

A PUNTO DE VOLAR
EL HAIKU, LA PARÁBOLA Y ALGUNAS GENERALIDADES EN LA POESÍA DE
JOSÈ WATANABE

JUAN CAMILO SUÁREZ ARIZA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

BOGOTÁ, FEBRERO 5 DE 2010

A PUNTO DE VOLAR
**EL HAIKU, LA PARÁBOLA Y ALGUNAS GENERALIDADES EN LA POESÍA DE
JOSÈ WATANABE**

JUAN CAMILO SUÁREZ ARIZA

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR POR EL TITULO DE
PROFESIONAL EN ESTUDIOS LITERARIOS**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

BOGOTÁ, FEBRERO 5 DE 2010
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

JOAQUÍN SÁNCHEZ GARCÍA S.J.

DECANA ACADÉMICA

CONSUELO URIBE MALLARINO

DECANO DE MEDIO UNIVERSITARIO

LUIS ALFONSO CASTELLANOS RAMÍREZ S.J.

DERECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITEARTURA

CRISTO RAFAEL FIGUEROA SÁNCHEZ

DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

JORGE H. CADAVID

Artículo 23 de la resolución No. 13 de Julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

A José Watanabe Varas

Agradecimientos especiales a:

Micaela Chirif, por su colaboración, que me ayudó a profundizar en la investigación.

A Lupe Camino, quien me hospedó en Lima.

A Teresa Watanabe y Dora Watanabe, por acceder a las entrevistas a pesar del duelo.

A mis padres y hermanos por su constante apoyo.

TABLA DE CONTENIDO

1. Introducción.....	1
2. CAPÍTULO I: PANORAMA ACTUAL DE LA NUEVA POESÍA PERUANA.....	6
2.1. Principales pilares del “humus poético” peruano.....	6
2.2. La nueva poesía peruana.....	8
2.3. Watanabe: un poeta insular.....	13
3. CAPÍTULO II: ¡HAIKU NO! HAIKU RECREADO.....	18
3.1. Poesía hecha a partir de las propias limitaciones.....	18
3.2. Influencia japonesa. Harumi Watanabe: “una flor basta”.....	19
3.3. Paréntesis: bushio, zen y haiku. Insertos en tres poemas (tres haikus).....	22
3.4. “No sigo el camino de los antiguos, busco lo que ellos buscaron” Basho.....	32
3.5. Haiku recreado.....	34
3.6. Una anécdota al azar.....	36
4. CAPÍTULO III: EL LENGUAJE VISUAL Y EL ESTILO REFRENADO DE WATANABE.....	37
4.1. El refrenamiento: “Mi estilo es mi represión”.....	37
4.2. El lenguaje visual.....	42
4.2.1. Pintores y cuadros en la obra de Watanabe.....	47
4.2.2. El ojo objetivo de Watanabe.....	50
4.3. La estrategia narrativa en Watanabe: la parábola y el poema-fábula.....	52
4.3.1. La parábola.....	52
4.3.2. El poema fábula.....	59

5. CAPÍTULO IV: LA VIDA ES FÍSICA, NO INTELECTUAL – EL CUERPO.....	62
5.1 Del cine a <i>Antígona</i>	62
5.2. Un esbozo de la tracción peruana en Watanabe.....	64
5.3. La verde banderita: poemas escatológicos.....	66
5.4. Ejes temáticos.....	69
5.5. Universo mítico: Laredo como artificio ficcional latinoamericano.....	70
5.6. La Señora Coneja: Doña Paulina Varas Soto.....	75
5.7. Breve presentación de los poemarios.....	77
5.8. A punto de volar.....	81
6. CONCLUSIONES.....	83
7. BIBLIOGRAFÍA.....	85
ANEXO 1 <i>El humus poético en Perú</i>. (Fragmento de una entrevista a Marco Martos).....	89
ANEXO 2. Desacralización y desmitificación en la poesía de Watanabe. (Entrevista a Camilo Fernández Cozman).....	94
ANEXO 3. <i>El elogio del refrenamiento</i> Artículo escrito por Watanabe (1999).....	101
ANEXO 4. No muchas flores. Fragmento de la entrevista a Teresa Watanabe.....	106

1. INTRODUCCIÓN

La obra poética de José Watanabe Varas (1945–2007) es actualmente, por encima de cualquier cliché, una de las más particulares y expresivas de nuestra lengua. Con un cuidadoso trabajo de contención y precisión en la palabra, produjo un estilo propio que le sirvió para que su poesía fuera reconocida en Hispanoamérica. Sus poemas recrean un paisaje, un cuadro, un suceso en el que el poeta vio algo, con los ojos o con la imaginación, y lo comparte con nosotros a través de sus palabras refrenadas en las que “predomina la descripción”, como dice Darío Jaramillo Agudelo: “[...] nada exuberante como tal, más bien lo contrario, palabra sin estridencia, palabra con vocación de silencio, contenida, lacónica. Hay mirada, sí, pero no hay fotografía. Los ojos de este poeta ven cosas que la cámara no capta, la visión no es solo un atributo de la mirada, una visión como de banderas detrás de la niebla, como una rendija que rasga las apariencias” (2008, p. 9).

Describe aplicando sus conocimientos del haiku, lo que aproxima sus poemas al *satori* o momento de iluminación del budismo zen, pero también a la parábola: le interesaba hacer de la palabra poética un lenguaje universal, de todos. Así su poesía contiene la sabiduría y belleza de un instante o un suceso determinado, filtrado por su ojo meditativo que, sin mayores pretensiones intelectuales o metafísicas, reflexiona sobre la vida cotidiana y extrae un conocimiento que expresa poéticamente.

En un mundo en que cada vez son menos los lectores de poesía, la de Watanabe fue reconocida como una de las más relevantes de Perú e Hispanoamérica cuando él aún vivía:

- En 1970 obtuvo (junto a Antonio Cilloniz) el primer premio del concurso “Joven poeta del Perú”, realizado por la revista *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, con el poemario, *Álbum de familia* (1971).
- Dieciocho años después reaparece en la escena literaria con *El huso de la palabra* (1989), apreciado como el mejor libro de poesía publicado en el Perú en la década del ochenta por una encuesta de la revista *Debate*.
- Cinco años más tarde publicó *Historia natural* (1994), considerado por el crítico Gonzáles Vigil uno de los quince mejores libros peruanos del siglo XX.
- Cinco años después publica *Cosas del cuerpo* (1999), en el cual concluye su primer ciclo poético.
- Al siguiente año escribió *Antígona. Versión libre de la tragedia de Sófocles* (2000) para el grupo Yuyachkani, cuya puesta en escena fue todo un evento teatral en Lima.
- Su reconocimiento internacional se consolida al recibir la distinción honorífica “José Lezama Lima” de Casa de las Américas de 2002, por la antología *El guardián del hielo* (2000), y cuya mención dicta: “Por la excelente muestra de una poesía alejada de todo convencionalismo, donde las profundas y diversas raíces de su autor se entretajan en torno al mito familiar, así como para traducir en palabras sus emociones”.
- Ese mismo año aparece *Habitó entre Nosotros* (2002), poemario que trata la vida de Jesús, sin duda su poemario más polémico, el que más críticas en contra a tenido.
- En España *La Piedra Alada* (2005), su sexto poemario, fue el libro de poesía más vendido por varias semanas.

- Su último poemario, *Banderas detrás de la Niebla* (2006), el que menos tiempo tardó en publicar con respecto al anterior, prueba que estaba en su momento de mayor producción.
- Había acordado publicar su poesía completa con la Editorial Pretextos, ya que estaba decidido a cambiar de rumbo poético. Desafortunadamente, el 25 de abril de 2007 falleció, antes de escribir el poema épico que tanto deseaba. En el 2008 Pretextos publicó el libro *José Watanabe. Poesía completa*, donde aparecen todos los poemarios anteriormente nombrados, la adaptación de *Antígona* y ocho poemas inéditos.

Hoja de vida literaria que confirma el reconocimiento de su poesía dentro y fuera de Perú cuando él aún vivía. Muchos de sus poemas han sido traducidos a diversos idiomas, otros fueron seleccionados para las antologías *Path through the Canefields* (Londres, 1997); *El guardián del hielo* (Bogotá, 2000); *Elogio del refrenamiento* (Sevilla, 2003); y *Lo que queda* (Caracas, 2005). Actualmente aparecen miles de páginas electrónicas en Internet dedicadas a analizar, comentar o difundir su obra.

Su posteridad está garantizada por la capacidad expresiva de sus poemas, por la sencillez, por la concreción y “naturalidad” para transmitirle a un mayor rango de lectores sus poemas sin caer en la cursilería. El trabajo fue la marca registrada de este poeta, en su obra todos los poemas son el producto de un trabajo minucioso y delicado en el cual la palabra está siempre al servicio de la totalidad del poema como contención.¹ Su estilo poético funde

¹ Un ejemplo de esto es el poema titulado “Canción”, que según dijo él mismo Watanabe en una entrevista televisiva, tardó 50 años en escribir.

aspectos de: la tradición poética de Japón; el eclecticismo e influencias de la tradición poética peruana; y el universo tanático de Laredo, su pueblo natal y de infancia.

En Perú desde hace muy poco se está estudiando su obra con rigurosidad pero, tras su muerte, críticos de diversos países están empezando a analizar su poesía con rigurosidad. Camilo Fernández Cozman publicó el primer libro dedicado a analizar exclusivamente su poesía, *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe* (2009). Aunque éste es el estudio más profundo que se ha hecho de este autor, todavía no hay un trabajo que abarque la obra poética completa, pues, el libro de Fernández Cozman está enfocado exclusivamente al estudio de tres poemarios: *El huso de la palabra*, *Historia natural* y *Cosas del cuerpo*. Por eso, este trabajo busca dar una visión panorámica de toda la obra poética de Watanabe, incluyendo algunos apartes de su vida que pueden servir en la reconstrucción de algunos poemas.

En el primer capítulo, se mencionan los poetas que canónicamente se reconocen como los pilares de la tradición poética del Perú (especialmente desde los finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX); después se presenta un esbozo de la nueva poesía peruana (desde los años 60 hasta la de finales del siglo XX). Y finalmente se habla de la insularidad en Watanabe dentro del contexto peruano.

En el segundo capítulo, se toman tres limitaciones que Watanabe dijo tener para acceder a su estilo: la primera limitación, su dificultad para escribir a la velocidad de sus contemporáneos, que lo hizo concentrarse en la paciente búsqueda de la palabra precisa. La segunda, el no tener una filosofía fuerte, lo lleva a releer el haiku, y asimilarlo como una

forma de estar con la sensibilidad y los ojos atentos a capturar la sabiduría y belleza presente a su alrededor; Y la última, al no tener una gran imaginaria verbal, prefirió generar un ideal, escribir una poesía con la mayor claridad posible, para lo cual utilizó una línea narrativa orientada a la parábola, que eleva la anécdota al conocimiento. Finalmente se busca dar una explicación de cómo opera el haiku en su poesía a partir de aspectos biográficos (su padre) y técnicas de escritura del autor (actitud del haiku).

En el tercero, se esboza la *teoría del refrenamiento* en la cual el autor recuerda la imagen de su padre, quien le enseñó que la vida es contención, discreción, que no permitía excesos, amaneramientos y fundamentalmente nada de melodrama. Visión muy oriental del arte, proveniente del bushido. Se concluye analizando la gran carga visual de sus poemas y su estilo deliberadamente narrativo, en el que utiliza la parábola y la fábula como herramientas para hacer un poco más clara su poesía.

En el cuarto, se mencionan diversos aspectos generales de su poesía. Laredo, que representa el mito, la leyenda, la infancia, el mundo contado por la tradición oral de los mayores. Lo real maravilloso se hace presente en su pueblo natal. Y dividimos su obra en tres grandes momentos: la primera parte que incluye los poemarios *Álbum de familia*, *El huso de la palabra*, *Historia Natural* y *Las cosas del cuerpo* son libros en que predomina el mundo mítico de Laredo y la infancia. La segunda parte abarca *Habitó entre nosotros*, la cual se caracteriza porque pierde la capacidad de desmitificar con ironía. Y la tercera que incluye *La piedra alada* y *Banderas detrás de la niebla*, libros de su último periodo productivo en el que retoma la ironía, pero a diferencia de los otros adquiere un tono marcadamente místico.

2. CAPÍTULO I: PANORAMA ACTUAL DE LA NUEVA POESÍA PERUANA

Aunque tienen la figura paradigmática de Mario Vargas Llosa, a Julio Ramón Ribeyro, uno de los mejores cuentistas de Latinoamérica, a José María Arguedas, cuya voz excepcional escribió un español pensado en quechua, y a Alfredo Bryce Echenique, se puede afirmar, sin miedo a equivocarse, que la narrativa no es el fuerte de la literatura peruana.

La poesía ha sido el género literario predominante en la tierra que alguna vez gobernó el Inca. Hay toda una pléyade de poetas que ubican a Perú dentro de los referentes obligados de la poesía escrita en español. Gracias a esa tradición existe un “humus poético”, como dijo Marcos Martos: “[...] no diría que es fácil ser poeta en el Perú —en ninguna parte es fácil— pero Perú tiene un humus poético que está sostenido” (2009).

2.1. Principales pilares del “humus poético” peruano

Ese “humus poético” inicia con los *Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), quien escribió los primeros textos en español desde la óptica del mestizo. Tres siglos después, Ricardo Palma (1833-1919) con *Tradiciones peruanas* inventó un género exclusivo de Perú que se llamó tradiciones; sin embargo, su poesía romántica queda relegada ante su prosa. Por otra parte, los poetas y dramaturgos peruanos del siglo XIX, no soportan ya el lente contemporáneo. (Martos, 2009).

En el modernismo el representante más reconocido de Perú fue José Santos Chocano (1875-1934). Sin embargo, el autor que tanto la crítica como los poetas peruanos reconocen como el mejor registro poético peruano en el modernismo es Manuel González Prada

(1848-1918), quien en su época tuvo mala fama por sus ensayos políticos, lo que hizo que sus poemas fueran ignorados por muchos años en su país. Aún así, según José Miguel Oviedo, su poesía: combina lo antiguo, lo clásico y lo moderno; deja ver una gran inquietud hacia la muerte, hacia los movimientos cósmicos; crea atmósferas elegantes, delicadas; y tiene algunas similitudes a la de José Martí o la de José Asunción Silva (Oviedo, 2009, pp. 8-9).

Pero ya que el registro poético de González Prada no salió de su patria, aquí solo se le referencia como el precursor del modernismo peruano. Más adelante, en las primeras décadas del siglo XX, hubo dos vertientes poéticas predominantes: la “poesía pura”, encabezada por José María Eguren; y la “poesía social y hermética”, por César Vallejo. Víctor Manuel Mendiola en el prólogo de una reciente antología de poesía peruana, *La mitad del cuerpo sonríe*, rechaza los cultos tanto al autor como a las poéticas, explica como la crítica se ha conformado con recordar a los gigantes o los fundadores, como los llamó Yurkievich, sin analizar a fondo otras corrientes y posibilidades de la poesía hispanoamericana: “poner a un lado el culto a la personalidad y el culto clínico de la poética nos vuelve aptos para leer el poema” (2005, p. 20). Dentro de este marco, Mendiola habla de los poetas que han tenido obras laureadas dentro y fuera del Perú:

De entrada nos topamos con la acción verbal de Vallejo o, como dijo José María Arguedas: “en el principio era Vallejo”. Mito de una nueva época. Inmediatamente después se encuentran bajo el signo de los poderes de la imaginación César Moro (1904-1956), Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), Martín Adán (1908-1985), Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001), Jorge Eduardo Eielson (1921), Javier Sologuren (1922), Blanca Varela (1926) y Carlos Germán Belli (1927). (2005, p. 20).

Otro poeta importante de esa época es el ya mencionado José María Eguren (1874-1942), con él se completa el listado de los principales pilares del “humus poético” del Perú: autores cuyas obras generaron un ambiente poético abundante y sólido que va desde finales del siglo XIX hasta los poetas que se han catalogado generacionalmente pertenecientes a los años cincuenta. La calidad de sus obras ha hecho que sus poemas crucen las fronteras del continente y del globo, generando un ambiente poético que invita a escribir poesía en el Perú.

2.2. La nueva poesía peruana

Si vemos las cosas desde el punto de vista generacional, Watanabe hizo parte de la del 70. Por esos años hubo dos grupos importantes en Perú: Hora Cero y Estación Reunida. En la antología *Estos 13*, realizada por José Miguel Oviedo, aparecen los poetas más destacados de esos años: Manuel Morales, Antonio Cilloniz, Jorge Nájjar, José Watanabe, Óscar Málaga, Elqui Burgos, Juan Ramírez Ruiz, Abelardo Sánchez León, Feliciano Mejía, Tulio Mora, José Rosas Ribeyro, José Cerna y Enrique Verástegui. En el prólogo, Oviedo critica a Hora Cero, pues este grupo tuvo grandes incongruencias en sus posturas ideológicas y estéticas. Curiosamente Jorge Pimentel (1944), uno de los principales fundadores del manifiesto de dicho grupo, se excluyó de la antología.

Tania Favela en el artículo “Aproximaciones a José Watanabe”, afirma que “los límites entre las generaciones de los 60’ y los 70’ son un tanto vagos, hay entre ambas generaciones más vasos comunicantes que diferencias” (2009, 3).

Para aclarar esto se cita textualmente:

La generación del 60 supone 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.»

La generación del 60 introduce 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*, “El verso proyectivo” de Charles Olson. Estos nuevos registros modifican 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*:

«Creo que uno de los aspectos más interesantes y significativos que está *detrás* de la poesía peruana última [así llama Oviedo la generación del setenta], 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.» (Favela, 2009, 4).

La ruptura que se da en los 60, posibilita la incursión de nuevos elementos y formas de hacer poesía en comparación a la poesía hecha en las décadas anteriores. Según el mexicano Víctor Manuel Mendiola, la poesía peruana después de los sesenta: “[...] supera la inercia metafórica en la que se complacían las generaciones del cuarenta y del cincuenta,

pero conserva cierto lujo verbal. El habla como documento cobra significación” (2005, p. 25).

Por otra parte, el peruano José Miguel Oviedo dice que

[...] bajo el poderoso influjo de la antipoesía de Nicanor Parra, el exteriorismo de Ernesto Cardenal y de la lírica anglosajona, especialmente la norteamericana, los entonces nuevos poetas peruanos adoptaron una dicción coloquial y prosaica, una andadura narrativa, un tono irónico o sarcástico, y las fórmulas de la publicidad y de los medios masivos. El verso se aproximó al versículo y su ritmo al de una conversación casual. (2009, p. 35).

Pero esta ruptura del rumbo poético no fue exclusiva del Perú, sino más bien, un evento que afectó a la mayoría de la poesía escrita por latinoamericanos. El ya citado prólogo de Mendiola, nos ayuda a comprender mejor algunas características de la poesía hecha en Perú después de los años sesenta: Antonio Cisneros (1942) —con el premio *Casa de las Américas* en el 67— y Rodolfo Hinostroza (1941) —con el premio *Maldoror* en el 70—, por senderos distintos, se convirtieron en las principales voces poéticas de Perú, pues ellos “[...] han privilegiado los significados, los contenidos, las referencias, y ambos comenzaron a desmontar en su país el pesado aparato de lo imaginario como un recurso exclusivo de escritura. En ellos, el sentido no aparece bajo la forma de una angustia metafísica o de un pensamiento duro, sino como un entusiasmo ante lo instantáneo y lo común” (2005, p. 27).

Como ya se dijo, Mendiola enfatiza en la necesidad de abolir los cultos tanto al poeta como a la poética y, para no contradecirse, hace referencia de algunos poemas específicos que él considera importantes: *Balada para un caballo* de Jorge Pimentel (1944); *La mantis*

religiosa e Imitación a Matsuo Basho de José Watanabe; *Del buen cobijo, Jaculatoria y La estaca* de Rosella Di Paolo (1960); resalta el libro *El cielo que me escribe* de Miguel Ángel Zapata (1955); y menciona algunas generalidades de la poesía de Lorenzo Helguero (1969).

La llaneza verbal de todos estos poemas se combina con una ligera inspiración fresquísima. Sorprende el hecho de que en todas estas composiciones no hay culpa lírica, es decir, tanto Pimentel y Watanabe como Di Paolo, Zapata y Helguero no tienen miedo de crear un discurso del yo, tampoco temen utilizar una música y sus imágenes. En sus poemas observamos una acumulación pero no bajo la forma del fragmento sino en un desarrollo entre lo lírico y lo narrativo. En Watanabe ese procedimiento alcanza una forma perfecta. En todos ellos, el lenguaje se contagia —sin temor y al mismo tiempo, sin “desvergüenza”— de una poesía donde se articulan con simpatía —superando las manías y las fobias del siglo XX— registros diversos. [...] Más que una restauración de lo “viejo” y una demolición de lo “nuevo”, ellos representan la apertura de una sincronización, donde la vanguardia puede convivir con su opuesto histórico y estético: un simbolismo y, a la vez, un cierto clasicismo. [...] De un modo extraño, los poemas de Adán se espejean con estas otras piezas de la nueva poesía en un ánimo “reaccionario”. Desde luego, no hay que olvidar que Adán vertió, sobre todo, prosa dentro del verso y Pimentel, Watanabe, Di Paolo y Zapata han introducido recursos del verso en la prosa. Otro aspecto muy interesante de estos poetas es que lo elemental, el habla directa, la anotación de un hecho no deviene en discurso prosaico ni coloquio. Moviéndose a ras del suelo, todos ellos mantienen una respiración más amplia. Al leerlos, nos toca una ebriedad sobria. Y en sentido contrario, podríamos decir que nos hacen mirar el mundo desde una mirada altiva, pero no altanera, como a veces miraron Cisneros, Hinostroza y Verástegui. (2005, pp. 35-36).

Mendiola también compara generalidades de la poesía peruana y la poesía mexicana. De esa comparación se han extraído las siguientes características de la poesía peruana:

[...] optó en general por el camino de una modernidad más pura, radical; [...] el discurso de lo imaginario (bajo la forma surrealista o incluso creacionista) dominó de una manera más pronunciada en la poesía peruana; [a partir de los sesenta] disminuyó la influencia de la poesía francesa; [...] la poesía peruana pasa del lenguaje coloquial a un lenguaje más duro; [...] la nueva poesía peruana parece estar desarrollando un discurso violento y antipoético (Carmen de Ollé o Róger Santiváñez [1956] y Lizardo Cruzado son un ejemplo). (2005, pp. 37-38).

Concluye hablando del la creación de poemas diferentes en los cuales “[...] lejos de la armonía tradicional y sin olvidar las aportaciones de la vanguardia, están creando una nueva lírica donde el verso y la prosa, lo simultáneo y lo lineal, la forma y el contenido, la poesía del lenguaje y la poesía de la experiencia, se mezclan. Ése es el caso, en Perú, de Pimentel, Watanabe, Zapata y Di Paolo” (2005, p. 39).

En contraste al punto de vista de Mendiola, tal vez por motivos de memoria, en Perú se habla de las generaciones y de los grupos con insistencia. De cualquier manera, hablar de generalidades de la poesía de un país es muy complejo. Como dice José Antonio Mazzotti, —es muy complejo hablar de literaturas nacionales, establecer cánones que no sean excluyentes y, mucho más, en un país como Perú, que tiene otras lenguas desde las cuales los indígenas poetizan desde sus propias reglas. (2005, 3) —:

Tal como el país está marcado por esas diferencias internas y sus sistemas literarios coexisten en rango de desigualdad, la poesía “cultura” u “oficia” (la que corresponde a la franja de intelectuales occidentalizados, en su mayoría monolingües) recoge las particularidades cotidianas que marcan la aventura no sólo de vivir en el Perú, sino de vivir el Perú, dondequiera que se habite. Por eso es importante reconocer que un sector [...] de las letras peruanas se produce en el exilio, y que esa condición favorece descentramientos subjetivos que enriquecen la mirada sobre las identidades colectivas que se dejaron atrás [...]. A la vez, y sin salir del territorio peruano, y merced a la tan mentada globalización, muchos de los poetas jóvenes prefieren mirar hacia otras tradiciones y echar mano de los medios de comunicación propios de la juventud urbana (como el “chateo”, la estructura hiperdialógica de la comunicación electrónica, y la siempre inevitable oralidad). (2005, 4)

A las dificultades que comenta Mazzotti para hablar de literaturas nacionales, cabe agregar una más sencilla: hablar de lo más selecto de la poesía actual en Perú, o en cualquier parte del mundo, implica gran riesgo, sólo las obras que sigan siendo vigentes, las que resistan a

los futuros lectores, lograrán ser reconocidas como selectas o canónicas; las demás, en el futuro si al caso llenarán estantes de bibliotecas, probablemente virtuales.

2.3. Watanabe: un poeta insular

Aunque Watanabe fue amigo de los integrantes de los grupos Hora Zero y Estación Reunida, su poesía muestra una absoluta independencia a nivel estético y temático. Esto no implica que el poeta haya estado al margen de la creación poética de su tiempo, sino que, simplemente no siguió los parámetros que estos grupos proponían.

En una entrevista que le hizo Alonso Rabí Do Carmo, el poeta explica que estos grupos fueron representantes de “un espíritu de época” en donde todos podían participar, y agrega: “yo siempre bromeo diciendo que no estuve en Hora Zero porque ese día me dio una gripe y no pude ir al centro de Lima para firmar el manifiesto”. De hecho, a la pregunta de si él hubiera firmado alguno de esos manifiestos Watanabe responde:

Hubiera firmado, decididamente, uno de los manifiestos de Estación Reunida, que era un grupo que veía las cosas más políticamente, tenía mayor claridad política frente a Hora Zero que, como digo, representó el espíritu de la época. Yo creo que en el imaginario de mucha gente Hora Zero ha crecido posteriormente, se ha fortalecido en el imaginario. En su momento no había una mayor diferencia entre todos. Yo podía tomar un café con Enrique Verástegui, Jorge Pimentel o Juan Ramírez Ruiz y no había distinción. Ellos podían ser de Hora Zero y yo ser independiente. De hecho, entre ambos grupos, yo tenía o sentía más afinidad con Estación Reunida. (s.d.).

Para Watanabe los grupos no llegan a generar una homogeneidad artística en la medida en que “[...] cada persona tiene su propio ideal artístico, porque lo artístico es la expresión de una experiencia individual que es imposible homogeneizar dentro de un marco conceptual válido para todos” (s.d.). Sin embargo, reconocía que él vivía una escisión entre su labor

como poeta, alejada de cualquier contaminación ideológica o política, y su yo que pertenecía y participaba de un partido de izquierda: “Mi práctica política y mi ejercicio como poeta eran dos cosas distintas. Por eso a Sánchez León y a mí nos decían insulares” (s.d.).

Miremos dos poemas de Watanabe que de alguna manera abordan asuntos políticos:

El primero, “La visita del ojo que supervisa a los buenos hombres”, es el poema con la mayor crítica explícita al poder del estado. El poema habla del “Ojo”, refiriéndose a la vigilancia inquisidora que el estado ejerce sobre los buenos hombres. En los dos versos con que cierra la cuarta estrofa se ve más claro, pues “[...] el Ojo es inalterable/ y es vengativo si no te acoges a su gracia” (p. 44). En la última estrofa muestra el poderoso alcance de ese “Ojo”: “Posiblemente ya está entre nosotros/ y en convencimiento hacemos venias al aire, intuyéndolo/ entre nuestras aprensiones/ y nuestros más hermosos pensamientos:/ mi hijo será hermoso y será llamado Cristóbal” (p. 45). Se puede inferir alguna especie de denuncia. Sin embargo, no cae en el panfleto. El poema plantea el poder del estado que se asemeja al de una deidad malévolas que con su “Ojo” penetra hasta los pensamientos más bellos del yo poético que va a tener un hijo. Así, sugiere que el yo poético es consciente de que al hijo que va a nacer ya lo está vigilando “el Ojo del estado”, pues éste no tiene piedad con nada ni con nadie, ya que a los buenos hombres les supervisa hasta los pensamientos. Hay una molestia con ese “Ojo” que arremete en la intimidad de los buenos hombres.

Otro poema que aborda un asunto político es “Trocha entre los cañaverales”. En éste se nota la posición del poeta frente a un asunto de injusticia social. Hay una especie de solidaridad incitada por dos elementos de la naturaleza: primero una piedra gris; después, la amonestación de un chotacabras que cierra el poema. Vale la pena aclarar que es un tema político, en tanto que trata de unos hombres que padecen el rigor de un trabajo indigno, pero nos sirve para empezar a sentir la agudeza visual, la habilidad de Watanabe para generar contrastes: por una parte, la belleza de un paisaje en el que todo es inicialmente verde y primordial; y, por otra, la injusticia de los hombres que afilan sus machetes en la piedra, el único elemento que no es verde en el paisaje:

Camina 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 braceros 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». (p. 95).

Evidentemente hay un juicio de valor sobre asuntos poéticos. El último verso, a modo de sentencia, indica la imposibilidad de perderse en la belleza del paisaje, lo absurdo que resulta una égloga dulce en un lugar donde los braceros padecen del cansancio y del hambre tras sus excesivas jornadas laborales. Lo político aquí se subordina a un asunto poético: por más inspirador que sea el paisaje, mejor silenciar la bella égloga por respeto a los hombres que todos los días afilan sus machetes en esa roca gris. De ésta se remite a los

braceros y el paisaje deja de ser agradable, generando una nueva visión de la trocha, que después la amonestación produce una conciencia de sus habitantes y de la injusticia en la que viven. Así, la atmósfera en la trocha se torna gris a causa del nuevo conocimiento que nos da la roca y el chotacabras. Efectivamente la carga ideológica del poema alude a un asunto ético-estético: reconocer en los paisajes los dramas de quienes los habitan; y, si la situación lo indica, por más bello que sea el paisaje, nos invita a callar.

La poesía de Watanabe ha logrado insertarse de una manera distinta dentro de los registros poéticos más destacados del Perú. Su insularidad está enmarcada por un manejo del lenguaje que se distancia de la mayoría de poetas de nuestra lengua. Fusionó elementos técnicos del haiku y la literatura japonesa, con elementos de la tradición poética peruana y occidental, sin que dicha fusión distorsione su punto de vista. Marco Martos nos da pistas de las singularidades de la poesía de Watanabe en su contexto local:

[...] de un modo no conflictivo la poesía de José Watanabe ha modificado radicalmente el panorama de la poesía peruana. Ha probado, con lo que ha hecho hasta ahora, a contracorriente de una poesía vitalista, callejera, que parecía única opción para los jóvenes de los años setenta, que es posible hacer en el Perú una lírica punzante y delicada que expresa al mismo tiempo la vida del campo y la ciudad, que se relacione con los sentimientos íntimos del hombre utilizando todos los recursos de la poesía universal. (s.d.).

Asimismo, Martos elogia la poesía de Watanabe, por ser ésta “[...] extremadamente refinada, con detalles en su elaboración difíciles de percibir, tiene además un mérito del que poco se habla: proporciona disfrute a distintas clases de lectores, poco informados o eruditos, juglares o clérigos. Y eso, en la tradición peruana es mucho decir” (1999). Camilo Fernández Cozman, es más específico, le atribuye a Watanabe el haber aportado a la

tradición poética peruana, entre otras, la sabiduría del haiku, que Cozman define como la “sabiduría del silencio” (2009, p. 89). En síntesis, el aporte que más se resalta de Watanabe está directamente asociado a su comprensión y asimilación de algunas características del haiku, pero sin desligarse de los avatares de la poesía contemporánea.

3. CAPÍTULO II ;HAIKU NO! HAIKU RECREADO

3.1. Poesía hecha a partir de las propias limitaciones

Watanabe comenta que empezó a escribir poesía a partir del reconocimiento de sus propias limitaciones pero, al leer sus poemas, pareciera que tales afirmaciones fueran una broma del poeta. Sin embargo, en estos puntos que el poeta llama limitaciones se encuentran tres particularidades esenciales de su poesía, faros que revelan cómo empezó a gestar su propio estilo. Veamos un segmento del artículo en que él habla de tales “limitaciones”:

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. Con secreta envidia, yo opté por sentarme en la orilla a pescar cuidadosamente el paso de la palabra que consideraba precisa. Intenté hacer una virtud de esta tarea, sabiendo en el fondo que la palabra exacta no existe. Todas están lejos de la cosa o del sentimiento. Cierta vez escribí: «Las palabras no nos reflejan como los espejos, así, exactamente,/ pero quisiera». Esta preocupación por la palabra justa, ceñida, que empezó como respuesta a una carencia, hoy se ha convertido no en un trabajo forzado, sino en un placer que me ocupa innumerables noches. Pero como todo placer, este obstinado trabajo tiene una tensión: la escritura no debe delatarse como trabajosamente buscada. Debe fingir que todo fue fácil, que fluye sin el tropiezo o la aparición de una palabra demasiado brillante o fuera de tono. (2000).

Además, consideraba que no tenía lo que Octavio Paz llama una filosofía fuerte, pues su visión de la vida era como la de la mayoría de la gente, sin demasiadas reflexiones, lo cual consideraba otra limitación. Por eso recurrió a los haikus que su padre le leía de niño, buscó más, encargó libros a Japón y después los tradujo con la ayuda de un amigo. Dentro

de los *haijin*, o poetas japoneses que hicieron haiku, los favoritos de Watanabe fueron Matso Basho (1644-1694), Yosa Buson (1716-1784) y Kobayashi Issa (1763-1827). Ellos le enseñaron que “la sabiduría no tiene que estar precisamente en el poeta, sino que se la puede encontrar o, mejor, sorprender, en las cosas, en el paisaje. El deber del poeta es caminar con la sensibilidad muy despierta” (s.d.).

De ese modo se empiezan a esbozar las líneas esenciales de la técnica en Watanabe: la primera limitación, su dificultad para escribir a la velocidad de sus contemporáneos lo hizo concentrarse en la paciente búsqueda de la palabra precisa; la segunda, el no tener una filosofía fuerte, lo llevó a releer el haiku y asimilarlo como una forma de estar con la sensibilidad y los ojos atentos a capturar la sabiduría y belleza presente en alguna situación de la vida cotidiana; y la tercera, al no tener una gran imaginación verbal, prefirió generar un ideal, escribir su poesía con la mayor claridad posible, para lo cual utilizó una línea narrativa orientada a la parábola, que eleva la anécdota al conocimiento.

3.2. Influencia japonesa. Harumi Watanabe: “una flor basta”

Mi padre vino desde tan lejos
cruzó los mares,
 caminó
y se inventó caminos,
hasta terminar dejándome sólo estas manos
y enterrando las suyas
 como dos tiernísimas frutas ya apagadas.

Digo que bien pueden ser éstas sus manos
encendidas también con la estampa de Utamaro
 del hombre tenue bajo la lluvia.
Sin embargo, la gente repite que son mías
aunque mi padre
multiplicó sus manos

sólo por dos o tres circunstancias de la vida
o porque no quiso que otras manos
pesasen sobre su pecho silenciado.

Pero es bien sencillo comprender
que con estas manos
también enterrarán un poco a mi padre,
a su venida desde tan lejos,
a su ternura que supo modelar sobre mis cabellos
cuando él tenía sus manos para cualquier viento,
de cualquier tierra. (p. 43).

Este poema que pertenece a *Álbum de familia*, se llama “Las manos” y es una especie de homenaje que Watanabe le rinde a su padre. Hay lectores de poesía, y hasta uno que otro crítico, que se refiere a los poemas de Watanabe como si fuesen haiku. Aquí se afirma que no hay tal. Lo que sí hay es lo que él llama una “actitud del haiku”. Actitud que no se debe confundir con escritura de haiku, mucho menos en su aspecto formal. La relación de Watanabe con el haiku, y la literatura japonesa, tiene un origen paterno; pero, se alimenta de posteriores lecturas que lo hacen profundizar aspectos esenciales del arte japonés, los cuales utiliza a nivel técnico. De éstos se destacan: el refrenamiento y el haiku.

Su padre, Harumi Watanabe, hizo parte de los inmigrantes que llegaron a Perú a principios del siglo pasado, pero a diferencia de la mayoría de éstos, que llegaron con la esperanza de mejorar su vida económica, Harumi parece haber llegado al Perú por su espíritu aventurero, pero los motivos reales de su viaje son inciertos (ni sus hijos tenían claro esto, pues Harumi solía contarles, a veces fantaseando, distintas versiones y motivos de su viaje a Perú). Lo que sí se puede asegurar es que era muy culto, algo que lo diferenciaba de la gran mayoría de japoneses que arribaron al Perú por esos años. Harumi sabía tres idiomas, entre estos el español que hablaba muy bien; no le interesó que sus hijos hablaran japonés. Tenía una

gran sensibilidad artística y, ya que dominaba las técnicas de la tinta china y del óleo, pintaba con destreza; sentía una especial admiración por los pintores impresionistas. Esa sensibilidad estuvo acompañada de todo un ejemplo de comportamiento: mantuvo una actitud estoica y digna, aún en los momentos de mayor adversidad. De sus hijos, el favorito era José, a quien llamaba “la flor del hogar”. Aunque a todos sus hijos les transmitió sus conocimientos, a José le prestaba mayor atención. Watanabe dice al respecto —en una entrevista que le hizo Ramón Ordaz, publicada en la revista Poda—, que su padre vio en él “[...] alguna sensibilidad rara, porque él [Harumi] también era artista, era pintor. Recuerdo que nos íbamos a caminar por las charcras [término peruano para referirse a grandes huertos] y cañaverales y él no hablaba, yo tampoco. Íbamos en silencio y me acostumbré a eso, a estar en silencio y a mirar, yo sabía que él estaba mirando y no tenía por qué comentar lo que miraba” (2005, p. 44).

Su relación con la poesía inició en la infancia, en la casa humilde de Laredo. José cuenta en *Elogio del refrenamiento* que en ese lugar su padre le traducía haikus: “[...] sin verdadera intención educativa me traducía, en medio del pleito de pollos y patos del corral, los poemas de Basho. Yo era un niño y la imagen que me hacía del desconocido poeta se confundía con la de mi padre: ambos eran hombres parcos de actitud y concisos de palabras” (1999).

Esa manera de asumir la vida tiene particularidades de la cultura japonesa, un carácter impregnado del bushido y del budismo zen. “Mi padre jamás habló del budismo zen [dice Watanabe] ahora lo conozco por la literatura de budismo zen. Mi padre tenía el

comportamiento de budismo zen: su tranquilidad, su mirada sosegada, estaba muy en paz. Él no tenía intolerancias” (2007).

Harumi les transmitió a sus hijos, consciente de ello o no, principios de vida relacionados con el zen y el bushido. Por ejemplo, Teresa Watanabe, hermana del poeta, afirma que su padre frecuentemente los sacaba a caminar en el campo, y cuando veía que sus hijas estaban reuniendo flores les decía: “«No muchas flores. No hay que juntar muchas flores. Una flor. Con una flor basta, porque si cortas muchas flores se pierde la belleza, en una tú puedes ver la belleza», siempre nos decía cosas así pero a él [José] le daba muchas más explicaciones mientras nosotros correteábamos” (2009).

Esto lo comprendió Watanabe, que supo darle a cada palabra, a cada poema, la dosis necesaria. Un poema suyo no es un exuberante ramo de flores, sino una sola flor. Ahora se hace necesaria una explicación de cómo esa flor está impregnada de haiku, sin ser haiku.

3.3. Paréntesis: bushido, zen y haiku. Insertos en tres poemas (tres haikus)

La tradición japonesa es una de las principales fuentes que nutren su poesía pero no es la única. Antes de hablar del haiku en la poesía de Watanabe (en este paréntesis) se hará una aproximación al bushido y al zen, para esclarecer el carácter del haiku en su poesía.

Bushido traduce literalmente “la vía del guerrero” o “militar-caballero-caminos”. El término se utilizó originalmente para hablar de las normas éticas, de honor y caballerosidad

que debían seguir los samuráis² en su vida, tanto en la batalla como fuera de ella. El bushido no está consignado en ningún libro, no fue escrito, más bien, fueron una serie de normas que se reproducían por tradición oral, ejemplificadas con historias que demostraban la excelencia del guerrero, tanto en la batalla como en su diario vivir. Hay textos y escritores de bushido mas no hay uno determinante, por ejemplo están el escrito por Daidoji Yuzan en el siglo XVI y el más conocido en occidente *Bushido: el alma de Japón*, escrito por Inazo Nitobe (finales del siglo XIX). De cualquier manera, lo relevante aquí es que el espíritu del bushido ha sido definitivo en la cultura de Japón. Se empezó a generar desde el siglo X o XII hasta finales del feudalismo en el siglo XIX, cuando Japón entra en la modernidad y se acaba la figura del samurái, pero a esas alturas ya se había insertado en lo más profundo de la población civil. En el término bushido recaen la mayoría de elementos constitutivos del carácter y la cultura del pueblo japonés, por lo cual acá nos conformaremos con decir que estuvo influenciado, en distintos niveles y momentos históricos, por el shintismo, el confucianismo, el taoísmo y, especialmente, por el budismo zen.

Por su parte, el budismo se origina en el norte de la India, cuando Siddhārtha Gautama (Buda) logra la iluminación llegando al nirvana: estado en el cual comprende que ha detenido la rueda del *samsara*, lo que significaba que no iba a volver a reencarnar nunca más. Desde ese momento el budismo se empieza a expandir en Oriente. Cuando éste entró a la China se mezcló con su cultura y se convirtió en budismo zen o simplemente zen (tal

² El término *samurái* obedece a un grupo de guerreros de la élite militar que, guardando las proporciones, se asemeja en Europa a los caballeros medievales.

vez, la forma más compleja de budismo para nuestra racionalidad y lógica occidental, pues no encaja del todo en nuestros conceptos de religión y filosofía).

Pero ¿qué es el zen? Según Teitaro Suzuki

[...] el zen es uno de los resultados del contacto de la mentalidad china con el pensamiento indio, introducido en China en el siglo I d.C. por medio de las enseñanzas budistas. [...] Comparados con los indios, los chinos no son mentes muy dadas a la filosofía. Son fundamentalmente prácticos y amantes de las cosas del mundo; se sienten unidos a la tierra y no se dejan llevar por ensoñaciones fantasiosas. Aunque la mentalidad china fue profundamente estimulada por las formas propias de pensamiento indio, nunca perdió por ello su contacto con la pluralidad de las cosas ni desdeñó el lado práctico de la vida cotidiana. Esta idiosincrasia psicológica nacional o racial provocó la transformación del budismo indio en budismo zen. (1996, p. 13).

El zen llegó posteriormente a Japón y con el tiempo impregnó “todos los aspectos de la vida cultural del pueblo”; en cambio en China tuvo una relación simbiótica con el confucianismo, el taoísmo y hasta con el shintoísmo, pero no llegó a insertarse en la cultura de una forma tan contundente como en la tierra de Basho. Según Suzuki:

La disciplina zen consiste en alcanzar la iluminación (o *satori* en japonés). [...] El *satori* encuentra un significado oculto en nuestras experiencias particulares cotidianas y concretas, como comer, vivir o resolver asuntos de cualquier clase. [...] El significado así revelado no es algo añadido desde afuera. Está en el propio acto de ser, de devenir, de vivir. Esto se llama en japonés, una vida de *kono-mama* o *sono-mama*³. *Kono-* o *sono-mama* designa la mismidad de una cosa. La Realidad en su condición de tal. [...] Alguien dirá tal vez: «No puede haber ningún sentido en la mera mismidad». Pero ésta no es la visión sostenida por el zen, pues, según el zen, la mismidad es el sentido. Cuando veo dentro de ella veo tan claramente como me veo a mí mismo reflejado en un espejo. El zen [...] no admite la abstracción ni la conceptualización. En su expresión verbal puede a veces dar la impresión de que el zen hace eso en gran medida. Pero éste es un gran error de quienes

³ “*Kono* es «esto», *sono* «eso», y *mama* significa «mismidad». *Kono-mama* o *sono-mama* corresponde pues al sánscrito *tathatā*, con el mismo significado de «mismidad» o «esencialidad» de «lo que es tal como es», y al chino *chih-mo* o *shih-mo*” (Suzuki, 1999, p. 22).

no conocen el zen en absoluto. [...] *Satori* es emancipación, moral tanto espiritual como intelectual. Cuando yo estoy en mi mismidad, completamente liberado de todo sentimiento intelectual, estoy en mi libertad en su sentido originario. [...] El mundo del artista es un mundo de libre creación, y ésta sólo no la pueden dar las instituciones directamente surgidas de la mismidad de las cosas, no obstaculizado por los sentidos y el intelecto. De este modo crea formas y sonidos de lo que no tiene formas ni sonido. En esa medida, el mundo del artista coincide con el del zen. [...] El hombre-zen es un artista en la medida en que transforma su propia vida en un trabajo de creación, que existe, como dirían los cristianos, en la mente de Dios, del mismo modo que el escultor cincela una gran figura profundamente enterrada en una masa de materia inerte. (1996, p. 22).

Como lo explica Suzuki, en el zen la abstracción, el intelecto y el ego son caminos errados, cualquiera de éstas se aleja de la realidad de las cosas, de la mismidad de las cosas. Asimismo, en el haiku tradicional de Basho no hay un “yo” como lo entendemos nosotros, lo más cercano al “yo” es la visión del poeta, pero está queda relegada por el evento; además, al igual que en el zen, no existen intervenciones intelectuales o abstractas, simplemente el poeta está atento al mundo exterior y súbitamente la naturaleza lo ilumina. De hecho, dicha iluminación viene con las palabras, no se da por que el *haijin* haya tenido un descubrimiento que después traduce en palabras, pues en la iluminación misma están las palabras que describen el evento. Éstas son algunas de las relaciones del zen y el haiku. Pero, antes de continuar se requiere exponer el origen del haiku.

En el siglo X predomina en Japón una forma poética llamada *tanka*; ésta suscita un poema colectivo llamado *haikai no renga* —cuyos primeros versos eran llamados *hokku*—. Los versos iniciales, o *hokku*, se terminan separando del resto del poema dando inicio al haiku, cuya estructura original consta de 17 sílabas distribuidas en tres versos (5/7/5). Matsuo

Basho⁴ es quien eleva el haiku a una excepcional condición poética, después de que éste se había convertido en un simple juego cortesano en el cual sólo se buscaba el ingenio humorístico. Octavio Paz afirma que Basho no se inventó la forma del haiku ni la alteró, sino que

[...] simplemente transformó su sentido. Cuando empezó a escribir, la poesía se había convertido en un pasatiempo: poema quería decir poesía cómica, epigrama o juego de sociedad. Basho recoge este nuevo lenguaje coloquial, libre y desenfadado, y con él busca lo mismo que los antiguos: el instante poético. El haiku se transforma y se convierte en la anotación rápida —verdadera recreación— de un momento privilegiado: exclamación poética, caligrafía, pintura y meditación, todo junto. El haiku de Basho es ejercicio espiritual. Discípulo del monje Buccho —y él mismo medio ermitaño que alteraba la poesía con la meditación— acaso no sea impertinente detenerse en la significación del budismo zen en su obra y en su vida. (2005, p. 43).

Efectivamente hay una relación intrínseca entre el nuevo sentido que Basho le da al haiku y el zen. Sin embargo, como dice Teitaro Suzuki, “haiku es haiku y zen es zen. El haiku tiene su propio campo, es poesía, pero participa del zen” (1996, p. 155). Pero ¿cómo participa? En la medida en que para llegar al haiku el *haijin*, tras una contemplación de elementos de la naturaleza, tiene un momento de iluminación que aquí llamamos un “*satori* poético”, en el cual comprende la relación de dos o más elementos de la naturaleza y sin mayores artilugios verbales describe el evento. Watanabe explica en palabras más sencillas el haiku:

⁴ Este *haijin* fue inicialmente discípulo de Matsunaga Teitoku (1571-1653), después en lo que hoy es Kyoto realiza estudios de caligrafía y poesía, lee a los clásicos chinos y japoneses; se vincula a la escuela poética de Soin. Después se cambia el nombre a Tosei y, según la pequeña biografía que le hace Octavio Paz en *Sendas de Oku*, reemplaza “su lenguaje poético por uno más fluido y menos literario. Publica varias antologías. Ya libre de influencia, crea poco a poco una nueva poesía y pronto lo rodean discípulos y admiradores. Pero la literatura es también y sobre todo experiencia interior; intensa búsqueda, años de meditación y aprendizaje bajo la dirección del maestro de zen, el monje Buccho (1643-1715). Uno de sus admiradores, Sampu, hombre acomodado, le regala una pequeña casa cerca del río Sumida, en 1680. Ese mismo año otro de sus discípulos le ofrece, como presente, una planta de banano (Basho). La planta da nombre a la ermita y luego al poeta mismo” (Paz, 2005, p. 37).

En estos breves poemas la verdad se da como una epifanía. ¿Cómo se produce esa epifanía? La divinidad está en todo, habla en todo. Pero una frase aparece sólo en la relación de los elementos. La iluminación que se produce en la creación de un haiku tradicional, como los de Basho, es generada a partir de una profunda relación con la naturaleza, en la cual el poeta descubre súbitamente, sin un proceso racional, la conexión profunda entre estos dos elementos. Basho dijo: “haiku es lo que sucede aquí y ahora”, es decir, es un instante en el tiempo. En ese instante la divinidad le revela al poeta una frase de la armonía universal, una verdad incuestionable. Toda verdad percibida en ese instante es incuestionable.” [Después de poner ejemplos de poemas de Basho continúa] “El hajjin [...] es casi un notario que hace un apunte objetivo, sumario lleno de inmediatez y limpio de retórica literaria. No desea crear, como es nuestra pretensión en occidente, una realidad de palabras, un objeto verbal. [...] Podríamos decir que la verdad que el poeta ve surgir como un destello, aparece con las palabras con que debe ser expresada. Iluminación y lenguaje son una operación global. La escritura del haiku debe ser como una pincelada de acuarela, precisa y sin correcciones. (Watanabe, 2004).

La poesía de Watanabe se puede considerar una acuarela de pocas y precisas pinceladas pero, definitivamente, es el resultado de un gran número de correcciones, y él no teme exponer tal trabajo (véase el poema “Los versos que tarjo”). Por otra parte, tal vez la principal, para diferenciar los poemas de Watanabe del haiku basta recordar que como el haiku no es abstracto ni conceptual tampoco habrá de tener metáfora. Watanabe no sólo inserta metáforas sino que también tiene poemas que en su totalidad son una metáfora, como en “La ballena (metáfora del descansado)”. Veamos el poema:

Dicen que hay una ballena en el agua baja, varando.
Vamos a verla.
Vamos a ver si nuestro pequeño y desorientado ánimo
resiste la imposición de sus oscuras toneladas.
Vamos a ver cómo llora mostrando sus torpes aletas
que no pueden ofrecernos una flor
entre los dedos.
Vamos a pedirle que, a cambio, nos cante un lamento
con su famosa voz de soprano.
Vamos a aprender que los animales de piel resbalosa
quedan, finalmente, solos.
Vamos a ver la agitada desesperación de su gran cola

que bate arena, que quiere ganar
aguas más hondas, navegables, donde se esté bien
consigo mismo.

¿Y si ya reflató con la marea alta y no está?
Pues nos sentaremos en la playa a contemplar el mar.
La metáfora del mar desolado
puede reemplazar a la metáfora de la ballena. (p. 77).

En la primera estrofa, una voz invita a ver una ballena varada en la playa —todas las metáforas que la conforman apuntan al deseo voyerista de ver agonizar a la ballena—; en la última, otra voz pregunta y es contestada en el siguiente verso, tras lo cual cierra con una sentencia: “La metáfora del mar desolado/ puede reemplazar a la metáfora de la ballena”. El voyerismo de ver la agonía de un animal más grande que nosotros puede remplazarse por el mar desolado. Evidentemente, el título del poema, la invitación a ver la ballena y el mar vacío producen una gran metáfora. Ésta sugiere que no vale la pena ir a ver el sufrimiento de una ballena muriendo en la playa, pues, al estar sentados frente al mar desolado, quienes converzan en el poema, también estarán varados y muriendo como la ballena. El poema en su totalidad es la metáfora de dos metáforas contrapuestas. En este poema, como en muchos de Watanabe, nada de haiku. Sin embargo, como se verá más adelante, sus poemas tienen rasgos estilísticos del haiku que permean toda su obra, incluyendo este poema.

El único haiku de Watanabe, en términos formales, está al final del poema “Imitación a Matsuo Basho” (el título del poema, y la estructura del mismo —narración de un evento y, al final, un haiku— remonta a los diarios de viaje de Basho, de éstos el más conocido es *Sendas de Oku*). Veamos el poema:

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 hallamos seguridad. Desde el pie de nuestra ventana los trigales ascendían hasta las faldas ricas 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 quizá no las tuve, excepto el amor que me hizo edificar una casa, excepto el amor que nunca debió edificar una casa.

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

En la cima del risco
retozan el cabrío y su cabra.
Abajo, el abismo. (p. 64).

El yo poético describe cómo se escapó a caballo con una mujer. Al llegar a una posada pide una habitación y, desde ésta, observa el paisaje desde el cual observa unos animales en la montaña, acto que prelude la relación sexual con la mujer: “Las cabras se perseguían con alegre lascivia y se emparejaban equilibrando peligrosamente sobre las aguas rocosas”. En el cuarto párrafo habla de su decepción amorosa. Cierra con el haiku, que en la totalidad del poema, metaforiza irónicamente las relaciones de pareja o por lo menos la de esa pareja, pues “el cabrío y su cabra”, análogamente, son él y ella, aunque también podría ser

cualquier pareja antes del acto sexual. De esta manera, se sugiere un abismo en ese idilio amoroso, o en cualquier otro. Queda claro que el poema en su totalidad no es un haiku aunque contenga uno. Por su parte Mendiola dice de éste que:

[...] la combinación de prosa y verso pone en marcha una sincronización de géneros. Y no sólo se trata de la convivencia de prosa y verso en una estructura que ordena en paralelo dos formas contradictorias. En “Imitación a Matsuo Basho” vemos alzarse al poema como una historia y, al mismo tiempo, como realización de un símbolo, que el haiku final muestra y esconde. Poema que transforma la experiencia en estética y la estética en una moral bellísima, radical y, simultáneamente, realista. (2005, p. 33).

Evidentemente, el haiku final está contenido por una estructura más grande, que lo vuelve símbolo y metáfora de lo narrado. Así mismo, Watanabe incorpora dos haikus más en sus poemas pero funcionan distinto dentro de los mismos: El primero es atribuido a Harumi y está en el poema “Mi ojo tiene sus razones”. Al respecto Cozman dice: “No hay ningún conocido autor de haikus llamado Harumi. En realidad se trata de una evocación del padre del autor real, quien se llamaba Harumi Watanabe Kuano” (2009, p. 86). Este haiku aparece al final de la segunda estrofa y se lo dice el yo poético a la mujer que lo acompaña. Este ayuda a generar una atmósfera en el paisaje que se describe:

Entre la niebla
toco el esfumado bote.
Luego me embarco. (p. 59)

Otro haiku inserto dentro un poema es de Moritake, precede los dos versos finales de “Casa joven con dos muertos”:

Cae un pétalo de la flor
y de nuevo sube a la rama
Ah, es una mariposa. (p. 168).

En este poema, el yo poético asocia equivocadamente el haiku con el limonero de su casa, y remata: “Una equivocación bella y hórrida/ cuando sobrevuelan el patio dos mariposas negras” (p. 168).

Hay otro haiku más de Kobayashi Issa, con éste inicia la sección *La zarza* del libro *Historia Natural*, pero aparece como cualquier cita que preludia un texto:

“Regreso a mi pueblo:
todo lo que encuentro y toco
se vuelve zarza.”

Estos son los únicos haikus en toda la obra de Watanabe y, como ya se demostró, son insertos que funcionan de forma diferente dentro de la totalidad de los respectivos poemas. Aunque hay uno breve en el poemario *Banderas detrás de la niebla* cuya estructura es la del haiku:

ORGASMO

¿Me dejará
la muerte
gritar como ahora? (p. 400).

El poema tiene la brevedad o síntesis del instante; y tres versos que invitan a ser leídos de una sola respiración. Más allá de determinar si es un haiku o no, aquí se quiere aclarar que el interés de Watanabe no fue escribir haiku, pero evidentemente este peruano estudió y comprendió a profundidad dicho género. Se reitera que desde niño aprendió a observar el mundo, la naturaleza y la cotidianidad en silencio: actitud contemplativa y visual, presente en toda su obra. (Cerrado el paréntesis) a continuación se mostrarán los principales elementos técnicos que Watanabe aplica del haiku y de la literatura japonesa en su poesía.

3.4. “No sigo el camino de los antiguos, busco lo que ellos buscaron” Basho (Paz, 2005, p. 40)

Es un hecho, la poesía de Watanabe está influenciada por su padre, por el haiku, especialmente por Basho, pero cualquier lector que lea poesía puede observar en ella detalles, versos y poemas enteros que lo remiten a técnicas de la poesía occidental. Watanabe no era ingenuo, ni un ápice, no intentó hacer poesía fuera de su tiempo, por el contrario, aplicó distintas técnicas de la poesía moderna como utilizar elementos narrativos, distribución espacial de los versos para producir pausas, introdujo palabras locales en los poemas, afectó la sintaxis y utilizó prefijos en palabras que no suelen tenerlos, etc. Él se sabía moderno, su poesía está inundada de todos los avatares de la poesía moderna en Hispanoamérica, sin embargo, a diferencia de muchos escritores que han intentado hacer haiku, en la mayoría de ocasiones fallidas⁵, Watanabe entiende el haiku, lo asimila sin la pretensión de imitarlo y logra insertar el espíritu del haiku en su poesía, lo que él llamó en alguna ocasión “haiku recreado”. Asimilación en la cual el poeta está atento del mundo

⁵ Watanabe afirma que los haikus escritos por José Juan Tablada no son más que intentos, ya que Tablada metafóricamente, por lo cual, sin juzgar la posible belleza de los poemas de este poeta mexicano, aclara que sus poemas no tienen las características del haiku, pues éste no permite conceptualizaciones y la metáfora es una forma abstracta de pensar el mundo.

“Tablada llamó siempre a sus poemas haikai y no, como es ahora costumbre, haiku. [...] Sus breves composiciones, aunque dispuestas generalmente en secuencias temáticas, pueden considerarse haiku; al mismo tiempo, por su construcción ingeniosa, su ironía y su amor por la imagen brillante, son haikai: *Pavo real, largo fulgor:/ por el gallinero demócrata/ pasas como una procesión*. Tablada casi siempre estuvo más cerca de Teitoku que de Basho: *Insomnio:/ en su pizarra negra/ suma cifras de fósforo*” (Paz, 2005, p. 22).

Otra cosa pensaba Watanabe de Borges, a quien le reconoce haber entendido el haiku. Veamos el poema 13 de *Diecisiete haiku* que aparece en *La cifra* (1981): “Bajo la luna/ la sombra que se alarga/ es una sola” (Borges, 2007, p. 402).

Para Watanabe los poetas Ezra Pound (1885) y William Carlos Williams (1883-1963) también comprendieron el haiku; sin embargo, por desconocimiento de los mismos, aquí sólo se repite la afirmación de Watanabe.

exterior, esperando que se abra la naturaleza y le enseñe algo, destellos de sabiduría en la cotidianidad que el poeta con su ojo contemplativo, meditativo pero moderno, observa un evento, lo escribe, y después, empieza otra tarea que lo separa del haiku y lo ubica dentro de la poesía occidental, hispanoamericana y, específicamente, peruana, el enorme trabajo en el pulido de sus versos. Hay una búsqueda de palabra precisa pero siempre manteniendo una actitud que, para empezar ha hablar de occidente, podríamos llamar estoica.

Muchos escritores hispanoamericanos han intentado insertar o crear lazos con oriente, dentro de esos puentes poéticos el haiku ha tenido un espacio singular por su brevedad y su capacidad para captar el instante. Sin embargo, las diferencias culturales, geográficas y de lenguaje con el Japón de Basho han hecho que los intentos de haiku en nuestra lengua, en su gran mayoría, no hayan dejado de ser una mera copia formal de versificación, pues nuestra visión, inclusive cuando es contemplativa o irracional, tiende a pensar las cosas del mundo metafóricamente. Como ya se dijo, el haiku contiene toda una forma de pensamiento relacionada con la cultura japonesa y especialmente, con el budismo zen. Watanabe entendió esto y no se dedicó a hacer haikus, pues él entendió a que se refería Basho al decir “No sigo el camino de los antiguos, busco lo que ellos buscaron” (Paz, 2005, p. 40). Así Watanabe se dedica a contemplar con su tono pausado la relación entre dos o más elementos, ya sean de la naturaleza o de la vida cotidiana, para extraer y poetizar desde su punto de vista, desde su propia interioridad, un conocimiento captado en el mundo exterior, lo que hace que su poesía sea concreta, física, y en algunos casos cinematográfica, debido a que las imágenes producidas se apoyan en narraciones que las ponen en movimiento. Pero todo esto con un lenguaje contenido que integra lo descriptivo, lo narrativo y lo lírico sin desentonar: todo muy medido.

3.5. Haiku recreado

Miremos un conocido haiku de Basho:

Un viejo estanque:
salta una rana ¡zas!
chapaletéo. (Paz, 2007, p. 49).

Aquí el tiempo está detenido, se recrea un evento exterior que le da prioridad a la imagen, al paisaje, es una descripción breve, pintura hecha de un solo trazo en la cual no hay horizontalidad —los haikus que tienen paso del tiempo, éste es nimio—, pues estos poemas le dan prioridad al espacio y tienden a abolir el tiempo. Watanabe sabe esto, y se esmera porque sus descripciones tengan la fuerza descriptiva del haiku. Toda una técnica que consiste en buscar los puntos clave y particulares que expresan todo. Esa técnica está presente en la mayoría de sus poemas, pero Watanabe es un poeta que reflexiona sobre la actualidad, consciente del tiempo, y a esa técnica descriptiva le integra técnicas narrativas y dramáticas, que hacen que en la mayoría de sus poemas el tiempo sea una constante (por eso generalmente, se puede extraer algún argumento de sus poemas, y esto también hace que sea necesario hablar del yo poético, y no del poeta). En el homenaje a Basho en su último poemario, puede quedar esto aún más claro, ya que es una réplica al haiku que acabamos de citar, pero no con otro haiku, sino con el estilo preciso y fulminante de José Watanabe, que como se ha insistido aquí, utilizando la actitud del haiku le introduce tiempo al poema, lo moderniza, lo actualiza 400 años. De hecho, el efecto mismo del poema está dado por el paso del tiempo:

BASHO

El estanque antiguo,

ninguna rana.
El poeta escribe con su bastón en la superficie.
Hace cuatro siglos que tiembla el agua. (p. 413).

En este poema también se puede hablar de “sincronización de géneros”, no en tanto prosa y verso -como dice Mendiola en *Imitación a Matso Basho-*, pues en *Basho* todo es verso libre, sino en tanto la esencia de dos formas: lo lírico y lo narrativo. La esencia de lo lírico está en los tres primeros versos, utilizando la ya mencionada técnica del haiku para describir: “El estanque antiguo,/ ninguna rana./ El poeta escribe con su bastón en la superficie”. En estos tres versos se construye el paisaje, se elabora una pintura de un solo trazo: casi se podría hablar de un haiku visto con los ojos de la imaginación. Por su parte, el verso final contiene lo único necesario para que haya narración, tiempo: “Hace cuatro siglos tiembla el agua”. He aquí una de las cosas que hace diferente la poesía de Watanabe —ya se demostró que no es hacer haikus—, el poema anteriormente citado es una nueva forma poética: “haiku recreado”. Forma en la que Watanabe integra dos tradiciones muy a su manera. Bien lo dijo Rossella Di Paolo en la presentación de la antología *El guardián del hielo*: “Todo artista de genio conduce a la tradición o las tradiciones de que se nutre a adoptar contenidos y maneras personales. Es así como en Watanabe se fusionan en forma armoniosa las tendencias discursivas de la poesía occidental y la síntesis iluminadora de la poesía oriental” (2000).

Pero toda la poesía de Watanabe, en términos generales, contiene una similitud con el haiku. De hecho, el siguiente fragmento de una definición del haiku que aparece en un diccionario de términos literarios, se aplica perfectamente a la poesía de Watanabe: “Entre los rasgos estilísticos de esta modalidad poética, destacan la sobriedad, contención,

sencillez y naturalidad, que implica el uso del lenguaje cotidiano pero liberado de toda vulgaridad y descuido” (Estébanez Calderón, 2000, p. 231).

3.6. Una anécdota al azar

Esta forma poética —aquí riesgosamente llamada nueva— “haiku recreado”, se la inventó este *nissei*⁶ que no creía en el destino sino en el azar. Este señor amable que atendía a todo aquel lo necesitase, antes de terminar la escuela ya se veía trabajando en la hacienda azucarera como sus hermanos mayores: ese era el destino a seguir en Laredo, un caserío de cuatro cuadras en el que nació con partera, al igual que nueve de sus hermanos, incluyendo a los dos que se murieron siendo niños en una peste de meningitis (Watanabe tiene dos poemas que hacen alusión directa a ellos: “Informe para mi hermano muerto en la infancia” y “Casa joven con dos muertos”). Pero el azar poético es impredecible y, así, un día llegó su padre (cuando José tenía doce años y terminaba la primaria, que dicho sea de paso era el máximo de educación en Laredo), don Harumi Watanabe, les contó a su mujer y a sus hijos, que se había sacado la lotería. Entonces doña Paulina Varas Soto, madre del poeta, le insistió a Harumi en comprar una casa, y él como hacía siempre consultó con sus hijos: “Su madre quiere que compremos una casa. ¿Compramos casa o nos vamos a viajar?” Efectivamente se fueron de viaje y después a vivir a Trujillo. Allí, Watanabe pudo estudiar bachillerato, que curso en el Colegio Nacional San Juan de Trujillo, donde Cesar Vallejo dictó clases —mientras estudiaba letras en la Universidad Nacional de Trujillo—, y donde también estudió el narrador Ciro Alegría Bazán (1909-1967) quien recibió clases del mismo Vallejo.

⁶ El término *nissei* se utiliza para hablar de los hijos de los inmigrantes japoneses. Para hablar de los inmigrantes se utiliza el término *nikkei*.

4. CAPÍTULO III. EL LENGUAJE VISUAL Y EL ESTILO REFRENADO DE WATANABE

4.1. El refrenamiento: “Mi estilo es mi represión”

“Creo que el refrenamiento, la contención, es el aspecto que más aprecié de mi padre, el que más me impresionaba” (Watanabe, 1999).

Esta actitud de haiku, de la que se ha hablado, va acompañada de un elemento que está presente en toda la obra de Watanabe: el refrenamiento, una forma ética que el poeta aprendió de su padre, y se remonta al carácter japonés aprendido del bushido. Básicamente consiste en una actitud estoica en los momentos críticos de la vida, un elemento ético-estético que consiste en mantener la dignidad ante cualquier situación por más adversa que esta sea. En el poema “La impureza” el refrenamiento está inmerso como tema, pero ese autocontrol es aplicado en el tratamiento y en el mismo lenguaje de todos sus poemas. Analicemos los primeros versos del poema:

Otra vez despiertas con el cuerpo poco, bien poco.
Otra vez tu vida oscila en el monitor cardiaco
pero más en tu miedo.
Ya no es la hipocondría. Ya te saltó el verdadero animalito. (p. 112)

La poesía de Watanabe es autorrefencial, esto no quiere decir que sea simplemente anecdótica, sino que se nutre de experiencias vividas por el poeta —este poema hace parte de una serie de poemas que escribió en Alemania mientras le trataban un evento de cáncer—. El yo poético habla de un mal que lo tiene reducido, acongojado; el tono alcanza a ser un poco melodramático y el hecho de corporeizar el evento con la palabra “cuerpo” impide que estos cuatro primeros versos caigan en el patetismo. Si se cambia el

elemento físico del primer verso, o sea la palabra “cuerpo”, por cualquier adjetivo o abstracción, los versos vendrían casi con lágrimas. Continuemos con el poema:

Mas no patetices. Eres hijo de. No dramatices.
¡Mira que tu miedo es la única impureza en este cuarto aséptico!

¿O nunca conseguiré realmente ser hijo de? (p. 112)

Inmediatamente después de haber iniciado con ese tono, en el que se percibe un pequeño lamento, se auto-reconviene. El lenguaje en su poesía evita cualquier intervención de tono, verso o palabra que produzca melodrama. El yo poético se amonesta y se exige a sí mismo retomar la postura, impedir que el miedo produzca la lamentación. Recordando a sus padres, se cuestiona si no podrá estar a la altura de la situación, ser como ellos, y a quien primero menciona es a su padre:

El japonés
se acabó “picado por el cáncer más bravo que las águilas”⁷,
sin dinero para la morfina, pero con qué elegancia, escuchando
con qué elegancia
las notas
mesuradas primero y luego como mil precipitándose
del kotó
de La Hora Radial de la Colonia Japonesa. (p. 112)

Esa actitud elegante ante la muerte del padre se ve reflejada en el lenguaje mismo del poema, al no nombrar la enfermedad de una forma aislada sino inmersa en un verso recursivo e ingenioso evita la anécdota triste. El cáncer, terrible enfermedad, se traslada al campo literario con el verso “se acabó «picado por el cáncer más bravo que las águilas»”, y éste produce un doble efecto: desmitifica irónicamente la figura mítica de Prometeo, ya

⁷ La parte del verso que está entre comillas hace parte de “Poema trágico con dudosos logros cósmicos” (P. 35), y ese poema pertenece al poemario *Álbum de familia*.

que la metáfora de los buitres picándole el hígado al Titán es menos brava que el cáncer real que le produjo la muerte a su padre; y, a la vez, evita el tono melodramático que podría suscitar el hecho de que su padre haya muerto de una forma tan trágica. Como se observa la carga melodramática, los pequeños matices de un tono lastimero, se han anulado por completo, dándole paso al drama de su padre pero, ahora, con un tono muy digno, elegante.

El autocontrol de su padre ante la muerte es a lo que el poeta llama refrenamiento. Lo aplica en toda su obra, siendo éste un tratamiento ético-estético del lenguaje que impide cualquier desborde, es un ejercicio constante de contención emocional y verbal. Pero esta técnica es antigua, Watanabe sólo la aplica. Él mismo cita unas palabras del dramaturgo Bunraku Chikamatsu, quien a inicios del siglo XVIII dijo: “«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»” (Chikamatsu citado de Watanabe, 1999).

El refrenamiento, visto como rasgo estilístico, se puede observar claramente en “El grito (Edvard Munch)”. El poema se dividirá en tres partes, veamos los primeros versos:

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 porfio: no es el reflejo del cielo crepuscular, bermejo,
 en el agua que hace de espejo. (p. 178).

Los dos primeros versos contextualizan y describen la situación: en primer lugar, se ubica en Perú, en un río que se llama “Chosica”; y después, como un gran pintor verbal, el yo poético le da un color bermejo a toda la imagen. En el cuadro de Munch el cielo es rojizo y el río es azul. En el poema el cielo y el río tienen el mismo color bermejo a causa de la sangre que cubre al río. De esta manera, el grito existencial del personaje del cuadro se confronta con una situación de otro tipo de horror producido por una masacre. El tercer verso plantea el conflicto del poema, pues el yo poético sabe que no es creído e insiste en la verdad que observa: “Los poetas hablan en lengua figurada, dicen/ y yo porfío: no es el cielo crepuscular, bermejo,/ en el agua que hace de espejo”. Resulta interesante el planteamiento de esos versos, dada la tendencia popular de asociar el “lenguaje figurado” con la mentira o la simple ficción, no es creído el poeta, quien a partir de la creación de palabras no literales recrea o plantea “verdades” en un sentido más profundo. En otras palabras, el poeta recurre al “lenguaje figurado” y en esa medida engaña, pero dicho engaño contiene una versión más consciente de la realidad que las posibles versiones unívocas del lenguaje literal. Miremos los versos que siguen:

¿Oyen el grito de la mujer
que contempla 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. (p. 178).

En los cuatro primeros versos de esta estrofa, introduce un personaje femenino que grita al ver la sangre en el río. El hecho de que ella esté pensando en “las alegorías de Heráclito y Manrique” antes de ver la sangre, reconfigura y reitera la utilización del lenguaje figurado como un fenómeno estético que converge con lo real, pues como se sabe la alegoría sustituye elementos dentro del relato para referirse a eventos o a personas que hacen parte de alguna realidad concreta. Los bellos versos que siguen describen a la mujer y a su grito, que sin ninguna represión sale desbocado. Hasta ahí el poema aborda básicamente tres temas: la dificultad que genera el lenguaje poético para ser creído; el horror que produce una masacre; y la dificultad del yo poético para poder expresar su horror. El yo poético insiste en la realidad de la escena y, casi con envidia, observa el grito de la mujer mientras lo describe. Ella, “no está restringida a la lengua figurada”, puede expresar su horror sin aspavientos. Por su parte, el yo poético no sólo no es creído sino que además debe controlar su horror; también siente ganas de gritar, pero separa su sentimiento de la sensibilidad estética y se contiene. Esta represión que le impide gritar en el poema es otro de los grandes atributos, otra de las grandes virtudes estilísticas en la poesía de Watanabe que, como dijo Jorge Díaz Herrera, “[...] no grita, susurra. No habla de una acera a otra, sino junto al oído” (2002). Esto lo consigue porque tiene clara su función, delimitando con rigor los límites de su propio estilo. He aquí la vocación de silencio de sus palabras. Ante la barbarie humana el poeta sigue haciendo lo que sabe, poetiza; pero lo hace sobreponiendo su sensibilidad estética que es refrenada, a su necesidad emocional de gritar. Los dos versos finales del poema se pueden ver como una sentencia determinante del estilo de Watanabe. Ante el

horror de la masacre, el grito de la “mujer verdadera” resulta liberador; el poeta se contiene, y así, impregna su “lenguaje figurado” de una constante evocación al silencio:

Yo escribo y mi estilo es mi represión. En el horror
sólo me permito este poema silencioso. (p. 178).

Por eso Eduardo Chirinos dice que: “[...] la poesía de Watanabe discurre entre la visión de un ojo atento al mundo y el registro de una mano amable y censora que refrena el exceso y controla severamente cualquier desborde. [Y después agrega que esto lo logra, poniendo] en escena aquellas experiencias íntimas que reclaman en voz baja nuestra complicidad” (p. 12).

4.2. El lenguaje visual

“Cúrame,
pero no totalmente
dejame un pelo del demonio en la mirada:
el mundo
merece sospecha
siempre”

Versos finales de “El endemoniado” (Watanabe, p. 306).

Otro componente fundamental de la obra de Watanabe es la carga visual. En poemas enteros implementa paisajes, cuadros y hasta fotografías —“Sobre una fotografía de Ansel Adams” (p. 354) y “La fotografía” (p. 401)—. La principal característica de lo visual en Watanabe consiste en que logra expresar sus sentimientos, develar su mundo interior a partir de imágenes y situaciones externas. Recordemos que para Watanabe la naturaleza a veces se entreabre y permite extraer algún conocimiento. Inclusive en algunos poemas se puede entrever cierta visión panteísta del mundo, pero más allá de eso vale la pena resaltar su capacidad para extraer la esencia de esos eventos y traducirla en poemas que develan

los sentimientos del ojo que los extrajo. De esta manera se puede afirmar que ver no es sólo percibir por la vista, sino que también es imaginar, reconstruir, seleccionar y asociar lo esencial de un paisaje o evento.

Hay muchos poemas y versos que aluden directamente al ojo o a la mirada, haciendo de la vista un elemento esencial de su obra. Por ejemplo, en el octavo verso de “La mantis religiosa” dice “[...] demostrarle que un ojo siempre nos descubre” (p.66). En “La ardilla” muestra el movimiento de este animal como “[...] un curioso juego óptico de veloces figuras/ que nunca encajan” (p. 159). Los últimos versos de “El endemoniado” resaltan la necesidad de observar el mundo con sospecha: “déjame un pelo del demonio en la mirada:/ el mundo merece sospecha/ siempre” (p. 306). En “Jardín japonés” nos invita a callar y a contemplar: “Tú mira la piedra y aprende: ella,/ con humildad y discreción, en la luz flotante de la tarde,/ representa/ una montaña” (p. 345). Como se puede apreciar en estos versos, pertenecientes a distintos poemarios, se produce un replanteamiento de cómo y hacia dónde se posan los ojos. La vista es el sentido más apreciado en nuestra cultura, pero parece ser el que peor utilizamos. Watanabe, con un lenguaje refrenado, nos invita a redirigir nuestros ojos al mundo para buscar en lo que nos rodea, de una u otra forma, una trascendencia de lo vital, sin caer por ello en ingenuidades, ya que “el mundo merece sospecha/ siempre”. Miremos el poema que le dio el título a su último poemario, “Banderas detrás de la niebla”:

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 rodaban 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
que en las madrugadas 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. (p. 410).

Nuestra sociedad tiene implantado un sistema de reglas y juicios apriori que impide ver el misterio existente a nuestro alrededor. Desde el oceano poético, Watanabe nos hace señales en medio de la intensa bruma. Sus poemas se agitan como detrás de la niebla e iluminan de nuevo nuestros ojos. De esta forma el poeta nos invita a ver de nuevo lo que nos rodea para redescubrir el misterio, la belleza de lo inexplicable.

En “Mi ojo tiene sus razones”, el primer poema de *El huso de la palabra*, Watanabe nos presenta la exclusión implícita que hacemos cuando nuestros ojos se detienen a observar:

Creo que mi ojo tiene un arbitrario criterio de selección.
Obviamente hubo más paisaje alrededor,
imposible que sólo fuéramos ella y yo en el rompeolas.

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
toco el esfumado bote.
Luego me embarco”.

Si hubo sol
le tomé fotografías con el hueco de la mano y acaso la azoré
diciéndole: posa con los senos hacia el viento.
Si pasaron gaviotas y ella las admiró, le recordé
que eran aves carniceras y que únicamente su feo canto es honesto.
Mi ojo todo lo veía, no descartaba nada.
Entramos en el mar por el rompeolas de rocas cortadas.
Sobre una roca saliente ella recogió su falda
y deslizó sus pies hacia el agua.
Sus muslos desnudos hallaron comodidad en la piedra.

Era particularmente raro
el contraste de su muslo blanco contra la roca gris:
su muslo era viviente como un animal dormido en el invierno,
la roca era demasiado corpórea y definitiva.

Hubiera querido inscribir mi poema en todo el paisaje,
pero mi ojo, arbitrariamente, lo ha excluido
y sólo vuelve con obsesiva precisión
a aquel bello y extremo problema de texturas:
el muslo
contra la roca. (p. 59).

Hay más de una razón para que el yo poético excluya el resto del paisaje. La roca y la piel generan un problema de texturas, de color, pura plástica al servicio de la poesía: lo blanco contra lo gris; la piel contra la roca; lo orgánico contra lo inorgánico, siendo lo orgánico un elemento erótico, un muslo de mujer, y lo inorgánico una presencia cuya dureza resalta la fragilidad de la piel y, por ende, de la vida humana. Los ojos de Watanabe describen como un pintor que selecciona lo más relevante, lo principal, lo esencial, para así, hacer que se enfoque la mirada hacia una verdad que produce un replanteamiento de lo ya visto. Aunque hablar del ojo no es más que una forma metafórica de referirse al lenguaje verbal

que se sirve de lo visual en su poesía. Miremos las tres estrofas iniciales de “Flores”, poema de *Banderas detrás de la niebla*:

La madre selva se cerró al amanecer
y yo, sin su perfume, seguí creyendo en la poesía.

Es difícil persistir en la poesía, más aún
cuando ella misma nos desorienta:
en la desesperación
yo escribí los poemas más sosegados,
¡casi enloquezco pidiendo calma!

Ahora después de la noche en blanco
y ningún verso, estoy en paz.
La madre selva, ya lo dije, se cerró al amanecer. (p. 412).

Este poema se presta para reafirmar la habilidad sintetizadora de las descripciones en los poemas de Watanabe, aplicando elementos de la ya mencionada técnica del haiku. Las tres primeras estrofas están sostenidas esencialmente por una sola imagen, la del primer verso, que se repite casi igual en el último verso de la tercera estrofa, y a la vez, manifiesta la relación intrínseca entre la creación y la noche, ya que el verso sugiere que al amanecer culmina la labor creativa del yo poético: “la madre selva se cerró al amanecer”. Los versos intermedios hablan de la dificultad y desorientación que genera la poesía, pero el yo poético se muestra maduro y en paz, ha superado la desesperación producida ante la hoja en blanco. Miremos la última estrofa:

Otras flores habrá a lo largo del día.
Los lirios que pone mi mujer en la sala,
las flores 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. (p. 412).

Habla de las distintas flores que habrán en el día valiéndose de tres imágenes, en las cuales lo visual se liga a la fugacidad: la mujer con los lirios; las flores que caen en los cortejos fúnebres; y las flores carnívoras cerrándose. Eventos que van acelerándose hasta llegar a las flores carnívoras que “apenas dejan ver a la abeja que matan”, de tal manera que el ojo se vuelve un testigo de la fugacidad de la vida, que, dicho sea de paso, vendría a ser la función del poeta para Watanabe. De hecho, es la misma fugacidad de esas flores la que le enseña al poeta a enfatizar su gusto poético: “[...] la poesía que tanto amo sólo puede ser/ una fugaz y delicada acción del ojo”.

4.2.1. Pintores y cuadros en la obra de Watanabe

La primera área del arte por la se inclinó Watanabe fue la pintura, probablemente influenciado por su padre. Al terminar el bachillerato estudió en Escuela de Bellas Artes de Trujillo pero se retiró pues no le agradaba la academia. Desde su poemario inicial hay referentes de renombrados pintores. “Chagall” (p. 27), por ejemplo, cuyas imágenes evocan los cuadros del bielorruso Marc Chagall. Con este pintor coincide en varios aspectos biográficos: la vida humilde en la infancia, gran número de hermanos y lo más importante, una constante vuelta a la infancia y al lugar de origen. El del pintor fue Vitebsk en Bielorrusia, lugar del cual sacaba su universo iconográfico lleno de imágenes campesinas, seres queridos y tradiciones judías. En Watanabe es Laredo, lugar de donde sale todo su universo mítico: Laredo también es asociado por la crítica con la Comala creada por Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, por las características míticas y fantasmagóricas

de los mismos⁸. Pero Chagall es sólo uno de los tantos artistas plásticos que se incluyen en la obra de Watanabe.

Diversos pintores aparecen inmersos en algunos de sus versos y ya sean de origen japonés o europeo, recalcan el interés y la implementación de lo visual en su poesía. Por ejemplo, Hokusai en el poema “Acerca de la libertad”: “Dicen que Hokusai compraba pájaros para liberarlos” (p. 32). En “Las manos”, Utamaro: “Digo que bien pueden ser éstas sus manos/ encendidas también con la estampa de Utamaro/ del hombre tenue bajo la lluvia” (p. 43). Los dos anteriores, Harumi y Utamaro, de origen japonés.

De occidente aparecen Modigliani y Magritte, en el poema “Hablando de naranjas”:

Las naranjas sólo me sugieren fáciles metáforas.

Digo:

lluvia capturada,
calidoscopio,
estallido.

Pero mi relación con ellas
no apunta más allá
de la casi obscena operación de engullirlas.

Sin embargo, no niego
que he llegado a descubrir sus más hermosos disfraces:

Modigliani pintaba senos
que claramente son naranjas
y Magritte
las hizo florecer torturadas en su mundo.

Y un día de estos amaneceré convencido
por la propaganda
de que vienen de algún árbol
las botellas de químicas naranjas. (p. 39).

⁸ Esto se aclarará en el Capítulo IV de este trabajo.

Los anteriores poemas pertenecen a *Álbum de familia*. La relación entre la pintura y los poemas desde *El Huso de la Palabra* es más compleja. Miremos los que llevan los nombres de un cuadro y entre paréntesis el del pintor: “El grito (Edvar Munch)”, “La gallina ciega (Goya)”, “Los paralizados (George Segal)” y “El camión (Magritte)”. Estos cuadros no se están poetizando, pues funcionan como referente del contenido del poema, y las imágenes y situaciones descritas en los mismos generan una imagen sobre otra que se contraponen. He aquí otro elemento constitutivo de la mayoría de poemas de Watanabe: la contraposición de un cuadro sobre otro para componer dos niveles de la realidad que se anuncian al mismo tiempo.

Por ejemplo, “El Grito (Edvar Munch)” genera dos visiones simultáneas. En ambos referentes, el poético y el cuadro, hay un puente, un cielo y un río. Sin embargo, como ya se dijo, el poema desde la primera estrofa contextualiza la situación en Perú, sugiere que el río es de color bermejo, como el cielo del cuadro, y cambia la situación existencial de la pintura por una masacre. La unión de las imágenes está dada por una escenografía similar donde se produce el horror. Dentro del poema está contenida la pintura de Munch, funciona como una yuxtaposición de imágenes en la cual los gritos se funden para generar uno más fuerte, en el que tanto la pintura como la poesía se pliegan sobre un mismo plano.

Distinto es el caso de “Los amantes (grabado erótico de Hokusai)”. En éste se describe el cuadro, pero dentro de la misma descripción va generando otra visión del grabado, en la que los versos, sin dejar de describir, introducen matices que alteran la mirada sobre la escena. Miremos el poema para que resulte más claro:

Abundantes ropas envuelven a los amantes,
sólo un hombro o un muslo están desnudos como pulpas
de luz
y los sexos en su quieta fiereza.

Si el acoplamiento es inmóvil, las sedas de las ropas
no dejan de ondular. Las telas,
delicadamente estampadas
con menudas flores de una primavera geométrica,
se deslizan por toda la esterilla, avanzando
y acumulándose en pliegues breves y rápidos.

Si la luz de la carne es blanca,
las sedas fluyen como un río de varia coloración, un río
que se desprende del cuerpo de los amantes
que, cerrados al mundo, ignoran
cómo se agitan esas pequeñas flores rojas. (p. 431).

En la última estrofa, mientras describe está informando que en el lienzo la piel de los amantes es blanca. Al enfocarse en el contraste de los cuerpos y las sedas que los cubren, sigue siendo descriptivo pero, en esta ocasión, hace algo que muestra su agudeza visual, su ojo ha llegado hasta el mundo interior de los amantes y el penúltimo verso muestra que dicha pareja está cerrada al mundo y no se percata de la agitación de las flores en sus ropas. En éste poema los versos y el cuadro no se funden, sino que son dos expresiones de un único evento: uno visual en la pintura y otro verbal en el poema.

4.2.2. El ojo objetivo de Watanabe

Reiteramos que al hablar de “ojo” en Watanabe se hace referencia implícita al lenguaje, en tanto al énfasis visual del mismo. Su ojo interioriza el paisaje, da su punto de vista pero al mismo tiempo busca ser objetivo. Por ejemplo, en “Escena de caza”, Watanabe da lecciones estéticas que muestran cómo separar los sentimientos y juicios ante una determinada situación de la labor poética. Miremos los primeros versos del poema:

Se percibe la solidaridad hacia el venado y a la vez, se enfatiza la necesidad de presentar la escena tal como es. Así, supera la ensoñación y en el prejuicio, el punto de vista está dado, la situación le molesta, pero el venado no se convertirá en tigre ni con los más dulces lamentos poéticos, de igual manera los jaeces no pierden su belleza por perseguir al venado. Nuevamente el refrenamiento se hace presente impidiendo el lamentar, con la diferencia que en estos versos se alcanza a vislumbrar otra función estética del ojo en Watanabe: su interés por la objetividad.

4.3. La estrategia narrativa en Watanabe

4.3.1. La parábola

Percy Galindo expone el funcionamiento de lo narrativo en Watanabe:

Una narratividad textual como estrategia discursiva que busca simplificar los recursos formales en pos de expresar, a modo de una parábola, un conocimiento redescubrido en la dimensión de una nueva mirada. La relación entre significante y significado alcanza en la poesía de Watanabe un nivel de interrelación formal que se vincula directamente con su concepción poética: la forma (imagen) tiene un mismo valor significativo que el fondo. Así, el uso de ciertas figuras retóricas, por ejemplo, representan la concepción ideológica del poeta sobre el acto creativo mismo. (2003).

Lo narrativo de sus poemas se asocia con su deseo de escribir con la mayor claridad posible. Para ello utilizó una línea narrativa orientada en la parábola, para delevar la anécdota al conocimiento —como dice Percy Galindo— que se evidencia en una nueva mirada. Ahora vamos a analizar algunos elementos esenciales de dicha línea narrativa en la cual interviene de manera significativa la parábola y la fábula. Pero ¿Qué es una parábola? La relación histórica que se le ha dado a este término con la alegoría y la fábula dificulta

escoger una definición concreta. Para no ir tan lejos, miremos la definición de dada en

Breve diccionario de términos literarios:

Término de origen griego (*parabole*: comparación) con el que se designa una forma del relato que guarda relación con la fábula y con la alegoría. Con la primera tiene en común la exposición sencilla de una anécdota que sirve de partida para extraer una lección moral; se diferencia en que, generalmente, los personajes de ese relato son seres humanos y no animales, como en la fábula. Con la alegoría comparte el hecho de que, detrás de ese relato sencillo, late una interpretación intelectual y una alusión a un sentido más profundo, que es donde radica la enseñanza moral o religiosa, como ocurre, por ejemplo, en las parábolas del Evangelio. (Estébanez Calderón, 2000, p. 386).

En esta definición se habla de la relación y la diferencia que tiene la parábola con la alegoría y la fábula, y ya que las definiciones de los dos últimos términos también son complejas y amplias, no queda tan claro si la parábola es una parte del relato, o la totalidad del relato. Confrontemos esta definición con la que da el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*:

La parábola es una forma narrativa que tiene una doble isotopía semántica: la primera, superficial, es un relato; la segunda, profunda, es la trasfiguración alegórica del relato (con significado moral, religioso, filosófico, etc.). Piénsese en las parábolas del Evangelio. Adorno ha señalado que las novelas de Kafka tienen una estructura de parábola a la que le falta la clave que permita interpretarla. La relación entre parábola y alegoría es muy estrecha. Scholes y Kellog (*The Nature of Narrative*) muestran que El asno de oro de Apueyo, en cuanto describe la catarsis del personaje, tiene una estructura parabólica tanto en el tema general (Lucio llega a ser devoto de Isis) como en el significado oculto de algunos de los relatos intercalados (el famosísimo de Amor y Psiquis, por ejemplo). (Marchese, A. y Forradelas, J., 2007, p. 308).

Con estas definiciones queda claro que la parábola tiene un relato y un mensaje velado del cual se puede extraer un significado más profundo. Repacemos una de las versiones de la parábola del sembrador que aparece en el evangelio: Marcos 4,1-9; Mateo 13, 1-19; y Lucas 8, 4-8. De estas escogemos la última, por simple azar:

Se reunió una gran multitud y se añadían los que iban acudiendo de una ciudad tras otra. Entonces les propuso una parábola:

Salió el sembrador a sembrar la semilla. Al sembrar, unos granos cayeron junto al camino; los pisaron y los pájaros se los comieron. Otros cayeron sobre piedras; brotaron y se secaron por falta de humedad. Otros cayeron entre los cardos y al crecer los cardos con ellos los ahogaron. Otros cayeron en tierra fértil y dieron fruto centuplicado.

Dicho esto exclamó: Quien tenga oídos, que escuche. (La Biblia, citada de Ruiz de Galarreta, 2007, p. 27).

El relato tiene una anécdota muy sencilla: un sembrador que riega sus semillas y lo que acontece con éstas. El relato se eleva a la parábola con la sentencia final: “Quien tenga oídos, que escuche”. Siguiendo el significado de parábola que da el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* podríamos decir que la primera isotopía semántica es la simple anécdota; la segunda, estaría dada por la sentencia que le da un carácter alegórico a todo el relato. Entonces fácilmente se puede inferir que: el sembrador, sería Jesús; las semillas los hombres; y el lugar donde caen la semillas la disponibilidad para recibir el mensaje que les da. Se dice que el mensaje era fácilmente entendido por los que escuchaban a Jesús. Sin embargo, la parábola tiene características literarias que amplían las posibilidades interpretativas, produciendo que, además del mensaje sencillo, se puedan seguir encontrando posibilidades más profundas del mismo. Véamos la explicación que Jesús le da a sus discípulos sobre la anterior parábola en Lukas 8,11b-15:

La semilla es la palabra de Dios. Lo que cayó junto al camino son los que escuchan; pero enseguida viene el diablo y les arranca del corazón la palabra, para que no crean y se salven. Lo que cayó entre piedras son los que al escuchar acogen con gozo la palabra, pero no hechan raíces; éstos creen por un tiempo, pero al llegar a la prueba se hechan atrás. Lo que cayó entre cardos son los que escuchan, pero con las preocupaciones, la riqueza y los placeres de la vida se van ahogando y no maduran. Lo que cae en tierra fértil son los que con disposición excelente escuchan la palabra, la retienen y dan fruto con perseverancia. (La Biblia citada de Ruiz de Galarreta, 2007, p. 28).

El quinto poemario de Watanabe, *Habitó entre nosotros*, está constituido por veintitrés poemas que reconstruyen el Nuevo Testamento, inventando versiones de los hechos a partir de los ojos y las bocas de quienes estuvieron al lado de Jesús, conectando el Evangelio con la poesía a partir de las parábolas. Dentro de este poemario aparece la parábola que aquí someramente se ha analizado, “El sembrador”, pero Watanabe altera la anécdota con elementos narrativos para darle un final inesperado:

Las semillas brillaban en mi alforja, cada grano
parecía vivo. La misma luz
hacía más ominosos a los cuervos que me sobrevolaban.

Me libré de ellos arrojándoles puñados de mi precioso grano.

- *Regalo inútil* - me dijo el hombre que me observaba
apoyado en el cerco de mi campo - *el dios*
de esas aves es del solo comer y defecar.

Empecé a sembrar. El límite de mis tierras es un pedrerío
y allí cayó mi torpe y primera siembra.

- *En las grietas húmedas asomarán pequeñas plantas,*
regocijos de un día,
cuyos pies no podrán con la piedra - dijo el hombre.

Luego arrojé semillas entre los cardos
que mi pereza no había arrancado. Fue
un gesto contra mí mismo.

- *No convive el trigo con el cardo* - me advirtió el hombre -
las plantas no podrán huir
cuando la carne les sea hincada hasta la muerte.

Y llegué a la tierra barbechada.

Hice el voleo como se ofrece zalemas a un dios.

- *Tendrás el granero lleno* - me aseguró el hombre, y
antes de marcharse, sonriendo suavemente
me dijo: *eres una parábola.* (pp. 312, 313).

Redimensiona la parábola original al darle la voz al sembrador. Aún así, desde la versión que el sembrador nos presenta, la voz de Jesús es poderosa y definitiva: primero vaticina el futuro de las semillas; y, en el último verso, desenmascara al sembrador. Interesante juego técnico que nos permite ver la anécdota desde la misma parábola, pues el yo poético vendría a ser un sembrador-parábola. Mejor dicho, “El sembrador” es un poema en que Watanabe le da la voz a un personaje que encarna en sí mismo una parábola, con lo cual podemos aseverar que el poema nos da la posibilidad de tener la versión de la anécdota desde la misma parábola.

Hay un poema en que el yo poético es Jesús y se proclama como La Palabra, cuya mayor gracia está en la parábola. Se llama “La razón de las parábolas” y funciona como una especie de arte poético dentro de *Habitó entre nosotros*:

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.

Olvidé otra ansia de la parábola:
durar. Recordadas sean por siempre
todas
porque todas son una, La Palabra,
que por ahora soy yo. (p. 311).

Como se puede apreciar, el yo poético es Cristo, que en el sexto y séptimo verso da una definición de parábola: “aquella pequeña historia/ que guarda una serena ansia: ser de todos”. Y en los dos primeros versos de la última estrofa, agrega: “Olvidé otra ansia de la parábola:/ durar. [...]”. De estos cuatro versos se deduce que para el yo poético la parábola es una pequeña historia cuya narración requiere un lenguaje sencillo que permita ser comprendido por la mayor cantidad de personas posibles, además, pretende tener en sus elementos constitutivos una fuerza primordial tanto en el lenguaje como en las imágenes para ser retenida en la memoria de sus receptores. En adición resalta el carácter sagrado de La Palabra que tiene como mayor atributo su contacto con la parábola, la posibilidad de volverse universal, en tanto que se vuelve de todos y perdura dentro de ese relato que lleva consigo el mensaje a pesar del paso del tiempo. Estas características de La Palabra y la parábola se asemejan bastante a lo que acontece con la poesía que, aunque generalmente inaccesible para las mayorías, perdura en el tiempo.

Como ya se dijo, Watanabe deseaba darle a sus poemas el atributo de llegar a un mayor rango de personas, mediante el uso cuidadoso de imágenes y palabras esenciales. Resulta interesante que, en diversos estudios del Nuevo Testamento, las concepciones de parábola dadas por Jesús coincidan con el ideal que Watanabe se impuso desde que empezó a escribir poesía. Por ejemplo, el libro *Para leer el reino en parábolas* inicia con la siguiente afirmación: “Está fuera de toda duda que Jesús hablaba a la gente en parábolas. Las citas de los evangelios sinópticos son constantes. Marcos 4,34 y Mateo 13,34 llegan a decir que solamente hablaba en parábolas” (Ruiz G., 2007, p. 11). Aunque las parábolas tienen antecedentes en oriente donde eran llamadas fábulas, y que en el contexto histórico en que

vivió Jesús se dice que las parábolas eran un género muy usado, parece que él les dio un estilo único, enfocado en buscar la mayor claridad posible en el mensaje.

De todas formas “Razón de las parábolas”, es uno de los poemas más abstractos de la obra de Watanabe. Muchos de sus poemas abordan temas relacionados a la labor poética, pero esta reflexión va acompañada por imágenes y relatos que le permiten ser leídos por un gran rango de personas. Por ejemplo, en “Los versos que tarjo”, poema que también funciona como una especie de arte poética en *El huso de la palabra*, la reflexión sobre el lenguaje y el trabajo del poeta está sostenida por una imagen (espejo), y una breve relato (lo que una mujer le dice a su hijo):

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 irreprimiblemente tarjo
se llevarán siempre mi poema. (p. 81).

La reflexión sobre el trabajo en el pulido de los versos se cierra con una sentencia: “Los versos que irreprimiblemente tarjo/ se llevarán mi poema”. Pero esa resolución es inseparable de la amenaza que la mujer le hace a su hijo: “Tanto te miras en el espejo/ que

un día terminarás por no verte”, que vendría a ser lo mismo que si le dijiera “deje de mirarse en el espejo o va a desaparecer”. Por analogía, el trabajo excesivo en la palabra precisa del yo poético, el poema tendrá una tendencia a desaparecer entre el intento de perfeccionarlo buscando la palabra perfecta. El relato y sus imágenes hacen que la poesía sea más digerible, ya que las analogías que produce con los demás versos de alguna manera los aclaran. Dentro de la poesía de Watanabe, la parábola vendría a ser una estrategia narrativa con la cual se busca que el poema no sea tan oscuro para el lector sin perder las posibilidades interpretativas profundas que subyacen en el mismo.

4.3.2. El poema fábula

El hecho de recurrir a un relato en sus poemas nos remite a la noción de fábula, obviamente, no como una historia que busca simplemente llegar a una moraleja, como en el caso de las narraciones de los hermanos Grimm. Pero entonces ¿qué es una fábula? En recientes diccionarios literarios aparecen tres o cuatro acepciones. La que más nos interesa es la que se refiere a la fábula como una forma de relato particular cuya procedencia se remonta a oriente y, en occidente, a Esopo. Miremos esa acepción según un *Breve diccionario de términos literarios*:

Término de origen latino (*fábula*: conversación, relato) con el que se designaban en esa lengua diversos tipos de creación literaria, como cuentos, mitos, obras teatrales (*fábula praetexta*: drama de tema histórico romano; *fábula palliata*; adaptación de una comedia griega; *fábula atellana*: farsa, etc.) y, sobre todo, relatos con moraleja, protagonizados por animales, a los que se dota de comportamientos humanos. Esta clase de relatos, que cuenta con antecedentes en la cultura oriental, adquiere su configuración como subgénero narrativo, tal como hoy lo conocemos, en la literatura grecolatina, a través de un conjunto de piezas breves que se conocen como *Fábulas de Esopo* (siglos IV-III a.C.). Estas fábulas serán recogidas por Fedro (s. I) y adaptadas al contexto latino; a ellas añadirá otra serie de fábulas y cuentos de animales, obras a las que se confiere un doble carácter: aleccionador y de entretenimiento. Muchas de estas fábulas fueron conocidas en la Edad Media, por ejemplo, la del lobo y el cordero, la de la zorra y las uvas, etc. Esta tradición fabulística encuentra eco en obras como el *Libro del buen amor*, de Juan Ruiz, o *El conde de Lucanor*, de Don Juan Manuel. En la literatura española coexiste dicha tradición con

apólogos o fábulas de procedencia oriental, como los que aparecen en Calila e Dimna. A partir del Renacimiento se producen nuevas adaptaciones de Esopo y Fedro, especialmente en la literatura francesa, en la que aparecen grandes fabulistas, como Rabelais y, sobre todo, La Fontaine. En España deben destacarse, en el siglo XVIII, las obras de Iriarte de Samaniego. (Estébanez Calderón, 2000, p. 186).

Como se observa la fábula hace parte de una tradición, y Watanabe se incorpora en ésta recuperando la esencia de la misma. Así, en mayoría de sus poemas, se vale de un relato del cual se puede extraer una lección que, más allá de moral, es ética o estética. De hecho tiene dos poemas que remiten directamente a la fábula. El primero se llama “Fábula” (p. 362) y el otro “Fábula ingenua” (p. 425). En los dos casos queda claro que para Watanabe las fábulas tienen un valor importante que se integra en alguna medida con la parábola: en ambos casos se trata de narraciones breves que contienen un conocimiento, una verdad. Miremos el poema “Fábula”, cuyo tono irónico no dejará de producir una sonrisa de complicidad:

En el cauce del río seco
una espigada yegua orina sobre un sapo agradecido.
Yo, que voy de paso, sonrío y recuerdo
una antigua ley de compensaciones
de la magia: más feo el sapo
más bello y deslumbrante el príncipe.

Ay, pero la abundante orina de la yegua no es amor
y, aunque amorosamente regada,
no rompe los hechizos más perversos:
es sólo un poco de agua ácida en esta sequedad solar.

La yegua se aleja trotando aliviada, moviendo
las ancas
como una muchacha. Yo voy por los espinos resecos
recordando al sapo:
el pobre no tenía encantamiento
y se quedó solo
y soportando su fealdad inmutable
y ahora meada. (p. 362).

El humor es otro elemento que se encuentra en muchos de sus poemas. Pero de momento, veamos como en este poema-fábula se puede aclarar mejor la relación entre fábula y parábola. Evidentemente el lenguaje en el poema es de lo más sencillo, ni una sola palabra que no pueda estar en una conversación común. La narración es breve, y el conocimiento y verdad que contiene, desmitifica las nociones fantasiosas que se han extendido por las mal llamadas fábulas de los hermanos Grimm. Aquí la anécdota se eleva al conocimiento en la medida en que se desmonta con humor una creencia ridícula, y esto lo hace por comparación o semejanza: elementos básicos de la parábola. El relato del poema anterior tiene un sentido didáctico, en tanto que, a partir del humor, ridiculiza la historia del príncipe que se vuelve sapo. En el poema los elementos de la parábola y la fábula trabajan simultáneamente, de una forma distinta ambos términos remiten a narraciones breves en las cuales hay una verdad. La diferencia del poema-fábula de Watanabe radicaría en la abolición del conocimiento moral de la parábola, y en el malentendido popular que confunde la fábula con una historia construida para obtener una moraleja, sino que en vez de eso lleva, como dice Percy Galindo, a “un conocimiento redescubrido en la dimensión de una nueva mirada”. Por consiguiente, muchos poemas de Watanabe, sin dejar de ser poéticos, se prestan para ser leídos como cuento breve o fábula, entendida esta última en la acepción clásica de la Grecia de Esopo.

5. CAPÍTULO IV: LA VIDA ES FÍSICA, NO INTELECTUAL – EL CUERPO

5.1. Del cine a *Antígona*

El teatro griego o, mejor, la tragedia es poesía dramática, por lo cual la versión que hace Watanabe de la *Antígona* de Sófocles merece ser analizada dentro de su obra poética, más teniendo en cuenta que la escribió en verso libre. En este trabajo no se hará un estudio profundo de la obra, pero se mostrará cómo articuló Watanabe su trabajo de guionista, especialmente las adaptaciones cinematográficas de dos novelas, en la construcción de su versión de *Antígona*.

Algo que desconocen los lectores de poesía sobre Watanabe es que no sólo fue importante en Perú por su poesía, sino que, también tuvo una destacada participación en el cine de dicho país. De los seis guiones de largometrajes que escribió, dos fueron adaptaciones de obras literarias: la primera de estas fue *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, y la segunda *No una sino muchas muertes* del escritor peruano Enrique Congrains Martín, que para la película se tituló “Maruja en el infierno”⁹. Para hacer la adaptación de *Antígona* Watanabe aplicó la misma técnica que ya había utilizado en las dos novelas anteriores. El poeta lo explica así:

[...] me propuse que fuera una versión de *Antígona* narrada por Ismene. [...]. ¿Cómo se me ocurrió? Aquí viene el cine. Si yo no hubiera escrito guiones para el cine no hubiera podido acceder tal vez a ese final, porque después de leer muchas versiones me quede con la de Ignacio Errandonea, e hice lo que se hace con un texto literario cuando se adapta al cine: fichar cada una de las escenas. [...] Trabajé como para un guión de cine, hice una escaleta, es decir, una sucesión de escenas que va a ir dentro de una estructura. [...] Sino hubiera tenido la escaleta no se me hubiera ocurrido ese final. Se me ocurrió elegir

⁹“Maruja en el infierno” (1983) y “La ciudad y los perros” (1985), fueron dirigidas por Francisco Lombardi. En “Maruja en el infierno” Watanabe fue también el director artístico.

la perspectiva de Ismene, recurrir a un efecto cinematográfico y ponerla al final para que entonces ella revele quien es” (Watanabe citado de La gaceta, 2002, p. 37).

En su versión de la tragedia de Sófocles, Watanabe inserta un narrador que cuenta la historia, dividida en veintidós escenas, y hasta el final revela su identidad, lamentándose del miedo que le impidió hacer algo ante la decisión de Creonte de prohibir la sepultura a su hermano. Antes de develar su identidad —en la versión de Watanabe— el narrador empieza a lamentarse: “No hay peor tortura que la propia imaginación/ y Antígona no cesa en mi mente” (p. 286). En la última escena, al mostrar que la narradora es Ismene, la culpa se vuelca hacia los espectadores, pues ellos (nosotros), al igual que Ismene, por miedo no hacemos nada ante los asesinados en nuestras respectivas patrias. Así, los últimos versos indican el castigo de Ismene, quien simbólicamente representa a todos aquellos que no hacen nada por miedo ante los que han sido asesinados:

En tu elevado reino
pídele a Polinices que me perdone la tarea que no hice a
tiempo
porque me acobardó el ceño del poder, y dile
que ya tengo castigo grande:
el recordar cada día tu gesto
que me tortura
y me avergüenza. (p. 293).

Toda la obra funciona como un elemento de la memoria, se podría decir que la condena para Ismene será repetir eternamente el texto, así como el espectador debe cargar con la culpa de la inacción producida por el miedo.

5.2. Un esbozo de la tradición peruana en Watanabe

El tópico de los asesinados reaparece en el poema “La sangre”. Veamos los versos finales: “La sangre de los asesinados va delante de nosotros/ y vibra/ como un horizonte infame” (p. 405). Nuevamente hace memoria de los asesinados, en esta ocasión valiéndose de su sangre que nos depara un panorama infame.

La relación de la pintura, los guiones de cine y la dramaturgia no es incidental en la poesía de Watanabe, se podría hacer todo un estudio al respecto. Aquí solamente se enuncian como otra de las tantas características de una poesía hecha con un remante visual que aplica todos sus conocimientos y habilidades para que sus versos se integren al poema como las paredes de un edificio a una sólida estructura de hierro y concreto¹⁰. En Watanabe los versos, las imágenes, cada palabra, cada espacio, absolutamente todo lo que componen sus poemas están al servicio de la totalidad de los mismos. Esto pasa inclusive en “Film de los paisajes” (p. 452), versión y homenaje a un poema de Oquendo de Amat que lleva el mismo nombre. Al fin de cuentas ¿acaso toda la poesía y literatura universal no son una versión de otra u otras obras anteriores?

Quien haya leído *5 metros de poemas*, que es toda la obra de Oquendo, podrá ver en la versión que hace Watanabe de “Film de los paisajes” una imitación de los versos disparatados y llenos de humor de Oquendo con un agregado, la estructura de la versión de Watanabe es igual a la de guión cinematográfico. Aun así, la semejanza de los versos es innegable, el primer verso de la versión de Oquendo de Amat dice: “Las nubes/ son el

¹⁰ Watanabe estudió unos semestres de arquitectura en la Universidad Federico Villareal. De esta experiencia dijo que le gustaba y le interesaba la creación de estructuras. En sus poemas imaginaba la estructura del poema al tiempo que el contenido del mismo.

escape de gas de automóviles invisibles”. Y uno de los últimos versos de la versión de Watanabe: “Un viejo mira su reloj de cadena y pregona: en New York/ la libertad es una estatua que no come ni hace caca” (p.454). Seguramente ese verso de Watanabe le fue inspirado también por un verso de Martín Adán que aparece en “Poemas Underwood”, y dice: “La justicia es unas estatuas feas en las plazas de las ciudades”.

Una pequeña muestra de la gran influencia de la tradición peruana en su poesía. Jorge Díaz Herrera dice al respecto que

[...] en su poesía hay una simbiosis, un ser orgánico nutrido por muchas vertientes: el misticismo de Vallejo, la candorosa nada ingenua de Eguren, la imaginaria desconcertante de Oquendo de Amat, la precisión de rondinelas de Gonzáles Prada..., y todo mecido por una candorosa de un viento de la calle, de la arboleda que habita en el recuerdo, teñido de nostalgia y de esperanza. [...] En este tiempo resulta tal vez una poesía escandalosa porque no produce estridencia ni escándalo” (s.d.).

Por ejemplo, Camilo Fernández Cozman demuestra la integración de un elemento técnico de Vallejo que Watanabe también utiliza, pues según Cozman:

Si algo le preocupaba mucho era evitar la huachafería [...] cuando él [Watanabe] ve que el poema se va hacia lo melodramático, lo huachafo, lo neorromántico excesivo, inmediatamente rompe el texto con una imagen fuerte. Por ejemplo, “si yo hubiera tenido tetas/ serían/ como las tuyas” [versos finales de “El baño” perteneciente a *Cosas del cuerpo* (p. 203)]. Rompe con una imagen fuerte el hilo melodramático del texto [...]. Por lo tanto, aquí [leyendo un aparte de su libro] justamente digo, él dice: “Deja tu alfiler de entomólogo poeta/ las palabras no son mariposas con teta” [los dos primeros versos de “Arte poética” que aparece en *Historia natural* (p. 184)]. Fíjate esto: “Mi corazón quiere gritarte y llamarte con mocos/ lágrimas y babas” [de “Mejor lacónico” que hace parte de *Huso de la palabra* (p. 71)]. La noción de mi corazón se junta con lo neorromántico, pero pone mocos e inmediatamente rompe. Materializa con lo fisiológico, es parecido a Vallejo en ese punto. Vallejo también evita esto. Por ejemplo, “su intestino”, dice Vallejo, “su diafragma”, rompe inmediatamente, “se estremeció la incógnita en mi amígdala”. La manera del léxico, como se incorpora el léxico, yuxtapone eso. Es un recurso efectivamente, por ejemplo dice: “Deja tu alfiler de entomólogo poeta/ las palabras no son mariposas con teta”: es un poco

el rechazo del mito del poeta elegido particularmente, del poeta como un ser distinto; “entomólogo poeta”, un poeta especialista, un poeta elegido que tiene un tipo de saber distinto a los demás, que se cree diferente a los demás. “Las palabras no son mariposas con Tetas”, una desmitificación de esta idea. Watanabe es un poeta en ese aspecto desmitificador. La desmitificación es un tópico esencial en la poesía moderna, el poeta ya no es la clase de poeta que es ahora. De hecho el término mariposa no se asocia con lo idílico, con lo realizado. (2009).

5.3. La verde banderita: poemas escatológicos

En el homenaje que le hace a Jorge Eduardo Eielson con el poema *Intestino* podemos ver como Watanabe aborda un tema escatológico:

Qué hace ese intestino
Dormido en una cama
Recogido
Como un animal rosado

Sueña que sale del cuarto
Después de la lluvia
Por la ventana dorada

Se estira y curva
En el horizonte
Como un arco iris
Multicolor por supuesto

En los lejanos extremos
Ollas de barro
Repletas de monedas de oro
Oro del que amanece solo
Y con borborigmos
Oro de pobre
Mierda (p. 451).

Este es el único poema en que utiliza la palabra “mierda” y, al igual que en los poemas anteriormente nombrados, se puede observar una imitación estilística de Eielson. Pero éste hace parte de los poemas sueltos que aparecen al final de la antología que reúne toda su obra. Dentro de los poemarios no utiliza palabras tan fuertes pero toca temas escatológicos

con una naturalidad similar a cómo se mencionan las cosas del cuerpo en la literatura japonesa, pues además del haiku a Watanabe le gustaba leer novelas de ese país. Marco Martos menciona algunos de los narradores que Watanabe seguía con mucho cuidado: “[...] desde Akutagawa, Mishima, Kobo, Endo, Kawabata, Soseki, Inoue” (2009). De estas lecturas parece haber aprendido a tratar lo fisiológico, el cuerpo y sus funciones de una forma natural. En algunos poemas menciona explícitamente las palabras “heces” y “defecan”, en otras ocasiones se vale de palabras locales extraídas del norte de Perú, que por su carácter rural llegan a producir cierta jocosidad, palabras como “pichi”, refiriéndose a la orina, o “majoma”, vagina. Pero siempre con tratamiento y un tono de naturalidad. Miremos los fragmentos en los que aparecen dichos elementos escatológicos. En el poema “Los ríos”:

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

Ah, las heces
curiosidad primera de los médicos. Si fueron implecables
habrá curación para ese alguien. (p. 213).

En el poema “Paisaje móvil”, habla de los desiertos de Perú, en los últimos versos dice: “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” (p. 220).

En “Canción” agrega una palabra que probablemente se utiliza en Laredo para referirse a la orina, específicamente a la de su profesora de infancia, la señorita Ester H, cuyo olor dilató por primera vez la nariz de su corazón:

Pichi de mujer
no es pichi de hombre, supe. Pichi de mujer
se expande y se hace atmósfera, marejada
concupiscente que ese día envolvió también al caballo, al buey que labraba,
a mi perro colero
y cuanto macho que respiraba a la redonda. (p. 226).

De los poemas de Watanabe que tienen elementos escatológicos el más interesante está en “De la poesía” que aparece otro arte poética al final de *El Huso de la Palabra*. En éste narra cómo un niño debajo de un árbol “dejaba sus quehaceres de intestino”, y habla de la complicidad que se generaba si otro niño hacia lo mismo en otro árbol, sin embargo, en esta ocasión el niño ve una salir “de una anterior limpieza” una pequeña planta, y se queda impresionado. Watanabe aclara que en ese poema habla de excrementos, sin mencionarlos, y da su visión personal de la poesía: “Creo que la poesía es eso: una belleza que se eleva desde las miserias humanas, una dignidad que, a veces, sube desde nuestras cavernas más oscuras. En ese sentido es un intento de salvación. Hay poetas que viven muy elevados, muy en poesía siempre, haciendo poesía sólo a partir de la poesía. Son cursis” (Watanabe citado de Poda, 2005, p. 48).

Aquí el final del poema del cual parten sus anteriores palabras, pues después de ver la pequeña planta que emergía “de una anterior limpieza”:

en la memoria del niño,
con difícil contento,
comenzó a elevarse para siempre
la planta mínima, tú principio, tu verde banderita,
poesía. (p. 183).

entre lo laredino (el mito) y lo japonés (el haiku). Ambas tradiciones remiten a no desgastarse en abstracciones intelectuales y asumir la vida en el devenir de nuestra la posesión real, el cuerpo. Esto, claro está, genera también una confrontación entre el poeta que habita en una ciudad y su mundo interior que recuerda su infancia y su pueblo natal. De ahí que muchos de sus poemas evidencien dicha confrontación como ocurre en “La cura” (p. 145).

Asimismo los temas principales que aborda Watanabe son: el cuerpo, en esa misma línea la enfermedad y la muerte; la familia, enmarcada en un ambiente mítico (su madre es a quien más poemas le hace); una confrontación entre dos tipos de lógicas, la modernidad (los hospitales, la medicina), lo mítico (Laredo y la infancia); una constante reflexión sobre la dificultad y el trabajo de la creación poética, y dentro de esta un acercamiento a la naturaleza que se evidencia en los poemas de animales, desiertos y la piedra (relación entre lo orgánico y lo inorgánico); y en una menor grado, un acercamiento al amor de pareja con un fuerte componente erótico que reafirma el cuerpo.

5.5. Universo mítico: Laredo como artificio ficcional latinoamericano

Yorgos Seferis afirmaba que la imaginería de un poeta se adquiere de un modo inconsciente en la infancia. Y es el mundo rural de la infancia el que sostiene la imaginería de José Watanabe. Una y otra vez surge aquella Laredo íntima, familiar e impregnada de historias real maravillosas —expresadas en los fraseos de nuestra costa norte— donde el desierto algún día recobrará las casas y la conversión de hombres en iguanas será la prueba feliz de su supervivencia. Un Laredo de hombres y fantasmas, muerte y placer conviven vitalmente entrelazados junto a las cañadas”. “Laredo va más allá “la naturaleza [...] articula un paisaje interior y un derrotero existencial. (Di Paolo, 2000).

Se podría pensar por lo que se ha dicho en los capítulos anteriores que el carácter mítico de algunos poemas de Watanabe es una consecuencia de la tradición japonesa infundida por su padre. Esto no es así. Watanabe nació en Laredo y allí vivió hasta los doce años. Esta

experiencia vital en una zona rural es la que envuelve algunos de sus poemas en un ambiente mítico. Watanabe y su familia salen de Laredo a Trujillo cuando su padre se gana la lotería, lo cual hace que el poeta se tenga que enfrentar no sólo a una ciudad sino a lugares cuyo nivel cultural occidental era mayor al anterior. Por ejemplo, cuando viajó a de Trujillo a Lima. Esas transiciones de un lugar a otro generaron en él una constante lucha con el lenguaje, pues se vio abocado a ampliar su léxico y a enfrentar todos los avatares de la vida moderna en una ciudad. En el Laredo que el poeta vivió las creencias y el desarrollo mismo de la vida no estaban regidos por los modelos de la modernidad que se viven en las ciudades.

Watanabe dijo que él vivió a Laredo como Gabriel García Márquez a Artacata. Con la diferencia de que Márquez vivió allá hasta los nueve años, y él hasta los doce. Y agrega:

[...] Tal vez sean las características de Laredo las que definieron mi formación: una confrontación de clases muy fuerte. Era un enclave azucarero, donde había administradores que eran suizos o alemanes; había una empleocracia peruana muy mestiza: estaban los obreros del campo —los campesinos—, los obreros de fábrica, una clase media que vivía de la economía de la hacienda; y era un pueblo muy pequeño, rodeado de inmensos cañaverales para la escala humana” (Watanabe citado de Sbarbaro, 2005 p. 15).

Laredo, el pueblo actual y real no es el que aparece en sus poemas. El espacio del cual se sirve el poeta para escenificar sus poemas es el que lleva en su memoria y corazón, por lo cual al hablar del Laredo de su poesía se hace referencia a un artificio literario. Artificio que en algunos momentos funciona como *Comala* en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en otras como el *Macondo* de Gabriel García Marquez, pero el Laredo de Watanabe, al igual que los dos anteriores, también tiene sus propios mitos y reglas que lo hacen particular.

Por ejemplo sus metamorfosis, cuando una persona muere en Laredo su corazón se convierte en rana.

Únicamente en el poema “El nieto” (p. 103) se menciona el nombre del pueblo dentro de toda la obra de Watanabe. En este poema se enfrentan dos conocimientos, dos nociones de la vida y la muerte totalmente distintas: el de occidente que estaría representado por los médicos; y el otro, el mítico de Laredo (Cozman, 2009). Este enfrentamiento o diálogo entre dos tipos de conocimiento se reitera, de distintas maneras, en la última sección del libro *El huso de la palabra (Krankenhaus)*, y en otros poemas, especialmente los que hablan de hospitales. Por ahora veamos el poema:

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
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. (p. 103).

En Laredo cuando alguien muere, el corazón se convierte en una rana. De esta manera el yo poético, evidentemente enfermo y cerca de la muerte, hace un paralelo de estas dos realidades: el mito de su pueblo contra la ciencia occidental. El poema no resuelve esta dicotomía del todo, la enuncia y en la convivencia de estos dos saberes se debate su vida, aunque el yo poético se muestra molesto por la incredulidad de los médicos. La palabra mítica es una verdad indudable, y los versos que siguen al evento de la rana que salió del corazón de su abuelo lo confirman: “La vieron/ con los ojos, con la boca, con las orejas/ y así quedó para siempre/ en la palabra convencida, y junto/ a otra palabra, de igual poder,/ para conjurarla”. Se observa que la tradición oral en este lugar es muy fuerte e importante, y su valor radicaría en los adultos mayores. Precisamente esa facultad de permitir que el mundo sea organizado por los mayores se genera la sabiduría misma de su pueblo y se alcanza a sentir una inconformidad por el mundo de la ciencia que no tiene ese tipo de valores.

El mito en la obra de Watanabe mantiene una constante escisión de su yo moderno y su yo mítico. Los poemas que abordan temas de su pueblo y familia reafirman a Watanabe dentro de la tradición literaria latinoamericana, en la medida en que se está generando un discurso poético en el cual lo *real maravilloso* se integra a su obra. Tal es el caso del poema “Casa joven con dos muertos” (p. 168), donde las dos almas de sus hermanos muertos en la infancia aparecen en la escalera de su casa. Aquí los últimos versos:

Las almitas sentadas allí descansaban como al borde de un
abismo
y a veces nos miraban como si nosotros fuéramos el abismo.
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 hórrida
cuando sobrevuelan el patio dos mariposas pálidas. (p. 168).

Camilo Fernández Cozman explica en su libro *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de Watanabe* (2009) que la relación natural de los muertos con los vivos es el motivo por el cual se asocia a Watanabe con Rulfo. Por eso se dice que Laredo es la *Comala* de Watanabe, siendo éste uno de los principales aspectos de lo *real maravilloso* de su poesía, como el trato cotidiano de los vivos y los muertos y la metamorfosis de las almitas en mariposas, que en el contexto del poema, genera una reacción contradictoria, que de alguna manera se puede asociar al final de *Cien años de soledad*, pues el verso “Una equivocación bella y hórrida” (p. 168) es similar a la producida en la novela de García Márquez cuando las hormigas se llevan al último descendiente de los Aurelianos: “Entonces vio al niño. Era un pellejo hinchado y reseco, que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por todo el sendero de piedras del jardín.” (Marquez, 2007, p. 468).

En el poema “La sangre” (p. 405), ésta tiene la facultad de recorrer grandes distancias, lo mismo ocurre tras la muerte de uno de los Aurelianos en *Cien años*. No se quiere decir aquí que los poemas hayan salido de esta obra, sino que la poesía de Watanabe además de

pertenecer a la tradición poética peruana tiene discursos que corresponden exclusivamente a la tradición literaria latinoamericana.

5.6. La señora Coneja, Doña Paulina Varas Soto

Ya se mostró la influencia del padre del poeta en su poesía, pero aún no se ha hablado de su madre, Paulina Varas Soto. Alrededor de ella se tejen muchos de los poemas que hacen referencia directa a Laredo, además ella es la persona más referenciada en toda la obra. Con doña Paulina Varas hay una evolución a lo largo de la obra de Watanabe, analizarla requeriría todo un libro. Sin embargo, aquí un breve recuento:

En “Estación en el arenal” (p. 125) se menciona en los últimos versos, como una alucinación relacionada al desierto:

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
que sin cesar se arma y se desintegra con su canasta. (p. 125).

En “La cura” (p. 145) el yo poético la dibuja como una mujer sacerdotisa que le da la salud. Miremos los primeros versos del poema:

El cascarón liso del huevo
sostenido en el cuenco de la mano materna
resvalaba 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. (p. 145).

En “Mamá cumple 75 años” (p. 165) la presenta como la persona que más hace sufrir a los miembros de su familia. Queda claro en la última estrofa:

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. (p. 165).

En “La muriente” (p. 167) es aparece como un mujer de un carácter fuerte y ya que el llanto de ella por la muerte de su esposo se fue haciendo “suave y ritual, más homenaje/ que llanto” (p. 167), eso mismo están haciendo ahora sus hijos por ella. En “Desagravio (i.m.)” (p. 207), como el título lo plantea, se da un melancólico intento por resarcirse con ella. Véamos el poema entero:

Por un flanco débil
Y breve
Entre su seno y su axila,
Mi madre era tierna.

Qué dolor tan profundo, basal y glandular.
Su ternura
tenía intensa biología.
¿Por qué le exigías más,
ojo con lágrimas? (p. 207).

La madre del poeta es abordada en distintos poemas y en cada uno de estos se va reconfigurando, ya sea como la mujer que sana o como la más terrible dolencia, pero sin duda ella es de vital importancia en la obra de Watanabe. Y para cerrar este recuento de Doña Paulina Varas Soto, el poema más sentido y fuerte que le hace Watanabe a su madre “Responso ante el cadaver de mi madre”:

A este cadáver le falta alegría.
Qué culpa tan inmensa
cuando a un cadáver le falta alegría.
Uno quiere traerle algo radiante o gustoso (yo recuerdo
su felicidad de anciana comiendo un bife tierno),

pero Dora aún no regresa del mercado.

A este cadáver le falta alegría,
¿alguna alegría aún puede entrar en su alma
que está tendida sobre sus órganos de polvo?

Qué inútiles somos
ante un cadáver que se va tan desolado.
Ya no podemos enmendar nada. ¿Alguien guarda todavía
esas diminutas manzanas de pobre
que ella confitaba y en sus manos obsequiosas
parecían venidas de un árbol espléndido?

Ya se está yendo con su anillo de viuda.

Ya se está yendo, y no le prometas nada:
le provocarás una frase sarcástica
y lapidaria que, como siempre, te dejará hecho un idiota.

Ya se está yendo con su costumbre de ir bailando
por el camino
para mecer al hijo que llevaba a la espalda.
Once hijos, Señora Coneja, y ninguno sabe qué diablos hacer
para que su cadáver tenga alegría. (p. 393).

5.7. Breve presentación de los poemarios

Hay poéticas que eligen condenarse para ganar en hondura y,
de paso, arrojar las sombras” (Chirinos, 2003, p. 12).

La obra poética de Watanabe tendió en su evolución cronológica a seguir un sendero específico que se especializó en la descripción, en la precisión de la palabra y en un deseo ambicioso y sencillo, hacer que la palabra poética perdure y sea asequible a la mayoría de lectores, al igual que la parábola. Sin embargo, Camilo Fernández Cozman habla de distintos momentos dentro de ese sendero que está constituido en cuatro momentos: el del joven Watanabe con su primer poemario *Álbum de familia*; el segundo abarca los tres siguientes poemarios, *El huso de la palabra*, *Historia natural* y *Cosas del cuerpo*; el

tercero es el más conflictivo pues *Habitó entre nosotros*; y por último el de *La piedra alada* y *Banderas detrás de la niebla*, que se conectan en alguna medida con *Antígona*. En las siguientes líneas un pequeño recuento de estos momentos en la obra de Watanabe:

El primero, *Álbum de Familia*, aunque es su primer libro, se ha sostenido cuarenta años, pero en comparación a los demás poemarios éste no tiene tanta cohesión entre los poemas. Aún así, cabe resaltar que los poemas que lo constituyen son muy buenos y muestran un esbozo de la ruta poética que Watanabe continuará en el resto de su obra.

El segundo inicia con *El huso de la palabra* que fue la reaparición en la escena literaria después de dieciocho años en los cuales sólo publicó poemas sueltos en algunas revistas. En el nombre del poemario la palabra Huso con la “H” tiene una doble connotación que deriva en los verbos “usar” e “hilar”, de tal manera que trata de las características artesanales de la palabra poética que en ese poemario es una palabra concentrada y precisa. El libro está dividido en tres secciones: la primera, *El amor y no*, contiene trece poemas en los que se abordan dificultades y características variantes del amor; la segunda, *Lo mismo la palabra*, básicamente es una reflexión sobre la creación poética y la poesía, comparandolas con situaciones y elementos de la vida; la última sección llamada *Krankenhaus* (hospital en alemán), tiene los nueve poemas más sentidos y fuertes de todo el poemario. La enfermedad, la relación de los pacientes y los médicos, el enfermo y el hospital, constituyen una reflexión de la vida como proceso físico que depende del cuerpo. Miremos algunos versos intermedios del poema “Como el peje-sapo”: “Callada tu mente y su prestigioso trabajo,/ descubres, en el peligroso borde, que tu cuerpo es más inteligente/ y que es tuyo y de todos. Todo cuerpo es Tótem” (p. 105). Este libro lo inscribe en lo más

selecto de la tradición poética del Perú, no únicamente por haber sido considerado en una encuesta como el mejor poemario de los ochenta en Perú, sino por la calidad de cada uno de los poemas por separado, y su excelente cohesión al ser leídos en el orden preestablecido. Después de este gran poemario publica *Historia Natural*, con el cual consolida una de las posturas fundamentales de su poética “La vida es física”. En *Cosas del Cuerpo* logra ratificar este planteamiento al que se integra el otro eje de su poesía, “el cuerpo como patria”. Estos tres poemarios son para Camilo Fernández Cozman la mejor etapa poética de Watanabe, pues tienen la ventaja de ocultar de alguna manera la visión panteísta del poeta, además de ser los poemarios que mejor abordan la crítica al conocimiento en occidente que recae especialmente en los médicos. Sin embargo, la visión de Cozman no tiene en cuenta la importancia de los dos últimos poemarios y la dificultad del penúltimo.

El tercer momento es el de *Habitó entre nosotros*. Este poemario tuvo una fuerte crítica por la misma carga ideológica que contiene. Watanabe quería hacer un poemario sobre cuadros de los pintores que a él más le gustaban; cuando llevaba unos cinco se dio cuenta de que los poemas abordaban la vida de Jesús, por lo cual dejó a un lado las pinturas y se dedicó a estudiar el Nuevo Testamento. Para acercarse a ese poemario hay que entender que no es un libro que se aleje del todo de la obra de Watanabe, pues de una u otra forma su poesía contiene un remante visual que reitera la constante búsqueda de la sabiduría presente en la vida diaria. En esa medida, no es de extrañar que hiciera un poemario en el cual se atreviera a abordar la vida del hombre que más sabiduría parece haber tenido en toda la historia de occidente. La principal crítica que se le hizo a este poemario es por el tono serio y solemne que se aleja del humor que, a partir de la ironía, desmitificaba algunas creencias de nuestra cultura. Tal vez puede ser más problemático el que algunos de los narradores que

tienen los poemas se desintegren en la propia voz del poeta. Sin embargo, este poemario como los dos últimos todavía no han sido estudiados a profundidad, hasta ahora se están empezando a analizar. Es importante reconocer, en medio de la gran dificultad que implica abordar un tema tan trabajado y desgastado como la vida de Jesús, que Watanabe logró en *Habitó entre nosotros* hacer poemas que sorprenden inclusive a los que leen constantemente los evangelios. Además, poemas como “El endemoniado” (p. 306), “El sembrador” (p. 312) y “Resurrección de Lázaro” (p. 315) se podrían ubicar entre los mejores de toda su obra.

El último momento sería el del Watanabe maduro. En *La piedra alada* retoma de nuevo el humor, los versos vuelven a replantear al cuerpo como el eje de la vida, alejándose de la ideología crística que alcanza a penetrar poemas enteros de *Habitó entre nosotros*. El último poema de este libro comprueba el nuevo giro de su poesía. En “He dicho” (p. 385), una especie de arte poética, reconcilia lo mundano y lo sagrado a partir del cuerpo y del erotismo:

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. (p. 385).

Banderas detrás de la niebla tiene un poema al final que se sale de los cánones de su obra, realmente es lo que dejó de un poema más grande llamado “El Minotauro” el cual prefirió no publicar. A diferencia del resto de sus poemas, cuya extensión no supera dos páginas,

“El otro Asterión” (p. 440) abarca cinco páginas de un poema dividido en cuatro partes. Además, este poema es el más complejo en tanto que habla del lenguaje sin poner imágenes determinantes que aclaren las metáforas. Por ejemplo, el yo poético al hablar de su casa como una parte de mismo cuerpo le dice al otro Asterión, al creado por la imaginación del verdadero: “[...]ese último nervio tuyo/ tan fino/ que se hace metáfora” (p. 440). En este poemario también se encuentra el mejor poema que le hace a su madre “Responso ante el cadáver de mi madre” (p. 393) y el poema homenaje “Basho” (p. 413) que aquí se ha llamado haiku recreado, consagración de un poeta que lamentablemente murió en su momento de mayor producción.

No obstante, cada uno de sus poemas confirma una selección cuidadosa y un trabajo más que arduo. Finalmente, lo que ratifica a este peruano como uno de los poetas más importantes en la actualidad de la poesía hecha en español es la solides de su obra que si bien puede tener algunos poemas más afortunados que otros, no tiene un poema flojo en la medida en que cada uno fue rescatado y trabajado hasta dejar cualquier designio de mediocridad anulado.

5.8. A punto de volar

Falleció a los 62 años. En el hospital en el que estuvo recluido sus últimos días de vida, a pocos días de perecer escribió dos poemas que aparecen dentro de los poemas inéditos. Se cierra este trabajo, que apenas da una pequeña visión panorámica de su obra, con uno de estos poemas escritos a mano. En estos versos estamos todos inmersos en una parábola que cumplidamente tendremos que cumplir:

¿Qué cruz buscas
desesperado y tarde
para entregarte a una salvación incierta?
La cruz está en tu propio cuerpo
cuando abres los brazos.
Fue hecha siguiendo
la forma del hombre
para asesinarlo.
¡Qué bien cupo Cristo en su cruz!
¡Qué bien caben todos en su cruz!
desde ella clamamos
y ella empieza a entrar
en nuestro cuerpo
hasta que lo subsume
para darnos paz
y sólo quedan en el horizonte
esos maderos cruzados,
ese símbolo donde estamos todos
a punto de volar. (p. 450).

6. CONCLUSIONES

La crítica relacionó la poesía de Watanabe con el haiku equívocamente. En realidad, Watanabe no hizo haiku; escribió uno que hace parte de un poema más grande (“Imitación a Matso Basho”) y tiene otro titulado “Orgasmo”. Es evidente que el hecho de que su padre hubiera sido un japonés con una gran sensibilidad artística influyó en su poesía de una forma trascendental, al igual que su lectura y gusto por el haiku permeó su poesía. Sin embargo, él entendió a Matsuo Basho, y no quiso hacer haiku sino que se valió de estrategias, técnicas y actitudes de estos breves poemas para crear un estilo único, entre los que vale la pena destacar la creación del *haiku recreado*, en el cual le introdujo tiempo al haiku. Dicho estilo se fue gestando a partir de lo que él consideró sus propias limitaciones, que no son más que una manera distinta de concebir la poesía con respecto a los poetas de su generación. Su padre, el haiku y su infancia en Laredo le enseñaron a contemplar la naturaleza y la cotidianidad de una forma singular, que se puede resumir en una pequeña oración de cuatro palabras: pensarse en el paisaje.

En su poesía lo que más aplica del haiku es la técnica descriptiva y la actitud refrenada que aprendió de su padre, ésta última provenía del bushido. Hizo de ello un principio ético-estético que se ve en la contención emocional y verbal de sus poemas. Sin embargo, éste es sólo un rasgo de su poesía, pues sus versos están impregnados de la tradición poética del Perú.

En su poesía la carga visual es muy alta. Dentro de ese espectro visual se incluye un gusto especial por la pintura, integrando no sólo pintores a los poemas sino cuadros enteros que

funcionan en un simultaneísmo que, de distintas formas, genera una sobreposición y yuxtaposición entre la imagen y el verbo. Buscó la objetividad e hizo poemas en los cuales permite ver el ejercicio permanente de su ojo para producir una nueva visión de lo ya visto, dialogando con diversas tradiciones.

Desde que empezó a hacer poesía quiso que está fuera accesible para los lectores para lo cual se apoyó en la parábola, haciendo que sus poemas tuvieran al mismo tiempo una narración, en muchos casos similar a la fábula, y elementos narrativos que llevan a un conocimiento o a una nueva visión. Las características de la parábola y del haiku que aplicó en sus poemas demuestran su gran interés por hacer del poema una forma estética de presentar una realidad o una verdad de la naturaleza o la vida.

Logró aprovechar sus conocimientos cinematográficos para hacer una versión de la *Antígona* de Sófocles con un final inesperado, que la hace no sólo diferente de la de la tragedia original sino que la sitúa, en el contexto latinoamericano, como una lección moral que todos deberían saber. En sus poemas hay inmerso un universo mítico que remite a la infancia y al lugar de nacimiento del poeta. Este lugar se llama Laredo y se convierte en un espacio ficcional similar al de *Comala* de Rulfo o al *Macondo* de García Márquez, en la medida que contiene elementos de lo *real maravilloso*. De esta manera se inscribe dentro de la vertiente rural de la tradición latinoamericana. Dentro de este universo la familia y en especial su madre tiene una participación fundamental. Sin embargo, muchos de sus poemas presentan una ecisión entre lo rural y lo urbano, entre lo mítico y la modernidad, pero todo siempre dentro un diálogo intercultural que permite rescatar algo interesante de cada parte.

BIBLIOGRAFÍA

Borges, J. (2007), *Obras completas*, vol. III, Buenos Aires, Emecé.

Chirinos, E. (2003), “El ojo meditativo de José Watanabe” [prólogo], en Watanabe, J. *Elogio del refrenamiento: antología poética, 1971-2003*, Renacimiento, Sevilla.

Di Paolo, R (2000), s.d. Presentación de la antología *El guardián de hielo*.

Estébanez, D. (2000), *Diccionario de términos literarios*, Alianza, p. 386

Favela, T. (2009), “Aproximaciones a José Watanabe” [en línea], disponible en:
<http://quartodejade.wordpress.com/2009/07/26/aproximaciones-a-jose-watanabe/>,
recuperado: 15 de diciembre de 2009.

Fernández, C. (2008), *Mito cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*, Lima, CME.

Fernández, C. (2009), entrevistado por Suárez, J., (inédito) Lima. (Anexo 2).

Galindo, P. *La integración del yo en la naturaleza en Cosas del cuerpo de José Watanabe*.
Ensayo realizado para la Universidad Mayor de San Marcos (s.d.).

García, G. (2007), *Cien años de soledad*, Bogotá, Alfaguara.

Herrera, J. (2002), *Un poeta enraizado en la poesía*, s.l. Presentación de *Habitó entre nosotros*.

Jaramillo, D. (2008), “Prólogo” en *José Watanabe. Poesía completa*. Valencia, Pretextos, pp. 9-22.

Marchese, A. y Forradelas, J., (2007), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, p. 308.

Martos, M. (1999), *Reflexión sobre José Watanabe y su obra poética*, (inédito).

Presentación a Watanabe en los actos conmemorativos del centenario de la migración japonesa a Perú.

Martos, M. (2009), entrevistado por Suárez, J., (inédito) Lima. (anexo 1).

Mazzotti, J. (2005), “Tensiones generacionales en la poesía peruana” [en línea], disponible en: <http://www.librosperuanos.com/autores/mazzotti.html>, recuperado: 5 de enero de 2010.

Mendiola, V. (2005) *La mitad del cuerpo sonrío. Antología de la poesía peruana contemporánea*. México, FCE. Fondo de Cultura Económica, 2005.

Oviedo, J. (2009), “Prólogo” en *Antología. La poesía del siglo XX en Perú*. Madrid, Visor.

Paz, O. (2005), “Prólogo” en *Sendas de Oku*, México, FCE.

Ruiz de G., J. (2007), *El reino en parábolas*, Navarra, Verbo divino.

Sbarbaro, E. S. (2005), *Mitología privada, angustia y compensación en la poesía de José Watanabe* [Trabajo de grado], Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Carrera de Literaturas Hispánicas.

Suzuki, T. (1996), *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós.

Watanabe, J. (1999) *El elogio del refrenamiento*, Lima. (Anexo 3).

Watanabe, J. (2004), *El haiku y nosotros*, Lima. Texto hecho como preámbulo de la conferencia “El haiku y la poesía occidental” en la Pontificia Universidad Católica del Perú., noviembre 11 de 2004.

Watanabe, J. (2005, enero-abril) entrevistado por Ordaz, R., Caracas. *José Watanabe: nuestro gran tema es la cotidianidad*, Publicada en la revista venezolana, *PODA Revista Latinoamericana de Poesía*.

Watanabe, J. (s.f.), entrevistado por Tsurumi, R. (s.d.). Entrevista anexada en Tsurumi, R. (2007). *The Closed Hand: Image of Japanese in Modern Peruvian Literatura* [tesis doctoral], The City University of New York, Doctorado en filosofía.

Watanabe, J. (2008). *José Watanabe Poesía completa*. Prólogo de Darío Jaramillo Agudelo. Pretextos, Valencia.

Watanabe, J. (s.f.) entrevistado por Robí do Carmo, A., [en línea] disponible en:

http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=15:entrevista-a-jose-watanabe-el-estilo-es-el-lugar-donde-poso-mi-alma&catid=9:entrevistas&Itemid=11, recuperado: 17 de junio de 2009.

Watanabe, T. (2009), entrevistada por Suárez, J., Lima. (Anexo 4).

Wolfgang, K. (1965), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.

La mayoría de artículos citados en este trabajo se sacaron de los archivos de la obra poética y cinematográfica de José Watanabe que se encuentran en Lima. Los tiene Teresa

Watanabe, hermana del poeta.

ANEXO 1.

EL HUMUS POÉTICO EN PERÚ

**FRAGMENTO DE LA ENTREVISTA A MODO CONVERSACIONAL
CON EL POETA Y ACADÉMICO MARCO MARTOS.**

Lima, enero de 2009.

JC: Podría decirnos alguna particularidad de Watanabe dentro de los poetas peruanos?

MM: Watanabe es un poeta nacido en el Perú, que por ciertas formas verbales, un dominio técnico a profundidad, sentimientos expresados en los poemas que pudo haber nacido en cualquier parte, pero hay un ingrediente —es peruano con todos los hábitos y experiencias peruanas, y es de algún otro tipo de peruano—: tiene la experiencia del campo y es al mismo tiempo muy refinado. En ese sentido es una excepción Watanabe, como Vallejo, de muy pocos poetas se puede decir eso en el Perú por lo menos: una experiencia vital campesina realmente y una sofisticación de un maestro budista. Esto sería una especie de resumen sobre él. La otra cosa es que Watanabe no tiene poemas malos. Es muy parejo y me consta que él ha dejado de lado otros poemas valiosos, que los desechó y no ha quedado huella. Era muy conciente del poema como totalidad. Ahora hay un poeta peruano que se llama Mario Montalvetti, que acaba de publicar un libro y ha hecho unas declaraciones que para mí son muy particulares, que él no busca el poema, sino busca la eficacia de cada verso, entonces el poema sería como, una especie de crucigrama de versos, no importa el conjunto, sino el verso, bueno Watanabe está en la orilla contraria, de la eficacia del poema como totalidad y claro el poema tiene ciertos relieves, si uno estudia literatura sabe encontrarlos rápidamente, alguna aliteración, como una rima o una imagen sorprendente pero todo está al servicio de la totalidad en el caso de Watanabe.

JC: ¿La palabra precisa, más allá del verso bello, bonito?

MM: Sí, ese es Watanabe, y eso mismo hace que su poesía, digamos, llegue a gente muy diferente, muy distinta; no necesitas tener la experiencia del Perú para verla.

JC: Hemos hecho un ejercicio con gente que no estudia literatura ni lee usualmente poesía. Los hemos puesto a leer poemas de Watanabe, y la reacción es interesante, ya que, obviamente, no relacionan los poemas con Perú, sino que, digamos, la imagen que está ahí es tan esencial y básica que de una u otra forma llega a cualquier lector, con asombro, lo toca en algo. ¿Hay más poetas peruanos cuya poesía sea tan asequible? Porque, por ejemplo, Vallejo es un poeta para lectores de poesía, es muy difícil que alguien ajeno a la poesía logre acercarse a la poesía de Vallejo.

MM: Hay un poeta que justamente era amigo nuestro, un poeta de otra generación que se llamaba Gonzalo Rozo, un poeta de la generación del 50 nacido en el año 28, muerto en el 83. Él tiene poemas muy sentidos, nació en Lima pero vivió en Tacna, al sur del país, en la frontera con Chile y allí paso su infancia. Fue también muy vinculado con la campiña, como Watanabe. Finalmente Laredo es campo, pero es un campo cerca a la ciudad, no es un campo como el de Doña Bárbara, la novela venezolana, es un campo con influencia de ciudad, porque esta muy cerca a Trujillo, ahí hay una vecindad, pero claro el Laredo de ahora no es el de Watanabe [el Laredo al que se remite Watanabe en su poesía es el de su infancia, actualmente este pueblo es mucho más grande].

JC: Usted hizo el prólogo de la versión de *Antígona* de Watanabe. ¿Cuál es tu percepción de la poesía al servicio de la dramaturgia?

MM: Voy a poner un extremo y otro. Un extremo dice que hay ciertas cosas que son para la poesía y otras cosas, palabras, cuestiones que no se pueden poner en poesía. Eso se creyó hasta los modernistas; después viene la otra posición, el otro extremo, expresada por

Ernesto Cardenal, quien dice: “yo puedo hacer poemas de una noticia del periódico”. Yo me pongo más cerca de eso, pero no tanto. No creo que haya ningún tema tabú ni algo que no se pueda contar en poesía, por ejemplo, el famoso defecar de Joyce y de Vallejo. Eso se puede, pero si tienes el talento poético, sí lo tienes puedes ponerlo al servicio de cualquier cosa, y Watanabe lo tenía. Toda la tragedia griega está impregnada de poesía, el término poesía, abarca también el teatro. Por lo menos el teatro de los griegos, el teatro ya es poesía y entonces dentro de eso, ya es una actividad normal que un poeta como Watanabe, por una cuestión exterior, que es la invitación de un grupo como Yuyachkani.

En Antígona, el hecho de que uno puede escribir poemas sobre un texto de otro, vamos a decir, sobre un borrador de otro, aun que sea Esquilo o Sófocles. Ahora podría hacerse el esfuerzo y yo creo que es una tarea, leer ese texto de Watanabe como hecho por la literatura, no es que uno escriba, si no que, la lengua escribe a través de nosotros, con esa idea, quitando la individualidad y viendo qué valores tiene del siglo XX o XXI y que valores griegos están, eso soltaría una tesis, ese solo texto.

Watanabe siempre estuvo probando, no seguía todos los caminos que podía seguir, pero es obvio la vida no alcanza. Lo que más le interesaba era la literatura, pero él pudo ser un hombre de cine exclusivamente, o de televisión; pudo hacerlo y dio muestras. Cuando te digo televisión, no digo que para leer noticias, habla de estructurar un canal, incluso dirigir la economía de un canal, era un tipo de muchas capacidades.

JC: Decía usted ahora que la particularidad de él dentro del contexto poético peruano es que siendo una persona muy humilde, que tuvo la experiencia vital del campo, a la vez, tuvo la fortuna de llegar a ser una persona muy culta. Pero, en un contexto general ¿A qué le atribuye el reconocimiento de Watanabe en el contexto de la poesía peruana?

MM: Podría decir que en el contexto de la evolución de la literatura, en el Perú, pero en otros países también de América, la literatura escrita en español, comparada con la literatura europea, es reciente, es nueva, nueva de cinco siglos. Pero allá es de diez siglos o doce siglos. Ahí está la diferencia, de tal manera que podría decir, visto así, que se necesita un cierto humus para crear una literatura nacional. Ese humus en el Perú se lo debemos a Garcilaso, después tenemos una dorada medianía que viene por varios siglos, nos fijamos en la literatura del siglo XIX peruana los autores más representativos no resistieran o varios de ellos no resistirían con los anteojos contemporáneos. El dramaturgo más conocido del siglo XIX se llaman Felipe pardo y Aliaga, estaba más interesado en cuestiones políticas, no realizó nada. Ahora tiene cierta fama. Dentro de una dorada medianía, en el siglo XIX, sí aparecieron finalmente dos escritores de gran importancia que son, se puede decir, los creadores de lo contemporáneo en el Perú. Uno es Ricardo Palma y el otro Gonzáles Prada. Ricardo Palma fue también el creador de un género, las tradiciones peruanas que vienen de la leyenda histórica, pero después se transforma en algo totalmente diferente que son las tradiciones, una tradición sin diferencia a cualquier cuento. Él fue un hombre múltiple, de gran importancia académica, también el fundador de la Academia peruana y con una presencia que ocupa 50 años. El otro, González Prada, es un escritor políglota, con conocimientos en francés, alemán, de una familia adinerada, es el ejemplo de escritor que apunta a la reconstrucción del país, después de la guerra con Chile, que fue catastrófica para el Perú, y se olvida, que al mismo tiempo es un gran poeta, es el primer gran poeta que tenemos. Entonces allí surge una tradición, que es la tradición que llega hasta nosotros, y que tiene valores individuales de una trascendencia mayor todavía. El más conocido de todos es Cesar Vallejo, pero tenemos también a Eguren en los años 30 y después tenemos a Westphalen, Cesar Moro, Javier Abril, en la generación del 30 y las generaciones mas

brillantes de los 45' 50', donde están Eielson, Blanca Varela, Wáshington Delgado, Rose. No diría que es fácil ser poeta en el Perú, en ninguna parte es fácil, pero, Perú tiene un humus poético que está sostenido. Desde ese punto de vista no es extraño que aparezca un Watanabe, está dentro del campo de las posibilidades. Hay cientos de jóvenes que escriben poesía y la abandonan a los 30 años, pero la voluntad de la poesía, no sé qué se busca, tal vez, hay un yo colectivo inicialmente, la búsqueda de un lugar, de un reconocimiento, pero si sigues escribiendo poesía después de los 30 años es porque alguna razón has conectado con eso y lo consideras una cuestión valiosa. Bueno ya las características personalmente, yo creo que no se pueden estudiar. Se puede ver cual es el conjunto de factores que han ocurrido como testimonio, casi estadístico, para decir, bueno la suma de Laredo, más un padre japonés, más una madre esta, más tal y otra cosa, dan la poesía de Watanabe. Pero, si vamos a mezclar de la misma forma dará otra cosa. No se puede, esto es lo fantástico del ser humano, lo individual que puede ser pero al mismo tiempo participa de cuestiones colectivas y creo que ambos estamos muy orgullosos de Watanabe pero permanecerá como un misterio de todas maneras de esa relación con su poesía particularmente.

ANEXO 2.

DESMITIFICACIÓN EN LA POESÍA DE WATANABE

ENTREVISTA A CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN

Lima, febrero de 2009

JC: En el estudio que hizo en su libro, ¿hay alguna evolución, algún cambio sustancial en la poesía de Watanabe?

CFC: Hay algunos ejes en su poesía. Bueno, mi libro se llama *Mito, cuerpo y modernidad*. Creo que el cuerpo es uno de los temas centrales, la parte mítica que remite a Laredo, la reflexión sobre la modernidad y el haiku. El mito, el cuerpo, la modernidad y el haiku, son cuatro ejes. Ahora, el primer poemario es un poemario conversacional, todavía bastante primigenio —cuando fui editor y director del fondo literario de San Marcos, quise reeditar el libro, llamé a José Watanabe y él me dijo que no quería editar el libro-. Ese fue el primer momento. Hay un segundo momento, marcado por *El huso de la palabra*, *Cosas del cuerpo* e *Historia natural*. Básicamente ése es el segundo momento, donde hay poemas sobre hospitales, una crítica a la modernidad occidental y un acercamiento al haiku. Hay un último periodo que aparece en los últimos libros: *La piedra alada* y *Bandera detrás de la niebla*, que de alguna manera se vinculan con el libro *Habitó entre nosotros*. A mí me da la impresión de que ésta es una etapa de la madurez. La mejor etapa de él es la segunda, donde estaría *El huso de la palabra*, *Cosas del cuerpo* e *Historia natural*, sus tres libros más importantes. *La piedra alada* también fue muy importante. Entonces yo creo que él tiene la noción de que hay una especie de mirada, una poética de la mirada, muchos han hablado de eso. Él mira y como que extrae una “moraleja” de algo que observa, es un poco su estilo. Por ejemplo en el poema “La piedra alada” del libro del mismo nombre, saca una

anécdota, la idea de que el pelícano queda pegado a la piedra, y es la fugacidad de la vida pero también algo que tiene que ver con la muerte, eso es algo muy importante para mí.

JC: ¿Qué temas ve recurrentes a lo largo de la poesía de José?

CFC: En principio, un tema fundamental, es el funcionamiento del conocimiento occidental. Él considera que hay básicamente dos tipos de conocimiento: un conocimiento occidental, por decirlo de alguna manera, que sería inventado por los médicos, entre otros; y otro conocimiento que tiene que ver un poco con la medicina popular, la tradición popular, que tiene que ver por ejemplo cuando se habla de frotar el cuy en el cuerpo de la persona, o ese saber del que habla en *Historia natural*, cuando habla de la tejedora, que es otro tipo de saber frente a Copérnico. Hay como el intento de un diálogo intercultural en su poesía entre estas dos tradiciones, que eventualmente se quiebra, pues es un diálogo difícil. Incluso, en el poema “Interior de hospital”, que hace parte de *Historia Natural*, dice: “En Berlín una cabeza volando es cosa indiferente./ En mi pueblo es un mito peligroso”. Hay esta oposición que me parece interesante. Para mí son cuestionamientos del conocimiento occidental, que da un primer aspecto; el otro tiene que ver con el cuerpo como centro de reflexión, ése es un elemento importante. Por ejemplo, “El guardián del hielo” es un poema que pone de relieve la noción de que la fugacidad de la vida es algo que se puede reestructurar en una posición periférica. En realidad la vida es fugaz, el hielo es fugaz, pero la solidaridad esta por encima, por eso el niño intenta ayudar al heladero. Esto me parece que es una reestructuración de ciertos tópicos la cultura occidental.

JC: Cómo ve la reflexión de la muerte en Watanabe?

CFC: Hay un poema muy interesante, “Sala de disección”, donde relata cómo ven el cadáver los estudiantes de medicina, y cómo el yo poético ve el cadáver desde una óptica distinta. Los estudiantes de medicina están viendo las partes del cadáver; en cambio, el yo

poético, va un poco más allá, observa una burbuja que sale de ese cadáver, pero antes dice “la vida y la muerte no se medita en una mesa de disección”. Eso es interesante, quiere decir que en el cadáver él ve algo particular, algo distintivo del ser humano. En cambio los demás ven el cadáver como algo despersonalizado. Yo creo que ahí está el eje de la idea, un poco, de lo que es la muerte. Ahora, la muerte es vista a la manera —y también lo digo en mi libro— de Rulfo con *Pedro Páramo*. En el poema de *Historia natural*, “Casa joven con dos muertos”, aparecen dos almitas en una escalera, que se transforman en mariposas; ahí está la idea de que los muertos conviven con lo vivos en la misma casa. Es muy parecido a Pedro Páramo, el trato cotidiano con la muerte, la persona se encuentra con un muerto y es como si se encontrara con un vivo, esto es paragonable a Rulfo en ese aspecto, y tiene que ver con lo que yo he llamado, riesgosamente, lo real maravilloso, que está presente a su manera en Watanabe.

JC: ¿Cómo ve la integración del lenguaje coloquial en Watanabe?

CFC: A partir de los años 60 en el Perú aparece la poesía conversacional, una poesía deudora de la poesía inglesa o del Reino Unido —no tanto de la norteamericana—. Esto indica que el lenguaje poético asimila, se nutre del discurso coloquial, conversacional. Eso básicamente toma auge con Luís Fernández, Marcos Matos y Antonio Lineros; Watanabe lo va intentar reestructurar, pero él lo intenta reestructurar asimilando el haiku. O sea, su poema conversacional puede concluir en un haiku que remate el texto. Otro asunto es que evitaba el tono melodramático. Si algo le preocupaba mucho era evitar la huachafería, pues ésta le preocupaba de sobre manera. Entonces, cuando él veía que el poema se va hacia lo melodramático, lo huachafo, lo neorromántico excesivo, inmediatamente rompe el texto con una imagen fuerte. Por ejemplo, “si yo hubiera tenido tetas/ serían/ como las tuyas”. Realmente rompe con una imagen fuerte el hilo melodramático del texto, lo cual es un

recurso muy interesante, una noción o idea que me parece fundamental. Por lo tanto, aquí justamente digo [leyendo un aparte de su libro], él dice: “Deja tu alfiler de entomólogo poeta/ las palabras no son mariposas con teta”. Fijese este otro: “Mi corazón quiere gritar y llamarte con mocos,/ lágrimas y babas”. La noción de mi “corazón” se junta con lo neorromántico, pero pone “mocos” e inmediatamente rompe. Materializa con lo fisiológico, es parecido a Vallejo en ese punto, pues él también evitaba eso. Por ejemplo, “su intestino”, dice Vallejo, “su diafragma”, rompe inmediatamente, “me estremeció la incógnita en mi amígdala”. La manera del léxico, como se incorpora el léxico, yuxtapone eso.

Es un recurso efectivamente, por ejemplo, cuando Watanabe dice: “Deja tu alfiler de entomólogo, poeta:/ las palabras no son mariposas con teta”. Es el rechazo del mito del poeta elegido, del poeta como un ser distinto; “entomólogo poeta”, un poeta especialista, elegido, que tiene un tipo de saber distinto a los demás y se cree diferente. “Las palabras no son mariposas con teta”, corresponde a una desmitificación de esta idea. Watanabe en ese aspecto es un poeta desmitificador. La desmitificación es un tópico esencial en la poesía moderna, el poeta ya no es la clase de poeta era antes. De hecho el término “mariposa” no se asocia con lo idílico, con lo realizado, inmediatamente, se yuxtapone, ese tipo de recurso me parece fundamental en esta clase de poesía. Siempre me decía: “si hay algo que me preocupa es evitar la cursilería”.

JC: En el contexto de la poesía peruana actual, ¿cómo se ubicaría la de Watanabe?

CFC: Es una pregunta difícil, creo que Watanabe está muy presente en la poesía peruana, pero es que la poesía peruana es una de las más ricas del continente, tal vez, con la chilena y mexicana, no lo sé. El gran género de la literatura peruana es la poesía, no la novela. La novela tiene a Vargas Llosa, pero no hay una pléyade de novelistas como si la hay de poetas. Yo veo rasgos en la poesía actual, en algunos poetas jóvenes, pero lo que pasa es

que Watanabe es un poeta difícil de imitar, es muy difícil de imitar, tiene un tono muy especial. Por ejemplo, frente a Enrique Verástegui, que es un poeta más torrencial, si cabe el término, menos concentrado, definitivamente la poesía peruana ha seguido más a este tono torrencial que el de la síntesis. No se puede hablar de un poeta que siga exactamente a Watanabe. Pero lo que sí queda, por ejemplo, es la idea de concentrar, la idea de que en el haiku hay una de las fuentes fundamentales de la poesía. No creo que haya un poeta que podría decir que sigue esta línea actualmente. Creo que lo que pasó con Watanabe es que fue un poeta insular en su generación, eso es lo que lo hacía diferente. Mayormente, la generación de Watanabe, tiene representantes del grupo Hora Zero, a Jorge Pimentel, Enrique Verástegui, Julio Mora, Ramírez Ruiz, etc.; de ahí que esa línea de alguna manera se ha continuado. Watanabe fue un poeta que siempre estuvo al margen. No ha tenido seguidores, aunque sí una lectoría muy alta, pero discípulos, gente que se haya identificado con él, que hayan intentado escribir a su manera, no me enterado. Cisneros sí, por ejemplo, él sí ha tenido gente que de alguna manera lo ha seguido. Hinostroza también, pero Watanabe no.

JC: ¿Qué lo llevó a interesarte en la poesía de Watanabe?

CFC: En principio, el segundo libro, el *Huso de la palabra*, a mí me pareció un libro increíble. Porque él gana en 1970 el premio poeta joven del Perú; en el 71 sale *Álbum de familia* que es su primer libro; y después, hasta 1989 no publica nada —me refiero a libros, publica poemas por ahí—, pero espera prácticamente 18 años para publicar el segundo libro. Desde el título, la noción de *El huso de la palabra*, el carácter artesanal, huso con h, da la impresión de una persona que trabaja con hilo, tejiendo. En ese momento me agarró el poemario. Luego me atrajeron mucho los poemas sobre hospitales, hay una parte del libro donde se desarrolla una crítica de cómo los médicos ejercen su profesión, absolutamente

despersonalizada; el yo poético se siente prácticamente “un saco de humores”, por colocar una frase de Marguerite Yourcenar en *Memorias de Adriano*, “un saco de humores con sangre”. A partir de ahí fui entrando a su poesía, después ya revisé *Cosas del cuerpo* e *Historia natural*, fueron estos tres libros los que me llevaron a trabajar a Watanabe.

JC: Ahora hablaba de la desmitificación de la poesía actual. En ese mismo rango de desmitificación ¿cómo le parece *Habitó entre nosotros*, dentro del contexto de la obra de Watanabe?

CFC: Yo le llamé y estuvimos conversando sobre este libro. A mí me parece que es su libro más débil, porque en realidad lo que hace Watanabe es desmitificar con ironía, y en el caso de *Habitó entre nosotros*, Watanabe no logra desmitificar la figura de Jesús, tampoco fue su propósito, pero su poesía se torna un tanto solemne, cuando la fuerza de su poesía está en ese tono entre “conversacional” e “informal” y que a la vez extrae una lección, alguna moraleja, a partir de la poética de la mirada. En *Habitó entre nosotros*, observo demasiado serio a Watanabe. Ese libro fue criticado por alguna gente. Él me dijo: “Sí, he quedado demasiado impresionado con la figura de Cristo, me ha faltado distanciarme más”. Como que ese libro todavía mitifica a Jesús y la fuerza de Watanabe estaba precisamente en la desmitificación, en la desacralización; ese yo creo que es uno de los lados más débiles del libro. Creo que ese libro y el primero -sin ser malos libros- son los que menos me convencen. No son libros fallidos pero me convencen menos.

JC: ¿Qué cosa puede decir negativa o en contra de la poesía de Watanabe?

CFC: Yo creo que era demasiado perfeccionista...

JC: Bueno, pero eso no es precisamente un defecto, en el arte eso es más bien una virtud.

CFC: No lo sé. Una vez mi profesor Raúl Bueno dijo algo interesante, que *La casa verde* de Flaubert le parecía una novela notable, a mí también me parece notable. Pero me dijo que para él, el error era su propia perfección, “demasiado bien escrita también es una limitación” decía. ¿Hasta qué punto ser excesivamente perfeccionista puede ser una limitación? Porque a mí me hubiera gustado ver “El Minotauro” impreso [se refiere a un poema largo que Watanabe no publicó, de éste salió el poema “El otro Asterión”, que aparece al final de *Banderas detrás de la niebla*]. Yo respeto su decisión, el autor es él y no yo. Pero su perfeccionismo ha llevado a que algunas páginas importantes del género poesía no las podamos leer.

ANEXO 3.

Elogio del Refrenamiento - José Watanabe

(Publicado en la revista QueHacer en 1999 en el marco del centenario de la inmigración japonesa al Perú; luego aparece en el libro *Elogio del refrenamiento: antología poética, 1971-2003.*)

Para Issa, mi hija

Hace algunos días, una muchacha peruana que estudia literatura en Madrid le pidió a su madre, que vive aquí en Lima, que me ubique y me pida algunos poemas para incluirlos en no se qué antología. Cuando la señora vino a mi casa a cumplir con el encargo filial, me comentó: «Qué casualidad, en mi casa tengo alojado a un paisano suyo. Es un japonés de la Universidad de Osaka que está haciendo un posgrado en la Universidad Católica». Como yo sólo le sonreí condescendiente, ella me exigió con amabilidad una mayor definición: «¿Es paisano suyo, no?», me dijo. «Alguito, señora», le respondí.

La señora quizás sea representativa de aquellos que nos atribuyen a los nikkei un japonésismo cerrado o, en todo caso, muy vigente en nuestra cultura diaria. Pero sí, algo, o «alguito», de japonés hay en la composición de nuestra personalidad. Sin embargo, siempre me pregunto hasta qué punto esta herencia puede permitirnos hablar de una identidad de grupo. Hay ciertos elementos obvios que podrían convencernos de la existencia de esa identidad, desde nuestros rasgos físicos hasta la promocionada cocina nikkei. Nuestros rasgos, tiempo más, tiempo menos, terminarán como debe ser: disueltos en el paisaje mestizo de nuestro país. Y posiblemente la celebrada cocina, con su exotismo más, y otras prácticas similares se conviertan pronto en anécdota. ¿Qué hay de más profundo? ¿Qué herencia todavía está viva en nuestra subjetividad y determina nuestra conducta? ─ me

pregunto a veces, y confieso que siempre termino confundido, como debe ser ante tamañas preguntas.

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

En uno de los poemas de mi libro *El huso de la palabra* está mejor mencionado este asunto. Lo escribí en 1986, en un hospital de Alemania, donde sentía la infinita tentación de descomponerme y tirarme al piso a llorar un diagnóstico terrible. «Mi miedo es la única impureza en este cuarto aséptico», dije reprochándome, y escribí lo que aquí, pidiendo permiso, cito:

Mas no pateticos. Eres hijo de. No dramaticos.
El japonés
se acabó «picado por el cáncer más bravo que las águilas»,
sin dinero para morfina, pero con qué elegancia, escuchando
con qué elegancia
las notas
medidas primero y luego como mil precipitándose
del kotó
de La Hora Radial de la Colonia Japonesa.

Esta conducta «elegante» (estoica, debí escribir) ante una situación límite compuso desde muy antiguo el modo de ser nuestros padres. Ellos crecieron escuchando historias de samuráis que luego nos repitieron. Las enseñanzas implícitas en los argumentos casi siempre abundaban en la dignidad ante las situaciones extremas y, especialmente, ante la

muerte. Abrevio aquí una de esas historias que mi padre contaba a la luz de un lamparín: dos samuráis acostumbraban combatir juntos para defenderse mutuamente las espaldas. Un día, 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 de combatir para auxiliarlo. Este intentó poner su zapatilla en el lado sano del rostro de su amigo para fijarlo y tirar de la flecha. El herido lo detuvo con sus últimas fuerzas, y le dijo: «Nadie, ni tú, mi honorable amigo, podrá poner su zapatilla en mi cara». Enseguida le pidió que lo ayudara a recostarse en el árbol para esperar, con majestad, la muerte.

Buscar una muerte digna y no dejar el cadáver en una posición vergonzosa es parte del espíritu del Bushido, aquel conjunto de normas éticas con que los samuráis gobernaron durante siete siglos el Japón. Con el tiempo, las normas también pasaron a determinar la conducta de la sociedad civil. El Bushido nunca fue escrito pero estaba en el espíritu de todos los japoneses y se transmitía de modo consuetudinario y a través del arte. Está en la historia de los dos samuráis que acabo de recordar, así como en la poética del dramaturgo de Bunraku, Chikamatsu, que a comienzos del siglo XVIII, dijo: «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».

Creo que el refrenamiento, la contención, es el aspecto que más aprecié de mi padre, 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 él siempre esperaba de nosotros un comportamiento más discreto, más recogido de maneras. Era una forma de represión, sí, pero no castrante, sino para estar más cerca del orden natural. La naturaleza,

aún cuando es violenta, no hace aspavientos. Cuando somos aspaventosos estamos haciendo comentarios agregados e innecesarios a nuestros actos, que son naturales, todos.

Y aquí es inevitable que recuerde a Tilsa Tsuchiya, la enorme artista que me privilegió con su larga amistad. Creo que los personajes de sus pinturas tienen una estatuaria que responde a un aliento anterior a ella. Todos sus seres, inclusive los objetos de sus bodegones, tienen la majestad del refrenamiento. Acaso el verdadero rasgo japonés de su pintura haya que buscarlo en la poética de Chikamatsu, cuya esencia explica todo el arte tradicional de Japón: una creación quieta, íntima, imponente a veces, pero siempre sin alardes. Tilsa se expresó a través de personajes que en sus posturas hieráticas refunden, pecho adentro, dramas, intensidades, abismos. De todos los que pueblan su obra, casi ninguno tiene brazos, acaso para evitarles una expansión. Sin embargo, no son personajes mutilados, están bien como están, y no extrañan —ni ellos ni nosotros— sus miembros. Chikamatsu, que reprochó «la voz cargada de lágrimas», reprocharía también los largos ademanes. Un día, Tilsa, fastidiada por el lloriqueo telefónico de una amiga con problemas, me dijo: «Debería pintar. Así no lloraría». Estoy casi convencido ahora de que esta frase (o mejor: esta actitud) venía del silencioso y severo don Yoshigoro, su padre.

Y yo vuelvo a mi padre, aquel otro japonés que sin verdadera intención educativa me traducía, en medio del pleito de pollos y patos del corral, los poemas de Basho. Yo era un niño y la imagen que me hacía del desconocido poeta se confundía con la de mi padre: ambos eran hombres parcos de actitud y concisos de palabras. Pero, como bien sabemos, todo lo humano es contradictorio, más aun cuando se es niño. En muchas ocasiones deseaba que mi padre fuera más expresivo, tanto como la gente efusiva entre las que vivíamos. Hasta hoy esa contradicción está en mí. Tal vez el poema inédito que aquí me permito

transcribir, guardado hace tiempo en el fondo de mi gaveta, ilustre mejor lo que vengo diciendo:

EL KIMONO

Mi padre y mi madre eran sombras
disparejas
que ahora, muertas, acaso se encuentran
más.

Yo recuerdo: él le regaló un kimono
y ella lloró en silencio
porque una gracia 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.

ANEXO 4.

No muchas flores.

Fragmento de la entrevista a Teresa Watanabe.

Lima. Febrero de 2009.

JC: En la obra de José está muy presente lo fisiológico: la muerte, la enfermedad, el cuerpo, etc. ¿Cómo ve la relación de José con la muerte y con la enfermedad?

TW: La relación de él con la muerte creo que le viene desde la infancia. [...] Él siempre fue mucho más sensible que nosotros, los hermanos. Mi padre sentía o sabía que ese hijo tenía vena artística, y te dijo esto porque, por ejemplo, cuando salíamos de paseo al campo mi papá le daba especial atención a él, conversaba con él y le indicaba los colores del celaje, le explicaba esta tonalidad o cualquier cosa. A nosotras nos decía, por ejemplo, “No muchas flores. No hay que juntar muchas flores, una flor, con una flor basta, porque si cortas muchas flores se pierde la belleza, en una tú puedes ver la belleza”, siempre nos decía cosas así pero a él le daba muchas más explicaciones mientras nosotros correteábamos.