriente y de la práctica con fines excepcionales y no prácticos”.²⁴⁷ Esta condición del lenguaje que señala Valéry forma parte de la reflexión que Watanabe realiza

²⁴³ pp. 152-153.

²⁴⁴ Definición que da William Carlos Williams: “El poema es una máquina pequeña (o grande) hecha de palabras” (*Poemas, textos y entrevistas*, p.71)

²⁴⁵ Tomo el término *temperatura* de Paul Valéry: “Como una estatua de bronce o un vaso de vidrio que no se explican sino por la naturaleza de su estado, por una *temperatura* en virtud de la cual lo que ahora es sólido antes fue fluido o líquido, así también ciertas relaciones, ciertas figuras y construcciones del lenguaje, inversiones, imágenes, coincidencias, requieren para ser admitidas, comprendidas, consentidas, un estado, una temperatura alejada de la temperatura ordinaria de nuestro espíritu, un estado en el cual el *recorrido medio* de los elementos excitados en la producción mental sea bastante superior al habitual” (*Notas sobre poesía*, p. 33)

²⁴⁶ William Carlos Williams habla de ello en su ensayo “Revelación”: “El propósito de la escritura es revelar. No es enseñar, ni hacer publicidad, ni vender, ni aun comunicar (porque para eso se necesitan dos) sino revelar, para lo cual no se necesita más que el hombre mismo. Ni siquiera después de todo, inventar, salvo que para revelar hay que revelar algo y no nada –aunque eso sería mejor” (*El poeta y su trabajo II*, p. 96.)

²⁴⁷ Paul Valéry, *Reflexiones*, p. 195.

implícita y explícitamente en sus poemas. Existe en él una conciencia crítica del lenguaje y hacia el lenguaje, esa reflexión no encontró, como en otros poetas, un cauce ensayístico, pero se integró a su propia obra poética. Como dice Hugo Gola: “no es necesario que el poeta moderno escriba crítica, sino que con su obra formule una crítica del mundo”²⁴⁸ y del lenguaje. La poesía de Watanabe asume esta responsabilidad, en ella encontramos un lenguaje que reflexiona sobre el lenguaje, un poeta que reflexiona desde el poema su propio quehacer poético, las posibilidades y dificultades propias de la palabra y su relación con la experiencia del hombre en el mundo.

En “Los Gorriones”²⁴⁹ Watanabe escribe, comparando su canto con el canto de las aves:

El trinar de los gorriones entró por la ventana abierta,
pero yo desperté lleno de brumas: casi hasta el amanecer
 busqué palabras sin provecho de belleza.
Los gorriones cantan una cascada
 de notas rápidas y precisas.
Ellos ya resolvieron su problema
 y cantan por oficio de sus cuerpos,
 [...]
Y pregunto con solidaridad de insomne: ¿cuántos
 buscaron
anoche
con agónico deseo
otras palabras
 [...]
o un trazo de pincel
que dibuje el universo entero como quería Utamaro?
Acaso sea muy pronto para lograrlo, acaso

²⁴⁸ Notas sobre la clase de “Lectura crítica”, impartida por Gola, UIA, 1993.

²⁴⁹ pp. 379-380.

aún somos muy densos.

Mientras tanto
 balbuceamos, pergeñamos,
 pero nadie podrá decir que no intentamos
 llenar la sima de nuestra angustia.

[...]

La perfección del canto de los gorriones se confronta con lo imperfecto del lenguaje del poeta. Aquí, como en otros poemas, el poeta se da cuenta que más que acertar en aquello que quiere expresar, balbucea, bosqueja. Ahora bien, es importante aclarar que Watanabe no trastoca la sintaxis en sus poemas para mostrar ese balbuceo como lo hizo Vallejo en *Trilce*, ni tampoco subvierte las imágenes a la manera de Westphalen o de César Moro; sus poemas muestran un orden, incluso un orden gramaticalmente bello y armonioso, y es desde ahí, desde ese orden alcanzado mediante las palabras, que nos muestra la imposibilidad de alcanzar un orden superior, más bello, más perfecto, y es desde ahí, también, que explora precisamente los límites de la expresión: ¿hasta dónde es posible decir?, ¿qué es lo innombrable?, ¿dónde se sitúa el límite entre la palabra y el silencio?, ¿es posible que se dé el descubrimiento a partir de las palabras?, ¿hasta qué punto puede superarse esa limitación connatural al lenguaje?, ¿las figuras retóricas ayudan u obstaculizan la aproximación a la realidad? Estas preguntas y muchas otras ya han sido formuladas a lo largo del tiempo; esa sensación de inestabilidad, de inseguridad ante la palabra ya ha sido sentida, pero cada vez que se formula, cada vez que un poeta escribe y padece ese desgarramiento entre experiencia y escritura, surge la oportunidad de que se genere una poesía nueva; una poesía que afronte los mismos problemas con distintas respuestas, que encuentre otros caminos para señalar las mismas encrucijadas. Quizás el primer documento moderno en el que se reúnen todas estas incertidumbres, toda esta desesperación e impotencia ante las palabras, y al

mismo tiempo la conciencia y el extrañamiento ante la perfección del mundo, sea la *Carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal:

[...] un perro, una rata, un escarabajo, un manzano seco, un camino de carro serpenteando sobre la colina, una piedra recubierta de musgo es para mí más que la más bella y apasionada amante en la más feliz de las noches. Esas criaturas mudas y a veces inanimadas saltan a mi encuentro con una tal plenitud, con una tal presencia de amor que mis ojos dichosos no pueden encontrar, a todo su alrededor, nada que esté muerto. [...] Siento en mí una arrobada, una infinita correspondencia, y no hay ni una sola entre las materias contrapuestas en la que yo no sea capaz de trasvasarme. Para mí, es como si mi cuerpo estuviera formado por puras cifras que me lo revelasen todo. O como si pudiéramos entrar en una nueva relación, llena de presentimientos, con todos los seres, como si empezáramos a pensar con el corazón. Pero, una vez desprendido de mí ese extraordinario encantamiento, ya no sé decir nada de ello; soy entonces tan incapaz de mostrar con palabras sensatas dónde está esa armonía entretrejida en mí y en todo el mundo y cómo me haya hecho sentirla, como de exponer un informe sobre la circulación de mis vísceras o los borbotones de mi sangre.²⁵⁰

El encantamiento que siente Hofmannsthal ante todos los objetos y seres que lo rodean lo lleva a darse cuenta de la gran dificultad que como poeta debe enfrentar para siquiera intentar mostrar una mínima parte de lo que intuye. Watanabe en “El anónimo (alguien, antes que Newton)”²⁵¹ escribe sobre una experiencia similar. En este poema hace alusión al misterio de la

²⁵⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, pp. 34-35.

²⁵¹ p. 96.

fuerza de gravedad. Un acto ordinario, lanzar una piedra al vacío, revela la profundidad y la maravilla del poder de la naturaleza:

Desde la cornisa de la montaña
dejo caer suavemente una piedra hacia el precipicio,
una acción ociosa
de cualquiera que se detiene a descansar en este lugar.
Mientras la piedra cae libre y limpia en el aire
siento confusamente que la piedra no cae
sino que baja convocada por la tierra, llamada
por un poder invisible e inevitable.
Mi boca quiere nombrar ese poder, hace aspavientos, balbucea
y no pronuncia nada.
La revelación, el principio
fue como un pez huidizo que afloró y volvió a sus abismos
y todavía es innombrable.
Yo me contento con haberlo entrevisto.
No tuve el lenguaje y esa falta no me desconsuela.
Algún día otro hombre, subiendo en esta montaña
o en otra,
dirá más, y con precisión.
Ese hombre, sin saberlo, estará cumpliendo conmigo

A Hofmannsthal el lenguaje se le deshace “como hongos podridos”²⁵² y ante la excesiva responsabilidad que supone la conciencia de la deficiencia del lenguaje, opta por alejarse de la poesía lírica y dedicarse al teatro, a escribir narraciones y libretos de ópera. Watanabe, mucho menos extremista, más acorde con esa medida y ese control que da vida a sus poemas, confía en el lenguaje, presiente que otro puede llegar a alturas más elevadas que él, y se *conforma* con

²⁵² Hofmannsthal, *Carta a...* Op.cit., p. 30.

haber entrevisto, con haber vislumbrado una arista del misterio. Esa arista que “fue como un pez huidizo que afloró y volvió a sus abismos” es la revelación, que ilumina unos segundos para cegar después. No hay que entender como sinónimo de *conformarse*, resignarse, no hay en Watanabe ningún tipo de resignación, no se acomoda ante el problema, ni lo evade, ni lo ignora, más bien lo asume como un problema personal al que intenta responder, y al asumirlo no hay desánimo sino todo lo contrario, templanza y rigor.

El título del poema nos da ya una respuesta con el humor habitual de Watanabe, ese hombre que hablará con mayor precisión de la fuerza de gravedad será un científico: Newton. El poeta, que se sitúa en un tiempo anterior, intuye una verdad que será comprobada después, no ya como verdad personal, subjetiva, sino como una ley, es decir, una verdad absoluta. Para Watanabe, el poeta es aquel que entrevé el misterio gracias a su intuición y observación, y al vislumbrarlo intenta dar cuenta de él sin suprimirlo: “...la poesía que tanto amo sólo puede ser/ una fugaz y delicada acción del ojo” escribe en su poema “Flores”.²⁵³ Sin duda como señala René Nelli:

[...] el poeta capta a veces la verdad por una especie de instinto, de entusiasmo, a punta de espíritu. (El poeta que, antes que Lavoisier, tuvo la feliz ocurrencia de escribir que ‘el fuego era una respiración’, no solamente fijó en pocas palabras un poema bellísimo, sino que develó, por añadidura, uno de los secretos del mundo visible.) Pero esta verdad sólo se percibe de esta manera, es decir, *bajo la apariencia de estar en las nubes*”.²⁵⁴

²⁵³ p. 412.

²⁵⁴ Nelli, René, “Poesía abierta, poesía cerrada”, *Poesía y poética* 28, p. 36.

El científico, a diferencia del poeta, es el que ve directamente a la cara al misterio y lo reduce a una explicación, es decir, lo lleva a la claridad.

Para el poeta lo importante no es esa exactitud matemática que le es por lo demás imposible, lo que intenta es lograr que su poema tenga la tensión suficiente para mostrar y velar a un mismo tiempo, y que en ese resquicio, en ese espacio, se genere la posibilidad del hallazgo, del descubrimiento. Pero el lenguaje, con sus limitaciones, no siempre permite que el milagro suceda, el poeta debe encontrar la medida justa, que no sobre ni falte nada, que las palabras mantengan la medida necesaria y al mismo tiempo la fuerza interior para detonar la emoción: “¡Qué difícil/ es controlar todo, mantener las proporciones/ de la razón/ y cantar sensatamente como el pájaro!”,²⁵⁵ escribe Watanabe; difícil es también encontrar la articulación justa, la “intensidad y altura”²⁵⁶ para que el poema viva. Según Cesar Vallejo “un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. A un vegetal se le corta una rama y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere”.²⁵⁷ Para que funcione el poema todo debe engarzar perfectamente. El poeta debe estar alerta ante todas las señales del lenguaje, debe conocer las palabras, sus zonas de luz y de oscuridad, su densidad, peso y volumen, sus capacidades sonoras, sus relaciones visuales y conceptuales, en fin, debe conocer las palabras en sus tres dimensiones: melopea, fanopea y logopea,²⁵⁸ y debe, además, saber cómo utilizarlas para encontrar la composición adecuada, la forma íntima que necesita el poema. Pero sobre todo, el poeta no debe dejarse encandilar ante la ilusión de belleza que ciertos

²⁵⁵ p. 428.

²⁵⁶ Título de un poema de Cesar Vallejo.

²⁵⁷ Citado por Wesphalen, “Poetas en la Lima de los años treinta”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 145.

²⁵⁸ Ezra Pound habla de estos tres conceptos en su libro *El arte de la poesía*.

artificios del lenguaje suelen crear: “cuidado, mis amigos, con envolveros en la seda de la poesía/ igual que en un capullo”,²⁵⁹ advierte el poeta argentino Juan L. Ortiz.

Una de las respuestas que da Watanabe ante el llamado “lenguaje poético” consiste precisamente en mostrar el peligro de la tentación retórica. En muchos poemas pone en evidencia esos juegos del lenguaje: “anoche no vi tu cabeza, sólo tus orejas/ como dos mariposas, dos caracoles, dos ranitas estrujadas./ No debería usar símiles para hablar de tus orejas/ porque vinieron a mi sueño solamente orejas como tales, [...] /Mas el inconforme lenguaje prefiere nombrarlas/ con figuras/con efímeros/ prodigios”.²⁶⁰ El poeta debe estar atento, debe no despegarse demasiado de la realidad para que su lenguaje a su vez se ciña lo más posible a ella, por eso en varios poemas se alza la voz del poeta reprochándose a sí mismo su debilidad ante la metáfora: “la piedra no era impermeable ni dura:/ era el lomo de una gran madre/ que asechaba 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”.²⁶¹ Mucha de la poesía del siglo XX se caracterizó por el abandono de este tropo que fungió por mucho tiempo casi como sinónimo de poesía, mostrando desde el barroco un poderío avasallador. La metáfora, que en sus inicios fue un acto crítico por parte de los poetas, se transformó con el tiempo en “metáfora acrítica, complaciente, especie de decorado imaginario de la cadena sintáctica”.²⁶² Watanabe no abandona el uso de la metáfora, más bien critica, precisamente, esa *metáfora acrítica* que perdió su fuerza y se volvió un simple adorno. En sus poemas, por un lado, la metáfora eleva a la palabra desplazando su sentido, pero por el otro, el poeta cuestiona esa elevación como una trampa del lenguaje y la pone en evidencia. Al señalarla directamente dentro del poema, vuelve a desplazar el sentido de la palabra a su uso

²⁵⁹ Juan L Ortiz. *En el aura del sauce*. “Ah, mis amigos, habláis de rimas...”, p. 155.

²⁶⁰ p. 158.

²⁶¹ p. 339.

²⁶² Notas sobre el curso “Fin de milenio en la Poesía Latinoamericana” impartido por Eduardo Milán, UIA, 1996.

corriente. Hacia el final *la piedra es piedra*, las palabras buscan su identidad con el objeto, buscan escapar de ese parentesco, de esa sustitución que las lleva a implicarse en otros sentidos; sin embargo, al mismo tiempo, el poema, al cuestionar, pero no borrar del todo las otras resonancias semánticas que se adhieren, nos da ambas opciones: tanto la metafórica como la literal.

En el poema “Mi mito que ya no”²⁶³ la metáfora aparece como centro, pero una vez más, no se presenta ejerciendo del todo su función acostumbrada:

Los esquiladores imponen su fuerza sobre las ovejas,
 las maniatan
 y con una tijera les quitan su candorosa metáfora
 de nube.

Y las ovejas, súbitamente magras y desgarradas
 se arraciman
 avergonzadas
 muy avergonzadas
 y ahora el pescuezo deja ver el triste tragar.

Más aquí el tiempo torna. El mito dice
 que el tiempo taladra una espiral en la piedra
 y ahí duerme

Pienso en lo que a mí me rodea:
 nada tiene regeneraciones estacionales.
 Para entrar en el mito del y despertará
 y vendrá
 y el vellón de la oveja se habrá renovado
 y la metáfora.

²⁶³ p. 69.

eterno retorno primero hay que morir.

No tengo mitos inmediatos.

Era ella y ya no:

el tiempo bajó de su fino rostro a sus finos pies

y le empellejó todas sus metáforas

Watanabe cuestiona el principio de identidad que funda la metáfora al introducir nexos, explicaciones y al nombrar al tropo dentro del poema, “la candorosa metáfora de nube”, que representa claramente el pelaje de la oveja que ha sido esquilado. El poeta nos muestra el juego metafórico como un juego ingenuo en el que los mismos poetas ya no creen. Sin embargo, por debajo de la metáfora, la realidad que no entra en los juegos del lenguaje, emerge y muestra a las ovejas flacas, descuidadas, sin belleza. Despojados de sus adornos, los seres y las cosas se presentan tal cual son. La mujer, a la que se menciona al final del poema, al parecer, participó también en el pasado de esas metáforas y de la belleza que suponen, pero a diferencia de las ovejas que con el tiempo recuperarán tanto el vellón como la metáfora, ella, al envejecer y morir, no podrá ya participar de éstas. Detrás de la metáfora, la brutalidad de la realidad asoma: el tiempo “empellejó” todas sus metáforas.

La poesía de Watanabe genera constantemente una oposición entre el lenguaje figurado y el lenguaje literal. En ese enfrentamiento Watanabe opta por lo físico, por lo material, llevando al lector siempre *de vuelta a lo real*. Hay en él un interés por apuntar a las cosas tal cual son. En ese encontrar la palabra precisa para decir, para señalar aquello que se le impone, intenta alejarse de todo tipo de adorno. Al igual que Vicente Huidobro, Watanabe critica al poeta que es “manicura de la lengua”,²⁶⁴ que embellece al lenguaje con adjetivos inútiles y que se deja seducir por los

²⁶⁴ Verso que se encuentre en el “Canto III” del poema *Altazor* de Vicente Huidobro.

juegos de palabras, pero a diferencia de Huidobro, no hay en él la idea de un poeta mago, sino más bien de un poeta que se acerca mucho más a la concepción parriana: “los poetas bajaron del Olimpo”,²⁶⁵ es decir, el poeta obrero, el poeta constructor, el poeta artesano. En ese sentido hay en sus poemas un intento de despoetizar al lenguaje, de decir las cosas con un lenguaje directo, llano, coloquial. En el poema “El gato”²⁶⁶ escribe: “los gatos son peligrosos para la poesía, pronto/ acumulan adjetivos, mucho provocan, mucho seducen./ Por eso no espero limpiamente la vuelta del gato,/ la mucha belleza me hace siempre perverso.” O “En la calle de las compras”²⁶⁷ observando a su mujer escribe: “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”. Ni adjetivos exagerados ni un lenguaje metafórico ornamental. El uso de un lenguaje metafórico atenta también contra la austeridad que Watanabe busca para sus poemas. La metáfora, como dice Borges, tomando la concepción clásica de la misma, es un adorno y “hablar de adorno es hablar de lujo [...] Cuando la vida nos asombra con inmerecidas penas o con inmerecidas venturas, metaforizamos casi instintivamente. Queremos no ser menos que el mundo, queremos ser tan desmesurados como él”,²⁶⁸ pero la poesía de Watanabe está lejos de querer ser desmesurada, es más bien la medida lo que marca el tono de sus poemas.

Watanabe busca palabras vivas, flexibles, que tengan relación con su cotidianidad, con su experiencia diaria. En una entrevista comenta:

²⁶⁵ Verso que se encuentra en el poema “Manifiesto” de Nicanor Parra.

²⁶⁶ p. 140.

²⁶⁷ p. 342.

²⁶⁸ Jorge Luis Borges. *El idioma de los argentinos*, p. 57.

No me gusta la poesía literaria, tampoco me gustan los poetas que ven su experiencia como literaria de antemano. Voy a citar un ejemplo. Alguna vez vino a mi casa un muchacho con su poemario; quería saber mi opinión sobre su trabajo. A los pocos días regresó y le pregunté: ¿conoces el centeno? Él me miró contrariado, luego respondió que no. Entonces le leí un verso suyo donde decía “Y yo vi a través de la puerta el paso de tus cabellos de centeno”. Pienso que las palabras hay que experimentarlas, hay que vivirlas. El poeta debe tener la experiencia real de la palabra. [...] Para ejemplificar esto se podría citar ese verso de Vallejo: “papales, alfalfares, cebadales, cosa buena”. Vallejo experimentó esas cosas y su nombre. Creo que si él no hubiese vivido en Santiago de Chuco, jamás habría tenido el atrevimiento, en una época modernista, de poner esas palabras aparentemente, toscas, rústicas”.²⁶⁹

El lenguaje debe estar cargado con la propia experiencia para tener la fuerza suficiente de expresar aquello que se vivió. Una poesía asentada únicamente en juegos verbales o una poesía de pura experimentación formal se alejan totalmente de la concepción poética de Watanabe: “Oh, yo no/ soy surrealista/ soy empleado”,²⁷⁰ escribe con humor en un poema. Y es que su poesía se encuentra en el polo opuesto de una poesía surrealista, de una poesía, que como dice el mismo Watanabe, recordando la crítica de Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo*, nos muestra “una realidad ficcionalizada a nivel de palabras”²⁷¹ o como dice el mismo Carpentier “lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación”.²⁷² Pero no es el lenguaje el que debe crear la ilusión de que la realidad se ha exacerbado, sino que es la realidad la que “acomoda

²⁶⁹ Entrevista a José Watanabe, “Las paradojas del lenguaje”, *Ajos y Zafiros*#7, p.81.

²⁷⁰ p. 63.

²⁷¹ Entrevista a José Watanabe, “Las paradojas...Op.cit., p. 79.

²⁷² Alejo Carpentier, “De lo real maravilloso americano”, p. 95.

discretamente dos o tres elementos que al relacionarse forman un núcleo poético”²⁷³ que el poeta encuentra e intenta asir. Ese núcleo poético que el poeta descubre, se le revela gracias a su atenta observación, a su disponibilidad. El poeta debe tener los ojos bien abiertos para que no se le escapen esos momentos, esas situaciones que lo pueden llevar al poema.

Hacia el final de “La jurado”²⁷⁴ Watanabe pone en boca de su difunta madre un juicio ante los cientos de poemas que el poeta debe leer para un concurso de poesía, mostrando la tendencia de los jóvenes de maquillar la realidad en vez de verla con atención para descubrirla:

[...]

En las páginas de ustedes, muchachos, la muerte
 tiene más nombres que la vida
 y baila
 ebria,
 sonora, las mejillas pintadas como muñeca
 de teatro y literatura.
 Sólo un verso brillante, sólo dos, y el resto
 puras fintas, me dice
 la jurado. La muerte
 de verdad
 es como la poesía: mírala venir
 como una forma
 de la templanza.

Literaturizar la realidad es para Watanabe una salida fácil, una puerta falsa, el poeta debe de trabajar para encontrar una combinación de palabras que no hermosteen, sino que muestren, que revelen, la complejidad de aquello que llamamos “real”. No intenta describir, sino construir el estado poético que esa realidad suscita. Un poema, como dice Paul Valéry, “es una especie de

²⁷³ Entrevista a José Watanabe, “Las paradojas...Op.cit., p. 80.

²⁷⁴ p. 237.

máquina de producción del estado poético por medio de palabras”,²⁷⁵ y esa emoción se crea articulando y ordenando distintos elementos, tales como: sonido, ritmo, sentido, sintaxis, imagen, imaginación, realidad, emoción, tono, concepto, pensamiento, intuición, etc., en suma, una serie de factores a los que el poeta debe estar atento para que el poema no naufrague. Quien escribe un verso, como bien dice Valéry, “danza sobre una cuerda”²⁷⁶ o como lo escribe Watanabe en “Free run”²⁷⁷: “Pienso en la difícil armonía entre el obstáculo/ y el cuerpo,/ tal el diestro frente al toro/ o el poeta frente al poema: se muere/ por la disonancia de un pie en falso.” De ahí la necesidad del control, de ahí también la necesidad de exactitud: encontrar la palabra que dé en el blanco: “Bien sabes/ que cuando un poeta honrado lee a otro honrado/ sólo le busca una palabra, una sola, la que hace sonar a las otras./ «Rosebud», dijo Kane./ Una palabra así como caída de un cielo./ ¿Cómo hallarla entre las astucias/ de la poesía y del mucho ingenio/ que banaliza los poemas?”²⁷⁸

La poesía no es un juego banal, es “una forma de la templanza”, en este verso se esboza nuevamente esa poética del *refrenamiento*; guardarse de exagerar, de caer en sentimentalismos que intenten enternecer al lector, cuidarse de todo tipo de ornamentos que desvirtúen la experiencia poética. “¡Que hermosas son las flores recatadas!, escribe Keats haciendo una analogía con los poemas, cómo perderían su belleza si se precipitaran sobre los caminos gritando: ¡Admírame, soy una violeta!, ¡Adórame, soy una prímula!”²⁷⁹ Los poemas para Watanabe no deben tampoco de gritar, de hacer aspavientos, la emoción debe estar refrenada, no desbordada, tampoco anulada. El mismo Watanabe lo explica en una entrevista: “refrenamiento es contención

²⁷⁵ Paul Valéry. *Teoría poética y estética*, p.100.

²⁷⁶ Paul Valéry, *Notas sobre poesía*, p. 62.

²⁷⁷ p. 348.

²⁷⁸ p. 239.

²⁷⁹ Lord Houghton. *Vida y cartas de John Keats*, p. 86.

por pudor, exactamente a mostrar las vísceras, la carne viva, a mostrar el drama íntimo; [el poeta] trata de que se filtre pero con dignidad”.²⁸⁰

La medida del poeta apunta en ocasiones al silencio. En algunos poemas la poesía enmudece o se retira ante la gravedad de la realidad. En el poema “Trocha de los cañaverales”,²⁸¹ hacia el final, ante la tentación del poeta de componer un poema bucólico, exaltando el verde del campo al que todos los seres se ciñen, se escucha la recriminación del chotacabras: “Aquí no, tu dulce égloga aquí no”, que señala una piedra gris, que se resiste al verde universal: “en esa piedra los braceros afilan sus machetes,/ a las 5 de la tarde, exhaustos, hambrientos/ y con el rostro tiznado por la ceniza de la caña”. La poesía se repliega ante la aspereza de la realidad y el poeta prefiere guardar silencio: “Dale entonces la razón al juicioso chotacabras/ que emerge volando de entre los cañaverales/ y te amonesta”. Exaltar o idealizar el dolor y el sufrimiento humano son también trampas del lenguaje, adornos que hacen más grande el vacío entre la palabra y aquello que se señala.

Al final del poema “Los encuentros” sucede algo similar, pero esta vez es el mismo poeta el que se recrimina intentar componer un poema a expensas de la enfermedad de un hombre. El hombre del poema, Don Ventura D, tiene cáncer y el poeta se entera por un encuentro azaroso con el hijo. El azar continúa y el poeta encuentra a Don Ventura D en el planetario:

[...]
 Me descubrí anotando
 que la gravitación universal no tiene contingencias, azar
 ni cáncer.
 Estaba yendo hacia el poema

²⁸⁰ Lina Zerón entrevista a José Watanabe, en “Periodismo cultural”, Lima 2006.
 (<http://linazeron.com/htm/periodismo.html>)

²⁸¹ p. 95.

y me abstuve:

ese hombre está en juego, dije.

Y salí del planetario y me entropé con la gente,
ninguna seguía, como los planetas, una órbita prevista.²⁸²

El poema termina con el supuesto abandono del poema. El poeta ante el sufrimiento del hombre se abstiene de escribir y señala la importancia de la vida sobre la poesía. Ante ciertas experiencias lo mejor es callar, diría Watanabe, siguiendo en ese sentido la propuesta final del *Tractatus* de Wittgenstein: “De lo que no se puede hablar hay que callar”. Pero como bien dice Andoni Alonso Puelles: “hay una literatura que echa a perder el callar, casi toda la literatura [...] pero existen unas pocas obras que se fortalecen en el callar, que no conservan el callar pero lo transmiten (ésta es la palabra exacta) justamente es la paradoja del *Tractatus*, hablar para callar”.²⁸³ Me parece que es esto mismo lo que hace Watanabe: dice, escribe, para señalar precisamente la necesidad del silencio; en sus poemas, como en una puesta en escena, combina varios elementos para que el lector perciba ese *silencio necesario*. El poema se realiza y en su mismo desarrollo va mostrando lo insensato que es intentar que el poema se escriba, y que éste aprehenda ciertas experiencias que se dan en situaciones límites y que por lo tanto son inexpresables a nivel de lenguaje. Paradójicamente, el poema funciona al mostrarnos a un mismo tiempo ambos polos: el del silencio y el de la palabra.

Podría hablarse también de un *silencio ético* en la poesía de Watanabe: recordemos el poema “El grito (Edvard Munch)”.²⁸⁴ Luis Fernando Chueca, en su ensayo “un (silencioso) grito contra la muerte. Lectura de un poema de José Watanabe” señala:

²⁸² p. 94.

²⁸³ Andoni Alonso Puelles. *El arte de lo indecible*, p. 62.

²⁸⁴ p. 178-179.

El poema puede estar aludiendo, de modo amplio, a muertes ocurridas en el cauce del río, antes de llegar al puente mencionado, en algún poblado de la sierra. O puede vincularse con algo más concreto, sucedido en la propia Chosica: la desaparición y el asesinato de nueve estudiantes y un profesor de la Universidad de la Cantuta; recordemos, a propósito, que en julio de 1993, un año antes de la publicación del poema, se descubrieron las fosas donde estaban enterrados sus cuerpos. Si asumimos esta última opción (aunque es mejor dejar abiertas las posibilidades interpretativas) queda más clara la intención del poeta por proponer la participación de la naturaleza en el grito de horror por la muerte que cunde, aunque los cuerpos, en la realidad no fueron arrojados al río; pero en un acto casi ritual, las aguas se abrían agitado y pintado de sangre convirtiéndose, simbólicamente en tumbas”.²⁸⁵

Las circunstancias sociales que señala Chueca como pivotes del poema son sin duda terribles y necesitan de un cauce para su denuncia; sin embargo el poema de Watanabe no actúa como lo haría un poema social, no denuncia los hechos convirtiéndolos en símbolos. Más que proponer la participación de la naturaleza en el grito de horror, como sugiere Chueca, en una suerte de solidaridad simbólica con el sufrimiento humano, me parece que Watanabe construye, como ya se vio que lo hace en otros poemas, una crítica al lenguaje poético y a sus deficiencias; contrapone el lenguaje figurado, el lenguaje retórico, con el lenguaje cotidiano que aspira a señalar la realidad y no a convertirla en metáfora: “Bajo el puente de Chosica el río se embalsa/ y es de sangre,/ pero la sangre no me es creída./ Los poetas hablan en lengua figurada, dicen/ y yo porfío: no es el reflejo del cielo crepuscular, bermejo,/ en el agua que hace de espejo.”²⁸⁶ El

²⁸⁵ *Ajos y zafiros*, p. 20.

²⁸⁶ p. 178.

poeta, parece decirnos Watanabe, ha perdido credibilidad, su lenguaje se ha alejado de la verdad; maquillándola con la palabra, la embellece, oculta y exagera cuando quiere. La denuncia no puede darse entonces desde ese “lenguaje poético” que ostenta la tradición, se necesita otra forma de acercarse a la palabra, otra forma de concebir la poesía para que ésta pueda funcionar. Hay entonces dos posibilidades: el grito y el silencio; formas de expresión que se encuentran y que pueden servir, en un momento dado, como críticas lúcidas de la violencia. Watanabe elige el *refrenamiento*, no sólo como tono de su poema sino como una postura ética: ante el horror no hay que agregar más horror y por eso se decide por lo que él mismo llama “poema silencioso”: “En el horror/ sólo me permito este poema silencioso”.²⁸⁷ Como lo afirma Denise Levertov: “en tanto la poesía tenga una función social, ésta será despertar a los que duermen utilizando otros medios que la conmoción”.²⁸⁸

Además del silencio, Watanabe elige la imagen del conocido cuadro de Munch en el que el personaje que grita pareciera taparse al mismo tiempo sus oídos para no estremecerse con su propio grito. En ese grito se encierran a un mismo tiempo, el grito y el silencio.²⁸⁹ Watanabe traslada la escena del cuadro al Perú: el puente de Chosica, la mujer, el viento que quiere arrancarle la cabeza, el río rojo (estos últimos, el viento que quiere arrancar la cabeza y el río rojo o *yawar mayu*, río de sangre, aluden al imaginario andino). Los elementos que configuran el núcleo de la pintura y del poema, pueden existir en cualquier espacio y en cualquier tiempo, la denuncia del poeta no se ciñe a una situación social particular, se abre al dolor humano en general.

²⁸⁷ p.179.

²⁸⁸ Denise Levertov. *El poeta en el mundo*, p.14.

²⁸⁹ La imagen del la gritona tapándose los oídos me la sugirió un fragmento de la novela *Toilette* del escritor cubano Manuel Pereira: “En la escasa iconografía del grito existe un ejemplar que por años me obsesionó sin saber por qué. Es la litografía de Munch titulada *El grito*. Aunque de factura mucho más reciente, esta gritona escandinava es muy similar a la de Gofridus, no tanto por la boca dilatándose en un rostro aterrorizado sino porque también se tapa las orejas para no ensordecer” p. 23.

Es interesante destacar que Watanabe al tomar la pintura de Munch como escenario de su poema realiza una écfrasis²⁹⁰ en sentido inverso, es decir, en vez de hacer hablar al arte mudo, se apoya en ese mutismo para señalar el suyo. Françoise Fonteneau, reflexiona desde Lacan la imagen del cuadro de Munch: el silencio, dice, “nace del grito, por imperceptible que sea, ¿acaso Munch pensaba ‘pintar’ un grito? El sólo ‘muestra’ el silencio. En Lacan, el silencio ni siquiera es mostración, ¡es mostrado!, pero mostrado en cuanto agujero, corte, como las bocas abiertas no localizadas de los cuerpos sorprendentes de Bacon, esas bocas aullantes de silencio”.²⁹¹ Cito estas palabras porque en los poemas de Watanabe encontramos también bocas maltrechas que intentan hablar, que surgen de rostros informes y que muestran precisamente esas hendiduras desde donde podría surgir el grito, pero en las que se impone el silencio. En “Taller de escultura” las cabezas inacabadas parecen querer hablar, pero las palabras se acercan más al tartamudeo, a un lenguaje defectuoso que acaba por ahogarse en lo ininteligible y en el silencio: “vi/ sobre pedestales de madera/ una multitud de cabezas vendadas con sucios trapos húmedos/ o encapuchadas con bolsas de plástico./ Respiraban con enorme dificultad, querían/ hablar/ y la habitación sólo se llenaba de un rumor gangoso e intraducible”.²⁹² O en “Sala de disección” en el que el poeta asiste a una extracción del cerebro de un cadáver y descubre un posible mensaje sin boca que lo articule, una vez más irrumpe en el poema el silencio: “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”.²⁹³ Ese mensaje que viene de “la otra margen” está fuera de todo discurso y por lo tanto no puede ser articulado. El poeta intuye en esa burbuja una palabra muda, y por lo tanto una

²⁹⁰ Tomo el término écfrasis como lo hace Heffernan: la representación verbal de una representación visual. Es decir, hacer hablar algo que por su naturaleza es mudo, como lo son la pintura o la escultura.

²⁹¹ Françoise Fonteneau. *La ética del silencio. Wittgenstein y Lacan*, p. 213

²⁹² p., 89

²⁹³ p.87

palabra inalcanzable e inexpresable. Esa otra margen no está lejos del verso de Westphalen que se repite en el poema “He dejado descansar...”: “*la otra margen acaso no he de alcanzar/ ya que no tengo manos que se cojan/ de lo que está acordado para el perecimiento*”,²⁹⁴ y que Rodolfo Hinostroza retoma en “Imitación de Propertio”: “*la otra margen quizás no de de alcanzar/ quizás me turbe/ la contemplación de la belleza (...) /y la otra margen no habremos de alcanzar/ mediadores entre el mundo de la realidad y el mundo de los sueños*”.²⁹⁵ ¿Será que ese verso resuena también en este poema de Watanabe; será que Watanabe también presiente esa “otra margen”, esa otra orilla que la palabra y el poeta no pueden alcanzar?, sea así o no, lo importante es que en el poema está plasmado ese silencio que porta un mensaje que no puede ser formulado y que el poeta se contenta con señalar.

El silencio en los poemas de Watanabe no siempre se vincula al horror o al sufrimiento humano, también irrumpe ante la belleza o el gozo, como en el poema “La quietud” en el que se intenta hablar de la experiencia de éxtasis de la relación sexual, experiencia que rebasa a las palabras: “*Teníamos igual fijeza, amor mío, /en el momento de nuestra pasión más alta:/ el pez dorado/ en el río inmóvil, la quietud/ que avanza, el estado de gracia/ en la caída del suicida, cállate/ porque no había palabras*”.²⁹⁶ Las imágenes se deslizan unas tras otras, suscitando sensaciones, evocando lo inaprensible, hasta llegar a esa voz que en modo imperativo ordena callar ante aquella experiencia que no puede traducirse. Ese “cállate” sin embargo, alude a un *silencio elocuente*, innumerables palabras quedan ahí detenidas, a punto de estallar, es un silencio cargado de significados y de insinuaciones.

Al enfrentar la vida a la poesía, el poeta se sabe siempre, de algún modo, derrotado por la vastedad de la primera. El lenguaje, explica Gola “es una pálida reconstrucción del estado

²⁹⁴ Westphalen. *Otra imagen...* op.cit., p. 66

²⁹⁵ Rodolfo Hinostroza, *Poesía completa*, pp.115-116.

²⁹⁶ p. 364.

[poético]. [...] No obstante es lo único que el poeta posee para expresar esos momentos excepcionales que le sobrevienen en su vida”.²⁹⁷ Watanabe, al igual que Gola, confía en las palabras, en el fundamento lírico que las sostiene, y una y otra vez intenta asir ese núcleo poético que se le presenta como una nueva oportunidad, pero una y otra vez debe reconocer, dentro del poema mismo, que la realidad lo supera. En “Refulge otra vez el sol”,²⁹⁸ ante los muchachos que ríen y se bañan en el río, el poeta recuerda su infancia y su alegría:

[...]

Tú también te bañaste aquí
 y entonces el río era igualmente sucio, dejaba
 estrías de barro en las comisuras de la boca
 donde se formaba esa risa gratuita, risa
 sólo por estar allí, zambulléndose
 y emergiendo con un único conocimiento,
 el de las cualidades tangibles del agua.
 Ese era el sentido de la risa.
 Acepta estrictamente ese sentido y declina
 la especulación poética. Porque es tu verso opaco
 contra tu brillante alegría de muchacho.

Toda especulación está de más ante los hechos tangibles y el poema, esa “pálida reconstrucción”, sólo alcanza a esbozar “versos opacos” que no pueden participar del todo del brillo y esplendor del momento al que refieren. Aquí, una vez más, Watanabe hace explícito ese desajuste entre palabra y experiencia.

Para ajustar ese desajuste, Watanabe intenta en algunos poemas utilizar el lenguaje como un andamiaje desde el cual el lector pueda alzar los ojos y ver. En ese sentido, el que lee, puede

²⁹⁷ Entrevista a Hugo Gola por Gervasio Monchetti, tomada de *Hablando del asunto*, “Jugar con fuego: obedecer a lo que no se elige” (<http://www.hablandodelasunto.com.ar/?tag=hugo-gola>).

²⁹⁸ p. 84.

vislumbrar lo que el mundo *es*: lo innombrable, al no poder describirse, se muestra. Por ello las palabras señalan, apuntan, dirigen la atención del lector hacia aquello que se escapa, lo sitúan ante la visión. El poeta, explica Watanabe en una entrevista, “traslada la escena que ve a otros hombres. La traslada cuando intuye que hay algo que está más allá de la escena, algo de aparición súbita que lo toca y eleva”²⁹⁹ En el poema “El Árbol”³⁰⁰ puede verse con claridad este aspecto de su poética:

En el bosque que bordea la carretera
un árbol ha desenterrado una de sus poderosas raíces
para abrazar una peña blanca.

La tierra no le fue suficiente:
la raíz es una extremidad
donde el árbol se apoya para subir más alto.

No conozco el nombre del árbol
pero sus largas ramas caen lacias y rápidas
como una cascada
sobre la peña.

El árbol sube y cae al mismo tiempo,
pero para nuestros ojos
este doble movimiento es uno solo.

Cómo te lo digo: para el lenguaje
subir y bajar son dos conceptos enfrentados
y nunca se funden.

²⁹⁹Entrevista a José Watanabe, “Las paradojas...Op.cit. p. 74.

³⁰⁰p. 340.

Mejor ven a la carretera,
 la mismidad del doble movimiento del árbol
 sólo se resolverá limpiamente en nuestros ojos.

Watanabe muestra en su poema lo que Borges explica en “El aleph”: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo recogeré”.³⁰¹ La compleja simultaneidad de la realidad, las infinitas relaciones que se suscitan a un mismo tiempo, no pueden engarzarse en el lenguaje. El problema de lo sucesivo ante lo simultáneo es irresoluble, ya que el lenguaje es lineal y su lógica tiende a oponer los conceptos en vez de fusionarlos. Hacer explícita esa desventaja, como lo hace Watanabe, es ya una forma de superarla un poco. La constante autorreflexión que Watanabe practica en sus poemas lo ayuda a combatir la ilusión de realidad que las palabras generan y al mismo tiempo le permite incrementar su conciencia ante el lenguaje. Como Borges afirma, el lenguaje es un artificio y el poeta no debe olvidar esto. Entre la palabra y el objeto hay un *vacío* y ese vacío se vuelve fundamental en la construcción del poema, es justamente a partir de él que el poeta puede recomponer y renovar su propio lenguaje.

Ese vacío alude a algo que me parece fundamental dentro de la poética de Watanabe: su conciencia ante el espacio que crea el poema. *El territorio del poema es un territorio del lenguaje*, de manera que aquello que se nombra no alude necesariamente a un paisaje real, sino a ese otro paisaje que crean las palabras. En “el algarrobo” hacia el final del poema escribe: “El algarrobo me pone frente al lenguaje./ En este paisaje tan extremadamente limpio/ no hay palabras./ Él es la única palabra/ y el sol no puede quemarla en mi boca”.³⁰² La visión del algarrobo en medio del desierto soportando la inclemencia del sol, lleva al poeta a crear un

³⁰¹ Jorge Luis Borges. *Ficcionario, una antología de sus textos*, p. 208.

³⁰² p. 411.

espacio en el que el sol no tenga cabida, ahí el algarrobo/palabra/objeto estará a salvo, el sol no podrá quemarlo dentro de ese territorio que es finalmente el territorio de las palabras, y el poeta se siente satisfecho de poder construir ese refugio. Lo importante aquí es que el objeto deviene palabra y la palabra a su vez se torna objeto. La palabra toma importancia en sí misma, más allá de cualquier referente, es un objeto más dentro del mundo.

Me parece que esta arista de su poética relaciona a José Watanabe con ciertas poéticas modernas, por ejemplo, con la línea de los poetas norteamericanos que parten de Ezra Pound y William Carlos Williams, o incluso con los poetas concretos, en el sentido de entender a las palabras como objetos, como ladrillos que construyen ese otro objeto que es el poema. Las palabras, dice Robert Creeley, “también son cosas. Si digo ‘te amo’ o ‘te odio’, cada una de esas palabras –te amo- es una cosa. Las palabras son cosas tal como son el resto de las cosas –palabra, hierro, manzana- y por lo tanto tienen la posibilidad de una existencia propia”³⁰³ y la oportunidad de crear un espacio propio.

Watanabe encuentra en el espacio del poema, como diría Marianne Moore, un “lugar para lo genuino”.³⁰⁴ En ese *territorio del lenguaje*, no sólo el paisaje y todo aquello que se nombra deviene palabra, el poeta se sabe a sí mismo como parte de ese territorio y por lo tanto él se transforma también en palabra. En “Razón de las parábolas” hacía el final, encontramos esta conciencia crítica: “Olvidé otra ansia de la parábola:/durar. Recordadas sean por siempre/ todas/ porque todas son una, La Palabra, que por ahora soy yo”.³⁰⁵ Las palabras que Watanabe pone en boca de Jesucristo tienen la clara implicación del “verbo se hizo carne”, que bien podría traducirse como la palabra se materializó; se hizo objeto concreto. El poema, desde esta

³⁰³ Robert Creeley, “Un coloquio con Robert Creeley”, *El poeta y su trabajo III*, p. 56.

³⁰⁴ Verso que aparece en el poema “La poesía” de Marianne Moore.

³⁰⁵ p. 311.

perspectiva, no es mimesis del mundo, sino que se añade al mundo; es un suceso más, un organismo nuevo que ocupa un lugar y genera un espacio.

En el poema el lenguaje tal cual lo utilizamos se transforma, asume otras posibilidades, otras funciones. “Por consiguiente, el poeta se consagra y se consume en la definición y en la construcción de un lenguaje dentro del lenguaje”.³⁰⁶ Esa nueva forma que llamamos poema responde a necesidades personales, originales (de origen) y se organiza a partir de éstas proponiendo un movimiento distinto, no sólo del lenguaje, sino también del pensamiento y del sentimiento. Lo importante aquí es que el poeta logre crear una obra autónoma que se rija a partir de sus propias leyes y alcance una coherencia formal que le dé el aliento necesario para vivir. Dentro de la poética de Watanabe esas nuevas leyes implican también el reconocimiento de esos *desajustes* entre lenguaje y realidad, entre experiencia y escritura. En su poema “la piedra alada”, hacia el final, escribe: “podemos imaginar un ave, la más bella, / pero no hacerla volar”.³⁰⁷ La realidad derrota al lenguaje, pero el lenguaje la vence desde su propio territorio. En ese *territorio del lenguaje* todo se relativiza, todo adquiere un carácter nuevo, distinto. “El poema no puede reflejar lo que es ni abordar la realidad sin reinventarla *en la sombra*”.³⁰⁸ No se debe olvidar, como lo dice Wallace Stevens, que “el arte nunca es la vida real”,³⁰⁹ pero construye una realidad que aproxima al hombre a su propia verdad, de ahí penden su fuerza y su libertad.

³⁰⁶ Paul Valéry. *Reflexiones*, p. 105.

³⁰⁷ p. 342.

³⁰⁸ Nelli, René, “Poesía abierta, poesía cerrada”, *Poesía y poética* 28, p.50.

³⁰⁹ Wallace Stevens. *El elemento irracional en la poesía*, p. 43.

Un poeta narrador/ o la poesía del tema

*En principio no veo ninguna diferencia entre un
apretón de manos y un poema.*

Paul Celan

El poeta piensa con su poema.

William Carlos Williams

... la concepción no puede abstraerse del hacer

Robert Duncan

Se podrían abrir varias puertas para comenzar la reflexión sobre “el elemento narrativo” en la poesía de José Watanabe. Intentaré abrir la primera que espero conduzca a las siguientes. Quiero empezar con una idea de Borges que lleva directamente al corazón del problema:

Los poetas, parecen olvidar que, alguna vez, contar cuentos fue esencial y que contar una historia y recitar unos versos no se concebían como cosas diferentes. Un hombre contaba una historia, la cantaba; y sus oyentes no lo consideraban un hombre que ejercía dos tareas, sino más bien un hombre que ejercía una tarea que poseía dos aspectos, o quizá no tenían la impresión que hubiera dos aspectos, sino que consideraban todo como una sola cosa esencial”.³¹⁰

En Watanabe resurge esta concepción del poeta *narrador*, en su obra se entretajan los hilos narrativos con el espíritu poético. Hay en Watanabe una voluntad de fabular; de contar y cantar a

³¹⁰ Jorge Luis Borges. *Arte poética*, p. 70.

un mismo tiempo, de que en el poema converjan el horizonte de la narración y la experiencia vertical de la poesía. Es quizá por esto que la parábola aparece como uno de los ejes centrales de su obra.

La parábola es una forma condensada de la alegoría, una de las formas más simples de la narrativa; un relato figurado del que por analogía o semejanza se desprende una enseñanza relativa a un tema que no es el explícito. El significado paralelo que evoca la parábola es por lo tanto implícito y silencioso. Así como en Kafka o en Brecht la parábola adquiere otros sentidos y funciones, Watanabe encuentra en ella ángulos distintos desde los cuales trabajar. En “Razón de las parábolas”³¹¹ esboza su particular percepción de la razón de ser de las parábolas en sus poemas:

La Palabra
 siendo como es, divina, se pronuncia
 con lengua de hombres,
 lengua efímera pero tocada
 por una gracia: la parábola,
 aquella pequeña historia
 que guarda una serena ansia: ser de todos.

Por eso hablo así, hilando
 La Palabra en vides, en semillas de mostaza,
 en trigo
 y aun en cizañas y pedregales, cosas de la gente,
 de sus manos,
 que luego suben como un destello
 a sus límpidas mentes.

³¹¹ p. 311.

Olvidé otra ansia de la parábola:
 durar. Recordadas sean por siempre
 todas
 porque todas son una, La Palabra,
 que por ahora soy yo.

Palabra y parábola tienen etimológicamente un mismo origen: *parabla*, del latín *parabōla* comparación, símil, que a su vez vino del griego *parabol* comparación, alegoría. *Parabol* está formada por *para* (al margen) y *bol* (arrojar, lanzar),³¹² que podríamos interpretar como “arrojar algo al margen” o “arrojar al margen de algo”. Esta pequeña historia, como la llama Watanabe, guarda en sí una semilla que surge con y al margen de la historia, y tiene la capacidad de elevar, expandir y multiplicar el sentido de las palabras que la construyen.

El poema “Razón de las parábolas” contrasta la esencia divina de la palabra con el habla efímera de los hombres. La palabra, pronunciada por los hombres, al no ser creadora como la palabra de Dios, necesita tejerse con otras palabras para elaborar una tela o una trama. El hombre, desde esta perspectiva, es un simple *artesano del lenguaje*, a diferencia de Dios que sería el artista supremo.

El carácter artesanal de la hechura de los poemas aparece en Watanabe en varios poemas e incluso da título a su segundo libro, *El huso de las palabras*, en donde juega con el “uso” como empleo del lenguaje, su función, y el “huso” como el instrumento para hilar. En el poema anterior “hablar” e “hilar” tienen el mismo fin, ambas tejen la parábola, esa “pequeña historia”, con las cosas de los hombres, “cosas de la gente, de sus manos”, cosas simples que puedan ser recordadas y compartidas. Watanabe teje para su lector escenas o situaciones sencillas, fáciles de

³¹² Joan Corominas. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, p. 434.

reconocer, para que éste pueda relacionarse de manera inmediata con la superficie de su poema, es decir, con el elemento narrativo, que es también el elemento artesanal del poema. Benjamin en su ensayo “El narrador” habla de los orígenes de la narración: la narración, “tal como fue cultivada durante mucho tiempo en el contexto del *artesanado*, representa algo así como una forma artesanal de comunicación”.³¹³ En el mismo texto, unas páginas atrás, Benjamin afirma: “Abierta u ocultamente, la narración es útil en sí misma. Esta peculiar utilidad consistirá una vez en una moraleja, otra en unas indicaciones prácticas, y una tercera vez en un refrán o en alguna regla de conducta: en todo caso el narrador es alguien que sabe aconsejar a sus oyentes”.³¹⁴ Y sabe aconsejarlos porque está enraizado en una tradición que los hombres que lo escuchan comparten. En este sentido es interesante que Watanabe subraye en el poema que el ansia de la parábola sea “ser de todos” y “durar”. En ambas afirmaciones se pone en evidencia la exigencia de esa pequeña historia: en ella debe de confluír la experiencia de una comunidad, es decir, debe de estar enraizada o enraizarse en una experiencia colectiva, y trascender a través del tiempo en el recuerdo de los hombres.

En algunos poemas Watanabe resalta el trabajo con las manos, es decir, el trabajo artesanal, como un trabajo que recupera una visión del mundo que podríamos llamar pre-moderno y que supone un ritmo temporal distinto:

La imagen espiritual de esa específica esfera artesanal de la que procede la narración es posible que nunca haya sido descrita de manera tan significativa como por Paul Valéry.

Valéry nos habla de las cosas perfectas en la naturaleza: perlas finas, vinos profundos y maduros, personalidades completas, y ve en ellas un lento atesorarse de causas tan similares

³¹³ Walter Benjamin. “El narrador”, en *Obras*, libro 11, vol. 2, p. 50.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 45.

como sucesivas. Pero la acumulación de esas causas –prosigue Valéry- sin duda tiene su límite temporal en la perfección: ‘El hombre imitó hace tiempo está paciencia. Miniaturas; marfiles profundamente tallados; piedras perfectamente pulimentadas y limpiamente grabadas; lacas y pinturas obtenidas mediante la superposición de una serie de capas finas y traslúcidas [...] todas estas producciones de un esfuerzo tenaz y virtuoso están desapareciendo, y hoy ya ha pasado el tiempo en el que el tiempo no contaba.’³¹⁵

Siguiendo la reflexión de Valéry, el poema de Watanabe, “La silla perezosa”,³¹⁶ muestra esa misma preocupación por la pérdida de un tipo de trabajo que relaciona al hombre con el mundo de una manera distinta: “Tú, asustado muchacho, ven y reposa/ y sigue el tiempo del carpintero:/ toca una perezosa, allí está tu tiempo.//Y mis manos aprecian la madera trabajada con lentitud y conciencia/ y sienten otras manos teñidas de resina de cedro/que impulsaron/con justo ritmo/el cepillo/sobre los listones cuya rectitud geométrica y ética/estaba en el ojo entrecerrado del maestro”. Atención, paciencia, saber y oficio son facultades que todo artesano debe tener, además del conocimiento profundo de su material y de una ética intachable que da al objeto realizado la calidad y calidez necesarias. Los poemas de Watanabe están trabajados desde esta perspectiva, para él, cada poema es un objeto artesanal que debe tallar para irle dando forma, que debe forjar y pulir hasta lograr la tensión exacta dentro de la composición. Cada poema registra también el tiempo de su hechura, las imágenes se desenvuelven con lentitud, sin prisa alguna y el poema ofrece una madurez comparable a la del vino que está listo para beberse. Este gusto por el trabajo artesanal que imprime a sus poemas, proviene, según Watanabe, de su padre, quién al no

³¹⁵ Ibid., p. 51.

³¹⁶ p. 150

poderle dejar como legado su idioma, le heredó una conciencia artesanal; lo enseñó a trabajar con las manos.

Watanabe sabía trabajar con sus manos, era experto en el arte del ikebana y del origami, fabricó máscaras, juguetes, escenografías, y la pintura fue su primera vocación. Esta cercanía con el trabajo artesanal le dio una conciencia profunda de la composición, es decir, de la disposición u ordenamiento de los materiales; conciencia que trasladó a sus poemas. En “Razón de las parábolas”, por ejemplo, toma distintas parábolas bíblicas: la “parábola del sembrador”, “la parábola de la semilla de mostaza” y “la parábola de la vid”, y genera a partir de ellas una nueva composición. No toma la doctrina católica, ni sigue la historia de ninguna de ellas, más bien elige ciertos elementos, para crear, en una síntesis, su propia visión de la parábola.

El poema, “Razón de las parábolas”, podría ser tomado como un “arte poética” en el que el poeta muestra la semilla invisible que surge o florece de la historia contada; las palabras que “suben como un destello” a las límpidas mentes de los lectores. Ese destello es la poesía, es ahí en donde las palabras evocan lo que queda fuera de ellas, lo que no puede ser dicho, pero sí puede mostrarse; es ahí donde cambian sus valencias y multiplican sus sentidos. La Parábola, esa pequeña historia, se despliega hasta transformar su naturaleza; se alza de la tierra, del horizonte que le ofrece la narración y vuela en el aire que le brinda la poesía.

Quiero hacer la lectura del poema “La oruga”³¹⁷ en ese sentido, es decir, tomarlo como una parábola en la que la transformación de la oruga en mariposa, evoca, precisamente, ese paso de la tierra al aire, entendido también como el paso de la narración a la poesía:

Te he visto ondulando bajo las cucardas, penosamente,
trabajosamente,

³¹⁷ p. 137.

pero sé que mañana serás del aire

Hace mucho supe que no eras un animal terminado

y como entonces

arrodillado y trémulo

te pregunto:

¿Sabes que mañana serás del aire?

¿Te han advertido que esas dos molestias aún invisibles

Serán tus alas?

¿Te han dicho cuánto duelen al abrirse

o sólo sentirás de pronto una levedad, una turbación

y un infinito escalofrío subiéndote desde el culo?

Tú ignoras el gran prestigio que tienen los seres del aire

y tal vez mirándote las alas no te reconozcas

y quieras renunciar

pero ya no: debes ir al aire y no con nosotros.

Mañana miraré sobre las cucardas, o más arriba.

Haz que te vea,

quiero saber si es muy doloroso aligerarse para volar.

Hazme saber

Si acaso es mejor no despegar nunca la barriga de la tierra.

La narración funciona en los poemas de Watanabe como un capullo que elabora las alas del lenguaje para transformar a la oruga (prosa) en mariposa (poesía) y elevarla. En esa altura adquirida surge la naturaleza poética. Esta lectura de la parábola me la sugirió el análisis que hace Benjamin de las parábolas en Kafka, hablando de cómo se despliega la parábola en la obra kafkiana dice:

Mientras el capullo se despliega hasta ser una flor, el barco de papel que hemos enseñado a hacer a un niño se despliega hasta ser hoja lisa. Este segundo tipo de «despliegue» es el adecuado a la parábola: el placer del lector la va alisando hasta que al fin su significado le resulte evidente. Pero las parábolas en Kafka se despliegan en el primer sentido, como el capullo que se convierte en una flor. Por eso su producto es similar a la poesía”.³¹⁸

En Watanabe, nada es evidente en relación al sentido profundo del poema que revolotea como mariposa, ante los ojos del lector, sin dejarse atrapar. La parábola no alcanza nunca a alisarse por completo, al contrario, a cada nueva lectura, se intuyen nuevos sentidos. El poema “La oruga” podría leerse también como la transformación que sufre todo ser al momento de morir, es decir, podríamos leerlo como el paso de la vida a la muerte, o bien, podríamos hablar de la dificultad, del dolor que implica toda transformación: la vida es en sí misma un eje, para el hombre, de transformaciones constantes. Otra lectura podría sugerir lo contrario: la resistencia del hombre a cambiar, el miedo que suscita toda evolución o los obstáculos que implica toda renovación. Podríamos también quedarnos con la lectura de la superficie del poema, es decir con la narración clara y simple que nos brinda, y decir sencillamente, que el poema habla de la metamorfosis de la oruga en mariposa y la reflexión que ésta suscita en el poeta.

Watanabe habla sobre el papel de la parábola en una entrevista: “[...] yo creo que todo poema tiende a la parábola. Siempre he pensado eso y nunca he podido explicarlo bien. Trataré de explicarlo en lo que hago: yo quiero que la gente lea mis poemas como si fueran verdad, pero que simultáneamente sepan que no es verdad, que estoy diciendo no lo que estoy diciendo, sino

³¹⁸ Walter Benjamin, “Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte”, en *Obras*, libro 11, vol. 2, p. 21.

otra cosa, como en las parábolas”.³¹⁹ Pero a diferencia de las parábolas bíblicas, Watanabe no quiere ofrecer al lector una historia de la que se desprenda una doctrina, un mensaje o una enseñanza, más bien genera, lo que él mismo denomina, imágenes-ideas. En la misma entrevista habla de la imagen-idea como núcleo de sus poemas: un binomio en el que la experiencia y la reflexión se encuentran. La reflexión, y esto es importante resaltarlo, no está dada mediante una cadena de ideas, sino mediante los acontecimientos, las acciones o la relación entre los objetos, personas y animales que aparecen en escena. Siguiendo la poética de William Carlos Williams, podríamos decir que Watanabe piensa con los objetos: “no ideas sino en las cosas”,³²⁰ y con los hechos: “no ideas sino en los hechos”,³²¹ no piensa al margen de éstos, es decir, los hechos y los objetos mismos producen los distintos y posibles sentidos. Hay en sus poemas una lógica de lo concreto, un manejo de relaciones materiales:

No sé si el chacarero tuvo intención,
 pero me dio su silla y me dejó mirando este admirable acuerdo:
 el pájaro chotacabras
 está posado sobre la espalda del toro, confiadamente, sabiendo,
 que de las ancas de los cuernos
 al toro le recorre siempre una pulsión agresiva.
 Pero con el chotacabras ahí,
 pareciera que la bestia entra en paz, en ocio, oye
 el sonido sedante de las uñas del pájaro rascando su piel,
 siente
 la lengüita
 que le limpia la sangre de la matadura
 y el ala desplegada que le barre el polvo

³¹⁹ Entrevista a José Watanabe, “La escritura poética” realizada por Luis Fernando Jara en el 2003 (inédita).

³²⁰ William Carlos Williams, *Paterson*, p. 31.

³²¹ *Ibid.*, p. 50.

y el pico como delicado instrumento de enfermera
 buscándole
 las larvas que le muerden bajo la piel.
 El pájaro topiquero gana así su alimento.
 Ese es el intercambio ordinario,
 pero el chotacabras gana más: encima del lomo
 regusta
 una vasta ternura que nadie sospecha, la paradoja
 de la bestia.

En “El acuerdo”,³²² como en muchos otros poemas, la parábola se entrelaza o se entrecruza con la fábula, que participa también de la naturaleza alegórica. En varios poemas de Watanabe intervienen los animales como actores principales: el ciervo, el gato, el caballo, la ardilla, el topo, la mantis religiosa, la iguana, el sapo, la rana, el lenguado, los bueyes, el pelícano, los gorriones, el toro, el camello, el canguro, la ballena, los patos, las cabras, el perro, etc. Aparecen también piedras, flores, árboles, ríos y montes, el sol y el desierto, como personajes que actúan y en ocasiones, incluso, hablan. Pero a diferencia de las fábulas tradicionales o de las parábolas bíblicas, “que actúan en dominios semánticos restringidos, siempre los mismos, y por eso mismo parcialmente codificados: la vida pastoril para las parábolas religiosas y las costumbres de animales para las fábulas”,³²³ Watanabe amplía sus campos de acción y trastoca sus funciones.

En “El acuerdo”, los animales se relacionan en una acción simple. El pájaro chotacabras y el toro encuentran un intercambio natural, cordial, para vivir. Watanabe nos narra la escena con un lenguaje directo. La superficie del poema se brinda al lector sin dificultad, pero queda, al igual que en el chotacabras, un regusto en la lectura; queda la persistencia de una sensación de sabor: la

³²² p. 129.

³²³ Grupo μ. *Retórica general*, p. 221.

ternura dentro de la bestia para el chotacabras y la semilla de la poesía dentro de la narración para el lector. Ambas, ternura y poesía, no son el gusto, sino el regusto: aquello que revolotea detrás de la historia narrada, que no se entrega a las primeras lecturas, que escapa a lo literal, y que por lo mismo amplía el sentido de lo que se suponía evidente.

La naturaleza le proporciona a Watanabe la imagen precisa para transmitir sus ideas; sus ideas no son anteriores a las imágenes, éstas surgen de la interacción que el poeta observa entre los animales: interacción que traduce en imágenes concretas a través de las palabras. Es en este sentido, como ya se señaló, que Watanabe piensa con las cosas, no se anticipa y cuando va hacia el poema, *piensa con el poema*. En “el acuerdo” Watanabe *escribe con* el toro y el pájaro, y *piensa con* el toro y el pájaro, se nutre de ellos para crear una composición; produce, a partir de ellos, algo nuevo, que entablará, sus propios vínculos con el mundo.

En relación al poema anterior Watanabe comenta:

Cuando digo idea, debo explicar lo que entiendo por idea. La idea, más bien la intuyo; lo que veo son imágenes. Yo estuve en una charca y vi que había un toro, y sobre ese toro había un pajarito, que era el chotacabras, que le estaba limpiando las heridas que se hace el toro. Me dije, ¿cómo este animal siendo tan brutal puede aceptar que ese otro animal le esté limpiando las heridas? Yo vi esa imagen, pero lo que vi absolutamente implicada con esa imagen era la idea de una relación, de lo brutal con lo delicado, si quieres ponerlo en términos de hombre y mujer consoladora. Lo que yo vi fue eso. [...] A veces, yo me siento un poco neurótico; a veces, me aparece un poco de neurosis más de la debida, entonces como que espero de mi pareja un poco de esa tranquilidad, de esa compensación de mi propia neurosis. De eso quería hablar, de la complementariedad.

Esa es la idea que está en la imagen. Cuando digo idea, no es una idea abstracta, es una imagen que ya está encerrando una expresión [...].³²⁴

Idea-imagen-expresión son tres términos que se encarnan simultáneamente en una *forma* que les permite objetivarse, es decir, volverse un objeto: una cosa con la que los hombres puedan entrar en relación. Este objeto nuevo, hecho de palabras, que llamamos poema, incorpora en él las cosas del mundo, y al mismo tiempo, es una cosa más dentro del mundo. Podría decirse que la finalidad del poema es ser él mismo un objeto, no (sólo) representar objetos, o como lo sugiere Francis Ponge:

Se trata de crear objetos literarios que tengan las mayores posibilidades no digo de vivir, sino de oponerse (*objetarse*, plantearse objetivamente) con constancia al espíritu de las generaciones, que siempre les interesen (como les interesan siempre los objetos exteriores en sí mismos), que estén a su disposición, a la disposición de su deseo y su gusto por lo concreto (...) Se trata de objetos de origen humano, hechos y dispuestos especialmente para el hombre (y por el hombre) [...].³²⁵

El poema es entonces un objeto más que se añade al mundo, y como todo objeto hecho por el hombre, se convierte en un hogar para el hombre: en un lugar de reconciliación entre el hombre y el mundo. La permanencia de los poemas a través del tiempo, a diferencia de la transitoriedad de

³²⁴Entrevista a José Watanabe, “La escritura poética” realizada por Luis Fernando Jara en el 2003 (inédita).

³²⁵ Francis Ponge. *Métodos*, p. 26.

los objetos de uso, hace de ellos, y del arte en general, según palabras de Hannah Arendt, “el hogar no mortal para los seres mortales”.³²⁶

Pensar al poema como un objeto o un lugar de reconciliación entre el hombre y el mundo, se opone a muchas de las poéticas contemporáneas en las que el poema es más un lugar de resistencia o una zona de incertidumbre. La poética de Watanabe se distingue precisamente por buscar crear en el poema un “pequeño espacio de confianza”,³²⁷ tanto para el poeta como para el lector. Si hubiera alguna función intrínseca al poema, ésta sería, según el mismo Watanabe, entablar una relación de solidaridad con los hombres, fungir como una compañía. Para Watanabe es importante que el poema sea útil a su lector, no olvidemos que en él convergen el poeta y el *narrador*; sin embargo, esa utilidad de la narración de la que hablaba Benjamin, se traslada a sus poemas de forma distinta: Watanabe no aconseja a su lector, ni le ofrece una regla de conducta o una moraleja, pero sí le brinda una compañía: ahí radica la utilidad de su poema.

Creo que yo escribo por solidaridad, no me la quiero dar de altruista o generoso, pero creo que escribo por solidaridad, [...] Vallejo ha sido muy solidario conmigo. A veces, no tienen que ser solidarios, como en el caso de Eguren, que lo leo por placer. Pero, también es una forma de ser solidario conmigo el darme placer. Pero, cuando más me ha impactado la poesía ha sido cuando la he necesitado porque he estado en una situación complicada. Vallejo me ayudó mucho cuando estuve enfermo. Lo leía casi obsesivamente: “Quiero vivir aunque sea de barriga”, terrible. Y pensaba: “Hay otro que también tuvo ese mismo deseo que tengo ahora.” [...] Me interesa un poema en el que el lector podría olvidar incluso las palabras, incluso olvidar hasta la anécdota a veces, pero

³²⁶ Hannah Arendt. *La condición humana*, p. 185.

³²⁷ p. 127 (verso del poema “en el desierto de olmos”).

que le quede una frase que sea válida para él, que le quede una enseñanza aunque sea pequeña, pero que sea útil y que se haga vigente en algún momento de su vida, cuando la necesite. Yo, honestamente, no recuerdo cuál es el verso en el que Vallejo dice: “Quiero vivir aunque sea de barriga”, pero esa frase se me ha quedado. No sé cuál es el poema, no recuerdo el poema en su totalidad. Recuerdo la frase, casi como una cábala para seguir viviendo”.³²⁸

Para que el poema funcione como una compañía debe haber algo en él que sea memorable, es decir, que pueda recordarse. La poesía que se ajusta a las formas cerradas o tradicionales, cuenta con la rima, la métrica y el ritmo que ayudan a la memorización de los poemas. La poesía que se aleja de los modelos tradicionales en busca de su propia forma, (y este es el caso de la poesía de Watanabe), necesita generar mecanismos distintos para permanecer viva en la memoria o recuerdo de los lectores, para poder funcionar como esa compañía-solidaria de la que se habla en la entrevista.

El elemento narrativo le da a los poemas de Watanabe la base necesaria para que éstos sean memorables. La parábola o la fábula, esas pequeñas historias, quedan grabadas en el recuerdo de los lectores: la mariposa, que trabajosamente se desprende para volar, o la ternura del toro que acepta la complicidad del chotacabras, quedan claramente inscritas en la memoria del lector. El tejido que logra Watanabe entre la prosa y la poesía es el que posibilita que sus poemas sobrevivan a las palabras.

³²⁸ Entrevista a José Watanabe, “La escritura poética” realizada por Luis Fernando Jara en el 2003 (inédita).

Paul Valéry, en su ensayo “Conversaciones en torno a la poesía”, habla de la naturaleza de la prosa y de la poesía. Para explicarlas las separa radicalmente y compara a la prosa con la marcha y a la poesía con la danza, pero también dice que entre ambos términos extremos existen grados, y que podemos encontrar mezclas distintas en donde prosa y poesía conviven. Siguiendo las ideas de Valéry, y pensando a partir de ellas los poemas de Watanabe, podría decirse que en ellos coexisten la marcha (prosa-tierra-capullo-gusto-lo artesanal) y la danza (poesía-aire-mariposa-regusto-lo inasible). La prosa le da a sus poemas una columna vertical, una dirección, una meta a la cual ir; mientras la poesía le ofrece la libertad de movimiento y dirige la finalidad hacia sí misma, borrando la importancia de la meta que supuestamente se debe alcanzar. El danzante olvida todo lo que está a su alrededor, pero no puede ignorar la tierra que lo sostiene, por eso, por más que gire y brinque, sus pies siempre necesitarán ese suelo sólido, esa tierra, como parte de su impulso. Es precisamente la prosa, la marcha, la tierra, lo que permite que los poemas de Watanabe, una vez que llegan a su lector, se transmuten en “no lenguaje”,³²⁹ abandonen su forma, sobreviviéndola, en la memoria del lector. En la prosa, dice Valéry, “la forma no se conserva, no sobrevive a la comprensión, se disuelve en la claridad, actuó, hizo comprender, vivió”³³⁰ Todo estaría bien hasta aquí si Watanabe fuera un narrador, pero es un poeta y lo que construye son poemas y “el poema no muere por haber servido; está hecho expresamente para renacer de sus cenizas y volver a ser indefinidamente lo que acaba de ser”.³³¹ El poema, por su naturaleza poética, es inseparable de su forma “el sentido que se propone encuentra como única salida, como única forma, la forma misma de la que provenía”.³³² Por lo que podría decirse que el poema *es* su forma. Lo que puede reducirse a claridad en los poemas de

³²⁹ Paul Valéry. *Reflexiones*, p. 205.

³³⁰ *Idem.*

³³¹ *Idem.*

³³² *Ibid.*, p. 206.

Watanabe es, entonces, sólo esa historia que narra, es decir, la superficie del poema, ésta queda en el recuerdo del lector; sin embargo, la poesía siempre escapa, danza, revolotea, dejando ese regusto que señala que hay otros niveles de lectura, otras capas que no pueden reducirse ni parafrasearse, y que se mantienen ceñidas a la forma que las contiene, que son inseparables de ésta y sólo pueden vivir en ella y a partir de ella.

La poesía de Watanabe es una poesía abierta, una “poesía de los hechos”. René Nelli en su ensayo “Poesía abierta, poesía cerrada” hace hincapié en la importancia de una *poesía de los hechos* (poesía abierta), en contraposición de una *poesía de estilo* (poesía cerrada). La *poesía de los hechos*, según Nelli, es una poesía abierta a la realidad, que surge a partir del encuentro del hombre con los hechos naturales, los objetos cotidianos, sucesos humanos en los que se encuentra implicado, e incluso de un hallazgo verbal que pone en movimiento la intuición e inteligencia del poeta. Es decir, el poeta encuentra el núcleo vivo del poema y lo traslada al lenguaje, intentando mantener esa vida, anterior a las palabras, con la suficiente intensidad para que sobreviva en las palabras y a las palabras. La *poesía de estilo* por el contrario, es una poesía cerrada al lenguaje, que se aprisiona en las palabras: “Ella sólo tiene lugar como una falsificación [...] es la técnica por la cual se consigue expresar con los artificios del estilo una verdad ideal o ya planteada, inventada de antemano, delimitada y humanizada, a través de una escritura que la renueva por medio de efectos de sombra, de reducción, de sorpresa [...]”.³³³ Es, entonces, una poesía que se origina en el lenguaje y termina en él. El poeta, en este caso, puede ser un virtuoso de la palabra y puede elaborar poemas perfectos, impecables, técnicamente hablando, pero lo vivo, la vida, queda fuera de los poemas, y por lo tanto, no hay nada en ellos que pueda recordarse.

Para que nazca una *poesía de los hechos*, el poeta debe ser capaz de dar sentido a los sucesos que vive y observa, y a las cosas con las que se relaciona, debe de conmoverse ante el

³³³ René Nelli, “Poesía abierta, poesía cerrada”, p. 39.

mundo vivo que lo rodea y encontrar las relaciones implícitas e invisibles (para otros), que se organizan ante su mirada. En ocasiones el mundo se dispone a sí mismo de tal manera que el poeta puede deducir de lo que ve un ejemplo, una fábula o una historia que requieren de su lenguaje para materializarse, para consumarse. El poeta traslada aquello que ve en imágenes, en las cuales, un lector atento, puede reconocerse y reconocer su mundo.

Es, precisamente, el encuentro entre el hombre y el mundo a través del poema-objeto, lo que posibilita el recuerdo, lo que queda como una huella en la memoria del lector. De todas las cosas del pensamiento, escribe Hannah Arendt:

la poesía es la más próxima a él, y un poema es menos cosa que cualquier otra obra de arte; no obstante, incluso un poema, no importa el tiempo que exista como palabra viva hablada en el recuerdo del bardo y de quienes le escuchan, finalmente será *hecho*, es decir, transcrito y transformado en una cosa tangible entre cosas, porque la memoria y el don del recuerdo, de los que surge todo deseo de ser imperecedero, necesita cosas tangibles para recordarlas.³³⁴

Vida y lenguaje se alimentan mutuamente para gestar una *poesía de los hechos*: “Todo en nuestras vidas, si es auténtico y nos toca con suficiente profundidad y emoción, es susceptible de ser organizado en una *forma* que puede ser la de un poema”,³³⁵ las palabras de William Carlos Williams reafirman la importancia de la vida como material de primera mano para la poesía. Pero es quizá, Rainer María Rilke, el poeta que ha hablado con mayor hondura y precisión sobre la experiencia de la vida y su relación con la escritura de un solo verso:

³³⁴ Hannah Arendt, *La condición...* Op.cit., p. 187.

³³⁵ William Carlos Williams, *Poemas, textos y entrevistas*, p. 103.

[...] los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen demasiado pronto), son experiencias. Para escribir un solo verso, es preciso haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; es necesario conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimientos hacen las flores al abrirse por la mañana. Hace falta pensar en caminos de regiones desconocidas, en encuentros inesperados, en despedidas que desde antes se veían llegar; en los días de la niñez cuyo misterio no se ha aclarado aún; en los padres a quienes se los molestaba cuando traían una alegría que no se comprendía (era una alegría hecha para otro); en enfermedades de infancia que comienzan tan singularmente, con tan profundas y serias transformaciones; en días pasados en las habitaciones sosegadas y recogidas, en mañanas en las orillas del mar, en la mar misma, en mareas, en noches de viajes que temblaban muy alto y volaban con todas las estrellas y a veces no es suficiente saber pensar en todo esto. Es necesario tener el recuerdo de muchas noches de amor, en las que ninguna se parece a la otra, de gritos de parturientas y de leves, pálidas durmientes paridas que se cierran. Todavía es preciso haber estado al lado de los moribundos, haber permanecido sentado junto a los muertos, en la habitación, con la ventana abierta y con los ruidos que vienen a golpes. Y tampoco basta tener recuerdos. Hay que saber olvidarlos cuando son numerosos y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Puesto que los recuerdos mismos no son aún esto. Hasta que no se hacen en nosotros sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se los distingue de lo que somos, recién entonces puede suceder que en una hora muy extraña, del medio de ellos, surja la primera palabra de un verso”.³³⁶

³³⁶ Rilke, Rainer María, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, pp.18-19.

Para Watanabe, al igual que para Williams y Rilke, es la vida diaria, cotidiana, la que le proporciona “sus temas”: ejes de sus poemas.

La pregunta que se hace necesaria resolver ahora es: ¿cómo funcionan esos temas en sus poemas? En poesía, señala Wallace Stevens, “uno siempre escribe sobre dos cosas al mismo tiempo, y esto es justamente lo que produce la tensión característica de la poesía. Uno es el tema verdadero y el otro es *la poesía del tema*”.³³⁷ Hay, entonces, dos modos distintos de trabajar un tema en la poesía: de manera predecible y de manera impredecible. En el primero, el poema se puede leer desde el tema que lo recorre de manera lógica y constante de principio a fin. En el segundo, el poema asume y se libera del tema a un mismo tiempo, y lo introduce de manera irregular, es decir, el tema no es constante de principio a fin, ni su desarrollo es ordenado.

Watanabe trabaja sus temas de manera impredecible, por lo que el desarrollo del tema genera giros inesperados que abren nuevas perspectivas en el poema. Ahora bien, Watanabe no trabaja sus temas siempre de la misma manera, esto sería casi como tener un patrón y seguirlo; incluso lo impredecible puede volverse predecible si se hace un patrón repetitivo de sus uso. El tema en sus poemas se despliega de manera mucho más sutil; en ocasiones, como se señaló al principio de este texto, el tema se ajusta a la historia narrada funcionando como una parábola (o una fábula) que apunta a otro u otros sentidos posibles que se entretajan dentro del primero. Otras veces el tema del poema se descubre al final del texto, y en otras, se va incorporando lentamente en el poema y transmutando dentro de su mismo desarrollo. Pero tampoco puede reducirse el tratamiento de los temas en Watanabe a tres mecanismos distintos, como si éstos se fueran intercalando a lo largo de su obra de manera sistemática. No hay sistemas a seguir para un poeta, ni métodos reincidentes, lo más atinado sería decir, entonces, que cada tema genera su propia forma, o en palabras de Robert Creeley: “la forma nunca es más que la extensión del

³³⁷ Wallace Stevens, *El elemento irracional* ... Op.cit., p. 11.

contenido”.³³⁸ Es decir, lo *que* se dice genera el *cómo* se dice; no hay una forma anterior al decir, por lo que cada poema es un *ir hacia la forma*, cada poema debe originar, en ese encuentro entre el hombre y el mundo, su propia forma.

El poema “La quietud”³³⁹ puede servir para analizar cómo trabaja Watanabe uno de sus temas, cómo éste genera su propia forma, y cómo su vida y aquello que observa le posibilitan nuevas perspectivas desde dónde leer su mundo y sus circunstancias:

He llegado a la tortuga.
Estoy frente a ella como ante una orilla
o un lugar límite donde uno se sienta a pensar.

Sobre la tortuga,
la inacabable e inútil agilidad de los monos
que derrochan sus cuerpos
entre las ramas de un árbol, como ellos, enjaulado.

Las tortugas viven impasibles
y aparentemente
sin soñar vuelos ni arranques elásticos
del cuerpo
o del espíritu.

Y entonces prejuiciamos
que a las pobres no les está permitida la pasión
y sus euforias.

Sin embargo, llegado su tiempo de celo,
que no tiene cantos ni danzas,

³³⁸ Robert Creeley, “Un coloquio con Robert Creeley”, p. 36.

³³⁹ p. 363.

las siete carnes místicas que guarda su caparazón
se encienden en silencio.

Y cuando macho y hembra
se encuentran, uno ya precipitado en el otro,
un ansia extrema
los inmoviliza,
y gozan sin meneo.

Teníamos igual fijeza, amor mío,
en el momento de nuestra pasión más alta:
el pez dorado
en el río inmóvil, la quietud
que avanza, el estado de gracia
en la caída del suicida, cállate
porque no había palabras

El tema de la poesía o tema nominal (como también lo llama Stevens) en el poema anterior, es la quietud de las tortugas, su estatismo. A Watanabe este tema le sirve como pretexto y como texto; por un lado habla de él y se ciñe a él, pero por el otro, funciona como un eje, para desde ahí, lanzarse hacia otras zonas de la experiencia humana. El tema se va desplegando de manera impredecible: de la quietud de las tortugas, por contraste, llega a la agilidad de los monos, introduciendo dos fuerzas opuestas: el estatismo y el dinamismo, que van a producir la tensión a lo largo del poema. Mediante un pensamiento asociativo (propio del poeta), se desliza después hacia la copulación entre las tortugas, y de ahí, hacia la relación sexual entre el hombre y la mujer, enclavándose en su propia experiencia. El tema sigue deslizándose hasta llegar, de manera sutil, a la imposibilidad de hablar de la experiencia gozosa de la sexualidad; hacia el final, el poema arriba a la imposibilidad de decir, llega a su principio; a ese lugar límite que está entre la palabra y lo indecible, (a esa orilla que al inicio estaba relacionada con la imagen de la tortuga):

la experiencia rebasa a las palabras y lo único que le queda al poeta es el silencio. “La quietud”, hace referencia, entonces, a las tortugas, al acto sexual y al refrenamiento del lenguaje, que ante ciertas experiencias, permanece estático, silencioso, cargándose de sentido desde ese mismo silencio que propone.

Ahora bien, los desvíos del tema nominal, generan, lo que Wallace Stevens llama *la poesía del tema*, y son, precisamente, estos desvíos, los que, a un mismo tiempo, van configurando la forma del poema. Es entonces, la libertad del poeta ante su tema, lo que permite que el poema se inscriba en su propia forma; forma que se va construyendo simultáneamente a la escritura y que va determinando el movimiento de los versos (los cortes del verso) en el poema. En “La quietud”, el desplazamiento del primer verso da la sensación de un arribo, de un detenerse a mitad del camino. El poema, antes de comenzar, traza un margen de silencio que sugiere una pausa, el verso se cierra sobre sí mismo resguardando su misterio: “He llegado a la tortuga”; como el caparazón de la tortuga resguarda sus órganos internos. La primera estrofa, compuesta por tres versos, da la impresión de un montículo aislado del resto del poema; sin embargo, es desde él, desde esa altura, que el poeta reflexiona, y es desde ahí, también, que el lector se introduce en el estatismo dinámico del poema. Watanabe traza asociaciones muy sugerentes: la tortuga como una orilla o un lugar límite; un punto de llegada, pero al mismo tiempo de partida. Desde el inicio del poema percibimos el afán del poeta por conciliar los contrarios, que hacia el final, se funden en la última estrofa, en la que la imagen de la pasión encarna el movimiento interno y el estatismo externo: los amantes, en su fijeza, encierran la sutileza del movimiento, y al mismo tiempo, el lenguaje, se contiene: las palabras, a punto de estallar, se refrenan. Los últimos cinco versos de la quinta estrofa entrecortan el aliento del poema, Watanabe corta los versos posponiendo el sentido, dejándolos en suspenso. En estos últimos versos, cierre del poema, el poema dice y hace a un mismo tiempo, los versos hablan del movimiento dentro del estatismo y

crecía
 una incipiente y trémula plantita.
 Y lo estremeció la imaginación del viaje
 de la pequeña menestra
 a lo largo de su cuerpo, su recorrido indemne,
 incontaminado
 y defendiendo
 en su íntimo y delicado centro
 el embrión vivo.
 Y en la memoria del niño,
 con difícil contento,
 comenzó a elevarse para siempre
 la planta mínima, tu principio, tu verde banderita,
 poesía.

Watanabe, una vez más, cuenta una historia simple: el niño que al defecar descubre cómo en medio de una “anterior limpieza” nace una planta. Las heces del niño funcionan como abono para fertilizar la tierra y originar la vida de la pequeña planta. En este poema Watanabe narra dos viajes distintos: uno biológico, un viaje a través del cuerpo, y otro espiritual, la pureza que se alza desde la suciedad. El deslumbramiento ante la belleza y la fragilidad de la pequeña planta, su nacimiento en medio del desecho, le dio a Watanabe la imagen de la poesía. Otra vez Watanabe nos sitúa ante una transformación, esta vez la oruga y la mariposa encuentran sus equivalentes en las heces y la plantita. No estaría de más entrever en esa “plantita” que nace del excremento, al loto blanco que nace del fango, y que es símbolo de pureza y espiritualidad en la cultura japonesa.

Si nos detenemos en la forma del poema, éste parece crecer y elevarse desde la palabra *poesía*, que funciona, al igual que las heces en la tierra, como la raíz que permite la vida del

poema. Desde esta palabra-raíz de seis letras, los versos van subiendo, zigzagueando, hasta llegar a la punta de la planta. Sin ser un caligrama, hay en Watanabe, al parecer, la necesidad de dibujar su poema, de darle al lector, a partir del movimiento de los versos y su disposición en el espacio, la sensación de ese proceso natural de crecimiento. Aquí “la lengua es un ojo”³⁴³ que acerca al lector a lo que contempló el poeta.

Así como cada poema va en busca de su propia *forma*, cada poema se lanza, también, en busca de su lector. Un poema, al ser “una *forma* de aparición del lenguaje”,³⁴⁴ como dice Paul Celan, es también “conforme a su esencia, dialógico, un mensaje en una botella abandonado en la creencia –ciertamente no siempre esperanzada- de que podría ser lavado en cualquier momento, en cualquier lugar junto a la tierra, junto a la tierra del corazón quizá. Es de este modo que los poemas también están en camino: se dirigen hacia algo. ¿Hacia dónde? Hacia algo abierto que puede ser ocupado, hacia un tú audible”.³⁴⁵ Es este también el anhelo de Watanabe: que su poema, lanzado hacia lo abierto, se encuentre en algún punto del tiempo y del espacio, con su lector. Que su poema, ese objeto trabajado en la intimidad, cargado de sentido y de afectividad, entable, finalmente, un diálogo que acompañe al lector.

Para finalizar quiero volver a Paul Celan, retomando uno de los epígrafes con los que se abrió este capítulo: “En principio no veo ninguna diferencia entre un apretón de manos y un poema”.³⁴⁶ Esta analogía expresa la sinceridad y la calidez que todo poema debe brindar. Ese objeto, hecho por el hombre para los hombres, al alcanzar al otro (al lector), o reunirse con él, ofrece la posibilidad del encuentro. En ese “espacio de confianza” que construye el poema, se unen dos vidas, se enlazan dos manos: coincidir, ése es el milagro de la poesía.

³⁴³ Wallace Stevens, *Los adagios*, p. 51.

³⁴⁴ Paul Celan, “Un texto y diez poemas de Paul Celan”, *Poesía y poética* 1, p. 41.

³⁴⁵ *Idem*.

³⁴⁶ Paul Celan, “Carta a Hans Bender”, *Poesía y poética* 28, p. 66.

El uso de las palabras/o la danza del intelecto³⁴⁷

El poeta antiguo atendía al ritmo de cada verso en particular; el versolibrista atiende a la armonía total de la estrofa. Es una orquestación más amplia, sin compás machacante de organillo.

Vicente Huidobro

La poesía es siempre alegría, dicha de palabras, por penosa que fuese su temática o su motivación inicial. Es, como la alegría misma, el amor, el deseo, el ensueño, la experiencia de lo sobrenatural, la imaginación y la sensorialidad, una manifestación de lo aparentemente superfluo; es un acto gratuito, un porque sí, un estado de gracia.

Edgar Bayley

La poesía, dice William Carlos Williams, “es lenguaje cargado de emoción”.³⁴⁸ Esta definición servirá de punto de partida para iniciar la reflexión de este capítulo. La pregunta que se impone resolver ahora es: ¿cómo se carga el lenguaje de emoción?, ¿Qué distingue a un texto cualquiera de un texto poético?, ¿cómo esa emoción en el poema se vuelve profundamente significativa? Para intentar responder tomaré la triada poundiana: melopea-fanopea-logopea. La melopea tiene que ver con las cualidades sonoras del lenguaje: armonías fónicas, resonancias, musicalidad, ritmo, métrica y rimas; la fanopea se centra en la imaginación y la constelación de imágenes que se generan, y la logopea con el significado de las palabras, los conceptos que se interrelacionan, surgen o derivan de éstos.

En palabras de Ezra Pound:

³⁴⁷ En este capítulo utilizo distintas tipografías en los poemas y en el texto para poner en evidencia los juegos sonoros de los poemas de Watanabe.

³⁴⁸ William Carlos Williams. *Poemas, textos y entrevistas*, p. 71.

MELOPEA, es en el cual las palabras están cargadas, además de su simple significado, con alguna propiedad musical, que dirige la tendencia u orientación de ese significado.

FANOPEA, que consiste en la proyección de imágenes sobre la imaginación visual.

LOGOPEA, “la danza del intelecto entre las palabras”, es decir, emplea palabras no sólo por su significado directo, sino que toma en cuenta en una forma especial la manera en la que se acostumbra usarlas, el contexto que *esperamos* encontrar con la palabra, sus concomitancias usuales, sus acepciones conocidas y juega irónicamente con ellas.

Contiene la esencia estética que constituye el dominio peculiar de la manifestación verbal y que es imposible encontrar en la plástica o en la música.³⁴⁹

Esquematizando la clasificación poundiana, podría decirse que un poema se carga de emoción o de *energía* (palabra que utiliza Pound) a partir del sonido, la imagen y el concepto. Estos tres niveles del lenguaje se vinculan simultáneamente, es decir, encuentran sus correspondencias en las relaciones que emergen a partir del tejido variado que constituye al poema.

Ante un poema estamos ante una nueva lógica: una lógica interna que se concretiza en una gramática interna. Quien dice lógica, escribe Lévi- Strauss, “dice instauración de relaciones necesarias”,³⁵⁰ si se desplaza esta definición al poema, tendríamos: todo poema funda relaciones necesarias entre sus partes. El poema es entonces una nueva estructura en la que todos sus elementos se encuentran intensificados, y es, precisamente por esto, que no puede reducirse el poema a lo que dice, ya que éste dice desde su estructura particular.

³⁴⁹ Ezra Pound. *El arte de la poesía*, p. 40.

³⁵⁰ Levi Strauss. *El pensamiento salvaje*, p. 59.

La poesía, en palabras de Yuri Lotman, se sirve de la lengua natural como material (español en el caso de Watanabe) para crear un lenguaje secundario de comunicación; lenguaje que implica una significación de todas sus ordenaciones existentes:

Decir que la literatura posee su lenguaje, lenguaje que no coincide con la lengua natural, sino que se superpone a ésta, significa decir que la literatura posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de éstos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios.³⁵¹

Estos “mensajes peculiares”, como los llama Lotman, se distinguen de los mensajes comunes por su función. Roman Jakobson distingue seis funciones distintas del lenguaje: la referencial (contexto), la emotiva (hablante), la conativa (oyente), la metalingüística (código), la fática (contacto) y la poética (mensaje), es ésta última la que predomina en un texto poético. Para aclarar en qué consiste la *función poética*, es importante recordar los dos modelos básicos que se utilizan en la conducta verbal: la selección y la combinación. La selección tiene que ver con las equivalencias, similitudes, desigualdades, sinomias y antinomias; mientras que la combinación se basa en la proximidad, en la red secuencial. “La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación. La equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia”.³⁵² Si en la función referencial (que es jerárquicamente la más común), la relación de proximidad atribuida es la más alta; en la función poética, tanto la semejanza etimológica, como lo semejanza atribuida, crean una estructura sumamente compleja en cuanto a sus relaciones internas. Todos los elementos de un poema se encuentran

³⁵¹ Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 34.

³⁵² Roman Jakobson. *Lingüística y poética*, p. 40.

interrelacionados, ninguno está privilegiado. En palabras de Marina Tsvietáieva: “cada molécula es ese conjunto y su objetivo está en todas partes, omnipresente en toda su extensión”.³⁵³ Si alguna de las partes faltara, el todo como tal, el poema, se vería dramáticamente modificado.

La concentración en el mensaje, el uso de las relaciones de equivalencia como recurso constructivo de la secuencia, la clausura y la autonomía relativa al poema, la delimitación entre signo y objeto, la multiplicidad de significados en el discurso poético, el uso de figuras sonoras y especialmente de la paronomasia, la inmediatez característica de los rasgos distintivos, el poema como un autotélico sistema de signos, el poema como una estructura, la gramática de la poesía y sobre todo el uso de figuras y paralelismos gramaticales, todos estos elementos son definitorios de la función poética”.³⁵⁴

Lo que importa ahora es ver qué papel juegan todos estos elementos en los poemas de Watanabe. Para mostrar el funcionamiento de ese tejido sonoro, visual y conceptual, tomaré algunos poemas de su segundo libro, *El huso de la palabra*; libro que gira precisamente en torno a la reflexión del *uso/huso* de las palabras. Desde el título, Watanabe llama nuestra atención con la elección del homófono de *uso*, abriendo otras posibilidades tanto sonoras como conceptuales y visuales. El libro inicia con unos versos del poeta brasileño Drummond de Andrade como epígrafe:

....contempla las palabras

Cada una

³⁵³ Marina Tsvietáieva. *El poeta y...*, Op.cit., p. 93.

³⁵⁴ Linda R. Waugh, “La función poética y la naturaleza de la lengua”, p.224 (en Roman Jakobson. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*).

tiene mil caras secretas sobre la cara neutra
 y te pregunta, sin interés por la respuesta,
 pobre o terrible, que le dieres:
 ¿trajiste la llave?

Los versos de Drummond forman parte de su poema “Búsqueda de la poesía” y me parece significativo que Watanabe los haya tomado para abrir su libro. En *El huso de la palabra* hay también una búsqueda de la poesía, de las particularidades del lenguaje poético. En este libro, pareciera decir Watanabe a su lector, las palabras guardan secretos infinitos para aquel que sabe leerlas adecuadamente. La llave está en el oído y en el ojo del lector, en su capacidad de escuchar y de ver a las palabras para saber qué y cómo dicen, para que éste descubra las relaciones invisibles que las unen. Si como afirma Jaques Roubaud, “la poesía dice lo que dice diciéndolo”³⁵⁵, lo importante es examinar cómo *dicen* los poemas de Watanabe, cómo están contruidos. Para saber qué *dice* un poema es necesario entender cómo lo *dice*, es importante adentrarse en ese *decir*, en esa forma específica de *decir* que lo sustenta.

Tomemos como ejemplo el poema “Canción mágica para la cacería” (Basada en una canción anónima esquimal)³⁵⁶:

Rena,	
<u>permanece</u> alTA sobre tus <u>piernas</u> , y <u>quieTA</u> .	<i>renal/aner</i>
<u>A</u> ti TE digo	
a ti que ya <u>presienTEs</u> mi <u>mano</u> ponderando tu cuerpo.	<i>renaner</i>
Espérame aún no tomo <u>compleTA</u> decisión,	<i>rena</i>
todavía <u>yacila</u> algún perdido <u>nervio</u> mío.	<i>aner</i>

³⁵⁵ Jaques Roubaud. *Poesía, etcétera: puesta a punto*, p. 77

³⁵⁶ p. 61-62

Detrás de esTE promontorio de nieve (r-a-e-n)
 TE he mirado fijamenTE duranTE horas *rena*
 y anTEs que mi flecha

mis ojos

han hundido en tu corazón el deseo de *ser* presa. *aner*

Si el viento cambia y mi olor de hombre (e-n-a-r)

hace huir a tu manada (a-e-r-n)

sé que tú permanecerás allí, alTA sobre tus piernas. *aner/rena*

Mira: mi cuerpo ya se levanTA, reunido *rena*

y natural,

y sin esfuerzo TEnsa el arco, contiene la flecha *renalrena*

Tu gran salto de herida *aner*

TE confundirá con los animales de alas (e-n-r-a)

y morirás como ellos, entre nosotros y el cielo. (r-á-e-n)

Así canTAré, así diré. *anér*

Porque pronto yo seré dos:

el cazador que confirmará su destreza *rena/aner*

y el arrepentido

que exaltará con palabras tu muerTA belleza. *aner*

Ahora gira lentamenTE, muéstrame el lado del corazón *renalaner*

y ven contenTA, por aquí (e-n-a-r)

por aquí.

En lo primero que quiero llamar la atención es en la *melopea*. El tejido fónico que muestra el poema no es evidente, éste se presenta con una sutileza tal, que en las primeras lecturas pasa inadvertido, pero después de un análisis detallado, cobra sentido. Si atendemos a la composición

del poema encontraremos ciertas repeticiones fónicas. La palabra “rena” con la que inicia “Canción mágica para la cacería”, y que por el contexto funciona como un nombre propio que designa al animal que se va a cazar, (seguramente, por ser la caza de un esquimal, un caribú o reno), aparece, reiterativamente, desarticulada a lo largo del poema. Los fonemas del significante “rena” forman otros tantos significantes: “aner”, “eran”, “rane”, “anre”, “aren”, “enar”, “aern”, “raen”, “erna”, que se construyen y de-construyen intermitentemente, diseminándose entre los versos. Estos armónicos que resuenan funcionan como un *intracódigo*³⁵⁷ que sustenta la estructura del texto. Encontramos en este poema de Watanabe los efectos de una “función anagramática”³⁵⁸: “rena” aparece en el poema, no sólo como nombre propio, sino como una *palabra-tema*³⁵⁹ que sirve como eje para la composición. La insistencia subyacente de los cuatro fonemas crea una reverberación sonora que se vuelve significativa. No hay que olvidar que gran parte de la carga emocional de un poema está contenida justamente en las relaciones sonoras que se van construyendo.

Robert Creeley reflexiona en una entrevista sobre este aspecto:

³⁵⁷ Término que utiliza Haroldo de Campos en su ensayo “Ideograma, anagrama diagrama” que se encuentra en el libro: *de la razón antropológica y otros ensayos*. (El ensayo de Haroldo de Campos ha sido una base importante para la configuración del presente capítulo)

³⁵⁸ Raúl Rodríguez Ferrándiz señala en su libro *Semiótica del anagrama*: “El anagrama tradicional, que busca el ocultamiento de un nombre propio en la permutación de sus letras o que quiere descubrir en ella el sentido más verdadero de dicho nombre, no es un artificio común en la poesía contemporánea, mientras que fue muy habitual en la literatura europea occidental culta durante el Renacimiento y el Barroco [...] A pesar de la decadencia del anagrama tradicional en la poesía contemporánea es posible señalar ejemplos modernos de la figura, no buscados de forma consciente por el poeta” pp. 350-355

En la base de este capítulo está también la reflexión de Saussure sobre el anagrama o la función anagramática. Jean Starobinski, explica que “el anagrama de Saussure tiene una relación de analogía lejana con el anagrama tradicional, que sólo juega con los signos gráficos”. (*Las palabras bajo las palabras*, p.26)

³⁵⁹ Según Starobinski “la palabra-tema, para Saussure, no es otra cosa que un dato material cuya función, quizás primitivamente sagrado, se reduce muy temprano a un valor de apoyo mnemónico para el poeta improvisador, luego a un procedimiento regulador inherente a la escritura misma [...] La palabra-tema abre y limita al mismo tiempo el campo de posibilidad del verso desarrollado. Es un instrumento del poeta, y no un germen vital del poema [...]” (*Las palabras bajo las palabras*, p. 57-58) En este análisis tomamos a la palabra-tema como un elemento que aparece en el poema sin haber sido buscado conscientemente por el poeta, pensamos en ésta más como un germen vital del poema que como un instrumento del poeta.

Conversando con Basil Baunting el otoño pasado, me dijo que su propia concepción de lo que la poesía podría ser para él, la obtuvo por primera vez, cuando comprendió que los sonidos podían contener la carga emocional del poema tan hábilmente como ninguna otra cosa “dicha”. Es decir, que las modificaciones del sonido — y sus modulaciones— podían transportar esa carga emocional.³⁶⁰

Se está hablando, entonces, de un *significado emocional* en el que se teje lo sonoro con lo semántico. La reciprocidad entre sonido y sentido es esencial en la *función poética*. En palabras de Jakobson: “la equivalencia de sonido proyectada dentro de la secuencia como su principio constitutivo, envuelve de un modo inevitable una equivalencia semántica”.³⁶¹ No es necesario, como lo veremos en otros poemas de Watanabe, que exista una *palabra- tema* que sirva como armonizador fónico del poema y eje de la composición, las aliteraciones dentro del texto, las rimas internas, la paranomasia, las resonancias vocálicas o consonánticas, es decir, **la acumulación de ciertos sonidos dentro del poema**, pueden, perfectamente, llevar y sostener esa carga emocional.

Como lo señala Linda R. Waugh:

En la función poética, la concentración en el signo lingüístico como signo y el divorcio entre el signo y su referente significan que la textura del signo en todos sus aspectos se hace perceptible, incluyendo el aspecto del signo que por su misma naturaleza es perceptible, a saber, el *signans*. El sonido como tal, en y por sí mismo, se convierte en

³⁶⁰ Robert Creeley, “Un coloquio...Op.cit., p. 35.

³⁶¹ Roman Jakobson. *Lingüística...*Op.cit., p.58.

uno de los portadores patentes del significado poético: hay una especie de magia verbal en el sonido mismo”.³⁶²

El concepto de “magia verbal” que maneja Waugh, se vuelve doblemente significativo en “Canción mágica para la cacería”, ya que en este poema, la evocación sonora del nombre “rena” funciona como un encantamiento, y el hablante (o yo poético), parece ser un chaman-cazador, que con su canción, atrae al reno hacia la muerte: “y antes que mi flecha/mis ojos/han hundido en tu corazón el deseo de ser presa”. Este poema es casi una presentación de la caza, un recorrido que va llevando, poco a poco, al animal al encuentro con la flecha. Hacia el final, la expresión deíctica que se repite: “por aquí/por aquí”, señala el lugar al que el cazador dirige a su presa; lugar al que dirige, también, la atención del lector; creando un espacio sonoro-visual como soporte del poema.

Otro poema en el que aparece también la función anagramática es “En el museo de Historia Natural”³⁶³:

En el museo de <i>Historia Natural</i>	(m-i-r-a-n-l)
mi mano sobre el lomo de la pantera terrible	(m-a-n-r-i-l)
se desliza como si calmara las formAS de otrAS amenazAS	(m-i-a-l-r-n)
y el mandril ASiente,	(mandril)
posando entre su pareja y su cría, el mandril ASiente.	(mandril)
Tu piel y mi piel estaban disecándose, mandrila, y nos quedaba el	(mandrila)
cuerpo como frutAS consumidAS dentro de su CÁScara. Pude hablar	(r-m-a-n-i-l)
de tanto, pero me dio pereza.	(a-n-r-m-i)
Sobre la cabeza del mandril años y años cae el polvo de estopa	mandril

³⁶² Linda Waugh, “La función poética” en *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, p. 211

³⁶³ p. 70

y cerca de sus pies

su propIA pelambre y la de su familia.

(r-i-a-l-m)

Aquí todo está **muerto**, SÓlo el Aire

(m-r-l-a-i)

gIrA **levemente** vivo,

(i-r-a-l-m-n)

pero a veces se agItA y **mueve** las plumas y las pieles

(r-a-i-m-l)

y por un segundo **nOS** hace creer en **movimientOS** más **OSTensibles**

(r-n-m-i-a-l)

donde el águila **carnicera** devore al petirrojo **indefenSO** y SÓlo bello

(n-l-r-a-i)

o la **pantera** complete su salto **Sobre** el **anca** de la gacela.

(n-r-a-m-l)

Pero fue SÓlo el **aire** **SOp**lando

(r-l-a-i-n)

y es el poeta **inobjetivo** que **mira** e **insiste**:

(l-a-i-n-m-r)

el mandil quiSO **huir**

mandril

por la **ventana**, **SOLo**,

(r-a-n-l)

el mandril quiSO **huir**.

Mandril

Siguiendo a Saussure, sería mejor hablar aquí de *anafonía* que de *anagrama*, ya que como él mismo lo explica, en el *anagrama* podemos encontrar la *palabra-tema* completa, mientras en la *anafonía* encontramos la forma imperfecta de la palabra. “La *anafonía* es, pues, la simple asonancia respecto de una palabra dada, más o menos desarrollada y más o menos repetida, pero que no forma *anagrama* en la totalidad de las sílabas”.³⁶⁴ En el poema anterior, de los siete fonemas que conforman la palabra “mandril”, se repiten, en diferentes combinaciones, seis, quedando excluido el fonema /d/; sin embargo, los seis fonemas restantes, evocan, dentro del tejido sonoro que constituye al poema, la palabra “mandril”, que aparece desmembrada dentro del cuerpo del poema, y que podría ser tomada como la *palabra-tema* en base a la cual gira el eje de composición. Es interesante observar, además, que la textura sonora del poema recae en las consonantes más que en las vocales. Las nasales: /m/, /n/ y las líquidas: /r/ (vibrante), /l/ (lateral), producen una sensación de suavidad, de tersura, que corresponde a la piel, el pelambre y las

³⁶⁴ Jean Starobinski. *Las palabras bajo las palabras (La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure)*, p.25

plumas que el hablante acaricia. Las consonantes funcionan como el esqueleto del poema, son las que permiten su movimiento y su articulación.³⁶⁵

Tanto en “Canción mágica para la cacería” como en “En el museo de Historia Natural”, Watanabe introduce paralelismos y anáforas que sirven para acentuar la eficacia expresiva y emocional del texto, y se sirve, también, de otros recursos: rimas internas y externas, y aliteraciones diversas, que involucran otros fonemas distintos a los de la *palabra-tema*, para enriquecer el tejido sonoro de ambos poemas.

Si reflexionamos un poco sobre el proceso de creación de los poemas de *El huso de la palabra*, lo primero que nos preguntamos es si el poeta fue consciente de ese complejo esquema que los constituye. A esta pregunta, yo me atrevería a responder que no, que Watanabe no fue consciente, pero que su oído, de manera inconsciente, sí lo fue, así como también es inconsciente la recepción de éstos en el oído del lector. Jakobson al reflexionar sobre esta pregunta en relación a otros poetas afirma:

La intuición puede funcionar como el diseñador principal –y con bastante frecuencia el único- de las complicadas estructuras fonológica y gramatical en los escritos de poetas individuales. Tales estructuras, poderosas sobre todo en el nivel subliminal, pueden funcionar sin la ayuda del juicio lógico o el conocimiento patente en el trabajo creativo del poeta.³⁶⁶

Raúl Rodríguez Ferrándiz en su libro *Semiótica del anagrama*, señala que Francis Ponge, al leer su pequeño poema “la ostra”, se dio cuenta que el texto contenía muchas palabras

³⁶⁵ Rodríguez Ferrándiz señala: “Mallarmé concede un relieve especial a las consonantes, que son el verdadero esqueleto, «les os et tendons» de los vocablos.”, p. 254 (Las vocales, dice, son su carne)

³⁶⁶ Román Jakobson. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, p. 98.

acabadas en *atre*, que apuntalaban, con su insistencia fónica, a la palabra “ostra”.³⁶⁷ Ponge “se declara inocente e inconsciente de la reverberación sonora de la ostra a todo lo largo del texto que la describe, imputándosela a ese misterioso *entre* el azar de las palabras y su intención expresa”.³⁶⁸

Podríamos hablar, entonces, de una *voluntad pasiva* que va guiando al poeta en la escritura y reescritura de los poemas, o podríamos pensar, siguiendo al poeta norteamericano Charles Olson, que es el lenguaje, el que en un momento dado, dirige la escritura. *Voluntad pasiva o acción del lenguaje*, lo cierto es que un poema parece poner en funcionamiento, con una eficacia singular, recursos de la palabra, que en otros tipos de textos permanecen en estado latente o son omitidos. Las palabras en la poesía están vivas, flexibles, buscándose las unas a las otras. En este sentido, los dos postulados esenciales de la teoría lingüística de Saussure, la arbitrariedad del signo y la linealidad del significante, se ven trastocados en el lenguaje poético. En poesía nada es arbitrario, todas las palabras son necesarias, surgen por una motivación visible o invisible del mismo texto, y los significantes, responden, más a las resonancias que surgen entre ellos, que a la contigüidad, permitiendo una rearticulación no lineal de los mismos.

Veamos algunos ejemplos tomados de distintos poemas de *El huso de la palabra*:

BARRanco
 BARRetas
 BARRo
 peRRo³⁶⁹

BAllena
 BAja
 VArando

³⁶⁷ Ostra en francés: huître.

³⁶⁸ Raúl Rodríguez Ferrándiz. *Semiótica del anagrama*, p. 302.

³⁶⁹ p. 97 (“La risa”).

VAmos

Entre DOS deDOS

MARea

MAR³⁷⁰

tendRÍA

abriRÍA

pensaRÍA

diaRIAs

OFICIO

beneFICIO

taquíGRAFA/mecanóGRAFA

estuVIERA/deBIERA³⁷¹

prESTA

dispuESTA³⁷²

desGARbadas

traGAR

maGRAsA

AveRGonzadas

ReGenerAciones

estacionales³⁷³

refIEJAn

espEJOs

orejas

tarJO³⁷⁴

corcELES

lebrELES

AIRoso

AIRe

caLOR

oLOR³⁷⁵

³⁷⁰ p. 77 (“La ballena”).

³⁷¹ p. 63 (“Como si estuviera debajo de un árbol”).

³⁷² p. 66 (“La mantis religiosa”).

³⁷³ p. 69 (“Mi mito que ya no”).

³⁷⁴ p. 81 (“Los versos que tarjo”).

³⁷⁵ p. 88 (“Escena de caza”).

Ante un poema estamos ante una estructura dinámica en la cual todos los elementos se encuentran interrelacionados, armónicamente correspondientes. En los ejemplos anteriores encontramos relaciones asociativas a nivel fonológico y morfológico, que contribuyen a la fluidez del lenguaje, y a que se intensifique la naturaleza polifónica y polisémica del mismo. La palabra, que generalmente es percibida sólo desde su carga semántica, aparece visual y sonoramente cargada; los armónicos resuenan entre ellas, y los grafemas, como dibujos reiterativos, se delinean. Es justamente ahí, en la materialidad de la superficie del poema, en donde puede percibirse el movimiento del lenguaje.

Detengámonos un momento en el poema “Trocha entre los cañaverales”³⁷⁶:

Caminas la trocha de los CAÑAVERAlEs,
 reVERbEra unánime El coloR VERDE.
 El mundo Es solaR y VERDE.
 La vaca que pasa tocando su cencERro
 y el muchacho que la sigue con una pÉRTiga
 piERDen su color y se pliegan al VERDE.
 PERo hay una piEDRa gris que se REsiste, que REchaza
 El VERDE uniVERsal.
 En esa piEDRa los brasERos afilan sus machetes,
 a las 5 de la taRDE, exhaustos, hambRiEntos
 y con El Rostro tiznado por la ceniza de la CAÑA.
 Dale entoncEs la Razón al juicioso chotacabras
 que emERge volando de los CAÑAVERAlEs
 y te amonesta:
 “Aquí no, tu dulce égloga aquí no”.

³⁷⁶ p. 95.

¿No hay acaso, en este poema, un acuerdo, entre la caña y el verde, que reverbera en los cañaverales?, ¿no hay un amor secreto entre estas palabras? Al margen de lo que el poema diga, de la linealidad de éste y sus referentes que apuntan a un contexto determinado, el poema parece volver sobre sí mismo, regocijarse en sí mismo. El poema nos lleva, inevitablemente, a las palabras, nos reconcilia con ellas; con sus sonidos, sus texturas, su longitud, su sustancia y la atmósfera que crean. ¿Cómo hablar de arbitrariedad ante una relación plenamente amistosa o amorosa entre las palabras? La figura fónica “er” insiste en su presencia y se transforma sutilmente en “erd”, “ver”, “per”, reajustándose y fragmentándose, para volver a reaparecer, en “re” “rde” o “edr”, como si no quisiera salir del texto, como si hubiera encontrado en éste, su hogar. Y es que Watanabe crea, en *el espacio del poema*, precisamente, la conciencia de un ritmo y un equilibrio, no sólo para el lenguaje, sino, también, para el lector, que se ve, inconscientemente, beneficiado y atraído por él. “Trocha entre los cañaverales”, lleva al lector por el sendero del lenguaje hasta el último verso, en el que la duplicación³⁷⁷ se presenta, al mismo tiempo, como el cierre del poema y el final del paseo.

Watanabe, a diferencia de un filólogo, juega con las etimologías de las palabras; su sentido lúdico, aunado a su buen oído, le permite encontrar falsas etimologías o pseudo-etimologías, que revelan afinidades imperceptibles entre palabra y palabra. En el poema “En su caída”, podemos seguir de cerca las relaciones paranomásticas que surgen y que constituyen una parte fundamental de la composición. En relación a la paronomasia, Haroldo de Campos señala lo siguiente:

La figura clave del eje de la similaridad –la más inmediateamente tangible, en el sentido de los armónicos- es, antes que la metáfora, la paronomasia, que la corrobora en el nivel

³⁷⁷ Figura retórica llamada también epanadiplosis.

de la materialidad del *signans* (como ha observado D. Pignatari, no exactamente contradiciendo, sino especificando a Jakobson): ésta, de hecho, es la operación que sintetiza la proyección del paradigma en el sintagma, según el axioma jakobsoniano de la ‘función poética.’³⁷⁸

Los PATOs que van al sur
 otra vez están llegando al estuario de Végueta
 y ANTE la elegANTE gaviota
 arman su alGARAZA con la GrACiA de los vulgares.
 La gaviota hace un gesto hoStIL y vuela hacia LAS ISLAS tranquilAS.
Los PATOs quedan sumergiéndose, cuchareando el LImo, buscando
 desoves,
 mientras el sol *desciende* como un globo y se *detiene* FRAgoroso
detrás del árbol
 que crece en la pequeña ISLA SALIna del estuario.
 Todos los elementos del paISaje parecen convergir en el sol.
 De pronto el mundo cambia de *orientación* y de ánimo:
 ha resonado el disparo
 de un cazador que acALLandO a su perro avanzó hasta el gramadal.
Los PATOs corren rasantes y con esPAnTO sobre el agua
hasta alcanzar el vuelo y perderse detrás del farALLÓN,
 pero el herido,
el herido queda manteniéndose dramáticaMENTE en una media
 ALTura,
sobre el árbol,
sobre el sol,
 e inesperadaMENTE se eleva casi vertical como si buscara acabarse
 en el punto más ALTo del aire.
 Cuando empieza a caer se forma en mi boca una FRase pladoSA,

³⁷⁸ Haroldo de Campos. *de la razón antropofágica y otros ensayos*, p.95.

una FRAse que él ni nadie podrá oír en su caída:

“Estás cayendo hacia el sol”, le digo inútilMENTE.³⁷⁹

Encontramos varias semejanzas interesantes en los primeros versos: la preposición ANTE, en una suerte de amplificación fónica, reaparece en elegANTE, fusionándose a esta última palabra, precisamente, por su semejanza fonológica. Lo mismo sucede al final del quinto verso: el artículo LAS, reaparece en ISLAS y en tranquiLAS, la presencia intermitente de la figura sonora “LAS”, actúa como un eco dentro del verso produciendo su reverberación. Hay, además, en ISLAS y tranquiLAS, los mismos últimos cuatro fonemas, y por lo tanto, el final de tranquilas, ILAS, podría conformar, intercalando sus fonemas, la palabra ISLA. Esta palabra reaparece en el décimo y en el onceavo verso: ISLA SALIna, nuevamente surgen los cuatro fonemas compartidos entre estas dos palabras. La sugerencia sonora de ISLA permanece latente en la palabra paISAje, y paISAje encontrará su correspondencia casi exacta, en pIadoSA, unos versos antes de terminar el poema.

Volviendo al inicio del poema, entre alGARAZA y la/GrACiA la resonancia es evidente, produciendo la sensación de un parentesco, no sólo a nivel fónico sino también semántico; además, entre ambas palabras se produce, con ayuda del artículo “la”, un sonido onomatopéyico que evoca el vocerío alegre de las gaviotas; vocerío que se intensifica en el atardecer al descender el sol que se detiene fragoroso; extraño adjetivo el que elige Watanabe para calificar al sol y que nos lleva a imaginar un sol ruidoso, estruendoso, rodeado, seguramente, del vocerío de las gaviotas y los patos. Hacia el final del poema, el adjetivo FRAgorOSO se encuentra con la FRAse pIadOSA, resonando en ella, y suavizándose hasta ser casi imperceptible, transformándose en esa FRAs e que nadie podrá oír y que sin embargo escuchamos silente: “Estás cayendo hacia el sol”.

³⁷⁹ p. 91.

Watanabe nos lleva del estruendo al silencio, de la alegría al drama, de la vida a la muerte; este giro surge en la segunda estrofa del poema que comienza, precisamente, con un giro semántico y sonoro a la vez. “De *pronto* el mundo cambia de *orientación* y de *ánimo*/ ha resonado el disparo de un cazador”; la insistencia en la vocal /o/ cambia los colores del poema, de la algaraza de las gaviotas pasamos al sonido de un disparo; el disparo resuena en acALLndO, modificando la sensación semántica de la palabra, y vuelve a resonar en farALLÓn. Después del disparo “Los PATOs corren rasantES y con ESPAnTO sobre el agua”, en la palabra ESPAnTO está incrustado el PATO que muere y cae ante el disparo; hay también en ese eco, en esa palabra que se repite y esconde, el doble sonido del disparo TO/TO, una onomatopeya velada, que sin embargo, resuena en el verso. Cae el herido, que Watanabe sitúa en el sexto verso, al centro, solo, como si quisiera aislarlo del resto del poema, y producir, visualmente, la sensación de la caída; sensación, que pone en evidencia en el siguiente verso, en el que introduce una reduplicación³⁸⁰ para producir un eco más con la palabra herido. A partir de la caída el tiempo se alarga, los tres adverbios que dibujan, literalmente, en el poema, un triángulo, ayudan a producir la sensación de lentitud y generan, al mismo tiempo, una resonancia sonora-semántica: dramáticaMENTE, inesperadaMENTE, inutilMENTE.

Paul Valéry señala que uno de los rasgos distintivos del lenguaje poético, supone, la correspondencia entre las palabras y el efecto que producen:

Así, entre la forma y el fondo, entre el sonido y el sentido, entre el poema y el estado de poesía, se manifiesta una simetría, una igualdad de importancia, de valor y de poder que

³⁸⁰ Figura retórica llamada también anadiplosis

no hay en la prosa;³⁸¹ que se opone a la ley de la prosa —la cual decreta la desigualdad de los dos constituyentes del lenguaje—. El principio esencial de la mecánica poética —es decir, de las condiciones de producción del estado poético mediante la palabra— es a mis ojos ese intercambio armónico entre la expresión y la impresión. [...] El valor de un poema reside en la indisolubilidad del sonido y el sentido [...] ésta es una condición que parece exigir lo imposible [...] Y sin embargo es quehacer del poeta darnos la sensación de la unión íntima entre la palabra y la mente”.³⁸²

Detengámonos en “Poema del inocente”,³⁸³ en el que podemos seguir esa *unión íntima* entre palabras y efecto producido, entre los sonidos y las imágenes creadas:

Bien voluntario SO <u>es</u> e L SOL	(es)
en LOS Are NAles de Chicama.	(es)
ANu DA , pues, <u>las</u> cuatro punta <u>s</u> del pañue LO Sobre tu cabe <u>za</u>	(es/as/as/eza)
y AN DA tras <u>la</u> <u>lagartija</u> inútil	(as)
entre <u>eso</u> S <u>árbOLeS</u> ya mu <u>erto</u> S p Or La SOL l ama .	(es/es/e s)
<i>De</i> <u>delicadezas</u> , la <i>del</i> SOL <u>la</u> má <u>s</u> cruel	(ez/as/a s)
que consume <u>árbOLeS</u> y <u>lagartijas</u> respet ANDO su cáscara.	(es/as/es)
Fija en tu memoria <u>esa</u> <u>enseñANzA</u> del paisaj <u>e</u> ,	(esa/ e s a/ a s e)
y <u>est<u>a</u></u> otra:	(es a)
de cu ANDO acerca Ste al <u>árbOL</u> re <u>seco</u> un fo SfOr ito <u>trivial</u> L	(es)
y ardió <u>demasiADO</u> súbito y <u>desmedido</u>	(e a s/es)
como Si fuera de p OL vora.	
No te cul <u>pes</u> , quién iba a calcu Lar tamañ O <u>e</u> Stropicio!	(es/es)
Y acepta: el fuego ya <u>estaba</u> allí,	(es)

³⁸¹ En algunos narradores puede verse la acción de la función poética, pienso, por ejemplo en Juan Rulfo, en Lezama Lima o en João Guimarães Rosa.

³⁸² Paul Valéry. *Teoría poética y estética*, pp. 94-95.

³⁸³ p.90.

ten**S**O y contenido bajo **L**a corte**z**a, (e s/eza)
esper**A**ND**O** *tu* ge**S**t**O** triv**i**al, *tu* mataperr**a**da. (es/es)
 Recuerda, pues, ese repentino e**S**trag**O** (su intraducib**L**e belle**z**a) (es/es/es/ez)
sin arrepentimient**o**s (s e/e s)
porqu**e** fui**s**t**e** tú, pero *tampoco*. (e s e)
Así (as)
 en *todo*.

Además del tejido sonoro que se da a lo largo del poema gracias a la intervención de la vocal media /e/, la vocal abierta /a/ y las consonantes fricativas /s/ y /z/, que permiten la fluidez sonora del mismo, hay otros ecos dentro del texto, que no sólo acentúan la musicalidad, sino que van creando sugerencias semánticas fundamentales. En el siguiente esquema podemos ver la insinuación de la palabra “sol” que se oculta y revela intermitentemente, y, al lado de la figura “sol”, se anudan otras palabras, en las que se produce otro eco sonoro que alude tanto a los “arenales” como al verbo “andar”: andar sobre el paisaje de los arenales y recordar el efecto del sol sobre el paisaje, son los dos motivos temáticos que se entrecruzan en “Poema del inocente”, en el que también se encuentran, como en muchos otros poemas de Watanabe, el pasado y el presente.

AreNAles	voluntario S O <u>es</u> e L S OL
ANuDA	LOS
ANDA	pañue L O Sobre
resp e t A ND O	<u>eso</u> S <u>árb</u> O Le S ya mu e rto S p O r La S OLlama
enseñ A Nz A	S OL
cu A ND O	<u>árb</u> O Le S
<u>de</u> m asi A ND O	
<u>esper</u> A ND O	acerc a St e al <u>árb</u> O L <u>re</u> s eco un fo S f O rito <u>triv</u> i al
	Si fuera de p O Lvora

calcuLar tamaño eStropicio
 tenSO y contenido bajo La/ geStO trivialL
 eStragO (su intraducible

Seguir las posibles relaciones entre los fonemas esparcidos por el texto, supone, como lo indica Starobinski, “hacer una lectura que se desarrolla según otro tempo (y en otro tiempo): en última instancia se sale del tiempo de la consecutividad propia del lenguaje habitual”³⁸⁴. Esta otra lectura nos permite descubrir algo mucho más importante que un mensaje oculto o una *palabra-tema*; **nos ayuda a percibir los impulsos, las oscilaciones, los gestos, las intenciones profundas del lenguaje.**

Sorprende, en los dos poemas anteriores, la capacidad de metamorfosis de las palabras: una palabra se transforma en otra (**SOL** en **SOL**lama), entra (**LAS** en is**LAS** o **PATO** en es**PAnTO**) o sale (de **ANuDA** sale **ANDA**), se alarga (**ANTE** se alarga en eleg**ANTE**) o se acorta (**ALTura** se acorta en **ALTo**), se divide (voluntario**SO** es e**L**), se une (**SOL**), o se invierte (**SOL/LOS**). El lenguaje poético es flexible en todas sus partes y las palabras alcanzan una naturaleza distinta; en los poemas, las palabras, adquieren una dimensión interna de multiplicación que les permite hacer resonar, a través de ellas, a otras palabras: (arb**OLeS**=**SOL/LA/AL/LAS/ ESA/ES** o **SALIna**= **ISLA/LAS/LA/AL/SAL/SI**). Sólo un poeta, atento a los hallazgos de su oído, puede ser capaz de registrar la vida misma del lenguaje con su poema.

Charles Olson en su ensayo, “El verso proyectivo”, habla del *comportamiento del lenguaje* en la poesía, y de la relación entre las palabras y el poeta en el proceso mismo de la escritura. Este ensayo tuvo una repercusión importante en las generaciones 60 y 70 de la poesía peruana. Watanabe, incluso, lo menciona en una entrevista:

³⁸⁴ Jean Starobinski. *Las palabras bajo las...* Op.cit., p.42.

En los años setenta, los jóvenes tuvimos conocimiento fragmentario de una propuesta del escritor norteamericano Charles Olson, el 'verso proyectivo'. El poema debía ir de una percepción a otra, sin detenerse y sin seguir un desarrollo lineal. Yo imaginaba la propuesta como un danzante moderno en una gran pista de baile, yendo siempre hacia delante, o como la improvisación de un solista de jazz. Para hacer tal poema se necesitaba una amplitud y una habilidad verbal que yo no tenía, además de una velocidad que no iba con mi carácter pausado. Algunos de mis amigos como Enrique Verástegui o José Rosas Ribeyro escribieron excelentes poemas en esta línea, inyectándole además un vitalismo que acaso no tenía la poética original.³⁸⁵

Llama la atención que Watanabe se centre, sobre todo, en la velocidad que supone la teoría de Olson, y no, en otros puntos muchos más afines con sus propios poemas, como por ejemplo, la relación que surge entre el oído y la mente en el fraseo que articula los versos o líneas del poema. Lo que parece evidente es que Watanabe, aunque interesado en el texto de Olson, lo ve diametralmente opuesto a su propia visión de la poesía; su carácter pausado, como él lo llama, que repercute en un ritmo lento que va desarrollándose también lentamente a partir de las imágenes, no tiene mucho que ver con la agilidad mentada por Olson. Sin embargo, como se ha podido observar en los análisis anteriores, el sosiego de los poemas de Watanabe, su lentitud, es sólo aparente, es el efecto que recibe el lector, pero el interior de sus poemas, su tejido interno, es dinámico.

³⁸⁵ Tomado de: (<http://www.educared.edu.pe/estudiantes/literatura/watanabe4.htm>) Reseña "El guardián del hielo" de Alonso Rabí Do Carmo.

Más allá de las diversas velocidades que pueda alcanzar un poema, me parece que uno de los puntos esenciales del ensayo de Olson es el que tiene que ver con la *composición por campo*. Olson dice que es el lenguaje, el que hasta cierto punto, va guiando al poeta, sugiriéndole el camino a seguir:

Desde el momento en que [el poeta] se aventura a meterse en la COMPOSICIÓN POR CAMPO— él se expone— no puede ir por ningún camino sino por el que el poema que tiene entre manos dicta para sí mismo.³⁸⁶

Este dictado, por llamarlo de alguna manera, tiene que ver, justamente, con las cualidades sonoras de las palabras, o mejor aún, con los componentes sonoros de éstas:

Es por sus sílabas que las palabras se yuxtaponen en belleza, por estas partículas de sonido tan claramente como por el sentido de las palabras que ellas componen. En cualquier caso dado, puesto que existe la elección de las palabras, la elección, si hay un hombre detrás, será, espontáneamente, la obediencia de su oído a las sílabas.³⁸⁷

Más adelante, Olson llama a la sílaba el “rey”, y resalta su función como partícula de sonido y de sentido en cuanto constructora de palabras; es decir, la sílaba, al no asociarse a ninguna unidad de significado, puede pivotar, en una mente alerta, múltiples palabras e insinuar, hasta cierto punto, la dirección de un texto:

Es de la unión de la mente y el oído que nace la sílaba.³⁸⁸

³⁸⁶ Charles Olson, “El verso proyectivo”, *El poeta y su trabajo II*, p. 30.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 31.

³⁸⁸ *Idem.*

Ahora bien, en los poemas de Watanabe, se ha podido ver, no sólo el funcionamiento de la sílaba, sino el de las unidades que la constituyen, los fonemas; éstos, al parecer, tienen también la capacidad, por las resonancias que suscitan dentro del texto, de inducir sentido hacia el poema.

De acuerdo con Olson, el lenguaje participa en su propia construcción y el poeta debe encontrar el equilibrio exacto entre la *acción del lenguaje* y su *voluntad de escritura*, de ahí que se haya hablado, antes, de una *voluntad pasiva*, en la que la obediencia al oído y la inteligencia, la capacidad receptiva y la reflexión, van imprimiendo el tono y la dirección del texto.

“El verso proyectivo” de Olson pone en alerta al poeta ante la excesiva interferencia de la subjetividad, o yo lírico, dentro del poema, dándole, así, un lugar central a la materialidad propia de las palabras. Este llamado a un nuevo objetivismo u *objetismo*³⁸⁹ como lo llama Olson dentro de su ensayo, coincide con la puntualización que hace Starobinski a las notas de los anagramas de Sausurre:

Analizar los versos en su génesis no consistirá en remontarse a una intención psicológica: primero habrá que poner en evidencia una *latencia verbal* bajo las palabras del poema. Detrás de las palabras que prodiga el discurso poético se halla la palabra. [...] Tal vez hay, en esta teoría, un deseo deliberado de eludir todo el problema relativo a una conciencia creadora. La poesía no es solamente lo que se realiza en las palabras, sino lo que tiene origen a partir de las palabras.³⁹⁰

³⁸⁹ Charles Olson hace una diferencia entre *objectivism* y *objectism*, el segundo término hace alusión al poema como objeto, y al poeta como un elemento más que participa en la elaboración de ese objeto hecho de palabras.

³⁹⁰ Jean Starobinski, *Las palabras bajo las...* Op.cit., p. 129.

Al final, lo que queda claro, es que **la poesía es un asunto de palabras**; pero las palabras, sin el poeta, sin esa inteligencia que las pone en movimiento, pierden muchas de sus cualidades. Se necesita de una relación activa entre las palabras y el poeta para que el texto alcance la altura necesaria, para que alce el vuelo y nos haga vislumbrar nuevos horizontes. Watanabe, como se ha visto a lo largo de este capítulo, logra ese equilibrio: consciente o inconscientemente, invita a danzar a las palabras en el ajustado espacio de sus poemas.

Conclusión

Para concluir este trabajo quisiera empezar por el principio, porque es ahí en donde está el germen, el origen de mi reflexión. ¿Por qué elegí la obra poética de José Watanabe? Tengo que confesar que la escogí porque rompía totalmente con mi propia visión de la poesía. A pesar de que me gustaban mucho sus poemas, me parecía que lo que sucedía en ellos era la antítesis de lo que yo consideraba, en ese entonces, un buen poema. Siempre estuve en contra de una poesía que narra o cuenta una historia, de una poesía asentada en lo visual y no en lo sonoro, de una poesía en la que el “yo poético” explica o justifica lo que dice, de una poesía en la que la idea central puede distinguirse con cierta facilidad, de una poesía que se dirige continuamente al lector, y de una poesía que se toca con los géneros didácticos, como lo son la fábula o la parábola. Todo lo mencionado anteriormente forma parte, en mayor o menor medida, de la poesía y poética de José Watanabe, y en vez de malograr sus poemas, como yo hubiera predicho, éstos funcionan perfectamente.

¿Qué sucede al interior de los poemas que los hace funcionar?, ¿cómo es posible que los poemas con tantas interferencias no pierdan intensidad?, ¿cómo puede convivir la narración con el espíritu poético? Éstas y muchas otras preguntas surgieron en mí al acercarme a la obra de Watanabe. En un principio mi trabajo consistió, precisamente, en identificar esos elementos que yo consideraba perjudiciales y en analizar cómo se estructuraban, cómo se relacionaban dentro de esa compleja maquinaria que es un poema. Después de muchas lecturas y de buscar parámetros distintos desde dónde leer, fui descubriendo la riqueza de la poética de Watanabe y la coherencia interna que sostiene sus poemas. Intenté forjar en mí una visión distinta y recibir al poema sin ningún prejuicio preconcebido, intenté olvidar todo lo que supuestamente sabía de la poesía y

aprender nuevamente lo que es un poema. Limpiar la mirada, limpiar las ideas y desde ahí comenzar a leer. Quizás uno de los mayores aprendizajes que obtuve de la realización de esta tesis es el de reconocer que no hay ningún parámetro válido para acercarse a la poesía, que no existe conocimiento suficientemente completo para juzgar de antemano lo que es correcto o no, y que hay que cuidarse de idealizar ciertas poéticas, y tener la suficiente humildad y el necesario respeto para adentrarse en una obra, a pesar de que ésta niegue todo lo que pensamos.

Los poemas de Watanabe no dejaron, a lo largo de mi investigación, de enseñarme y de sorprenderme. En un principio pensé, como ya lo mencioné, que una carencia de su poesía se daba en el plano de la sonoridad. Me parecía que Watanabe daba mucha más importancia al ojo que al oído y que su obra tejía imágenes visuales carentes de un ritmo que las sostuviera. Mi análisis me llevó a encontrarme con todo lo contrario, dentro de sus poemas reconocí un oído atento, no sólo al movimiento de la sílaba, sino a los fonemas en sí mismos como agentes sonoros-semánticos. El tejido sonoro en sus poemas es muy sutil y no se muestra, por lo tanto, en las primeras lecturas, hay que leer con suma atención y adentrarse en la estructura del poema para poder rastrear el tejido fónico, sus texturas, ecos y resonancias. La dinámica interna que sostiene sus poemas sirve de anclaje a lo visual, las imágenes e ideas que genera el poema se ciñen a ésta.

Otra enseñanza que obtuve de José Watanabe es que llegar a lo sencillo supone un trabajo muy arduo. Detrás de lo aparentemente simple anida lo complejo. Recuerdo ahora unas palabras del escultor rumano Constantin Brancusi: “la simplicidad no es un fin en arte pero se llega a ella, sin proponérselo, cuando uno se aproxima al sentido real de las cosas”.³⁹¹ Me parece que Watanabe hubiera estado de acuerdo con él y su obra poética es una muestra de ello: la simplicidad de sus poemas es su grandeza. Muchas interrelaciones se dan en el interior de la obra de Watanabe, en distintos planos y niveles, pero los poemas, asumiendo la discreción de su

³⁹¹ “Brancusi, escultor” en Poesía y poética 6, pg. 53.

creador, no las ponen en evidencia, las guardan en lo más recóndito y las muestran, sólo, a quien las busca con asiduidad.

La obra de Watanabe es sumamente rica, muchas cosas faltaron por decir en esta tesis, muchos caminos o líneas de investigación que me parecen importantes y que podrían dar lugar a otras tesis o futuros trabajos. Faltaría plantear, por ejemplo, la influencia de Eguren y de Vallejo en sus poemas, me parece que en su obra Watanabe realiza una síntesis de ambas poéticas, tomando, por un lado, el desgarramiento vallejiano y por el otro, la contención de Eguren. La poesía hogareña de Vallejo y la visión de la imagen en Eguren también convergen en su poética. Asimismo me parece percibir otro encuentro interesante, el que se da entre Juan Rulfo (narrador-poeta) y Watanabe (poeta-narrador). El registro de las distintas inflexiones del habla es esencial en ambos, así como las expresiones familiares y populares. Me parece percibir, además, cierto paralelismo entre Laredo y Comala en el que se podría ahondar. La importancia de la pintura en la obra de Watanabe es otra línea sugestiva, la primera vocación de Watanabe fue la de pintor, siguiendo en esto la inclinación de su padre. En su obra menciona contantemente pinturas y pintores, y en cada poema compone una imagen visual que bien podría ser escena de un cuadro. También podría intentarse, en el mismo sentido de lo visual, hacerse un lazo con el *haijin* Busón, poeta y pintor del siglo XVIII, que relaciona la poesía y la pintura en una misma poética. Otro camino atrayente es el de su “bestiario”, la cercanía con el mundo animal y los significados que pueden desprenderse de esto podrían abrir una veta de su poética muy poco trabajada, y análoga a esta línea de investigación, está también la importancia del cuerpo como un elemento que se construye a partir de su relación con otros cuerpos, que es absorbido por el mundo y que al mismo tiempo absorbe al mundo, que busca su individualidad, pero también su integración en el todo. Seguramente hay otras rutas de acceso, pero basten éstas para poner en evidencia la necesidad de trabajos futuros, ya que la obra de José Watanabe es todavía hoy un campo muy

poco explorado. Espero que mi tesis sirva de plataforma a otros para entablar una relación con un poeta que me parece esencial en el mapa de la poesía latinoamericana.

Bibliografía del autor:

Álbum de familia. Lima: Editorial Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1971.

El huso de la palabra. Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1989.

Historia natural. Lima: Ediciones Peisa, 1994.

Cosas del cuerpo. Lima: Editorial El Caballo Rojo, 1999.

La memoria del ojo. Cien años de presencia japonesa en el Perú. Perú: Fondo Editorial del Consejo de Perú, 1999. (Realizado en colaboración con Amelia Morimoto y Oscar Chambi.

Antígona. Teatro en verso. Versión libre de la tragedia de Sófocles. Lima: Ediciones Yuyachkani, 2000.

Habitó entre nosotros. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

La piedra alada. Valencia, España: Editorial Pre-textos, 2005.

La piedra alada. Lima: Ediciones Peisa, 2005.

Banderas detrás de la niebla. Valencia, España: Editorial Pre-textos, 2006.

Banderas detrás de la niebla. Lima: Ediciones Peisa, 2006.

Obras Completas. Valencia, España: Editorial Pre-Textos, 2008.

Antologías:

Path through the canefields. Londres: White Adder Press, 1997.

El guardián del hielo. Bogotá Colombia: Editorial Norma, 2000. (Reeditada en La Habana en el 2002).

Elogio del refrenamiento. Sevilla, España: Editorial Renacimiento, 2003.

Lo que queda. Caracas, Venezuela: Editorial Monte Ávila, 2005.

Libros sobre José Watanabe:

De Paz, Maribel, *El ombligo entre el adobe. Asedios a José Watanabe*. Lima: Grupo Editorial Mesa Redonda, 2010.

Fernández Cozman, Camilo. *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Lima: Cuerpo de la metáfora editores, 2009.

Muth, Randy. *José Watanabe: El ojo que nos descubre*. USA: Author House, 2009.

Artículos y ensayos sobre José Watanabe:

Ajos & Zafiros # 7, Dossier: “Los universos alternos de José Watanabe”, Perú, 2005

(La revista *Ajos & Zafiros* dedica un Dossier a la obra de Watanabe: “Los universos alternos de José Watanabe”. “Un (silencioso) grito contra la muerte. Lectura de un poema de José Watanabe”, por Luis Fernando Chueca. “Raíz y praxis del deseo en *Cosas del cuerpo*”, por Moisés Sánchez Franco. “Mitología privada: la representación larediana en la poesía de José Watanabe”, por Edmundo Sbarbaro. “Expfrasis como traducción visual y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde ‘museo interior’ de José Watanabe”, por Alberto Valdivia Baselli. “Las paradojas del lenguaje: entrevista con Watanabe, por José Cabrera.)

Baselli, Valdivia Alberto. “Paciencia de agua. Una lectura a la trayectoria poética de José Watanabe desde la antología *El guardián del hielo*”. *Evohé* 5. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima, 2001.

Chirinos, Eduardo. “El ojo meditativo de José Watanabe”. *Lateral* 93. Barcelona: Lateral, 2002.

Galindo, Percy. “La integración del yo en la naturaleza en *Cosas del cuerpo* de José Watanabe”. *Especulo* 24, 2003.

Jara, Luis Fernando. “José Watanabe o la poética del ojo”. Boletín 34, Academia Peruana de la Lengua. Lima: Nueva Época, 2001

Malpartida, Miguel Ángel. “El haiku y *Cosas del cuerpo* de José Watanabe”. *Dedo Crítico* 9. Lima, 2002

Martos, Marco. “José Watanabe el encuentro lírico de dos tradiciones” en:

<http://www.educared.edu.pe/estudiantes/literatura/watanabe.1.htm>

Mendiola, Víctor Manuel. “De la poesía de José Watanabe”. En la Jornada Semanal, 23 de enero del 2000, México.

Mondoñedo, Marcos. “El encuentro con lo real en algunos poemas de José Watanabe”. *Tinta Expresa* 2. Lima: Tinta Expresa Editores, 2006.

Planas, Enrique. “El hielo y su poeta”. *Caretas* 6, 2000.

Rabí Do Carmo, Alonso. “El estilo es el lugar donde poso mi alma. (Entrevista con José Watanabe)”. *Alforja* 35. México, 2005.

Rabí Do Carmo, Alonso. “El Guardián del hielo” en:

<http://www.educared.edu.pe/estudiantes/literatura/watanabe.4.htm>

Sánchez, León Abelardo. “La poesía no consuela” en:

<http://josewatanabe.tripod.com/entrevista.htm>

Villacorta, Carlos. “Tres poemas sobre el desierto”. *Ángeles y Demonios* 1. Perú: Artes y Letras, 2003

Bibliografía consultada:

Alighieri, Dante. *Obras Completas de Dante Alighieri*. Trad. Nicolás González Ruíz, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Trad. Ramón Gil Novales, Barcelona: Paidós, 2005

Arguedas, José María. *Qepa Wiñaq... Siempre literatura y antropología*. (Edición crítica de Dora Sales). Madrid: Iberoamericana, 2009.

Arguedas, José María y Izquierdo Ríos, Francisco (selección y compilación). *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. España: Ediciones Siruela, 2009.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin, México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

————— *La tierra y los sueños de la voluntad*. Trad. Beatriz Murillo Rosas. México: FCE, 1994.

Basadre, Jorge. *Perú: problema y posibilidad y otros ensayos*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1992.

Basho, Matsuo. *Sendas de Oku*. Trad. Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. México: FCE, 2005.

Benedict, Ruth. *El crisantemo y la espada*. Trad. Javier Alfaya, Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Benjamin, Walter. “Ensayos estéticos y literarios (cont.)”. Libro II, vol.2. Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Abada editores, 2008.

Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

————— *Ficcionario, una antología de sus textos*. México: FCE, 2003

————— *Arte poética*. Barcelona: Crítica, 2001

Bourget, Steve. *Sex, death and sacrifice in Moche religión and visual cultura*. Austin: University of Texas Press, 2006.

Blyth, Reginald Horace. *Haiku (1949-1952) En cuatro volúmenes*. Japón: The Hokuseido Press, 1960.

Cabezas, Antonio. *La cultura japonesa*. España: Hiperión, 1990.

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 2000

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima, Perú, Berkeley, USA: CELACP Latinoamericana Editores, 2003

Creeley, Robert. *Contexts of Poetry: interviews 1961-1971*. Bolinas, California: Four Season Foundation, 1973

Creeley, Robert, “Un coloquio con Robert Creeley”, trad. Martha Block, *El poeta y su trabajo III*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1983.

Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio*. Lima: FCE, 1998.

De Andrade, Oswaldo. *Escritos antropófagos*. Trad. Alejandra Laera y Gonzalo M. Aguilar. Argentina: Ediciones El Cielo por Asalto, 1993.

De Campos, Haroldo. *de la razón antropofágica y otros ensayos*. Selección, traducción y prólogo de Rodolfo Matta, México: Siglo Veintiuno Editores, 2000

Eguren, José María. *Obras completas*. Lima: Mosca azul editores, 1974.

Fernández Cozman, Camilo. *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Cuerpo de la metáfora editores, Lima, 2009.

Fonteneau, Françoise. *La ética del silencio. Wittgenstein y Lacan*. Trad. Victor Goldstein, Argentina: Atuel-Anáfora, 2000.

García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas*. México: Editorial Grijalbo, 1990.

García Valdés, Olvido. *Esa polilla que delante de mí revolotea (poesía reunida)*. España: Galaxia Gutemberg, 2008.

Gola, Hugo. *Prosas*. Córdoba, Argentina: Alción Editora, 2007.

Golten, Jürgen. *Iconos y Narraciones. La reconstrucción de una secuencia de imágenes Moche*. Lima, Perú: IEP ediciones, 1994.

Grupo μ . *Retórica general*. Trad. Juan Victorio, España: Paidós, 1987.

Halbwach, Maurice. *La memoria colectiva*. Trad. Inés Sancho-Arroyo, Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

————— *Los marcos sociales de la memoria*. Trad. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica, Barcelona: Anthropos, 2004.

Haya, Vicente (selección, traducción y comentarios). *Haiku-dô*. Barcelona: Kairós, 2008.

Hearn, Lafcadio. *En el país de los dioses. Relato de viajes por el Japón Menji, 1890-1904*. Trad. José Manuel de Prada Samper. Barcelona: El Acantilado, 2002.

————— *Kokoro*. Trad. José Kozér. Madrid: Ediciones Miraguano, 1986.

Hinostroza, Rodolfo. *Primicias de cocina Peruana*. España: Editorial Everest, 2006.

————— *Poesía completa*. Madrid: Colección Visor de Poesía, 2007.

Hocquenghem, Anne Marie, *Iconografía Mochica*. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989.

Hofmannsthal, Hugo von. *Carta de Lord Chandos*. Trad. José Quetglas. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1981

Houghton, Lord. *Vida y cartas de John Keats*. Trad. Julio Cortázar, Valencia: Pre-textos, 2003

Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Trad. Ana Maria Gutiérrez-Cabello, Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.

————— *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Trad. Mónica Mansour, México: F.C.E, 1992.

Keene, Donald. *La literatura japonesa*. Trad. Jesús Bal y Gay, México: FCE, 1956.

————— *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*. México: El Colegio de México, 1969.

Kohut Kart, Morales Soravia José, (eds). *Literatura peruana hoy, crisis y creación*. Madrid: Iberoamericana, 1998.

Leminski. Paulo. *Matsuo Bashô*. São Paulo, Brasil: editora brasiliense s.a., 1983.

Levertov, Denise. *El poeta en el mundo*. Trad. Ugo Ulive, Caracas: Ávila Editores, 1979.

Lévi- Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: F.C.E, 1997.

- Lezama Lima. *La expresión americana*. México: FCE, 1993.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. México: Ediciones Casa Juan Pablos. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2003.
- Lienhard, Martín (coordinador). *La memoria popular y sus transformaciones*. (Simposio interdisciplinario de Monte Verità, Ascona, Suiza, 1998). Madrid: Iberoamericana: 2000.
- Lotman, M Yuri. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert, Madrid: Ediciones ISTMO, 1982.
- Milán, Eduardo. *Crítica de un extranjero en defensa de un sueño*. España: Huerga y Fierro Editores, S.L.U., 2006.
- *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. México: Universidad de la Ciudad de México, 2004.
- Morimoto Amelia. *Los japoneses y sus descendientes en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 1999.
- *Los inmigrantes japoneses en el Perú*. Lima: Taller de Estudios Andinos, 1979.
- Morris, Iván. *La nobleza del fracaso, héroes trágicos de la historia del Japón*. Trad. Paloma Tejada. España: Alianza Editorial, 2010.
- Musashi, Miyamoto. *El libro de los cinco anillos*, Trad. Alfonso Colordón, España: Editorial Edaf, 2010.
- Nitobe, Inazo. *Bushido, el corazón de Japón*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1989.
- Olson, Charles. *Collected prose*. University of California Press, 1997.
- Olson, Charles, “El verso proyectivo”, *El poeta y su trabajo II*, Trad. José Coronel Urtrecho, México: Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- Ortiz, Juan L. *En el aura del sauce*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987
- Ortiz, Fernando. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. España: Ariel, 1973
- Oviedo, José Migual, *Estos 13*. Lima: Mosca azul editores, 1973.
- Padilla, José Ignacio (Editor). *N u / d o, homenaje a j.e. eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- Pavese, Cesar. *El oficio del poeta*. Trad. Hugo Gola y Rodolfo Alonso, Colección *Poesía y Poética*. México: UIA, 1994.

- Paz, Octavio. *Obras Completas Tomo 2*. México: FCE, 2003.
- Pereira, Manuel. *Toilette*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1993.
- Platón. *Cratilo o del lenguaje*. Edición y traducción de Atilano Domínguez. Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- Ponge, Francis. *Métodos*. Trad. Silvio Mattoni, Argentina: Adriana Hidalgo, 2000.
- Porrás Barrenechea, Raúl. *Mito, tradiciones e historia del Perú*. Lima: Retablo de papel, 1973.
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. Trad. José Vázquez Amaral, México: Editorial Joaquín Mortíz, 1989.
- _____ *Literary Essays*. New York: New Directions, 1968.
- Puelles, Andoni Alonso. *El arte de lo indecible. (Wittgenstein y las vanguardias)*. España: Universidad de Extremadura, 2002.
- Racionero, Luis. *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza editorial, 2002.
- Rama, Ángel, "Literatura y cultura en América Latina, Revista de crítica literaria latinoamericana, año IX, No 18, 1983.
- Rilke, Rainer María, *Teoría poética*, Trad. Federico Bermúdez Cañete, Barcelona: Ediciones Júcar, 1987
- _____ *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Trad. Francisco Ayala. Buenos Aires: Losada, 1979.
- Rodríguez Ferrándiz, Raúl. *Semiótica del anagrama*. España: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998 (Edición electrónica Espagrafic)
- Roubaud, Jacques. *Poesía, etcétera: puesta a punto*. Trad. José Luis del Castillo Jiménez. Madrid: Hiperión, 1995.
- Rowe, William. *Siete ensayos sobre poesía latinoamericana*. México: El Poeta y su Trabajo, 2003.
- Saer, Juan José. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Celtia, 1986.
- Sato, Amalia. *Japón en Tokonoma. Su literatura: traducciones + lecturas*. Argentina: Series Tokonoma, 2001.

- Sauer, O. Carl. *La morfología del paisaje*. Trad. Guillermo Castro A. University of California Publications in Geography, Vol. 2, No 2, (pgs 19-53), 1925.
- Seféris, Giórgos. *El sentimiento de eternidad*. Trad. Selma Ancira. México: FCE, 1994.
- Silva, Alberto (selección, traducción y estudio crítico). *El libro del Haiku*. Argentina: Editorial Bajo la Luna, 2005.
- Sologuren, Javier. *Gravitaciones y tangencias*. Lima: Editorial colmillo blanco, 1988.
- Sologuren, Javier. *Obras completas, tomos IV, V, VII y VIII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.
- Starobinski, Jean. *Las palabras bajo las palabras (La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure)*. Trad. Lía Varela y Patricia Willson. España: Gedisa Editorial, 1996.
- Stevens, Wallace. *El elemento irracional de la poesía*. Trad. Patricia Gola, México: UAP, 1987.
- Toro Montalvo, Cesar. *Mitos, leyendas y cuentos del Perú/ Costa*. Perú: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006.
- Suzuki T., Daisetz. *El zen y la cultura japonesa*. Trad. María Tabuyo y Agustín López, España: Editorial Paidós, 1996.
- Tsvietáieva, Marina. *El poeta y el tiempo*. Trad. Selma Ancira, Barcelona: Editorial Anagrama, 1990.
- Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Trad. Carmen Santos, Madrid: Visor, 1990.
- . *Notas sobre poesía*. Trad. Hugo Gola, Colección *Poesía y Poética*. México: UIA, 1994.
- . *Reflexiones*. Trad. Glenn Gallardo, México: UNAM, 2002.
- Vargas Llosa, Mario *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: FCE, 2004.
- Von Hagen, Victor W. *Los reinos desérticos del Perú*. Trad. Mario Bracamonte, México: Editorial Diana, 1973.
- Watanabe, José; Morimoto, Amelia; Chambi, Oscar. *La memoria del ojo. Cien años de presencia japonesa en el Perú*. Perú: Fondo Editorial del Consejo de Perú, 1999.
- Watanabe, José. *Obras Completas*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos, 2008.
- . *Elogio del refrenamiento*. Sevilla, España: Editorial Renacimiento, 2003.

Westphalen, Emilio Adolfo. *La poesía los poemas los poetas*. México: UIA y Artes de México, 1995.

————— *Escritos varios sobre arte y poesía*. Perú: Fondo de Cultura Económica, 1996.

————— *Otra imagen deleznable...* México: FCE, 1980

William, Carlos, Williams. *Poemas, textos y entrevistas*. Trad. Martha Block, México: UAP, 1987.

————— *Paterson*. Trad. Hugo García Manríquez, México: ALDVS, 2009

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Luis M. Valdes Villanueva, Madrid: Alianza Editorial, 2009.

Yurkevich, Saul. *Suma crítica*. México: FCE, 1997.

Zurita, Raúl/ Medo, Maurizio (compiladores). *La letra en que nació la pena. Muestra de poesía peruana 1970-2004*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 2004.

Revistas y sitios de internet:

Ajos & Zafiros # 7, Dossier: “Los universos alternos de José Watanabe”, Perú, 2005

Bonvicino, Régis, “Entrevista”, *Poesía y poética* 36, México: UIA, 1999

Brancusi, Constantin. “Brancusi, escultor” *Poesía y poética* 6, México: UIA, 1991.

Celan, Paul, “Un texto y diez poemas de Paul Celan”, trad. Patricia Gola, *Poesía y poética* 1, México: UIA, 1990

Celan, Paul “Carta a Hans Bender”, trad. Patricia Gola, *Poesía y poética* 28, México: UIA, 1997

Creeley, Robert, “Un coloquio con Robert Creeley”, trad. Martha Block, *El poeta y su trabajo III*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1983

Flores, Enrique. Lizardi y la voz o cuando los pericos mamen”. *El poeta y su trabajo* 18, México: Oak Editorial, 2004.

Flores Prado, Luis. “Divinos trinitarios procesos sincréticos en el Amaru, el toro y las illas” Tomado de *La alforja de Chuque* en <http://gonzaloespino.blogspot.mx/2012/02/divinos-trinitarios-procesos.html> el 12 de febrero del 2012 .

Hermoza, Ernesto entrevista a José Watanabe en www.presenciacultural.com, enero del 2007.

Jara , Luis Fernando, Entrevista a José Watanabe, “La escritura poética” realizada en el 2003 (inédita)

Levertov, Denise, “Técnica y entonación”. Trad. Patricia Gola, *Poesía y poética* 7, México: UIA, 1991

Nelli, René, “Poesía abierta, poesía cerrada”. Trad. Jorge Fernández Granados, *Poesía y poética* 28, México: UIA, 1997

Planas, Enrique, *El comercio*, “José Watanabe: la poesía en que creo” (entrevista) 13 de diciembre del 2006.

<http://elcomercio.pe/edicionimpresa/html/2006-12-13/ImEcLuces0632147.html>.

Rabí Do Carmo, Alonso, “Entrevista a Watanabe: El estilo es el lugar donde poso mi alma”, *Revista Alforja* 35, invierno, 2005.

Rabí Do Carmo, Alonso, “El guardián del hielo” (Reseña)

(<http://www.educared.edu.pe/estudiantes/literatura/watanabe4.htm>)

Saer, Juan José, “El jardín secreto”. El poeta y su trabajo 18, México: Oak Editorial, 2004.

Sbárbaro, Edmundo, “Mitología privada: la representación larediana en la poesía de José Watanabe”, *Ajos & Zafiros* # 7, Perú, 2005.

Zerón, Lina entrevista a José Watanabe, en “Periodismo cultural”, Lima 2006.

(<http://linazeron.com/htm/periodismo.html>)