



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>



Pontificia Universidad Católica del Perú  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas

MITOLOGÍA PRIVADA. ANGUSTIA Y COMPENSACIÓN EN LA  
POESÍA DE JOSÉ WATANABE

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención  
en Literatura Hispánica

EDMUNDO JOSÉ SBARBARO DOCIAK

Lima, diciembre de 2005

## ÍNDICE

Introducción .....	5
Capítulo 1. Universo mítico .....	8
1.1 Laredo: mitología privada .....	8
1.2 Fauna .....	47
Capítulo 2. Historia y conflicto .....	65
2.1 Desajuste vital: identidad y crisis .....	65
2.2 Enfermedad y muerte: búsqueda de la trascendencia .....	77
Capítulo 3. Poesía: cuestionamiento y compensación .....	99
3.1 Poesía y cuestionamiento .....	99
3.2 Poesía y compensación .....	118
Conclusiones .....	133
Bibliografía .....	139

*A mis padres:*

*María y Edmundo / María Victoria*



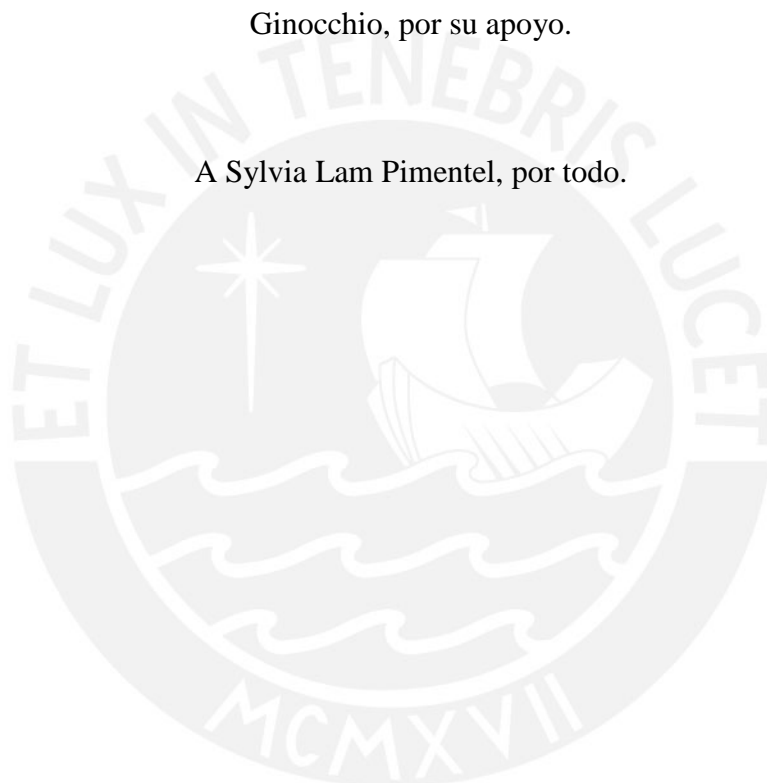


## AGRADECIMIENTOS

A Renato Sandoval Bacigalupo, por su certera asesoría en esta tesis; a Ricardo Olavarría

Ginocchio, por su apoyo.

A Sylvia Lam Pimentel, por todo.



## INTRODUCCIÓN

La importancia de la obra poética de José Watanabe (Laredo, La Libertad, 1946), tanto en el ámbito de la literatura peruana como fuera de ella, ha sido continuamente resaltada a lo largo de los últimos veinte años, en especial desde que su poemario El huso de la palabra (1989) fuera considerado —a través de una encuesta de la revista Debate— el mejor libro de poesía publicado en el Perú en la década del ochenta. Asimismo, el crítico peruano González Vigil considera Historia Natural (1994) como uno de los quince mejores libros peruanos del siglo XX<sup>1</sup>. Por otro lado, su importancia en el extranjero ha sido refrendada con la distinción honorífica “José Lezama Lima” que en el año 2002 le diera Casa de las Américas. Además han aparecido dos antologías de su obra; la primera en inglés bajo el título Path Through the Canefields (Edinburgh: White Adder Press, 1997), y la segunda con el nombre de El guardián del hielo (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2000).

Pero, no obstante el interés que su obra suscita, la poesía de Watanabe solo ha motivado la composición de artículos, entrevistas y breves ensayos dedicados a analizar sin rigurosidad —a nuestro entender— la poesía de este autor<sup>2</sup>. De esta manera, frente al vacío crítico existente y con el propósito de contribuir a la comprensión cabal de la poesía de Watanabe, se hace pertinente un estudio minucioso y sistemático como la tesis que ahora presentamos.

Este trabajo tendrá como fuente primaria de análisis la obra poética siguiente: Álbum de familia, 1971 (primer premio —compartido con Antonio Cilloniz— del concurso “Joven poeta del Perú” organizado por la revista “Cuadernos trimestrales de

---

<sup>1</sup> “Fifteen High Points Of Twentieth-Century Peruvian Poetry”. En: World Literature Today. April – June 2003. Vol. 3, No. 1

<sup>2</sup> El único intento de análisis extenso sobre las múltiples resonancias, tanto estilísticas como temáticas, ha sido el de Luis Fernando Jara en su tesis para optar el grado de licenciatura, “La poesía de José Watanabe”.

poesía”); El huso de la palabra, 1989; Historia natural, 1994; Cosas del cuerpo, 1999; y Habitó entre nosotros, 2002; y, como documentos de apoyo, las entrevistas y algunos artículos que sobre él se ha publicado.

El propósito del primer capítulo de este estudio es analizar, sobre la teoría adecuada para el caso, la representación que realiza Watanabe de su espacio natal, Laredo, esto es, de los diversos elementos y personajes que lo configuran: su sistema de creencias y de valores, su imaginario colectivo, sus escenarios y su naturaleza, es decir, todos aquellos determinantes culturales que en su obra, por su coherente tratamiento intertextual y la fuerza simbólica derivada de esto, se elevan para constituir una categoría superior que nosotros llamaremos “mitología personal”. Esta dimensión que engloba su tradición familiar, los valores ancestrales del mundo provinciano y los seres de la naturaleza es material fundamental para la identidad de su discurso poético, pues esta representación sirve de punto de apoyo para analizar, ordenar y explicar las complejas y diversas manifestaciones y fenómenos de la existencia humana.

Dentro de la representación de Laredo, la obra del poeta manifiesta un especial interés por la naturaleza. Por ello, se explicará la simbología de los elementos naturales con que Watanabe construye alegorías que connotan la problemática del ser humano. Asimismo, la utilización de una vasta fauna en todos sus poemarios desempeña un papel preponderante. En efecto, se ha notado repetidamente la presencia de animales en su poesía como uno de los rasgos que más la caracteriza. En ese sentido, ordenar y definir las características y las connotaciones de las figuras de los animales es también el propósito de esta sección.

La importancia del análisis arriba mencionado se hace evidente en los capítulos siguientes de esta tesis, donde veremos que el poeta, ya salido de su medio natal e inmerso en el curso irreversible de la historia, reflexiona, a través de esa fauna y de los otros

elementos pertenecientes a su horizonte formativo, sobre el drama de la existencia del hombre. En otras palabras, esa mitología personal es uno de los núcleos simbólicos más relevantes de la obra de Watanabe, en la medida en que sirve como sustento de las reflexiones sobre los conflictos de la condición humana analizados en el capítulo 2: la enfermedad y la muerte, el tiempo, el recuerdo del pasado y el anhelo de trascendencia.

Finalmente, en la primera parte del tercer capítulo, se explora las consideraciones éticas y estéticas que constituyen los ejes centrales de la creación poética de Watanabe, ejes condicionados tanto por su formación (analizada en el capítulo 1) como por sus experiencias posteriores (estudiadas en el capítulo 2). Estos cuestionamientos, como veremos, están presentes en buena parte de su obra siempre en continua reflexión, tanto sobre la capacidad intrínseca de las palabras para referir las cosas del mundo, como sobre la idoneidad de la poesía misma para expresar los dramas del hombre. A partir de la exposición de los aspectos centrales de la poética del autor, se verá, en consecuencia, cuál es la relación entre su poesía y los conflictos existenciales de nuestro tiempo. A continuación, en la segunda parte de dicho capítulo, se analiza la función de la poesía como un medio de compensación frente a esa realidad desequilibrada y caótica.

## CAPÍTULO 1. UNIVERSO MÍTICO

*Fija en tu memoria esa enseñanza del paisaje*  
(“Poema del inocente”, El huso de la palabra)

### 1.1. LAREDO<sup>3</sup>: MITOLOGÍA PRIVADA

(...) cuando llegó el centenario de la migración japonesa al Perú publiqué La memoria del ojo<sup>4</sup>. Cuando vi las fotos que se iban a incluir en el libro, sentí una especie de conmoción que me condujo a preguntarme cuál era mi sentimiento de patria. Y comencé a escribir explorando, buscando esa patria y he llegado a la conclusión de que Laredo es la única patria que he tenido y que el resto de lugares, incluyendo Lima, son sólo lugares de paso (...) Ese Laredo que vive en mi corazón o en mi imaginación es el único lugar donde me siento realmente bien. Cuando digo que el estilo es el lugar donde poso mi alma, pues, mi estilo es Laredo, es allí donde poso mi alma. (Rabí do Carmo, “Entrevista a José Watanabe” [4-5])

Iniciamos este capítulo con la valoración biográfica que hace Watanabe sobre su pasado y la impronta que ha dejado este en su quehacer poético. Al respecto, somos conscientes, como lo es Watanabe, de que todo intento de recordar el pasado es de suyo una dinámica compleja, ya que en ella se entrelazan y confunden, en diferentes magnitudes y sin medidas preestablecidas, tanto estratos subjetivos como objetivos del sujeto que rememora. Y dentro de esta práctica, la mayor tensión se genera cuando el artista intenta narrar aquellos acontecimientos vividos en la infancia relacionándolos coherentemente con su realidad actual, con su presente. Tales acontecimientos, tales hechos acaecidos — vividos parcial o totalmente de manera inconsciente— son, en el presente, recuerdos fragmentarios y nebulosos cuyos vacíos se completan mediante la imaginación y la

<sup>3</sup> “El distrito de Laredo se sitúa al este del centro urbano de Trujillo (9 km.), en las coordenadas 8° 4’ 30’’ Latitud Sur y 78° 37’ 30’’ Longitud Este, a una altitud de 90 m. sobre el nivel del mar, en la parte baja de la cuenca hidrográfica del río Moche o Valle Santa Caralina, Provincia de Trujillo, Dpto. de La Libertad” (Pérez Tarrillo, Laredo. Información preliminar 6).

<sup>4</sup> El título completo del libro es La memoria del ojo: cien años de presencia japonesa en el Perú. Editado por el Congreso de la República del Perú en el año 1999. Sus coautores son Amelia Morimoto y Óscar Chambi.

conciencia que tiene el artista de su propia historia personal. De esta manera, el recorrido vital de una persona es un tejido de situaciones que pueden ser modificadas, magnificadas, silenciadas. Según Georges Gusdorf, la razón de esta práctica se debe a la intención que posee todo hombre de otorgar validez y sentido a su presente, resaltando, difuminando o escamoteando este o aquel hecho del pasado:

La ilusión comienza ... en el momento en que la narración le da sentido al acontecimiento [pasado], el cual, mientras ocurrió, tal vez tenía muchos, o tal vez ninguno. Esta postulación del sentido determina los hechos que se eligen, los detalles que se resaltan o se descartan, de acuerdo con la exigencia de la inteligibilidad preconcebida. Los olvidos, las lagunas y las deformaciones de la memoria se originan ahí: no son la consecuencia de una necesidad puramente material resultado del azar; por el contrario, provienen de una opción del escritor, que recuerda y quiere hacer prevalecer determinada versión revisada y corregida de su pasado, de su realidad personal. (“Condiciones y límites de la autobiografía” 15. Subrayado del autor)

Sin embargo, la postura de Gusdorf no intenta menospreciar la representación del pasado ejercida por parte del artista; representación realizada, en el caso de Watanabe, no mediante un obra autobiográfica propiamente dicha, sino a través de comentarios y respuestas recogidos en entrevistas, y también a través de reflexiones personales como las que se encuentran en el “Frontis” de su libro El huso de la palabra y en su artículo “Elogio del refrenamiento”. La afirmación de Gusdorf es, simplemente, la constatación sin prejuicios de que así obra el proceso de la reconstrucción del pasado; proceso que es completamente válido, teniendo en cuenta que lo que está en juego no es una verdad histórica, sino la identidad más pura del mundo interior del artista: “Ficción o impostura, el valor artístico es real; más allá de los trucos de itinerario o de cronología, se da testimonio de una verdad: la verdad del hombre, imágenes de sí y del mundo” (“Condiciones” 16).

Siguiendo con esta idea, es imprescindible tener en cuenta que Gusdorf asume dos tipos de autobiografía: la confesional propiamente dicha, es decir, un texto que se presenta



como autobiográfico, y la obra misma del artista, “que se ocupa del mismo material pero con toda libertad y trabajando de incógnito” (“Condiciones” 17). Esta segunda afirmación nos interesa, porque si bien citamos en la presente tesis las reflexiones más relevantes que el autor desarrolla sobre su poesía, es sobre la base de la escritura poética que intentamos, en mayor medida, dilucidar la cosmovisión que caracteriza la obra poética de Watanabe. Sabemos que la poesía no es necesariamente confesional o autobiográfica, en el sentido con que se asume estos términos en el ensayo de Gusdorf, pero sabemos también que el género poético, en su vertiente lírica, es el modo más “confesional” y “personal”; es una de las maneras más íntimas y completas de expresar sentimientos, ideas y emociones, hecho que, unido a la inteligente claridad verbal de Watanabe, nos acerca más al espíritu del artista: “Algunos poetas, los mejores, recuperan un lenguaje primordial, que puede usar o no procedimientos retóricos, pero que, sobre todo, eliminan la distancia entre el objeto referencial y la propia palabra. Ese es el caso de Watanabe. Su poesía, trabajada con despiadado rigor, transmite una imagen de tersura” (Marco Martos, “José Watanabe: El encuentro lírico de dos tradiciones” [1]).

Teniendo en cuenta estos deslindes teóricos, la intención de este capítulo es descubrir en los poemas los elementos que configuran la visión de la realidad de Watanabe en su natal Laredo y que constituyen en su madurez, redescubiertos y entretejidos junto con las experiencias propias vividas fuera de ese ámbito —la enfermedad, la muerte, el paso del tiempo y la creación poética—, recursos de estilo para la elaboración de su poesía.

Para tales fines, esta tesis tendrá como fuente primaria de análisis la obra poética compuesta por los libros: Álbum de familia, 1971 (AF); El huso de la palabra, 1989 (HP); Historia natural, 1994 (HN); Cosas del cuerpo, 1999 (CC); y Habitó entre nosotros, 2002 (HEN). Entre paréntesis consignamos las abreviaturas de los libros con que se acompañan

los poemas citados. Asimismo, como adelantamos líneas arriba, se utiliza también, como documentos de apoyo, las entrevistas y los artículos que sobre el poeta se han publicado.

Laredo es el espacio visitado poéticamente, el ámbito fructífero del que se nutre la poesía de Watanabe. El poeta recurre a él por sus personajes, su sistema de creencias y de valores, su imaginario colectivo, sus escenarios, su naturaleza evocativa. Todo ello será transmutado en poema. Sus ideas, sus intuiciones, dice Watanabe, pueden ser mejor articuladas a través de ese mundo de su infancia al que tanto le debe su sensibilidad. Ese espacio ha dado nacimiento a gran parte de las visiones que luego el artista ha transformado en poemas, muchos de los que, a su vez, son ambientados en ese escenario inicial, como lo hace saber Watanabe: “(...) la sabiduría no está en mí sino que la veo fuera. Ahora, muchas veces, veo cosas en Lima, pero no encuentro la escenografía adecuada para el poema. Entonces, la escenografía la busco en Laredo. Para eso me sirve Laredo, para ambientar muchos de los poemas que escribo” (Rabí do Carmo [4]).

Es ese contexto, Laredo, el que otorga determinantes culturales, sociales, históricos que configuran la esencia vital del sujeto enunciante. Este núcleo original impreso en el alma del poeta no se debilita con el tiempo ni se borra por la presión de las influencias externas descubiertas en su tránsito a la ciudad. Por estas razones, Laredo no sólo es un espacio escenográfico, sino también una dimensión cultural, existencial y espiritual que, como veremos más adelante, sirve de punto de apoyo, a la vez que de contrapunto, para explicar, ordenar y analizar fenómenos estéticos, morales, afectivos e intelectuales de la vida del poeta. Sobre la impermeabilidad de la sensibilidad primaria del artista y, por extensión, la de cualquier hombre, Gusdorf acota lo siguiente: “(...) es cierto que los hechos nos influyen, a veces nos determinan y siempre nos delimitan; pero los temas



esenciales, los esquemas estructurales que se imponen al material de los hechos exteriores son los elementos constituyentes de la personalidad” (“Condiciones” 13).

En este sentido, el entorno físico y la cosmovisión que le fueron otorgados a Watanabe durante su infancia son material fundamental para la identidad de su discurso poético. A lo largo de su obra, la memoria del poeta regresa a esos lugares especiales que se relacionan con sus antepasados, con sus familiares, con la naturaleza: padres y abuelo; hermanos y hermanas; ríos, árboles, piedras, plantas, flores, animales, valles, desiertos, cañadas, cementerios, sol, estación del tren, y varios otros lugares y elementos que, como lo hacemos notar en este y en los capítulos siguientes, adquieren, en todos sus libros, fuerza simbólica y complementariedad intertextual. Roberto Forns-Broggi explica que las experiencias ecológicas en la obra de Rivera Martínez, “son excursiones vivificantes de la memoria” donde “la personalidad humana descubre su estructura a través de la interacción con el orden no humano” (184). Esto es cierto, pero, para el caso de Watanabe, nosotros debemos también agregar un “orden humano” íntimamente unido a esa dimensión “no humana”.

¿Cuál es la representación que Watanabe hace de Laredo? ¿Qué características tienen este lugar, las personas que lo habitan y la naturaleza con la que conviven? Debemos empezar explicando que la particularidad de la obra de Watanabe nace de la extrañeza que nos causa la representación que, justamente, hace el poeta de Laredo. En términos generales, podemos asegurar que esta representación da pie para plantear un esquema dicotómico; por un lado, el contexto natal del poeta, la provincia; por el otro, el espacio desde donde leemos su poesía y desde donde el mismo poeta la escribe: la ciudad. Sin embargo, sabemos que este tipo de categorizaciones debe tomarse con cuidado y sólo, como hemos dicho, en términos generales. Esto es así ya que, si bien tal simplificación facilitaría la explicación de las realidades en estudio, las interpretaciones a las que

llegaríamos, como es de suponerse, serían poco fieles a la complejidad de los mundos representados, en especial, el de la infancia.

Por la manera en que es representado Laredo en la poesía de Watanabe, pareciera que estamos ante una realidad cuyos rasgos tenderían a inscribirla dentro del tipo de sociedades que Lucien Lévy-Bruhl llamó “sociedades primitivas” o “inferiores” en dos de sus obras fundamentales: La mentalidad primitiva y El alma primitiva. El término “primitivo” es, asimismo, utilizado por Mircea Eliade —cuya obra está también dedicada íntegramente al estudio de este tipo de comunidades—, aunque comparte espacio con el de “tradicional” (cfr., entre otros libros, Mito y realidad 37, 45). Si bien ninguno de los dos estudiosos utiliza los términos citados con ánimo peyorativo sino distintivo, en tanto que estudio de orientaciones culturales y mentales diferentes, nosotros preferimos, a falta de un concepto más adecuado, llamar de esta última forma, “tradicional”, a la representación de Laredo que realiza Watanabe. Si bien este término carece de la exactitud necesaria, su utilización se justifica en parte porque, por un lado, evita en mayor medida connotaciones jerárquicas o marginales que pudieran pensarse, y, por otro, porque el espacio descrito por el poeta, como veremos, cumple con algunas de las características que tanto Lévy-Bruhl y Eliade<sup>5</sup> proponen como esenciales para este tipo de sociedades. En segundo lugar, llamaremos “sociedad moderna” al espacio en el que nosotros nos inscribimos y desde el que analizamos la obra del poeta. Esto con el fin de no trastocar la dicotomía de base que se establece en la poesía de Watanabe pues ella constituye, como venimos diciendo, un elemento identificador de su obra y la razón por la que se produce en nosotros esa sensación de extrañamiento al leer sus poemas.

Con respecto a esa confrontación de realidades, la diferencia que se puede establecer entre espacios “modernos”, como Lima, y espacios “tradicionales”, como

---

<sup>5</sup> Las ideas de Lévy-Bruhl, así como varios de sus ejemplos, son recogidos por Eliade en sus textos. Confróntese, por ejemplo, el Tratado de historia de las religiones donde cita profusamente a Lévy-Bruhl en 37, 38, 237, 246, 328, 329, 347, 352, 367, 398.

Laredo, radica en que en los primeros se le da mayor importancia cultural, debido a la mentalidad lógico-racional que domina los campos del saber, a los aspectos verificables y científicamente contrastables de la realidad; mientras que en los segundos, sin que por ello lo anterior deje de tener importancia, se observa una mayor o igual relevancia y aceptación de las manifestaciones concebidas por la mentalidad “espiritual” y “mágica” (cfr. Jensen, Mito y culto entre pueblo primitivos 39-40) o, como la llama Eliade, “mítica”, “religiosa” o “sacra” (cfr., entre otros, Lo sagrado y lo profano 18-19, 64-65, 79, 83 ss). En los textos de Eliade, las concepciones del mundo que tiene este último tipo de hombre, el “homo religiosus”, se oponen a las del hombre “profano”, occidentalizado o “moderno” quien, sin embargo —y al igual que Jensen explica—, a pesar de cualquiera que sea el grado de desacralización del mundo al que haya llegado, optando por una vida “profana”, “no logra abolir del todo el comportamiento religioso (...) incluso la existencia más desacralizada sigue conservando vestigios de una valorización religiosa del Mundo”<sup>6</sup> (Lo sagrado y lo profano 27).

Como adelantamos, la representación de Laredo no cuenta con todos los rasgos caracterizadores de una sociedad tradicional. El lugar de origen del poeta concuerda con algunos elementos que lo identifican como tradicional, pero no son suficientes para asumir una identificación total. Y esto es así porque en Laredo se integran y conviven rasgos de la mentalidad tradicional con otros de la visión occidental, como ha ocurrido con cualquier otra comunidad, pueblo o ciudad de provincia que se ha visto influenciada, en menor o mayor grado, por la presencia de la mentalidad moderna. En concreto, como sabemos, las comunidades de la costa norte del Perú han estado marcadas por la presencia de las haciendas y de las industrias algodoneras y azucareras. Esta presencia de sociedades industrializadas en espacios con mayor apego a una cosmovisión tradicional influyó tanto

---

<sup>6</sup> “La vida del hombre moderno está plagada de mitos medio olvidados, de hierofanías en desuso, de símbolos gastados. La desacralización ininterrumpida del hombre moderno ha alterado el contenido de su vida espiritual, pero no ha roto las matrices de su imaginación” (Eliade, Imágenes y símbolos 18 y ss.).

en la estructura social y económica de la comunidad, como en la vida diaria, y así lo explica Watanabe:

Allí [en Laredo] nació, viví; allí estudié mi primaria. Allí viví mis primeras experiencias, mis primeras emociones. Allí me formé. García Márquez ha dicho alguna vez que todo lo que él ha escrito lo vivió en Aracataca hasta los nueve años. (...) Yo viví un poco más en Laredo, hasta lo doce años. Si hubiese nacido en otro pueblo no sé hasta qué punto me hubiese impactado tanto. 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 de 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. (...) Yo viví todo eso muy intensamente y con mucha libertad (...). A diferencia de lo que podía ocurrir en la ciudad, allí nuestros padres no se preocupaban por dónde andábamos. Ellos consideraban el pueblo como una prolongación de la casa, el patio grande. No tenían temor (...). Nadie se murió en algún accidente. Pero sí se murieron llevados por la peste bubónica, la meningitis. Dos hermanos míos murieron de meningitis (...); viví muy intensamente esos paisajes, esas gentes de todas las condiciones sociales. Era un mundo muy rico. Y cuando tengo una idea-imagen [poética], aquí en Lima o en cualquier otro sitio, generalmente busco ambientarla en Laredo. (...) Sí, Laredo para mí es mi arcadía. (Jara, “La escritura poética. Entrevista a José Watanabe” 11-12. Los subrayados son nuestros)

Es interesante vincular las observaciones del poeta con la referencia histórica laredina que realiza Jorge Pérez Tarrillo, investigador socio-político nacido en el mismo lugar:

[Hacia el siglo XVII] Al instalarse el Virreinato y constituírnos en colonia del Imperio Español, con todas las consecuencias económicas, sociales, políticas y culturales (sic), la propiedad territorial de Trujillo y del valle Moche queda distribuida en encomiendas y repartimientos, (...) La mayor cantidad de tierras del valle son dedicadas al cultivo de caña de azúcar, debido a la bondad del clima templado, trastocando su producción agrícola aborigen. (...) [Durante ese período], se cultiva la tierra con atrasados instrumentos de trabajo, basándose principalmente en la sobre-explotación de los esclavos. (...) Durante el s. XIX, se lleva a cabo la concentración y usurpación de tierras comunales por los terratenientes. (...) Al iniciar el s. XX, se mejora la técnica agroindustrial de la producción azucarera, monopolizando la producción de caña de las demás haciendas del valle, destinando el azúcar, principalmente, al mercado mundial que sufre los

vaivenes del monopolio y la guerra. Con ello, también se concentra la mano de obra asalariada, librando fuertes luchas para conseguir sus elementales reivindicaciones, siendo objeto de masacres en 1,909 y 1,912 (...). El centro urbano de Laredo densifica su población, desarrollándose la actividad artesanal y comercial ante las exigencias de servicios de la población obrera y la dinámica que imprime la carretera al interior que pasa por el centro poblado. (...) En 1,937, la familia Gildemeister extiende sus tentáculos al Valle Moche y toma posesión de la Hacienda Laredo, convirtiéndola en Negociación Azucarera Laredo S.A.. Esta empresa hace el intento de desaparecer Laredo como centro urbano independiente para someterlo a su exclusiva propiedad, (...), en respuesta a esta agresión, se produce un movimiento de protesta dirigido por el Comité de Defensa del Pueblo de Laredo (1,940) y, posteriormente, se forma la Asociación de Propietarios de Casas de los Caseríos de Laredo y La Merced (1,959), logrando, en tenaz lucha legal, la creación del Distrito de Laredo (...). La Reforma Agraria de 1,969 viene a liquidar este tipo de dominación terrateniente; para permitir ampliar las relaciones capitalistas del mercado nacional, convierte a la Negociación Azucarera Laredo en CAP. Laredo (...) esta situación apertura un nuevo período histórico (...). (Laredo. Información preliminar 1, 3)

El sesgo político y la inclinación ideológica que notamos en los calificativos utilizados por Pérez Tarrillo no afectan, y esto es lo que nos interesa, la esencia de los hechos históricos que se corresponde con la descripción que hace Watanabe acerca de esa “confrontación de clases muy fuerte” generada a raíz de la presencia de la industria azucarera y de los conflictos que caracterizan la dinámica humana de las haciendas. Sin embargo, debemos hacer notar que, a pesar de que el poeta tiene conciencia de ellos, no se mencionan en su poesía los problemas sociales y raciales suscitados en Laredo, así como tampoco se hace mención de los mecanismos mercantiles, la relación patrón-campesino o la lucha de clases de los que nos informa Pérez Tarrillo. Y ello no descalifica en ningún sentido su poesía. Como veremos con mayor detenimiento a partir del segundo capítulo, Watanabe expone los problemas de la condición humana —si bien ambientándolos en espacios que podemos reconocer como Laredo, Lima u otros espacios rurales (v.g. Olmos) o urbanos (v.g. Hannover)— prescindiendo de elementos que pudieran identificar a la voz poética con cualquier inclinación política, social o racial, atrapando la esencia de los



dramas observados y vividos —incluso los que se pudieran derivar de aquellas circunstancias— y logrando así hallar un denominador humano común de valor universal.

Fuera de esto, a partir de las dos citas anteriores, se hace necesario establecer una diferencia en términos de espacio real, y de espacio ficcionalizado o representado, necesidad que viene a coincidir con las líneas dedicadas a la explicación del ordenamiento del pasado desde el presente del artista y a aquella confrontación de realidades —la “moderna” y la “tradicional”— observada en sus poemas. De esta forma, el ámbito recreado o ficcionalizado poéticamente se nos presenta, al menos en las primeras lecturas, como un espacio apartado, inalienable e irreductible a las influencias del mundo exterior: un espacio completamente “tradicional”. Y, a nuestro parecer, este es el efecto que quiere transmitir el poeta: “Sí, claro, [Laredo] es mi Comala. Sí, es una Comala. Y como toda Comala es también un artificio literario” (Rabí do Carmo [4]). Al leerlos, los poemas de Watanabe tienen el efecto de un rito de tránsito; el lector ingresa a través de estos poemas-rito a un ámbito en apariencia distinto al nuestro. Y en gran medida lo es, pues el Laredo representado se constituye como un espacio de características espirituales y mágicas, un espacio que es, lo reiteramos, el punto de partida, la cosmovisión inicial a la que el poeta vuelve para establecer, ya desde el acto poético, una visión del mundo donde es clara la oposición, el enfrentamiento o la comparación entre ese espacio ideal de su niñez y los conflictos existenciales del hombre. En otras palabras, la creación de un espacio de características “tradicionales” se hace necesaria en la poesía de Watanabe —y de esto no se intenta deducir que el pasado real del poeta no haya sido así, aunque esta cuestión sí excede nuestro objeto de estudio— para la exposición de los temas concernientes al drama de la condición humana analizados en el segundo y tercer capítulo: la transitoriedad del ser humano, el deseo de trascendencia, la importancia de la memoria, los cuestionamientos

religiosos y éticos; temas, en suma, relacionados con la ausencia y la búsqueda de respuestas ante el sentido de nuestra existencia.

Uno de los elementos con que se representa la mentalidad tradicional o mística de los orígenes del poeta es el relacionado con el “mito”. Este término, junto con los elementos espaciales y temporales asociados a él, aparece en varios poemas y se descubre en oposición a los conflictos que acarrea la desvinculación del poeta de su lugar de origen y las experiencias de la enfermedad, la soledad, la falta de equilibrio entre las realidades que componen su mundo actual, su presente. Desde ya hacemos la salvedad de que la visión de universo mítico de Watanabe es obviamente particular y no puede ser analogada o comparada por completo con las nociones que manejamos sobre la mitología y el mito. Pero, justamente, teniendo como base un aparato teórico importante, el deseo es rastrear el radio de acción del “mito” en la poesía de Watanabe y desentrañar los significados de esta “mitología privada”, como la hemos llamado, tan cargada de connotaciones existenciales, y que se yergue como una directriz o un eje desde el que se establecen gran parte de las visiones del poeta: “Ese mundo de mitos que aparece en mis poemas yo lo he vivido de chico, no lo he inventado. He vivido el mito sin saber que era un mito. Eso está en mí y no puedo liberarme” (Sánchez León [2]. El subrayado es nuestro).

Para Mircea Eliade, los múltiples fenómenos relacionados con el mito y las equivocadas perspectivas con que se ha estudiado y se estudia en y hasta el siglo XX hacen difícil su definición (Mito y realidad 13-14). Por otro lado, a pesar de los esfuerzos de algunos estudiosos occidentales en hacer que se acepte al mito con el sentido con que lo comprendían las sociedades tradicionales —en las que el mito designa “una historia verdadera, y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar

y significativa” (Mito y realidad 13)—, se observa que ese sentido original sigue conviviendo con uno inadecuado, que es el de “ficción” o “ilusión”<sup>7</sup>.

Dado este estado de la cuestión, Eliade explica el mito de la siguiente manera:

Personalmente, la definición que me parece menos imperfecta, por ser la más amplia, es la siguiente: el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. (Mito y realidad 18)

Más adelante, Eliade explica cuál es la función del mito: “(...) revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio, como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría” (Mito y realidad 20). A la vez que el mito ofrece al hombre modelos de conducta en las distintas actividades de su sociedad, confiere también valor a la existencia del ser humano, puesto que gracias a esos modelos el hombre sabe cómo vivir y, lo que es más importante, por qué razones vive (cfr. Mito y realidad 19-20).

Según Eliade, el tiempo no es, para el hombre de las sociedades tradicionales, homogéneo ni continuo (cfr. Lo sagrado y lo profano 63):

Existen los intervalos de Tiempo sagrado, el tiempo de las fiestas (en su mayoría fiestas periódicas); existe, por otra parte, el Tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa. Entre estas dos clases de Tiempo hay, bien entendido, una solución de continuidad; pero, por medio de ritos, el hombre religioso puede “pasar” sin peligro de la duración Temporal ordinaria al

---

<sup>7</sup> “Debemos añadir que en las sociedades en que el mito está aún vivo, los indígenas distinguen cuidadosamente los mitos —‘historias verdaderas’— de las fábulas o cuentos, que llaman ‘historias falsas’” (Eliade, Mito y realidad 21). Estas últimas cuentan aventuras y hazañas de algún modo edificantes, como lo serían, dentro de nuestro imaginario popular, por ejemplo, las del zorro. En las “historias verdaderas” estamos frente a lo sagrado y lo sobrenatural, mientras que en las “falsas” observamos un contenido profano, ya que el zorro es popular y aparece con los rasgos del astuto, del bribón y del pícaro (Cfr. Eliade, Mito y realidad 21).



Tiempo sagrado. (...) El hombre religioso vive así en dos clases de Tiempo, de las cuales la más importante, el Tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un Tiempo circular, reversible y recuperable como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos. (...) Para el hombre no religioso [el hombre moderno], el Tiempo no puede representar ni ruptura ni “misterio”: constituye la más profunda dimensión existencial del hombre, está ligado a su propia existencia, pues tiene un comienzo y un fin, que es la muerte, el aniquilamiento de la existencia. (Lo sagrado y lo profano 63-65. Subrayado nuestro)

Luego de explicar esta concepción particular del tiempo, Eliade aclara la relación entre el cosmos (el mundo, el universo), y el tiempo:

El Cosmos se concibe como una unidad viviente que nace, se desarrolla y se extingue el último día del Año, para renacer el Año Nuevo. (...) La solidaridad cósmico-temporal es de naturaleza religiosa: el Cosmos es homologable al Tiempo cósmico, porque tanto uno como otro son realidades sagradas, creaciones divinas. (...) La significación profunda de estos hechos parece ser la siguiente: para el hombre religioso (...) el mundo se renueva anualmente; en otros términos: reencuentra en cada Año nuevo la “santidad” original que tenía cuando salió de manos del Creador. (...) El Año era un círculo cerrado: tenía un comienzo y un final, pero tenía también la particularidad de que podía “renacer” bajo la forma de un Año Nuevo. Con cada Año Nuevo venía a la existencia un Tiempo “Nuevo”, puro y santo porque no estaba desgastado aún. (...) Para el hombre religioso de las estructuras arcaicas, toda creación, toda existencia comienza en el Tiempo: antes que una cosa exista, el tiempo que le corresponde no podía existir. Antes que el Cosmos entrase en la existencia, no había tiempo cósmico. Antes que una determinada especie vegetal fuese creada, el tiempo que necesita ahora para brotar, producir fruto y perecer, no existía. El Tiempo surge con la primera aparición de una nueva categoría de existentes. He aquí por qué el mito desempeña un papel tan considerable: (...) es el mito lo que revela cómo ha llegado a la existencia una realidad. (Lo sagrado y lo profano 66-70. Subrayados del autor)

Por otro lado, Eliade continúa explicando las diferentes clases de mitos. Sobre ello, en grandes términos, establece dos clases: el mito cosmogónico y los mitos de creación. Mientras que el primero relata cómo vino a la existencia el Cosmos, los segundos explican cómo vinieron a la existencia tal o cual cosa en el mundo: una planta, un árbol, un animal, una actividad humana: la caza, la ubicación de los centros o espacios sagrados, la unión del

hombre con la mujer, las instituciones, los principios que rigen las sociedades, etc. (Cfr. Lo sagrado y lo profano 70 ss.). La definición de estas diferencias sirve para explicar que en las ceremonias que se efectúan en los últimos días de un año y en los primeros días del Año Nuevo, se recitan los mitos cosmogónicos: “Puesto que el Año Nuevo es una reactualización de la cosmogonía, implica la reanudación del Tiempo en su comienzo, es decir, la restauración del Tiempo primordial, del Tiempo “puro”, del que existía en el momento de la Creación” (Lo sagrado y lo profano 71. Subrayado del autor). La significación de esta regresión periódica es la siguiente: todos los “pecados” del año, todo lo que el tiempo ha mancillado y desgastado queda aniquilado en el sentido físico del término. Y la importancia directa de esto para el ser humano es que, al participar simbólicamente en la aniquilación y en la recreación del Mundo, el hombre es, a su vez, creado de nuevo, y de esta manera renace, porque comienza para él una nueva existencia. Así, puro y liberado de sus faltas, el hombre se reintegra al “Tiempo fabuloso de la Creación”; un Tiempo “sagrado” y “fuerte”: “sagrado” porque el tiempo es transfigurado por la presencia de los dioses; “fuerte” porque es el Tiempo propio y exclusivo de la creación más gigantesca que se ha efectuado: la del Universo, el Cosmos, el Mundo (Cfr. Lo sagrado y lo profano 72).

De lo hasta aquí expuesto, hay dos conceptos que se debe resaltar. Primero, que por la regeneración anual de la cosmogonía, el Tiempo se regenera, recomienza en tanto que Tiempo sagrado, pues coincide con el “illud tempus” (“aquel tiempo”) en que el mundo vino por primera vez a la existencia. Segundo, que participando del ritual del fin del mundo y su recreación, el hombre se hace contemporáneo del “illud tempus”; es decir, nace de nuevo, recomienza su existencia con la reserva de fuerzas vitales intacta, tal como las tuvo en el momento de su nacimiento (Cfr. Lo sagrado y lo profano 73).

En el poema de Watanabe, “Mi mito que ya no” (HP, 27) podemos hallar algunos de los conceptos hasta aquí observados:

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

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

Mas aquí el tiempo torna. El mito dice  
que el tiempo taladra una espiral en la piedra  
y allí duerme  
y despertará  
y vendrá  
y el vellón de la oveja se habrá renovado  
y la metáfora.

Pienso en lo que a mí me rodea:  
nada tiene regeneraciones estacionales.  
Para entrar en el mito del eterno retorno primero hay que morir.  
No tengo mitos inmediatos.

Era ella y ya no:  
el tiempo bajó de su fino rostro a sus finos pies  
y le empellejó todas sus metáforas.  
(Subrayados nuestros)

En el poema se hacen explícitas las referencias al “tiempo” y al “mito”. Asimismo, se observa una diferenciación entre la naturaleza del “tiempo” de “las ovejas” y la del tiempo del poeta, que es, asimismo, también el tiempo de un personaje femenino: “ella”. En principio, se podría pensar que este pronombre hace referencia metapoética al sujeto femenino amado (es decir, a la pareja del yo poético); esto debido a que algunos de los poemas de la sección “El amor y no”, donde aparece este poema, trata los temas del deseo, la maternidad y el erotismo. Sin embargo, no todos los poemas de esta sección tienen como sujeto destinatario una mujer joven y no todos convergen sobre aquellos temas. Basta

analizar los poemas incluidos en esta sección, junto con la totalidad de la obra del autor, cuyo motivo más recurrente, entre otros, es el de la enfermedad, la vejez y la muerte de su madre, para entender que la mujer acá personificada puede referirse a ella. Por otro lado, teniendo en cuenta esto, y observando además las referencias veladas a la vejez y la muerte que aparecen en este poema, el personaje femenino es, pues, una mujer “empellejada” y avejentada, cuyo cuerpo, que en el pasado era la imagen viva de la juventud y la belleza, pues tenía un “fino rostro” y unos “finos pies”, se encuentra ahora en un proceso avanzado de deterioro. Sin embargo, el pretérito utilizado en el último verso (“empellejó”) nos habla de un final acaecido y no de un proceso cuyo fin recién está por darse, por lo que podemos entender que ese verbo hace referencia a la muerte.

Como vemos, el vellón que se trasquila a las ovejas es designado como “metáfora de nube” y, sin esta fibra densa y esponjosa que las recubría, la piel de éstas queda expuesta, con lo que se dejan ver los cuerpos “magros” y “desgarbados” de los animales. Estos adjetivos que denotan tanto flacura como indefensión y ausencia de belleza, son reforzados con la imagen posterior del “pescuezo” que “deja ver el triste tragar”. A continuación de esta primera estrofa descriptiva, se desarrollan dos estrofas cargadas de reflexiones sobre el tiempo y la muerte.

En el primer verso de la segunda estrofa, el poeta reflexiona sobre el “tiempo que torna” para los animales. Esta frase nos remite justamente, teniendo en cuenta las conceptos de Eliade, a la idea de un “tiempo circular”. Esto se refrenda con la frase final del mismo primer verso (“El mito dice”), así como con los versos que le siguen: “que el tiempo taladra una espiral en la piedra / y allí duerme / y despertará”. La frase “el tiempo torna” y la circularidad implícita en ella está su vez subrayada por la “espiral” que ese mismo tiempo “taladra” en la piedra<sup>8</sup>. Se sugiere con esto que ese tiempo, “el tiempo de

---

<sup>8</sup> La utilización de este elemento en el poema no es gratuita. En el capítulo VI, “Las piedras sagradas: epifanías, signos y formas”, de su Tratado de historia de las religiones, Eliade explica lo siguiente: “La

aquí”, aguarda, “duerme” en lo profundo de ese ámbito para luego “despertar”, es decir “retornar”. Hay, pues, una relación con la idea mítica de la regeneración del tiempo. Como vimos, el tiempo presente se aniquila para que el mundo se re-cree y, con ello, renazcan los seres que participaron del rito de regeneración. En el caso preciso de “Mi mito que ya no”, es el vellón el que se “renueva”. “Vellón” es sinécdoque por oveja, y por extensión, de todo animal. Como vemos en el subcapítulo donde analizamos la fauna en la poesía de Watanabe, los animales están asociados con un ámbito temporal distinto al de los hombres, un ámbito en el que la capacidad de renovación o de vida cíclica es de alguna manera posible.

La tercera estrofa actúa como desenlace del poema. Si bien el ámbito de las ovejas, de los animales, ese “aquí” al que se refiere el poeta, posee la capacidad de la regeneración, ya que vive inmerso en un tiempo cíclico, de retorno, no sucede así para el hombre: “Pienso en lo que a mí me rodea: / nada tiene regeneraciones estacionales / para entrar en el mito del eterno retorno primero hay que morir”. El enunciado “mito del eterno retorno” vincula perfectamente todas las ideas surgidas en los versos anteriores. El poeta se detiene a pensar en lo que le “rodea”, es decir, en su naturaleza humana, mortal, linealmente (profanamente) temporal; y en uno de sus familiares: “ella”. Así, una de las conclusiones a las que llega es que el mito referido existe fuera de él mismo, fuera del campo de acción de su humanidad (de lo que lo “rodea”), y, por eso, declara que dentro de este radio humano: “nada tiene regeneraciones estacionales.” Con ello, Watanabe anuncia

---

dureza, la rudeza, la permanencia de la materia representa para la conciencia religiosa del primitivo una hierofanía. Nada más inmediato y más autónomo en la plenitud de su fuerza, nada más noble y más aterrador tampoco que la majestuosa roca, bloque de granito majestuosamente alzado. Ante todo, la piedra *es*. Permanece siempre igual a sí misma y subsiste; y lo más importante de todo: *golpea*. Aun antes de agarrarla para golpear, el hombre tropieza con ella. No necesariamente con su cuerpo, pero al menos con su mirada. Comprueba así su dureza, su rudeza, su poder. La roca le revela algo que trasciende la precariedad de su condición humana: un modo de ser absoluto. Su resistencia, su inercia, sus proporciones, así como sus extraños contornos, no son humanos; atestiguan una presencia que deslumbra, aterra, atrae y amenaza” (201). Además de estas cualidades manifestativas, en “Mi mito que ya no” la piedra se revela al poeta como un símbolo: símbolo de la eternidad, de la vastedad del tiempo y de lo inmutable. Opuesta a ello, se encuentra la naturaleza contingente, finita, y débil de la vida humana. Estas consideraciones simbólicas se observan también en el poemario La piedra alada, de reciente aparición.



la conciencia que tiene sobre el tiempo lineal e irrecuperable en el que él vive, y el conocimiento de que la muerte indefectiblemente lo alcanzará: “primero hay que morir”. Finalmente, sin embargo, en un afán de última esperanza de que el mito del retorno pueda actuar en él, recurre a la experiencia cercana, la de su madre, para verificar si es que ese deseo es posible. “Ella” era su “mito inmediato”, pero ella está ahora muerta, vencida por el paso del tiempo que le ha “empellejado todas sus metáforas”. De esta manera, como segunda conclusión, el poeta proyecta en esta mujer su propio final: el destino de ella —el fin del tiempo profano y la no regeneración— es el de él mismo.

Cargado de estos mismos valores existenciales e influido por similares conceptos temporales, encontramos, entre otros, el poema “Animal de invierno” (CC 19):

Otra vez es tiempo de ir a la montaña  
a buscar una cueva para hibernar.

Voy sin mentirme: la montaña no es madre, sus cuevas  
son como huevos vacíos donde recojo mi carne  
y olvido.

Nuevamente veré en las faldas del macizo  
vetas minerales como nervios petrificados, tal vez  
en tiempos remotos fueron recorridos  
por escalofríos de criatura viva.

Hoy, después de millones de años, la montaña  
está fuera del tiempo, y no sabe  
cómo es nuestra vida  
ni como acaba.

Allí está, hermosa e inocente entre la neblina, y yo entro  
en su perfecta indiferencia  
y me ovillo entregado a la idea de ser de otra sustancia.

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

Para las sociedades arcaicas y tradicionales, el culto a los espacios sagrados está motivado por la relación que tienen, como dijimos, con un “tiempo sagrado” (el “tiempo circular, reversible y recuperable”) que implica, a la vez, la abolición del tiempo transcurrido, profano, y el establecimiento de una vida nueva, sin tachas, para el hombre que participa de aquel rito. En el poema “Animal de invierno”, vemos que se describe “la montaña” como un lugar de características muy especiales. En relación con esto, Eliade explica que en la culturas tradicionales las montañas son consideradas espacios sagrados pues se hallan en el centro del mundo. Para entender tal afirmación, presentamos sucintamente los conceptos que la sostienen:

Las sociedades arcaicas y tradicionales conciben el mundo como un microcosmos. En los límites de este mundo cerrado comienza el campo de lo desconocido, de lo no-formado. Por una parte, existe el espacio hecho cosmos, porque habitado y organizado; por otra parte, al exterior de este espacio familiar, existe la región desconocida y temible de los demonios, de las larvas, de los muertos, de los extranjeros; en una palabra, caos, muerte, noche. (...) Todo microcosmos, toda región habitada, tiene lo que podría llamarse un “Centro”, es decir, un lugar sagrado por excelencia. Aquí, en este Centro, lo sagrado se manifiesta de modo total, sea en forma de hierofanías elementales (...), sea bajo la forma más elevada de epifanías directas de los dioses, (...). En las culturas que conocen la concepción de las tres regiones cósmicas —Cielo, Tierra, Infierno—, el “Centro” constituye el punto de intersección de estas regiones. Aquí es donde resulta posible una ruptura de nivel y, al mismo tiempo, una comunicación entre estas tres regiones. (Imágenes y símbolos 41-43)

En relación con ello, en su Tratado de historia de las religiones, Eliade ofrece un pormenorizado recuento de sociedades tradicionales en las que ese “Centro” sagrado se encontraba en las montañas o en los montes. Dadas las cualidades especiales de estos “centros”, los templos, palacios y lugares sacros eran asimilados a estas “montañas sagradas”. Basta aquí reseñar alguno de esos ejemplos:

Para los cristianos, el Gólgota se encontraba en la cima del mundo, pues era a la vez la cima de la montaña cósmica y la localización donde Adán había sido creado y enterrado. Y así la sangre del Salvador cae encima del cráneo de Adán, sepultado precisamente al pie de la cruz, y lo rescata. Sobre la cuestión de la asimilación de los templos y de las ciudades con la montaña cósmica, la terminología mesopotámica es clara: los templos se llaman: el “monte casa”, la “casa del monte de todos los países”, “el monte de las tempestades”, “el lazo entre cielo y tierra”, etc. (...) Las ciudades y los lugares santos son asimilados a las cimas de las montañas cósmicas [i.e. “sagradas”]. Por eso Jerusalén y Sión no fueron sumergidas por el diluvio. (336)<sup>9</sup>

Lo que resalta a continuación Eliade en este mismo texto es que la abolición del tiempo profano y la regeneración de la vida serán siempre logrados al entrar en contacto con un “centro”, en nuestro caso, con una montaña<sup>10</sup> (cfr. 338). Según Eliade, esto se debe a que

El “centro” es, pues, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta. (...) El camino que lleva al centro es un camino difícil, (...) El camino es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad. El acceso al “centro” equivale a una consagración, a una iniciación; a una existencia, ayer profana e ilusoria, le sucede ahora una nueva existencia, duradera y eficaz. (El mito del eterno retorno 25-26. Subrayados nuestros)

Ese rito de pasaje de una realidad a otra, de un tipo de existencia a otro se muestra en el poema “Animal de invierno”. Por como nos la muestra el poeta, la montaña descrita se asume como un lugar “especial” o un espacio “ideal” al que ese “animal de invierno”, pensante y reflexivo, ingresa con el ánimo de recogerse en ella y esperar determinada consecuencia: un estado privilegiado que lo limpie, que elimine sus rasgos de ser vivo para

<sup>9</sup> Las conclusiones que presenta Eliade basándose en estos y otros ejemplos son las siguientes: “Si abarcamos los hechos en una visión general, podemos decir que el simbolismo en cuestión se articula en tres conjuntos solidarios y complementarios: 1) en el centro del mundo se encuentra la “montaña sagrada”, allí es donde se encuentran el cielo y la tierra; 2) todo templo palacio y, por extensión toda ciudad sagrada y toda residencia real son asimilados a una “montaña sagrada” y promovidos así cada uno de ellos a la categoría de “centro”; 3) a su vez, el templo o la ciudad sagrada, puesto que son el lugar por donde pasa el *axis mundi*, son considerados como el punto de unión entre cielo, tierra e infierno” (Tratado de historia de las religiones 335).

<sup>10</sup> Otros de los “centros sagrados” que estudia Eliade son el “Árbol cósmico” y la “Piedra [o Pilar] sagrado” (cfr. Tratado de historia de las religiones 328-345).



así “asimilarse” a esa montaña eterna (“la montaña / está fuera del tiempo”), perfecta (“en su perfecta indiferencia”) e inamovible (ella es “maciza”, un “mundo pétreo”<sup>11</sup>). Es decir, se observa el deseo de transitar de una existencia imperfecta a una existencia nueva (“me ovillo entregado a la idea de ser de otra sustancia”), una existencia que es también, utilizando palabras de Eliade, “duradera” (la montaña está ahí durante “millones de años”) y, en algún sentido, “eficaz”, pues la montaña “no sabe / cómo es nuestra vida / ni cómo acaba”; es decir, ella no padece el rigor angustioso de la vida humana. La montaña se describe, de esta manera, como un espacio al margen del tiempo y del dolor humanos al que el poeta intenta integrarse. Antes de terminar con el análisis, aclaramos que las menciones que se hacen al hecho de que este intento de asimilación o integración a la montaña es repetitivo —“Otra vez es tiempo de ir a la montaña / (...) / He venido por enésima vez (...)”— y al hecho de la imposibilidad de realizar este deseo —“a fingir mi resurrección”— son estudiadas en el capítulo 2.2.

A diferencia del poema “Mi mito que ya no”, la idea en “Animal de invierno” no es la de la incapacidad de un “nuevo nacimiento”, una “regeneración vital”, sino un intento de incorporación, en el presente vivido, del hombre en la naturaleza, buscando la cancelación de la angustia frente al paso del tiempo y el dolor producido por la enfermedad, anulando, a la vez, las sensaciones humanas y la conciencia de la mortalidad que soporta el poeta y que le proyecta esa angustia. Lo que se intenta —analizamos esto con más detenimiento en el capítulo 2— es una forma de entrar en la muerte pero sin padecimiento, como observa Watanabe al comentar este poema:

Es que yo no puedo evitar, lamentablemente, hablar del temor que uno siente ante la muerte. (...) Yo tengo miedo a eso, a las formas del morir, yo en el fondo estoy esperando superar ese espacio, ir de frente a la muerte sin pasar por los modos de la muerte. (...) En el fondo está expresando [el yo

<sup>11</sup> Obsérvese aquí la repetición del elemento “piedra”, explicado en la cita 8.

poético] el deseo de ser la montaña algún día, pero le duele, le va a doler cuando despierte y sea todavía la parte blanda de la montaña (Vega 48-49).

Como recalca entonces el poeta, este es un acto que, finalmente, se torna fallido y esto lo leemos en los versos finales del poema en los que declara: “aún no soy la montaña”.

Otro de los elementos que nos interesa resaltar del espacio natal representado en la poesía de Watanabe es el de las sociedades tradicionales relacionadas con las prácticas curanderiles, hecho que se observa hasta el día de hoy, en mayor medida, en la zona Norte del Perú (La Libertad, Lambayeque y Piura), y que convive —con dificultades a pesar de su aceptación por parte de un gran público— con las prácticas religiosas católicas oficiales.

Al respecto, Luis Millones nos dice lo siguiente:

En principio, cualquier región del planeta puede tener las condiciones que la identifiquen como sagrada. Es el consenso colectivo el que finalmente otorga a un espacio determinado la calidad de servir de puerta de entrada a lo sobrenatural. No es una condición irreversible, pero los lugares tienden a mantener su sacralidad, aunque los dioses o los relatos acerca de ellos cambien o se enmascaren bajo nuevas vestimentas o rituales. Tal parece ser el caso del Norte del Perú, es allí donde la profusión de santuarios (desde Huarinas hasta la Cruz de Chalpón) hace explícita la antigüedad y persistencia de su convocatoria. (...) Hay muchas maneras en las que podemos referirnos a las formas culturales del norte. Pero en este caso [el libro que reúne estudios sobre la religiosidad norteña y el curanderismo] se eligió aquello que, a través de su historia, constituye uno de sus rasgos más característicos: su religiosidad. Ni católico como Lima, ni ocultando sus dioses incaicos tras el ceremonial cristiano como Cuzco, el norte debió (...) defender su percepción de lo sagrado de manera que resistiese a los Incas hasta 1532 y luego a la iglesia oficial hasta nuestros días. (...) La intensa relación del catolicismo colonial y las religiones norteñas compone hoy día un sistema de valores y creencias que se aleja tanto de los dioses mochicas como de los preceptos del Vaticano. Y si bien las jerarquías formales de la iglesia cristiana se acatan como parte de la estructura centralista y autoritaria del país, hay una gradiente muy marcada entre las formas religiosas practicadas en las iglesias ciudadanas y la concepción de lo sobrenatural en las zonas rurales. (En el nombre del señor. Shamanes, demonios y curanderos del Perú 9-18)

Recalcando estos y exponiendo otros conceptos, en su estudio Carlos Elera explica

que

La arqueología viene comprobando que diversas formas de expresión cultural vinculadas a la ideología religiosa o al mundo de las creencias de tiempos prehispánicos continúan aún vigentes bajo cierto “encubrimiento” o sincretismo con la religión cristiana “oficial”. Tal es el caso del curanderismo, denominándose en la etnología clásica como fenómeno del shamanismo [12]. Particularmente en el ámbito político y geográfico de La Libertad, Lambayeque y Piura, el shamanismo tradicional juega un rol de suma importancia en las comunidades rurales o cercanas al litoral marino, gozando los buenos curanderos de gran prestigio interregional. (...) El shamán, término de origen siberiano [13] que emplea la etnología para identificar a este especialista de la magia que en el norte peruano se denomina “curandero”, es un personaje especial premunido de ciertas condiciones psíquicas que lo diferencian de los demás miembros de su comunidad. Es notable en el shamán su paciente y cuidadoso aprendizaje en torno al conocimiento de las plantas medicinales, llamadas curanderas, así como al de manipular adecuadamente fuerzas mágicas que subyacen en una serie de elementos de variada naturaleza física que conforman una “mesa”[14]. (...) El shamán, a través de la técnica del éxtasis, establece una comunicación entre el mundo profano y sagrado. En el caso del shamanismo nor-costeño, incluyendo ciertas regiones de la sierra norte, el trance o éxtasis se consigue a través de la ingestión del jugo de una cactácea de principios psicoactivos, el “San Pedro” (*trichocereus pachanoi*), llamada también “huachuma” o “achuma”, adicionándose además el jugo de otras plantas de sustancias psicoactivas. (“El shamán del Morro de Eten”<sup>15</sup> 22-23)

Así pues la práctica del curanderismo está asociada especialmente a la zona norte del Perú y pervive gracias al carácter mágico y sagrado de la religiosidad de estos lugares.

Veamos el poema “El esqueleto” de Watanabe:

Un hueso y otro hueso, los innumerables,  
están unidos por el delgado alambre que atraviesa

<sup>12</sup> Confróntese El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis de Mircea Eliade.

<sup>13</sup> Según Mircea Eliade “El vocablo nos llega, a través del ruso, del tungús *shaman*” (El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis 20)

<sup>14</sup> La “mesa” del curandero puede ser una mesa convencional o una manta tendida en el suelo sobre la que se colocan diversos instrumentos. Ente ellos, suelen encontrarse crucifijos, velas, conchas, huesos, piedras de distintos colores, tabaco, atados de cabellos y sonajas. (Cfr. Iris Gareis, “Una bucólica andina” 221. Subrayado nuestro)

<sup>15</sup> “En el ámbito culturalmente lambayecano se localiza el Morro de Eten, distrito del Puerto Eten, litoral del valle de Lambayeque, costa norte del Perú” (Elera, “El shamán del Morro de Eten” 23).

el canal donde estuvo el tuétano.  
Y así cuelga  
y yo sólo puedo confirmar que cuelga solamente.  
No puedo atribuirle desgano, indiferencia o desdén.  
Él ya está libre de esos ánimos nuestros. La carne  
ya los ha pagado.  
Mi amigo lo compró para su didáctica de médico  
y es irrespetuoso con él  
por miedo.  
Yo lo zarandeo amistosamente  
al pasar  
y mi gesto tampoco lo ofende, sólo se balancea,  
y debiera oírse una alegría,  
como la dulce y múltiple algazara  
del móvil o quitasueño del niño de mi amigo.  
Mas nada suena  
y de súbito  
se propicia otro niño:  
Dormita enfermo en una cueva abierta hacia la noche  
y no oye la algazara  
sino el ruido insoportable de sonajas óseas  
y la advertencia  
del curandero que grita borracho y aterrado:  
Despierta y pelea, muchachito, la puta  
de los huesos  
ya viene!  
(HN 41-42. Subrayado nuestro)

Este poema establece algunas correspondencias con los otros anteriormente citados. Por un lado, tomando el poema “Animal de invierno”, vemos que en ambos aparece el motivo de la “cueva” y la mención simbólica de la “carne” como metáfora tanto del “cuerpo humano” físico como de las sensaciones y afectos propios del hombre. Así, el esqueleto descrito está “libre de esos ánimos nuestros. La carne / ya los ha pagado.” Estos versos sugieren la fuerza del tiempo ejercida sobre el ser humano, así como leímos en “Mito que ya no”, donde, para aquella mujer, “el tiempo bajó de su fino rostro a sus finos pies / y le empellejó todas sus metáforas”. Por otro lado, frente a este último poema, hay una especie de patrón similar: una primera parte expositiva y una segunda en que se desarrollan las reflexiones del poeta. En el caso de “El esqueleto”, ese momento reflexivo

está ligado a una vuelta al pasado del autor que, como vemos en el segundo capítulo, constituye también un rasgo esencial de su obra.

Primero, en el presente, el poeta describe el esqueleto que ha comprado su amigo médico para efectos docentes. Al zarandear ese esqueleto, el poeta piensa que “debiera oírse una alegría” como la que supone debe oírse al mover el móvil del niño de su amigo. A partir de este momento, se sucede la segunda parte del poema: el regreso al pasado. Los versos: “Mas nada suena / y de súbito / se propicia otro niño” vertebran ambos tiempos y espacios: los de la ciudad y los de la infancia, y, con ello, observamos la dicotomía explicada líneas arriba sobre la diferenciación entre el espacio tradicional y el moderno. El niño que se “propicia”, es decir, que aparece de pronto y se recuerda, está “enfermo en una cueva abierta a la noche” y, obviamente, no oye la “algazara”, esto es, un ruido nacido de la alegría, sino “el ruido insoportable de sonajas óseas” que produce el curandero al que han llevado para tratar sus males. Como nos hace saber Javier Macera

En el caso peruano, el especialista mágico-religioso propio de la población rural es el curandero. Con este término nos referimos al especialista que cura tanto física como espiritualmente, basándose en ciertas habilidades y conocimientos: el conocimiento medicinal y alucinógeno de la flora, el empleo de las artes mágicas y el conocimiento psicológico de sus pacientes. (...) Los conocimientos medicinales están fundamentados en la creencia de un mundo mágico, condición primera para que pueda consolidarse el curandero en la vida social, (...) (“El curanderismo en la región norte del Perú” 28-43)

Así pues, el curandero conoce las estructuras del universo mítico ancestral y la medicina tradicional para poder erigirse como adivino, terapeuta e intérprete de ese universo mítico (Cfr. Mario Polia, “El curandero, sacerdote tradicional de los encantos” 286)<sup>16</sup>. Sin embargo, el curandero del poema presenta una diferencia frente a lo que

<sup>16</sup> La función del curandero, desde la perspectiva de Eliade, se hace sumamente importante al ser un iniciado que debe conocer la totalidad de los mitos, pues frente a un enfermo debe recitar, junto con la aplicación de los tratamientos medicinales, el mito cosmogónico: “Pero sobretodo, donde la recitación ritual del mito



observan Polia, Macera, Elera y Eliade. Aunque el aura sacra, los elementos y la morfología propios de la curación —la sonaja, el estado de trance<sup>17</sup>— y el espacio en el que se desenvuelve la curación son similares, este curandero está “aterrado” por alguna razón. Fuera del bienestar que pueda haber causado al niño enfermo, aquel enuncia una advertencia que, dentro de las concepciones de Watanabe, se yergue como certera directriz del comportamiento frente a la vida, la enfermedad y la muerte: “Despierta y pelea, muchachito, la puta / de los huesos / ya viene!”. Demás está decir que aquella nombrada como la “puta de los huesos” es la representación femenina de la muerte y que el terror del curandero se debía a esto, pero lo que debemos resaltar es la conciencia de la precariedad humana y la lucha continua, personal y solitaria (“Despierta<sup>18</sup> y pelea”) con que el hombre debe enfrentar su existencia y que el poeta ha sabido aprender desde niño<sup>19</sup>.

Este poema establece relaciones con otras prácticas asociadas a las comunidades rurales y el mundo tradicional andino. Hablamos de los métodos terapéuticos conocidos como “limpias de cuy” y de “huevo” extendidos tanto en el contexto andino y norteño del Perú, así como en algunas zonas urbanas limeñas de ascendencia andina en las que los procesos migratorios no han eliminado estas creencias<sup>20</sup>. En cualquier caso, estos rituales de sanación son practicados no sólo por los curanderos, sino también por personajes

---

cosmogónico desempeña un importante papel es en las curaciones, en las que se persigue la regeneración del ser humano. (...) aquel para quien se recita queda proyectado mágicamente al ‘comienzo del mundo’ y se convierte en contemporáneo de la cosmogonía. Se trata para él de un retorno al Tiempo de origen, cuya finalidad terapéutica es la de comenzar una nueva vez la existencia, el nacer (simbólicamente) de nuevo. (...) El ritual consiste, propiamente hablando, en la recitación del mito de la Creación del Mundo, seguido de la de mitos referentes al origen de las enfermedades.” (*Lo sagrado y lo profano* 74-75)

<sup>17</sup> Por un lado, el estado de embriaguez puede estar asociado a la “singada” o “levantada” explicada por Polia como una “operación consistente en hacer pasar a través de la nariz tabaco y alcohol para defender a la persona de *malos contagios* o para propiciar suerte. El propósito de la *singada* es *levantar la sombra*. Para defender se usa ‘tabaco moro’ o ‘del Inga’ (*Nicotiana thyrsoiflora*) con alcohol de caña, para propiciar la suerte ‘tabaco dulce’ cultivado (*Nicotiana tabacum*) con perfumes” (“El curandero, sacerdote tradicional de los encantos” 325). Por otro lado, el término “borracho” puede hacer también referencia al uso de sustancias psicoactivas que se encuentran, entre otras, en la planta San Pedro, como explica Elera páginas arriba.

<sup>18</sup> En el capítulo 2 analizamos la relación simbólica entre las palabras “soñar”, “dormir” y “despertar”.

<sup>19</sup> Véase el análisis del poema “La cura”.

<sup>20</sup> Véase los trabajos de campo realizados por Gabriel Arriarán (antropólogo) en Andahuaylas, Carmen del Prado (antropóloga) en Tumbes y Vania Bustamante (psicóloga) en San Juan de Miraflores, Lima, recogidos en el documento del Ministerio de Educación del Perú *Establecimiento de una línea de base de patrones de crianza*. Lima, 2002. Coord. Alejandro Ortiz Rescaniere.

importantes o centrales dentro de las propias familias<sup>21</sup>, como observamos en los poemas

“La cura” (HN 39) y “Mamá cumple 75 años” (HN 65):

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

Eso vi:

Una mujer más elemental que tú  
espantando a la muerte con ritos caseros, cantando  
con un huevo en la mano, sacerdotisa  
más modesta no he visto.

(...)

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

(...)

(“La cura”. Subrayados nuestros)

Cinco cuyes han caído  
degollados, sacrificados, a tus pies de reina vieja.  
Sangre celebra siempre tu cumpleaños, recíbela  
en una escudilla  
donde pueda cuajar un signo brillante  
además del cuchillo.

La bombilla de luz coincide con tu cabeza dormida  
y te aureola: Comenzamos a quererte  
con cierta piedad,

pero tus ojos  
tus ojos se abren rápidos como avisados, y revive en ellos  
un animal de ternura demasiado severa.

Tus ojos de ajadísimo alrededor  
son el resto indemne  
del personaje central que fuiste entre nosotros,  
cuando alta y enhiesta  
alargabas el candil hacia la oscuridad  
y llamabas susurrando  
a nadie. Las sombras en el muro y los gatos  
detrás de la frontera terrible  
eran inocentes. Tú, señora, eras el miedo.

Cinco cuyes pronto estarán servidos en la mesa.  
Otros eran los del rito curador, los de entrañas abiertas y sensitivas  
que revelaban nuestras enfermedades.

<sup>21</sup> Véase cita anterior y p. 42 de Macera.

Estos son de diente, de presa. No dirán  
que tú eres nuestra más antigua dolencia.

(“Mamá cumple 75 años”. Subrayados  
nuestros)

Mario Polia nos indica que la “Limpia de cuy” es un “diagnóstico por medio de la extospicina ejecutada con un cuy (*Cavia porcellus*) y desplazamiento del contagio en el mismo animal. La operación finaliza con el *entierro* del animal” (325). Al respecto, Macera amplía esta explicación añadiendo lo siguiente:

Si bien el curandero puede curar enfermedades orgánicas, como la furunculosis, los dolores reumáticos, las afecciones estomacales, renales y cardíacas, enfermedades de la piel y trastornos menstruales; su especialidad es el tratamiento de enfermedades mágicas (...) El deslinde entre enfermedades mágicas y orgánicas se establece mediante tres limpieas de cuy, luego de lo cual se despelleja y se abre el animal para hacerle un examen de sus vísceras, diagnosticando el carácter mágico de la enfermedad si la columna del cuy aparece rota y de color obscuro. (96-97)

Por otro lado, la “limpia o pasada de huevo” se realiza normalmente en niños pequeños para curarlos del “susto” —originado por un ruido fuerte, un golpe, una caída— y, en algunos casos, del “mal de ojo” —causado por la mirada “muy fuerte” de algunos adultos, esto es, de adultos con carácter fuerte que transmiten a través de los ojos una energía negativa—. Cuando un niño se “asusta” se considera que su espíritu sale del cuerpo y los síntomas que presenta son vómitos, fiebre (muy particular, que nace en la cabeza y va hasta la cintura), dolor de cabeza, insomnio e incontinencia. Similares síntomas presenta el niño “ojeado”. Para curar estos males, se frota con un huevo todo el cuerpo del niño y, al terminar, el contenido se observa negro o cocido porque el huevo ha absorbido la enfermedad o la energía negativa del niño. En ciertos casos, para curar estas mismas enfermedades, se realiza la operación con un cuy<sup>22</sup>. Por otro lado, si bien estas

---

<sup>22</sup> Confróntese Establecimiento de una línea de base de patrones de crianza 52, 53, 92, 97, 124, 134



prácticas están sustentadas en la creencia de un mundo mágico y de una estructura que relaciona lo sagrado con lo profano, su utilización se observa también en familias que han adoptado como parte de su idiosincrasia patrones culturales occidentales; esas familias normalmente están constituidas por migrantes que creen a la vez en la medicina convencional y la tradicional.

En el primer caso, el poema “La cura”, se hace referencia explícita al método curativo de la “pasada de huevo”, practicado por la madre en el cuerpo del poeta cuando este era niño. Nuevamente, pues, observamos la referencia al pasado: “la mano materna / resbalada por el cuerpo del hijo allá en el norte.” El pasado laredino de Watanabe es el contexto en que se realiza la cura y la madre es la “sacerdotisa modesta” que oficia esa ceremonia familiar y que el poeta denomina un “rito casero” con el que se espanta “a la muerte”, motivo que hemos visto en el poema “El esqueleto”, pero donde el oficiante era un curandero. Como los poemas anteriores, el acto descrito y su significado se inscriben dentro de una orientación vital más amplia: el poeta rescata ese uso de su pueblo para exponer su visión personal del mundo: la vida se observa como el valor máspreciado aprendido desde la infancia (“El único valor / era vivir”), pero la sobrevivencia, lejos ya del ámbito natal, dependerá de los mecanismos de defensa de cada persona.

En “Mamá cumple 75 años”, la práctica de la “pasada de cuy” no se describe desde el inicio, es decir desde la frotación, como en el poema anterior, pero sí se hace mención a la operación final de la misma, esto es, al diagnóstico de las vísceras o “entrañas” del animal. Nuevamente, el poema opera sobre la base del recuerdo del pasado infantil. Y es al final del poema donde se realiza una distinción entre esa época pretérita y el presente del poeta. Antes, la sangre de los cuyes “degollados” y “sacrificados” se asumía como un “signo” que debía descifrarse para determinar cual era la enfermedad que aquejaba a la persona. Pero ahora, en el presente, los cuyes sólo se sirven en la mesa para comerse y el

poeta los distinguen de los del pasado diciendo “Otros eran los del rito curador / los de entrañas abiertas y sensitivas / que revelaban nuestras enfermedades.” Sin embargo, debemos recalcar que esta diferencia entre pasado y presente está relacionada íntimamente con la evolución de la figura materna: es esta la intención más profunda y el sentido último del poema. El pasado, asociado al ritual del cuy, es un pasado “fuerte” (para utilizar un término de Eliade) e importante, donde la madre era la “reina” y la “señora del miedo”, a la vez que la sacerdotisa oficiante de los ritos caseros. Además de estos atributos, la madre se describe como el “personaje central”, cuya figura era “alta y enhiesta”. Pero es en el presente que el poeta rescata esos recuerdos a través de los ojos de la madre, pues en ellos revive, a pesar de que están “ajados”, “un animal de ternura demasiado severa.” Si bien la madre es recordada como una persona de carácter rígido y dominante con el que, junto con sus historias, educaba y mantenía el orden del hogar, en el presente se revaloriza su crianza y se respeta su vejez, sobre la que el poeta deja escapar unos versos teñidos de ternura: “Comenzamos a quererte / con cierta piedad”. Finalmente, son los dos últimos versos del poema los que otorgan validez simbólica a la utilización del rito del cuy como recurso para integrar el presente y el pasado de la madre: si ahora las entrañas del cuy sirvieran también para descifrar una enfermedad, éstas dirían que la madre es la “más antigua dolencia” de los hijos. Con ello queda resaltado el valor de la figura materna hasta los días presentes del poeta.

Todos los poemas citados rescatan la importancia de la voz de los mayores y de los antepasados, otro de los rasgos emblemáticos de la poesía de Watanabe. Al respecto, Martos dice que:

(...) la cultura campesina está arraigada en un fino poeta como Watanabe. Como Vallejo, él es un migrante que pasa de pequeños poblados a ciudades cada vez más grandes, pero que conserva en su imaginario un mundo arcádico de la niñez que relaciona fluidamente con todas sus experiencias.

(...) Watanabe trae a la poesía peruana, en finísimo trabajo, la voz de la cultura campesina que bebió en su infancia, que interiorizó con deleite y que la vida agitada de la megalópolis no ha podido destruir. ([2-3])

Los relatos de la madre en “Mamá cumple 75 años” nos remiten a los del viejo talador del poema “En el desierto de Olmos<sup>23</sup>” (HN 13) dadas las similitudes de tres elementos: los relatos orales, la descripción del espacio y el miedo que infunden. Como vimos líneas arriba, Eliade explica que las sociedades tradicionales conciben el mundo en el que se vive como un microcosmos, es decir, un espacio familiar y conocido pero en cuyas fronteras habita lo desconocido, todo aquello que causa temor: el caos, la muerte, los demonios, la noche. Veamos el poema “En el desierto de Olmos”:

El viejo talador de espinos para carbón de palo  
cuelga del dintel de su cabaña  
una obstinada lámpara de querosene,  
y sobre la arena  
se extiende un semicírculo de luz hospitalaria.

Este es nuestro pequeño espacio de confianza.

Más allá de la sutil frontera, en la oscuridad,  
nos atisba la repugnante fauna que el viejo crea,  
los imposibles injertos de los seres del aire y la tierra  
y que hoy son para su propio y vivo miedo:

La imaginación trabaja sola, aun en contra.

La iguana sí es verdadera, aunque mítica. El viejo la decapita  
y la desangra sobre un cacharro indigno,  
y el perro lame la cuajarada roja como si fuera su vicio.

(...)

Impensadamente

arrojo los huesos fuera de la luz

y tras ellos el animal entra en el país nocturno y enemigo.

(...)

(Subrayados nuestros)

Recordemos ahora las palabras de la madre en “Mamá cumple 75 años”:

<sup>23</sup> El distrito de Olmos se encuentra ubicado al extremo norte de la provincia de Lambayeque, entre los paralelos 4° 24' 41" y 6° 30' latitud sur y 80° 31' 43" longitud oeste del Meridiano de Greenwich, a 115 km de la ciudad de Chiclayo, por la pista Panamericana Antigua. Se encuentra a una altura de 175 m.s.n.m.

(...)  
 alargabas el candil hacia la oscuridad  
 y llamabas susurrando  
 a nadie. Las sombras en el muro y los gatos  
 detrás de la frontera terrible  
 eran inocentes. Tú, señora, eras el miedo.  
 (...)

En estos poemas, observamos la creación de un espacio apropiado, un espacio seguro. En “En el desierto de Olmos”, ese lugar propicio es la cabaña del viejo leñador; en “Mamá...”, es la casa de la infancia del poeta. Junto a esto, los elementos generadores de luz resaltan la frontera entre lo conocido/acogedor y lo desconocido/peligroso: en el primer poema, es la “luz hospitalaria” de la “lámpara de querosene” la que delimita un “espacio de confianza”; en el segundo, es el “candil” que ha estado alumbrando el hogar y que la madre desplaza luego para observar los extramuros de ese espacio sentimental, para acercarse a las “sombras” de aquella “frontera terrible”. Justamente, en ambos poemas, al espacio acogedor se le opone el espacio desconocido designándolo con el término “oscuridad”, ámbito que, en “En el desierto de Olmos”, es también denominado “país nocturno y enemigo”. Por último, aquello que confina ambos espacios es nombrado una “frontera”.

Establecidos ambos espacios, tanto la madre como el viejo talador inician sus relatos atemorizadores. El viejo inventa una “repugnante fauna” de “imposibles injertos de los seres del aire y de la tierra”; la madre llama a “nadie”, a las sombras ocultas detrás de esa “frontera terrible” que infunde miedo en sus hijos. Un miedo que para el poeta es, en el presente, sólo retrospectivo: el viejo talador relata para “su propio y vivo miedo”; su madre era “el miedo”.

Debemos resaltar también las similitudes entre el destazamiento de la iguana y el sacrificio de los cuyes degollados. En “Mamá cumple...”, los cuyes son “degollados” y su

sangre cae sobre una “escudilla”; en “En el desierto de Olmos”, el viejo “decapita” la iguana y su sangre cae sobre un “cacharro indigno”. Por otro lado, para este último animal se reserva el epíteto “mítico”. El poeta diferencia la iguana de los monstruos que el viejo revive en sus relatos, pero hace una salvedad: “La iguana sí es verdadera, aunque mítica”. Esta acotación nos regresa al poema “Mi mito que ya no”, donde el poeta relaciona la fauna con ciertas cualidades cíclico-temporales —estudiadas líneas arriba— para, a partir de ello, reflexionar sobre la vida y la muerte. La comida, pues, en “Mamá cumple...” y en “En el desierto de Olmos”, se transforma así en un acto que trasciende lo fisiológico y genera valores simbólicos relacionados con las prácticas ancestrales, las creencias tradicionales y el respeto tanto frente a la vida como a la muerte. Por ello, finalmente, la relevancia de estos poemas, junto con “La cura”, radica en que estamos ante “ritos caseros”, donde un personaje importante oficia la ceremonia, y donde observamos una estructura subyacente relacionada con la mentalidad propia de un mundo tradicional. Fuera de esto, los relatos de los que hablamos no se pueden homologar exactamente a los relatos cosmogónicos ni de creación de los que habla Eliade, pues están entretejidos con creencias, leyendas, fábulas y otras creaciones que pertenecen a imaginarios personales y/o comunitarios que no necesariamente respetan un patrón narrativo fijo.

La voz de lo que llama Martos “cultura andina” también la encontramos en otros poemas del libro Historia Natural en el que, como hemos visto, la figura materna, la enfermedad, la vejez y la muerte obtienen un papel preponderante:

Tus hijas pasan llevándote olorosas sopitas  
para alimentar tu vaga substancia:  
Oh, ya eres de agua, de casi nada, de agua  
o de lentos movimientos como esculturas de la consunción.  
Yo entro en tu cuarto de muriente suavizando mi presencia  
y mirándote de soslayo:  
Si te miro de frente pienso que soy tu testigo perverso.



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

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

Bromeo para el tiempo de la pena. Tú sabes cómo es eso:  
 Tu llanto desgarrado por mi padre muerto  
 fue haciéndose suave y ritual, más homenaje  
 que llanto.

Frente a ti, ya estamos en ese esfuerzo.  
 (“La muriente”, HN 67)

El poema es un homenaje a los últimos instantes de vida de la madre y, a la vez, el agradecimiento por un aprendizaje. Las referencias a su estado de vejez se sugieren desde los primeros versos: “(...) vaga substancia”, “Oh, ya eres de agua, de casi nada, de agua” y “(...) lentos movimientos como esculturas de la consunción”. Estas metáforas se refrendan directamente con la frase “(...) tu cuarto de muriente (...)”. El recuerdo es nuevamente un recurso, pero en este caso se bifurca: el primero es sobre la figura materna, recta e impetuosa, contando su historias; el segundo, sobre la madre ante la muerte del padre. De esta manera, dos cosas rescata el poeta: los relatos y los dichos de su madre, y una ética del dolor<sup>24</sup>. El poeta escuchó de la voz materna que “las cabezas se arrancaban de los cuerpos” al morir, y así volaban. La verosimilitud de este relato es refrendado metapoéticamente por los “regantes”<sup>25</sup> quienes aseguran haber visto las cabezas volar cruzando la luz de sus lámparas. Este relato es considerado “mito” para Watanabe<sup>26</sup> y él “ruega” que a su madre

<sup>24</sup> Este tema es tratado ampliamente en el capítulo 3.

<sup>25</sup> Obreros encargados del riego de los campos.

<sup>26</sup> “Cuando salí [de Laredo], para mí todavía eran verdades [los relatos escuchados]: que la peste era una señora que aparecía con algodones en la nariz y cubierta por un rebozo, para mí era persona. La gente me lo



le suceda lo mismo, quizá para dejar de ver el dolor reflejado en su rostro y la el avance de la muerte; quizá para que la muerte le suceda, como hemos visto en “Animal de invierno”, sin la necesidad de un tránsito doloroso. Luego, el poeta imagina a su madre respondiéndole, “con displicente humor / y una palabrota”, yo “(...) nunca mordería carne de idiota, (...)”. La valoración del poder de la palabra materna es confirmada por el poeta a continuación:

Yo admiraba su dureza [refiriéndose a su madre]. Tenía frases que yo he puesto en algunos poemas. No eran fraseos comunes y corrientes; (...) Por ejemplo, cuando uno de mis hermanos iba a venir a Lima, dijo: “Nada habla mejor como la tierra donde se nace”. Hasta ahora recordamos sus frases entre mis hermanos. Decimos: “Doña Paula hubiese dicho tal cosas en estas circunstancias”. (Jara, “La escritura poética” 16)

Pero, aparte de esto, es al final del poema que entendemos por qué Watanabe recuerda a su madre en el trance de dolor frente a su padre muerto. Como en “Mi mito que ya no”, donde el poeta proyecta su muerte en la de su madre, acá el poeta se proyecta en el aprendizaje del dolor. Ha visto la actitud de su madre ante la muerte del esposo y él, junto a sus hermanos, espera comportarse con dignidad, respetuosamente, ceremoniosamente:

(...)  
Tu llanto desgarrado por mi padre muerto  
fue haciéndose suave y ritual, más homenaje  
que llanto

Frente a ti, ya estamos en ese esfuerzo.

Como se ha venido viendo, los antepasados y otros personajes mayores aparecen reiteradamente en los poemas de Watanabe. Ello porque su poesía, como dijimos, expresa una fuerte relación con su “mitología privada”, aquel ámbito natal que el poeta concibe

---

contaba como si fuera una persona. Incluso, los más criollos afirmaban que la habían visto. No tuve tiempo para saber que era mito; me lo llevé como un hecho real” (Jara, “La escritura poética” 13).

como un universo de valores y “modelos de comportamiento”, como diría Eliade, que han configurado su orientación, sensibilidad e inteligencia. Sobre su libro El huso de la palabra, el poeta afirma:

Yo creo mucho en la familia. Nosotros somos una tribu, tal vez por la vida que hemos tenido, por tener un padre japonés que fue perseguido, tuvimos que cohesionarnos mucho como familia. Entonces, sí, yo siempre en todos los poemarios estoy rindiendo homenaje a la familia. Se trata de una familia que te levanta, no es castrante, no te acogota, es una familia que más bien te impulsa (Vega 47).

Ya hemos notado ejemplos de esta presencia familiar. No nos extenderemos más de lo hasta aquí comprobado, salvo por el análisis de dos poemas realizado líneas adelante, pero enumeramos por título los poemas donde el lector puede observar la importancia de aquella presencia familiar. Algunas veces podemos verla desde el título: “Informe para mi hermano muerto en la infancia” (AF, 22), “Diatriba contra mi hermano próspero” (AF, 29), “El nieto (HP, 75)”, “En su carta mi hermana Dora dice que” (HP, 87), “Alrededor de mi hermano Juan (i.m.) (HN, 63)”, “Mamá cumple 75 años” (HN, 65). Otras veces, esta presencia se advierte al interior del poema —aunque a veces se sugiere por el título—: “Acerca de la libertad” (AF, 14), “El rapto de la amada Sabina, sin caballo y con mucha cortesía” (AF, 15), “Poema trágico con dudosos logros cómicos” (AF, 17), “Cine mudo” (AF, 23), “Las manos” (AF, 25), “Los versos que tarjo” (HP, 43), “La impureza (HP, 89), “La estación del arenal” (HN, 11), “La cura” (HN, 39), “Este olor, su otro” (HN, 61), “La muriente” (HN, 67), “Casa joven con dos muertos” (HN, 69), “Desagravio (i.m.) (CC, 31), “Los ríos” (CC, 41), “Regresando al Perú en barco” (CC, 47), “La turbia” (CC, 67), “La jurado” (CC, 73).

Así, desde niño, Watanabe aprende el poder revelador y certero de la palabra de los mayores y esto lo hace notar también en el poema “El nieto” (HP 75):

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.  
 (...)

Estos subrayados refrendan nuestras ideas sobre la importancia del pasado del poeta, el protagonismo familiar y los relatos orales. La “rana” es aquí metáfora por “corazón”, el corazón del abuelo del poeta que, “libre de ataduras de venas y arterias”, “huye”, así como voló por los aires aquella “cabeza” de la que se habla en el poema “La muriente”. Y así como en aquel poema hay quienes la vieron volar, en este ocurre un hecho similar: “La vieron / con los ojos, con la boca, con las orejas”. La diferencia estriba en la forma de ver. El poeta quiere dejar en claro que quienes la vieron, la vieron con todos sus sentidos, de manera tal que aquella visión ha “quedado para siempre” en el imaginario colectivo. Y no sólo eso, sino que lo visto se ha convertido en relato o en creencia: “en la palabra convencida”. Además, junto a esa “palabra” o “relato” aparece otra “palabra”, otro “relato” “de igual poder”. De esta manera, una primera creencia ha dado vida a una segunda creencia que “conjura” la primera, quizá por el miedo que esta puede infundir en la gente. Establecidos ambos relatos —el primero de afirmación/llamado, el segundo de negación/conjuro— el mundo laredino está “en equilibrio”. Esto resulta así, porque ambas creencias nacen en la “honda boca de los mayores”, en otras palabras, nacen en la boca de

quienes son respetados. En esa frase, el adjetivo “honda” connota lo profundo, lo arraigado, lo que vive de generación en generación y que, por tanto, se hace incuestionable, se convierte en cierto, unánime y repetible; es decir, en una especie de mito.

Asociado a estas ideas, Gusdorf explica que

Toda civilización antigua es una civilización de la palabra, que encarna la autoridad, y que permite sola llegar al poder. La historia de la antigüedad y, también, el hombre antiguo, no nos resultan inteligibles si no se tiene en cuenta este hecho capital. (...) En el seno de este género de vida, la palabra está unida a un soporte viviente, palabra de alguien, referida por alguien. La única reserva de la palabra, su único medio de conservación, es la memoria personal, extremadamente desarrollada, como también la memoria social, la tradición y la costumbre. Civilización del se dice, del rumor, en que la palabra lo puede todo, civilización de la fórmula, del secreto, de la magia. La autoridad es de los ancianos, de los viejos en quienes sobrevive el tesoro de la experiencia ancestral, (...). (La palabra 89-90. Subrayados nuestros)

Haciendo el deslinde respectivo, es claro que el espacio estudiado —Laredo— posee un lenguaje escrito, pero en él, a la vez, el lenguaje oral sigue siendo sumamente importante. Aquí subsiste el patrón de las sociedades tradicionales que respeta la transmisión oral de conocimientos, valores y creencias, tanto de forma individual como colectiva. Aquellos relatos (la rana-corazón que emerge del tórax, la cabeza que vuela desasida del cuerpo muerto, la peste-señora con algodones en la nariz y cubierta por un rebozo, etc.) están en la memoria del poeta porque han sido registrados en su infancia a través de sucesivos relatos orales pertenecientes a memorias anteriores (de la madre, del abuelo, del viejo talador o de cualquier otro “soporte viviente” del que nos habla Gusdorf), las que a su vez se han nutrido de memorias aún más antiguas, cuyo origen se desconoce, pero que constituyen, finalmente, una memoria colectiva, “social”, que Watanabe recupera y fija por medio de su escritura poética.

Además de las del abuelo y de la madre, la figura del padre es también importante dentro del universo infantil representado, tal como vemos en el poema “La muriente”, pero

también en otros como “Mi ojo tiene sus razones” (HP 15), “Imitación de Matsuo Basho” (HP 21), “La impureza” (HP 89), “Este olor, su otro” (HN 61), “Casa joven con dos muertos” (HN 69), “El ojo (CC, 29). La observación anterior no sólo ha sido notada en algunos artículos críticos<sup>27</sup> y en la tesis de Luis Fernando Jara “La poesía de José Watanabe”, sino también ha sido mencionado por el propio poeta. Los presupuestos de una orientación japonesa configuradora de parte del discurso poético y de la visión personal de Watanabe son ciertos, pero el correcto estudio de esa influencia, sustentado con el material teórico idóneo, implicaría exceder los límites que esta tesis se ha propuesto. El tratamiento correcto que debería darse al asunto de la vertiente japonesa parece ser ignorado en los artículos citados o, en todo caso, conscientemente evitado<sup>28</sup>, dada la complejidad que supone el estudio de la mentalidad oriental, el budismo Zen (en su orientación japonesa, legado del budismo chino, a su vez asimilación de la filosofía india<sup>29</sup>) y las producciones artísticas japonesas relacionadas con este último, entre ellas, la poética y, más concretamente, el género del haiku<sup>30</sup>. En el capítulo 3.1, nos restringimos a exponer algunos puntos que consideramos importantes para entender esta influencia dentro de la poética de Watanabe.

Pare terminar esta sección, debemos mencionar que una representación que está implícita en el poema “El nieto”, pero que además se hace explícita en poemas arriba estudiados es la del niño. Para este niño la experiencia inmediata es la del orden y el

<sup>27</sup> Véase Granados, Pedro “José Watanabe o las trampas de la fe”; Jara, Luis Fernando “José Watanabe o la poética del ojo”; Malpartida, Miguel Ángel “El haiku y Cosas del cuerpo de José Watanabe”.

<sup>28</sup> A nuestro parecer, tampoco todas las fuentes revisadas parecen ser las más idóneas, o, en el caso del artículo de Malpartida (véase nota 27), se hace uso indebido de estas, pues sustenta casi toda su propuesta sobre una teoría de Octavio Paz acerca del haiku (confróntese el artículo mencionado con “Tres momentos de la literatura japonesa.” Las peras del olmo 107-135, en especial 129 y ss.), tomando además los ejemplos de este estudioso sin aclarar debidamente su proveniencia.

<sup>29</sup> “Cuando la filosofía india llegó a China bajo la forma de Budismo, el pueblo chino la aceptó parcialmente, pero, al mismo tiempo, había algo en ella que no les atraía y contra lo que se rebelaron. ‘Zen’, dice un teórico chino, ‘es la revuelta de la mente china contra el Budismo’. Efectivamente, es una revuelta, pero, no obstante, aunque el Zen no es del todo Budismo es todavía Budismo. El Zen se desarrolló a partir del Budismo y, de hecho, no podía haber sido de otra forma. El Zen tuvo su origen en India, pero cuando llegó a China la mentalidad de este pueblo le confirió una forma un tanto diferente” (Suzuki, Budismo Zen 63).

<sup>30</sup> Véase D. T. Suzuki Budismo Zen 125-133 y Roland Barthes El imperio de los signos 114-115.



equilibrio. Desde esa perspectiva, él no es aún un personaje independiente, autónomo. El dominio de su vida y las experiencias de dolor observadas no le pertenecen sólo a él: son vividas —y sanadas, conjuradas, ritualizadas— en la colectividad de su grupo humano, de su “tribu” tal como la llama el mismo poeta. El niño no se reconoce como persona, como ser individual, sino que se capta o se intuye, en la representación de Watanabe, en participación, ajustado a los grandes ritmos vitales de su familia, de su pueblo, de su sociedad. En esa representación hay dolor y muerte, tiempo que deteriora y transforma a los seres y las cosas, pero no se asume aún estas circunstancias como personales. Aquel dolor, aquella enfermedad y aquella muerte empezarán a ser asimilados enteramente y en toda su complejidad lejos de ese horizonte formativo, lejos de ese sistema de valores que, como vemos en el capítulo 2, siente perder y que, por ello, va en su búsqueda.

## 1.2. FAUNA

Se ha notado repetidas veces la presencia de animales en la poesía de Watanabe como uno de los rasgos que más la caracteriza<sup>31</sup>. Esta circunstancia, como hemos venido observando en el subcapítulo anterior, es cierta, pero no ha llegado a ser estudiada detenida y orgánicamente por quienes la han notado. Por ello, se hace necesario un análisis exhaustivo para explicar las razones por las que el autor nutre su poesía con la presencia animal. Así, ordenar y definir características y usos de esta fauna es el propósito de este subcapítulo. Las observaciones y conclusiones que entregamos aquí, como es de nuestro propósito, son necesarias para la comprensión de los temas que se estudian en los capítulos siguientes, donde el poeta, ya salido de su “mitología privada” e inmerso en el curso

---

<sup>31</sup> Entre los que han visto esto cfr. Jara, Luis Fernando. “La poesía de José Watanabe”. Tesis para optar el grado de licenciatura.



irreversible de la historia, reflexiona a través de esta fauna —entre otros recursos— sobre los dramas de la existencia humana.

En principio, los animales en la poesía de Watanabe constituyen una visión del destino humano; son el espejo de los múltiples rostros de una compleja realidad: la enfermedad, el paso del tiempo, la muerte, el erotismo, el deseo, la solidaridad, el recuerdo. Asimismo, esta fuente zoológica sirve también para desarrollar metarreflexiones poéticas. En cualquier caso, esta fauna es, pues, un medio simbólico para describir la condición del hombre. Que aquella fauna esté en su poesía se debe a que fue una presencia indesligable de su entorno infantil<sup>32</sup>:

Una vez en Londres me preguntaron por qué mencionaba tanto a los animales. Me preguntaron si en mi pueblo tenía mascotas. Me sonó tan extraño que me dijeran que los animales de mi pueblo eran mascotas (...) Entonces, yo les contesté (...): “No, no eran mascotas, eran como parientes, estaban en la casa”. (...) Mi casa tenía un fogón y debajo del fogón se criaban todos los cuyes. Y en el corral teníamos pavos, patos, cabritos y las inapreciadas gallinas de corral (...). Pero más allá de que yo haya vivido o convivido con esos animales, son los que mejor se prestan para hacer parábolas. Para vehiculizar una parábola. Es más fácil hacer una parábola con ellos. Tengo una especie de bestiario ahí, de seres simbólicos (...) (Jara, “La escritura poética. Entrevista a José Watanabe” 22. Subrayado nuestro)

Esta cita da pie para resaltar dos aspectos importantes. En primer lugar, la relación de “parentesco” entre los animales y el grupo humano que menciona Watanabe. Con las diferencias que nos son necesarias establecer<sup>33</sup>, al respecto, Lévy-Bruhl explica en El alma primitiva que, en las sociedades que viven regidas por una mentalidad mística o mágico-

<sup>32</sup> Sobre el individuo que nace en una sociedad “primitiva” o “tradicional” y las relaciones que establece con el medio circundante, Lévy-Bruhl indica lo siguiente: “Vivir, para un individuo dado, es ser encajado en una red compleja de participaciones místicas con los demás miembros de su grupo social, con los grupos de animales y vegetales nacidos en el mismo suelo, con la misma tierra, con las potencias protectoras de esta conjunto, y de los conjuntos más particulares a los que pertenece más especialmente” (La mentalidad primitiva 370).

<sup>33</sup> Puesto que el “hombre primitivo”, según Lévy-Bruhl, representa a los animales, simultáneamente, de forma “positiva y mística”. Esto es, los hombres son capaces de cultivar plantas y de cazar animales, es decir, aceptan una dualidad entre ellos y lo cultivado o lo cazado, establecen una diferencia; pero, a la vez, aceptan un dualismo: el animal también puede ser un hombre que ha cambiado de forma (cfr. El alma primitiva 34).

religiosa, los hombres experimentan un sentimiento de unidad de vida con el animal y las plantas y un deseo de sentirse en comunicación con ellos extremadamente fuerte. A la vez, este hombre es dependiente de las plantas y de los animales, y, por efectos de esa dependencia, representa el medio de existencia de estos como un ámbito de tranquilidad y seguridad y certidumbre, a diferencia de la existencia del hombre mismo. Teniendo en cuenta esto, el hombre sabe que su vida, incierta e insegura, estará mejor garantizada gracias al esfuerzo de adaptarse a los “hábitos de vida” de animales y plantas (cfr. 23). Más adelante recalca que estas sociedades están llenas de respeto

con relación a las facultades extraordinarias de las plantas y de los animales, los cuales se bastan maravillosamente a sí mismos y poseen un saber o, más bien, un poder que ya quisiera el hombre participar de él. De ahí que su actitud con relación a ellos no sea en ningún modo la de un superior o un señor irresponsable, como es la nuestra. De ahí también esos sentimientos complejos de admiración e incluso, a veces, de veneración o el sentimiento o la necesidad de asimilarse a ellos, los cuales imprimen a las representaciones de estos seres un carácter casi religioso<sup>34</sup>. (45)

El segundo aspecto a resaltar tiene que ver con la poética de Watanabe. Marco Martos nos dice en el subcapítulo anterior que la poesía de Watanabe no es conceptual<sup>35</sup> en el sentido de que no utiliza un lenguaje exclusivamente abstracto: es poesía de imágenes concretas del mundo, de contemplación de instantes fugaces, de formas y de seres descritos en toda su particularidad. Sobre ellos Watanabe realiza observaciones que generan “(...) cierta complicidad para que se entienda otro nivel debajo de lo dicho” (Planas. “El hielo y su poeta” [2]). Su poesía está compuesta por seres de carne y hueso, de animales y de

<sup>34</sup> Complementando esta idea, Eliade explica que “para el hombre religioso [orientado por una mentalidad mítica; ver capítulo 1.1] la Naturaleza no es nunca exclusivamente ‘natural’. La experiencia de una Naturaleza radicalmente desacralizada es un descubrimiento reciente; aún no es accesible más que a una minoría de las sociedades modernas y en primer lugar a los hombres de ciencia. Para el resto, la Naturaleza sigue presentando un ‘encanto’, un ‘misterio’, una ‘majestad’ en los que se pueden descifrar vestigios de antiguos valores religiosos. No hay hombre moderno, cualquiera que sea el grado de su irreligiosidad, que sea insensible a los ‘encantos’ de la Naturaleza. No se trata únicamente de los valores estéticos, deportivos e higiénicos otorgados a la Naturaleza, sino también de un sentimiento confuso y difícil de definir en el cual se reconoce todavía la reminiscencia de una experiencia religiosa degradada” (*Lo sagrado y lo profano* 130).

<sup>35</sup> El capítulo 3.1 de esta tesis desarrolla con detalle estas cuestiones.

personas, de espacios interiores y exteriores detallados, de lo que se ve y de lo que se toca.

A partir de esa materia inicial, crea un nexos con ese “otro nivel debajo de lo dicho” donde se resuelve la circunstancialidad de la visión y se entrega al poema su significado más completo.

Antes de continuar, el objeto de estudio de este subcapítulo, así como la mención realizada por Watanabe de “una especie de bestiario” presente en su poesía, exige una breve revisión de este género. Esto tiene como propósito, además, distinguir las diferencias entre los bestiarios tradicionales y la fauna poética de Watanabe.

De manera general, los bestiarios son un género relacionado con la Edad Media<sup>36</sup> en los que no se exponía ninguna explicación racional de la naturaleza en sí; más bien, con

---

<sup>36</sup> Malaxecheverría afirma: “No hay un bestiario, sino bestiarios, aunque todos procedan de un clásico e hipotético *Physiologus* que no conservamos. Y existe, por otra parte, un Bestiario (sic) desmedido e inabarcable, que engloba a todos los animales de la literatura medieval (22)”. Más adelante dice: “En cuanto a los límites cronológicos, los textos examinados en un estudio general sobre el Bestiario deberían cubrir en principio lo que tradicionalmente se entiende por ‘época medieval’ (...) Advierto, sin embargo, que se requerirían continuas referencias a obras y períodos que desbordan los siglos XII a XV: obras anteriores, pertenecientes a la literatura testamentaria, o a la tradición grecolatina; y concluido el período, no habría que desechar la literatura del Renacimiento” (32). A propósito de esas “obras anteriores”, en *El bestiario de Cristo*, de Louis Charbonneau-Lassay, se da cuenta de algunas fuentes precristianas que nutrieron la simbología animal del Cristianismo: “No hay ninguna duda de que los primeros cristianos, en todos los países donde pudiesen estar, adaptaron a su culto antiguos emblemas religiosos locales, muchos de los cuales fueron consagrados por ellos a la representación del Salvador. En Roma y Grecia, por ejemplo, el delfín, el águila, el león, el grifo, la paloma y la cigüeña; en Egipto el ibis, el fénix, la palmera, la rana, etc. (...) Como no encontraban todavía suficientemente rico el tesoro de imágenes sagradas, los primeros simbolistas cristianos se giraron hacia las fuentes profanas para pedirles apoyo. Por aquellos tiempos, los cristianos letrados de Roma y Grecia leían los libros de autores ya entonces célebres, particularmente los de los primeros naturalistas, Aristóteles, Plinio, Dioscórides y Eliano. Todos los conocimientos que entonces se tenían o se creían tener sobre los seres vivos, las plantas y los minerales, se encontraban reunidos en estas obras en las que a los animales, las plantas, las piedras y los metales se le atribuían cualidades, perfecciones, poderes extraños, instintos inimaginables y dones maravillosos. En aquel revoltijo de verdades e ilusiones, los autores de la Simbología cristiana encontraron a manos llenas lecciones de alta moral, alegorías ingeniosas entre Cristo, el cristianismo y los aspectos de los distintos animales y de las cosas naturales, reflexiones eminentemente anagógicas, o sea adecuadas para conducir los pensamientos del hombre hacia Dios. (...) Un libro que se remonta a los primeros tiempos cristianos, el *Physiologus* (atribuida a San Ambrosio, ya declarada apócrifa en 494), añadió además, a los elementos sacados de los antiguos naturalistas, imágenes tomadas de los grandes escritores de Grecia y Oriente, y de las fábulas y mitos de aquí y de allá. (...) El *Comentario del Physiologus* que se creía obra de San Epifanio, en el siglo IV, tiene veintiséis capítulos dedicados exclusivamente a los animales. En la Edad Media se compusieron obras del mismo género, en verso o en prosa, con el nombre de *Bestiarios* o *Volucrarios* cuando trataban únicamente del simbolismo de los pájaros. Para las plantas había *Florarios*, y había *Lapidarios* que trataban del simbolismo y las propiedades místicas de las piedras preciosas y los minerales, como el *De Geminis*, que escribió en el siglo XI Marbodius, obispo de Rennes, en cuya obra se trata de las doce piedras preciosas del Apocalipsis y de otros cuarenta y nueve minerales. En tiempos, según parece de la dinastía carolingia de Francia, de finales del siglo VIII al X, apareció otro libro singular, *La Clave*, inexactamente atribuido a San Melitón, obispo de Sardes, muerto hacia el año 190. Bastante análogo en ciertos aspectos a algunas variantes del *Physiologus*,

estos relatos, versificados o narrados, donde abundan las descripciones e imágenes de animales reales o fantásticos, se elaboraban analogías explícitas con el hombre. Así, se procuraba hacer coincidir cada tipo animal con un carácter humano y, de esta manera, se plasmaba la idea de que el animal era un reflejo del hombre. Esta idea era dictada por la intención inequívocamente moralizante de los bestiarios. Por ello, y debido a la acentuación de algunos rasgos físicos y espirituales, el hombre aparece representado muchas veces de forma exagerada. Sin embargo, para esa época, esta representación se asumía como una forma artística que ayudaba al hombre a conocerse a sí mismo. Como ejemplo de los varios relatos que consigna Malaxecheverría en su Bestiario medieval citamos los siguientes: “El cisne es todo blanco por fuera, y todo negro por dentro. A menudo, canta antes de morir. Lo mismo hacen con frecuencia muchas gentes” (122); “El avestruz representa al hombre que vive en caridad, y que es paciente y humilde, sufrido y piadoso. Estas virtudes calientan el alma y la conducen a la vida, es decir, a un gozo perdurable y permanente sin fin” (165).

Por otro lado, en la escritura contemporánea se observa un caso particular de bestiarios. La tradición medieval que produjo un numeroso contingente de bestias mágicas y de seres sobrenaturales ha alimentado la imaginación de escritores en todo el orbe. Así, en Hispanoamérica, contamos con algunos “bestiarios”<sup>37</sup> que, obviamente, se distinguen de sus predecesores en términos de estilo y de funcionalidad. Entre ellos figuran el Manual de

---

esta obra es una especie de enumeración concisa de los diversos significados místicos o emblemáticos que hay que atribuir a los hombres, los animales, las plantas, los nombres, etc., (...) Durante los reinados de la tercera dinastía francesa, fueron bastante numerosos los libros que nacieron en Francia compuestos a base del viejo *Physiologus* y de *La Clave*, cada autor añadía cosas de su cosecha, así como las interpretaciones que en su época se daban más corrientemente de los diversos emblemas: los más conocidos de estos Bestiarios fueron el de Philippe de Thaon o de Thaün, que en el siglo XII, tras haber escrito *El Libro de las Criaturas*, versificó su *Bestiario*; el de Gervais, que fue contemporáneo de Philippe de Thaon; el del clérigo Guillaume de Normandie, que nos da a conocer los sentidos simbólicos que se daban a los animales en la época en que se compusieron los primeros tratados de heráldica (...) y finalmente el de Pierre de Picard. Haciéndose eco de estos autores, otros escritores de la misma época, en escritos más generales, dieron acogida en buena parte de su obra al simbolismo de los animales y de las cosas: Jean Beleth, Barthélemy de Glanville, Jehan d’Avranches, Honorius d’Autun, Hughes de Saint-Victor, Oderic Vital, Vincent de Beauvais, Tomás de Cantimpré, Alberto Magno y Brunetto Latini también aceptaron los temas más aventurados del *Physiologus* y de *La Clave*” (17-19).

<sup>37</sup> Para la referencia de estos libros véase la bibliografía.



zoología fantástica de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, recuento erudito de la larga tradición literaria en la que se incorporan seres sobrenaturales y bestias mágicas; el Bestiario<sup>38</sup> de Juan José Arreola —donde lo lúdico y la erudición se mezclan en la fabricación de textos metafóricos mas no moralizantes—, y Los animales prodigiosos de René Avilés de Fabila, cuya línea es similar a la de Arreola, pero cuya calidad es inferior. Como sabemos, Bestiario también se llama un libro de cuentos de Julio Cortázar, en el que no todos los cuentos contienen figuras animales y cuya intención principal no es, obviamente, al igual que en Arreola y en Avilés, didáctica<sup>39</sup>. En los cuentos de estos tres escritores, a pesar de que los títulos nos remitan a la tradición, no hay ningún parecido, ni siquiera lejano, con los bestiarios tal y como son explicados por Charbonneau-Lassay o Malaxecheverría, pues sus relatos evitan la analogía crítica y la observación de virtudes y defectos humanos con un fin edificante. Por el lado de la poesía, encontramos el Bestiarium<sup>40</sup> de la cubana Dulce María Loynaz (Premio Miguel de Cervantes Saavedra en 1992) y el Bestiario o Cortejo de Orfeo<sup>41</sup> de Guillaume Apollinaire<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> En “El Rinoceronte” leemos: “(...) Ya en cautiverio, el rinoceronte es una bestia melancólica y oxidada. Su cuerpo de muchas piezas ha sido armado en los derrumbaderos de la prehistoria, con láminas de cuero troqueladas bajo la presión de los niveles geológicos. Pero en un momento especial de la mañana, el rinoceronte nos sorprende: de sus ijares enjutos y resecos, como agua que sale de la hendidura rocosa, brota el gran órgano de vida torrencial y potente, repitiendo en la punta los motivos cornudos de la cabeza animal, con variaciones de orquídea, de azagaya y alabarda. (...)” (169)

<sup>39</sup> Con respecto de esto, hay que tener en cuenta que literatura cortazariana ha sido tipificada por Jaime Alazraki como neo-fantástica, pues es poseedora de un estilo que la difiere del género fantástico predecesor.

<sup>40</sup> Dos poemas de este libro. En “Lección primera. Tegernaria doméstica (Araña Común)”, leemos: “La Araña gris de tiempo y de distancia / tiene su red al mar quieto del aire, / pescadora de moscas y tristezas / cotidianas... / Sabe que el amor tiene / un solo precio que se paga / pronto o tarde: la Muerte. / Y Amor y Muerte con sus hilos ata...”. En “Lección decimoctava. Ursus arctus (Oso Pardo)”, leemos: “El Oso baila, baila y baila; / baila un fox-trot bajo la luna / de la esquina. / El Oso baila con su traje / de lentejuelas y su gorro. / El Oso baila; el hombre toca / el órgano. / El Oso baila; el odio baila / en los ojos / del Oso... / El hombre toca el órgano; / toca... todavía.”

<sup>41</sup> Dos poemas de este libro. En “La medusa”, leemos: “Medusas, desdichadas testas / de violáceas cabelleras, / os complacéis en las tormentas / que también a mí me contentan” [74]. En “El pulpo”, leemos: “Arrojando su tinta hacia los cielos, / succionando la sangre de quien ama / y hallándola gustosa, / ese inhumano monstruo soy yo mismo” [72].

<sup>42</sup> Otros “bestiarios poéticos” de los que tenemos conocimiento por rastreo electrónico pero que nos ha sido imposible conseguir son El jarro de flores de Juan José Tablada, El gran zoo de Nicolás Guillén, “Los animales saben” en No me preguntes cómo pasa el tiempo de José Emilio Pacheco e Ínfima fauna de Carlo Antonio de Castro. Fuera de ellos, entre los peruanos cuya poesía se ha visto notablemente nutrida por la presencia animal tenemos a Arturo Corchera y su libro Noé delirante.

Por otro lado, no sólo la tradición medieval, sino también la antigua produjeron los relatos que conocemos como fábulas, relacionadas con los bestiarios pues en las historias breves que ellas cuentan intervienen personas, animales y otros seres animados o inanimados, y siempre exponen una moraleja final. Igualmente en Hispanoamérica, hay una rica tradición fabulística que se remonta hasta el periodo actual, en particular “la escritura de fábulas con intención política” (ver Zavala, “Seis propuestas para la minificción” 2). Cumpliendo con algunos requisitos de esta, pero sorteando el restringido esquema que opone maniqueamente el bien al mal —o cualquier otra oposición de esta naturaleza— y eliminando las moralejas finales, Augusto Monterroso, en su libro La oveja negra y demás fábulas, eleva la fábula a una dimensión mayor (sin limitaciones arquetípicas literarias y prescindiendo de estereotipos culturales), esto es, a una dimensión anti-fábula que otorga a estos relatos un simbolismo rico y complejo<sup>43</sup>.

Sin embargo, en el terreno de la poesía peruana no conocemos casos resaltantes como el de José Watanabe. Desde su primer poemario Álbum de familia, sus imágenes se nutren de animales como la rata, las aves (la golondrina, el canario), las mariposas, los sapos y el lagarto. Pero en Álbum de familia esta presencia no está todavía definida y, por tanto, no llega a ser, aún, tan importante, en sentido simbólico, dentro de la poesía de Watanabe. Son todavía elementos de ambientación que, sin embargo, porque pertenecen a sus orígenes, concurren en sus poemas junto con algunas preocupaciones —la enfermedad, la muerte, los padres, la mentalidad tradicional, el tiempo, el recuerdo del pasado— que vendrán luego —como se ha visto en 1.1 y estudiamos en los capítulos siguientes— a ser más intensamente tratadas:

Mi familia no tiene médico

---

<sup>43</sup> Como ejemplo citamos “La oveja negra”: “En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra. Fue fusilada. Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque. Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecía ovejas negras era rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura” (179).



ni sacerdote ni visitas  
y todos se tienden en la playa  
saludables bajo el sol de verano.

Algunas yerbas nos curan los males del estómago  
y la religión sólo entra con las campanas alborotando los canarios.

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

Ahora nosotros  
ninguno doctor notable  
en el corazón de modestas tribus,  
la tribu de los relojeros  
la más triste de los empleados públicos  
la de los taxistas  
la de los dueños de fonda  
de vez en cuando nos ponemos trágicos y nos preguntamos por la muerte.

Pero hoy estamos aquí saludables escuchando el murmullo  
de la mar que es el morir.

Y este murmullo nos reconcilia con el otro murmullo del río  
por cuya ribera anduvimos matando sapos sin misericordia,  
reventándolos con un palo sobre las piedras del río tan metafórico  
que da risa.

Y nadie había en la ribera contemplando nuestras vidas hace años  
sino solamente nosotros  
los que ahora descansamos colorados bajo este verano  
como esperando el vuelo del garrote  
sobre nuestra barriga  
sobre nuestra cabeza  
nada notable  
nada notable.

(“Poema trágico con dudosos logros  
cómicos”, AF 17-18)

Es recién en su segundo poemario, El huso de la palabra, donde el poeta usa a los animales como centro mismo de significación y poetización. Este recurso se proyecta luego a sus siguientes poemarios: Historia natural, Cosas del cuerpo, Habitó entre nosotros y La piedra alada. Pero, si bien la fauna incorporada a sus poemas pueda verse como una suerte de bestiario, en tanto que su función es servir como piedra de toque para la reflexión

sobre aspectos de la condición humana, a diferencia de los bestiarios tradicionales, la presencia humana —el yo poético y otros personajes presentes— es imprescindible. Así, en primer lugar, siempre el poeta aparece junto a los animales<sup>44</sup>; es decir, el poeta, metapoéticamente, los “ve”, los “escucha”, los percibe directamente mediante sus sentidos. Por el contrario, en los bestiarios “se dice que”, “se cuenta que”, “se narra que”, ya sea porque se cita una fuente, ya sea porque se utilizan esas frases como recurso narrativo, ya porque el animal (sea fantástico o no) no se encuentra frente al narrador, como en este ejemplo: “El *Fisiólogo* relata que el unicornio tiene el atributo siguiente. Es un animal pequeño, como una cabra; pero es muy huidizo, y los cazadores no pueden acercarse a él, pues tiene gran astucia. Tiene un cuerno en mitad de la cabeza” (Malaxecheverría 194, subrayado nuestro). En segundo lugar, el alejamiento de estas fuentes está también marcado por la ausencia de aquél sentido didáctico y moral, obvio y explícito, con el que los bestiarios trataban de edificar el espíritu de los oyentes y lectores. En tercer lugar, los relatos de los bestiarios tienen un patrón común que se basa, generalmente, primero, en la descripción o explicación de ciertas actitudes y formas físicas de los animales y, segundo, en la comparación, explícita siempre, de aquellas a las humanas, mediante el uso de sintagmas del tipo “así como el hombre”, “a la manera de”, “igual sucede con el hombre”. Como los bestiarios han alimentado también la simbología cristiana<sup>45</sup>, citamos un ejemplo claro de la utilidad educativa de estos relatos en el discurso católico:

Cuando la leona pare  
Su cría cae a tierra, muerta;  
Para vivir no tendrá fuerza  
Hasta que el padre, en el tercer día,  
Le da calor con su aliento, y lo

<sup>44</sup> Los únicos casos donde no hay, en presencia, la dualidad animal-visto y poeta-que-lo-ve se dan en los poemas “Animal de invierno (CC 19)” y “El lenguado” (CC 11). En el capítulo 2 se observará que la voz del lenguado es, como ocurre en “Animal de invierno”, la del poeta y cómo se establece entre ellos una identificación total.

<sup>45</sup> Ver nota 36.

Lame por amor;  
De tal manera lo reanima.  
Ningún otro médico podría hacer nada  
(...)  
Así ocurrió con Jesucristo  
(...)  
Cuando Dios fue puesto en la tumba  
Tres días tan sólo estuvo allí,  
Y al tercer día lo reanimó  
Su Padre, que lo revivificó  
Igual que el león  
Reanima a su pequeña cría<sup>46</sup>. (Subrayado nuestro)

Aparte de estas diferencias, el alejamiento de Watanabe de los bestiarios tradicionales está marcado por la ausencia de animales fantásticos, fabulosos o sobrenaturales, los que forman parte indesligable —pero no única, como hemos visto— de aquel género: el grifo, el fénix, las sirenas, los centauros, el unicornio, el catoblepas, el dragón, etcétera (Cfr. Malaxecheverría 20-78 y Charbonneau-Lassay 331 y ss.). Los que Watanabe incluye en su poesía son los que se pueden designar con el término de “reales”, según Malaxecheverría (25), o de “domésticos”, según Charbonneau-Lassay (137-237): el perro, el gato, el chivo, la cabra, el caballo, la ballena, el chotacabras, la ardilla, la mantis religiosa, el lenguado, el ciervo, la gallina, etcétera.

Vimos que en el poema “Mi mito que ya no” la naturaleza está representada como una dimensión donde impera el equilibrio, el tiempo mítico y regenerativo. Por el contrario, la dimensión humana es representada como un espacio donde impera el dolor, la lucha contra el tiempo y las enfermedades: “Pienso en lo que a mí me rodea: / nada tiene regeneraciones estacionales.” Desde el punto de vista del poeta, la naturaleza conserva la posibilidad de una continua renovación; así, a toda muerte le sucede una nueva vida, como en una espiral, mas no así en el hombre: “No tengo mitos inmediatos. / Era ella y ya no: / el tiempo bajó de su fino rostro a sus finos pies / y le empujó todas sus metáforas.” Frente

<sup>46</sup> Guillermo de Normandía. El bestiario divino. Citado por Charbonneau-Lassay en El bestiario de Cristo (39).

al tiempo mítico, circular, regenerativo del animal, está el tiempo del hombre. Un tiempo que “baja”, que tiene un desarrollo, un devenir, pero hacia una sola dirección que desgasta, avejenta y mata, y que lo hace irrecuperable. Para Paz, en Occidente, la idea de un tiempo histórico, lineal e irrecuperable está asociada a la aparición del cristianismo que rompe la concepción cíclica del tiempo e introduce la idea de un tiempo finito e irreversible<sup>47</sup>. Así:

El tiempo en su continuo dividirse no hace sino repetir la escisión original, la ruptura del principio: la división del presente eterno e idéntico a sí mismo en un ayer, un hoy y un mañana, cada uno distinto, único. Ese continuo cambio es la marca de la imperfección, la señal de la Caída. Finitud, irreversibilidad y heterogeneidad son manifestaciones de la imperfección: cada minuto es único y distinto porque está separado, escindido de la unidad. Historia es sinónimo de caída. (Los hijos del limo 34-35)

En los poemas “Interior de hospital” (HN 71) y “El ciervo” (HN 25) se retoman las alusiones a los atributos especiales que posee la fauna representada por Watanabe:

(...)  
Las garzas pueden alzar el cuello como periscopios  
cuando sienten el paso de otro nivel de aire. Y ya verán  
si lo viajan o lo dejan seguir al Báltico helado.  
Ah, si nosotros, pájaros de camión blanco,  
pudiéramos estirar el cuello  
por encima de esta lenta y dolorosa danza...!  
(...) (“Interior de hospital”)

El ciervo es mi sueño más recurrente.  
(...)  
Imaginemos la eventualidad de un cazador y de un certero disparo,  
ya el ciervo está desarrollando su instantáneo salto  
en el cielo.  
(...)  
Y aterrizado y salvo volverá aparecerá otra noche en mi sueño  
de hipocondriaco.  
Mi miedo volverá a cubrirlo de atributos  
de inmortal. Y así mirándolo  
yo mismo me miro  
pero sólo en mi sueño<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Estas ideas son análogas a las que expone Eliade en cualquiera de sus textos.

<sup>48</sup> Ver nota 18.

(...)

("El ciervo")

En ambos poemas, presenciamos el deseo del poeta de poseer esos "atributos de inmortal" para así alejarse del mundo de la precariedad y del sufrimiento, del miedo al dolor y del enfrentamiento con la muerte. La enfermedad es siempre un elemento presente en la poesía de Watanabe. Como explicamos en el capítulo 2, a partir de la sección "Krakenhaus" del libro El huso de la palabra, Watanabe pasó una larga temporada en un hospital de Hannover, Alemania. Esta experiencia se recrea en el poema "Interior de hospital", y por ello entendemos que la metáfora "pájaros de camisión blanco" connote la vestidura de los enfermos, entre los que se encuentra el poeta, quienes desean trascender la "lenta y dolorosa danza" de la enfermedad y, por tanto, anhelan poseer esa capacidad de las garzas de migrar, abandonar la realidad (metarforizada como "nivel de aire") que no les es propicia. Esa realidad, esa existencia insegura no le es propicia al poeta porque la "lenta y dolorosa danza" de dolor y muerte se cierne sobre él.

En la primera estrofa del poema "La ardilla" (HN 57), se describe la aparición —en el balcón del poeta enfermo— de este roedor y su posterior huida. En la segunda estrofa, se desarrolla la reflexión que busca el sentido de la descripción anterior:

Una ardilla cumplida, diaria, viene a mi balcón.  
 Recoge nerviosamente el pan que le dejo y huye al bosque.  
 Su huida es como guiada  
 por otra ardilla que sale de sí misma y la antecede  
 un segundo  
 siempre,  
 y aún detrás de ella va dejando otra, un ágil trazo  
 que se desvanece milagrosamente en el aire ordinario.  
 Así la ardilla va como un curioso juego óptico de veloces figuras  
 que nunca encajan.  
 Es como la vibración de alguien que corre detrás de una verja.

Este fue un ejercicio muy subjetivo de descripción  
 que escribí antes de la cirugía en un hospital de Hannover.  
 Quedó inconcluso

porque no supe conducir con claridad su sentido.  
Tal vez quise hablar de los animales de vida vibrátil  
y también capaces de ser de quietud  
como la ardilla que se recoge al fondo de una cueva  
e hiberna  
fetal  
casi muerta  
y el tiempo transcurre, pero no para ella.

(...)

(Subrayados nuestros)

Los dos primeros versos de la segunda estrofa ofrecen elementos para entender la descripción inicial: un hospital en Hannover, Alemania; la antesala de una cirugía. Son datos que relacionan este poema con “Interior de hospital”. Pero no sólo por esto el poema va cobrando sentido. La enunciación de palabras como “cueva”, “hibernar”, “muerte” y de frases como “tiempo que transcurre pero no para ella” esclarecen aún más el sentido. Lo que hay aquí es una reflexión sobre el tiempo, la enfermedad y la muerte, a través de la comparación de vida animal con la vida humana. La ardilla pertenece al equilibrio representado del mundo animal: es un “ser de quietud”; además, está en la dimensión de las consideraciones míticas con que Watanabe representa la fauna en su poesía: es de “vida vibrátil”, parpadeante, oscilatoria, vida que está y no está: vida repartida entre la vida y la muerte: vida perteneciente a un tiempo cíclico. Por otro lado, el verbo “se recoge” transmite la sensación de que la ardilla ingresa a un lugar propicio y placentero: una cueva que la acoge. Esta cueva, obviamente, nos remite a la que aparece en el poema “Animal de invierno”. En ambos poemas los animales (sabemos ya que en “Animal de invierno” la voz del animal se identifica plenamente con la del poeta) ingresan para hibernar con el fin de obtener un resultado. La diferencia estriba en que, mientras que en “Animal de invierno”, tal acto es finalmente sólo un deseo y una imposibilidad, en “La ardilla”, el roedor sí logra recogerse en la cueva como en un útero materno, y queda ahí “fetal”, mientras que afuera el tiempo sigue transcurriendo, “pero no para ella”, sino más bien para quien quedó afuera:



el poeta-paciente de este poema o el poeta-animal de “Animal de invierno”, quien, como se explicó, saldrá al exterior para enterarse, finalmente, que la anulación del tiempo profano y la integración en la naturaleza no han tenido éxito y que el tiempo, para él, seguirá siendo irrecuperable, “irreversible” como dice Paz.

Esa representación de la naturaleza —entendida como flora y fauna conjuntas— en equilibrio, en contraste con el desajuste vital del hombre, se halla también en el poema “Las malaguas” (CC 35). El poeta se encuentra en la proa de un barco y desde esa posición observa a estos animales:

El barco enrumbó hacia mar abierto  
y apartó las malaguas que habían aparecido en la bahía.  
Yo iba como un mascarón sin gracia  
pechando la llanura vacía  
y como los espinos solos en los interminables desiertos  
mi cuerpo empezó a definirse mejor: una intrusión,  
un empaque  
en el aire.  
Abajo las malaguas flotaban como existencias más perfectas:  
casi agua  
sobre agua.  
Nosotros tenemos mucha presencia que tarda  
demasiado  
en desaparecer. Hay huesos, pelos, uñas, carnes,  
zapatos y libros.  
Las malaguas van más ligeras, cuerpos simples,  
transparentes y sinceros  
que la marea vara en la orilla. Yo las recuerdo  
no sé si muertas  
en la playa de mi infancia  
junto a bañistas que huían de su viva urticaria.  
Nadie veía cómo,  
igual que cualquier gelatina, se disolvían bajo el sol  
y regresaban al mar  
con la ola que a mí me amenazaba.

Notemos, en primer lugar, la paráfrasis verbal “empezó a definirse” que predica la aparición de una presencia, la del poeta, que, obviamente, no estaba allí antes y que, por tanto, en ese momento, necesita “definirse”. Pero “definirse” es diferenciarse del resto,

trazar los límites de una forma para poderla reconocer frente a otras formas, significar por oposición. Esta nueva forma, la del poeta, es una “intrusión” en ese ámbito, en ese lugar, un “empaque” (con la acepción de “catadura” y “apostura”, pero también con la de “bulto” o “paquete”) que corta el aire: no estaba allí y ahora que aparece debe “definirse”, marcar sus diferencias con la naturaleza que lo rodea porque él no pertenece a ella: es una imperfección en ese medio, a diferencia de las malaguas que son “existencias más perfectas”, “casi agua / sobre agua”. Con esta imagen se resalta lo indiferenciado de los entes naturales y su relación con el mundo: formas perfectamente integradas a su entorno; formas que son, en esencia, una unidad, una dimensión en armonía. En cambio el hombre, “nosotros” (Watanabe pasa del singular al plural) tenemos mucha, demasiada presencia, es decir, “diferencia con respecto de otras cosas”, que, además, “tarda demasiado en desaparecer”. No se está hablando aquí que la vida del hombre es lo que demora en irse, sino de la materia física humana que, a la hora de la muerte, se convierte en despojo, en resto material que tarda en descomponerse, que se “empelleja”. Por el contrario, las malaguas “se disuelven” y “regresan al mar”. Antes de continuar, hay que destacar que asimismo en otros poemas los animales y también los elementos de la flora aparecen asociados a los verbos “disolverse”, “desvanecerse”, “esfumarse” o “desaparecer”, como en el caso de “La ardilla”, arriba citado: “(...) un ágil trazo que se desvanece milagrosamente en el aire ordinario.”; o como en el poema “Hombre adentrado en el bosque” (HP, 91) donde leemos “El charco refulge y la raíz próxima de un pino se esfuma. / Y asimismo / y completamente / desaparece un conejo blanco (...)” Siguiendo con “Las malaguas”, el verbo “disolverse” connota la disolución de los antagonismos en la naturaleza: no hay identidades, no hay dualidades o categorías distintas: “casi agua / sobre agua”. En un sentido, se sugiere que las malaguas son “acogidas” por el mar, como la ardilla por la cueva, a diferencia de la “ola que amenaza” y se cierne sobre el poeta: dos

elementos en oposición, fuera de equilibrio. La imagen revela la incapacidad del hombre de convivir en armonía con la naturaleza. Además, la frase “regresan al mar”, al igual que en los poemas anteriores, connota la posibilidad de una regeneración, de un fluir cíclico: los animales no mueren sino regresan a la fuente vital. En resumen, Watanabe representa estos animales como formas perfectas que no alteran el medio en el que están porque son parte de él, y, a la vez, son el mismo medio, se integran y unifican con él. El poeta, por el contrario, como ser humano, se siente una forma imperfecta que al entrar en contacto con la naturaleza crea un desorden, una alteración.

En el poema “El acuerdo” (HN 15) la representación de la naturaleza es también la del equilibrio:

No sé si el chacarero tuvo intención,  
pero me dio su silla y me dejó mirando este admirable acuerdo:  
El pájaro chotacabras sobre la espalda del toro, confiadamente, sabiendo  
que de las ancas a los cuernos  
al toro le recorre siempre una pulsación agresiva.  
Pero con el chotacabras allí,  
pareciera que la bestia entra en paz, en ocio, oye  
el sonido sedante de las uñas del pájaro rascando su piel,  
siente  
la lengüita  
que le limpia la sangre de la matadura  
y el ala desplegada que le barre el polvo  
y el pico como delicado instrumento de enfermera  
buscándole  
las larvas que le muerden bajo la piel.  
El pájaro topiquero gana así su alimento.  
Ese es el intercambio ordinario,  
pero el chotacabras gana más: Encima del lomo  
regusta  
una vasta ternura que nadie sospecha, la paradoja  
de la bestia.

Es claro que la interacción simbiótica entre ambos animales es mutuamente benéfica. Como explica Lévy-Bruhl páginas arriba, Watanabe representa la existencia de los animales como un ámbito de tranquila seguridad y certidumbre. Para el poeta esta

relación es un “acuerdo admirable” y perfecto, y la observa y describe respetuosamente. Aquella armonía, si bien para el ojo humano es admirable, dentro de la naturaleza es un hecho común, un “intercambio ordinario”: la existencia de los animales es, desde la perspectiva del poeta, así. En el orden natural representado por Watanabe todos los elementos están en equilibrio. El dolor de “la bestia” debido a las larvas enquistadas bajo su piel y al ardor de la matadura, será calmado por la lengua del pájaro chotacabras que, su vez, se alimenta de las larvas extraídas. Entre estos dos animales no hay ningún indicio de inestabilidad o “violencia”; todo lo contrario, la bestia entra en “paz”, en “ocio” al sentir al chotacabras; sin él, solo, estaba recorrido por una “pulsación agresiva”, estaba incompleto, en desequilibrio. Esta idea, junto con los dos últimos versos del poema, sirve para completar la alegoría de la visión. Ese estado ideal alcanzado entre los animales puede verse como una manera de simbolizar las relaciones que se establecen entre los hombres, esa “paradoja” en la que, sin embargo, siempre una de las partes (simbolizada en el poema por el chotacabras), pues se trata de relaciones humanas imperfectas, gana más.

Retomando la idea de la “violencia” y la inestabilidad, estos conceptos no tienen cabida dentro de la naturaleza como la concibe Watanabe, no al menos en términos de destrucción y desequilibrio. Lo único que podría romper ese equilibrio “ordinario” y permanente, esa existencia segura, es la mano del hombre, como se ve en el poema “En su caída” (HP 59):

Los patos que van al sur  
otra vez están llegando al estuario de Végueta<sup>49</sup>  
(...)  
Los patos quedan sumergiéndose, cuchareando el limo, buscando  
desoves,  
mientras el sol descende como un globo y se detiene fragoroso  
detrás del árbol  
que crece en la pequeña isla salina del estuario.  
Todos los elementos del paisaje parecen convergir en el sol.

<sup>49</sup> Distrito de la provincia de Huaura, departamento de Lima.

De pronto el mundo cambia de orientación y de ánimo:  
ha resonado el disparo  
 de un cazador que acallando a su perro avanzó hasta el gramadal.  
 Los patos corren rasantes y con espanto sobre el agua  
 Hasta alcanzar el vuelo y perderse detrás del farallón,  
 (...)

El último verso de la primera estrofa citada resume la armonía presente en el paisaje visto y el sentimiento que transmite es exactamente opuesto al primer verso de la segunda estrofa. Y, por el verso que sigue, entendemos la razón de ese inesperado “cambio”: un disparo. La violenta “resonancia” de este se opone a la “convergencia” pacífica de los elementos naturales: “resonancia” connota expansión de fuerzas, desequilibrio, disgregación; “convergencia”, integración, reunión, concierto, unidad: naturaleza. Esta unidad es destruida por el hombre. La línea en blanco entre ambas estrofas no sólo intensifica, por un lado, la sensación de armonía y, por otro, de expectativa, sino que refleja, visualmente, la idea de dos realidades opuestas, de dos dimensiones en conflicto: la del hombre carente de seguridades, en desarmonía, anhelante de los atributos de esa otra dimensión, de esa existencia animal, de esa naturaleza representada en todos los poemas hasta aquí analizados.

En este capítulo hemos observado cómo el espacio infantil representado otorga a Watanabe un imaginario particular pleno de elementos esenciales para la constitución de su obra poética. La “mitología privada” de Laredo, le descubre la fauna que el poeta explora no tanto para explicarla sino para explicarse, a sí mismo, la existencia del hombre. En el subcapítulo anterior, la intensidad del deseo de conexión del poeta con la naturaleza no es de ninguna manera una evasión de la realidad; por el contrario, ese ir y venir de su discurso poético, esa dicotomía entre el pasado representado y el presente vivido produce un contraste notable y una reflexión verdaderamente lúcida sobre las diversas angustias de la condición humana.

## CAPÍTULO 2. HISTORIA Y CONFLICTO

*Yo no tengo la respuesta. Me ocupa el esfuerzo  
de mantener la memoria en un punto verdadero y entrañable  
para volver.*  
("Los paralizados (George Segal)", Historia natural)

### 2.1. DESAJUSTE VITAL: IDENTIDAD Y CRISIS

El poeta, cuya infancia era parte integrada a un universo en equilibrio, entra ahora en el tiempo histórico, en el tiempo de la sucesión y de la transformación. Los cambios de estructura mental que supone el tránsito de una persona ajustada a los ritmos vitales de, como dijera Watanabe en el capítulo anterior, una "tribu", a una existencia en donde los hombres toman conciencia de su individualidad y se asumen uno "frente" a otros y no uno "con" todos, donde el hombre toma conciencia al mismo tiempo de su ser histórico, son, como veremos, dramáticos en varios sentidos. Gusdorf explica que, en el caso de los artistas, y en el caso específico de los escritores, la identidad desgarrada que se transforma en literatura "sólo resulta posible a condición de ciertas presuposiciones metafísicas. Resulta necesario, en primer lugar, que la humanidad haya salido, al precio de una revolución cultural, del cuadro mítico de las sabidurías tradicionales, para entrar en el reino peligroso de la historia" ("Condiciones y límites de la autobiografía" 10). Y este salir de su "cuadro mítico" es la pérdida que sufre el poeta de su arcadia, aquella donde imperaba una concepción grupal, de "tribu", y de la que ahora está aislado.

El esquema de una vida social ritual y colectiva se transforma entonces en una perspectiva individual, la del "yo" aislado de su paraíso perdido como lo vemos en el poema "A propósito de los desajustes" (HP 49):

Los muchachos que no emigraron cantaban en la esquina



y el sonámbulo, yo,  
se enteraba sin sorpresa del transcurrir de las cosas,  
y esa noche el sonámbulo  
escribió notas para un poema vagamente melancólico:  
“Han sucedido muertes y matrimonios  
y el humo espeso de la caña sobrevuela todavía”.  
También dijo: “aún estoy a tiempo para reconciliarme”.

Allá quedaron los muchachos  
y yo he regresado con alfajores de yema para mi desayuno  
y he sorprendido en mi cama a una mujer con su cría  
y me ha besado como si hace tiempo me conociera  
y me esperara,  
(...)

De por sí el título es bastante sugerente y a nuestro juicio son dos, principalmente, estos desajustes que veremos a continuación (sin embargo, el segundo será estudiado con mayor detenimiento en el capítulo 3.1).

En principio, salido de ese mundo privilegiado y armonioso, el poeta se define a sí mismo como un “sonámbulo”. Tanto por el sentido estricto de esta palabra, como por el connotado, el poeta se refiere a sí mismo como una persona distinta que ahora observa el “transcurrir de las cosas” de su pasado privilegiado —las muertes, los matrimonios, el humo de la zafra— como hechos que le son totalmente ajenos. A diferencia de antes, cuando el mundo estaba en aparente suspensión y equilibrio, cuando el tiempo no era una realidad que necesitara constatación ni produjera preocupaciones, se verifica ahora un “transcurrir”, una sucesión desordenada de eventos y situaciones aislados y en desarmonía. Esta observación genera una conciencia de la temporalidad; los hechos le revelan al poeta el tiempo o, en palabras de Ernesto Sábato, “el tiempo se revela por los cambios” (Uno y el Universo 100). El poeta está en la historia, esto es, se reconoce de pronto y a su pesar como sujeto histórico. Y desde ahora la historia, y su asociación inevitable con el tiempo, aparecerá cargada de valores negativos y generará consecuencias devastadoras que observaremos detenidamente. Como dice Paz: “La historia es una degradación del tiempo

original, un lento pero inexorable proceso de decadencia que culmina en la muerte” (Los hijos del limo 29).

El poeta se ha dado cuenta de esa transformación y está ahora desasido de ese mundo mítico, de esa “edad feliz del principio regida por la armonía” (Paz, Los hijos del limo 29). Se ve a sí mismo extraño, “sonámbulo” en cada acto suyo. Sorprende a su “mujer con su cría”, pero más se sorprende él mismo. Es como si ese espacio y esos seres que lo pueblan no le pertenecieran o, mejor dicho, como si él no perteneciera ya a ellos: el beso cotidiano, la espera de su mujer y su “cría” le son extraños.

Desaparece así la unidad de esa edad feliz y aparece el individuo tirado a un mundo des-integrado. Las cosas ya no conforman una unidad armoniosa. Y la manera de darnos cuenta de esta des-integración del hombre es la necesidad que tiene de definir las cosas, de darles un lugar. Debe explicarlas y categorizarlas para comprender el mundo y darle a los elementos que lo constituyen un orden ya para siempre perdido. Pero antes de intentar esta empresa, debe primero preguntarse por sí mismo, por su ubicación, o mejor dicho, su desubicación en esta realidad incomprensible:

(...)  
Y he venido a esta máquina a explicarme:  
¿Soy yo el que trabaja para esta mujer y su cría?  
¿Qué sentido reconozco para esta mujer que duerme en mi cama?  
¿Qué afecto hacia cada palmo de mi tierra he olvidado,  
qué costumbres  
que a los muchachos les daba seguridad y confianza para cantar?  
(...)

“¿Quién soy yo?”, se pregunta primero el poeta, y sólo después pregunta por los otros: “¿Quiénes son los que están frente a mí?”. Y esta pregunta por “los otros” es ya un indicio de esa desvinculación, pues no pregunta por los que están “con” él, es decir, por los “suyos”, sino por los que están “frente” a él: “esta mujer”, “la cría” y “los muchachos”. La

pregunta por los otros es complementaria —o es el reverso indesligable— de la pregunta por su propio yo, porque aquella pregunta es el resultado de una conciencia enajenada, de un sentirse distinto a los otros.

En relación con esto, se debe resaltar la utilización del sustantivo “sentido”. Preguntarse por el sentido de la realidad es revelar el desajuste en el que el poeta está inmerso. Antes, en el universo de su infancia, no había por qué enunciar esta ni ninguna otra pregunta. Todo tenía significado sin necesidad de expresarlo: se vivía en una unidad que era la integración de todos los elementos que lo rodeaban, incluyendo, claro está, sus “costumbres”, toda aquella mitología privada que vimos en el capítulo 1. La conciencia que tiene acá de los otros es resultado de una distancia entre él y el mundo que lo rodea. Su conciencia se vuelve objetivadora y, en este sentido, el poeta debe establecer un centro — él mismo— para definir el espacio y las cosas que lo constituyen. Establecer un centro de observación es crear diferencias entre el yo y lo otro; diferencias que, si bien existían en su pasado pero equilibradas y en unidad, producen ahora desconcierto y angustia.

Y a continuación, para subrayar la profundidad de sus “desajustes”, el poeta cambia de perspectiva y hurga en los cimientos de su ser, esto es, en sus “afectos”. Como hemos visto, primero inquiriere por el “sentido”, por el significado racional de lo que ve; luego, se pregunta por sus sentimientos y confiesa el olvido de sus afectos. No es que los haya olvidado en realidad. Pero el mundo se le muestra tan des-integrado que teme haberlos perdido. El olvido es asunto que se repite en otros poemas y, a raíz de ello, el poeta se ve en la necesidad de recuperar aquello que lo mantenía ligado a los otros. Ya no son suyas esas “costumbres” que le daban la “seguridad y confianza” del paraíso idealizado de su infancia. Siente que ha perdido esa protección y que ha ganado la soledad del ser individuo. Es la crisis debida al paso de una identidad colectiva a una personal.

De esta manera, el poeta se encuentra escindido de los principios rectores de su vida que eran la naturaleza, las costumbres, la familia. Ya no es más el niño que se bañaba “con espíritu tranquilo” y cuya risa era “gratuita / risa sólo por estar allí, zambulléndose” (“Refulge otra vez el sol”, HP 47). La risa que el poeta no puede más proferir es símbolo de una vida perdida, símbolo de un pasado feliz que se desea, mas no se puede recuperar. La risa, como todas las expresiones puras (el grito, el aullido, la exclamación, la interjección), obedece a una esencial espontaneidad del ser, es un acto libre de contaminaciones exteriores (Cfr. Gusdorf. La palabra 59-61). Esas contaminaciones son las preocupaciones del hombre que toma conciencia de su contingencia, presentida desde ya como una especie de desamparo y desubicación en el mundo; preocupaciones que no existían en el espacio idílico de su infancia, aquel en donde no había “apremios” y no había que “saber” nada, tan sólo aventurarse con una precisión y una seguridad que en el poeta han “desaparecido”, tal y como leemos en el poema “El niño del río”:

(...)  
Él iba  
de una ribera a la otra  
apremiado por nada, sólo por su arte  
de correr sobre las piedras.

Impulsaba el cuerpo  
a la aventura, sin saber en qué piedra  
iba a posar  
el pie.

(...)  
Siempre caía en la segura.

Él era la belleza  
Del continuo vivir  
en riesgo.

Y seguirá danzando  
mientras tú desapareces  
en la cañada.

(CC 59. Subrayados nuestros)

El poeta enfrenta al niño que fue contra el individuo que es ahora, y como producto de esa comparación reconoce su precariedad actual, su inserción en este ámbito transitorio, en el “reino peligroso de la historia” en el que terminará por “desaparecer”. Aquella vida de unidad, plenitud y alegría ha desaparecido; esa dispersión de lo que antes convivía en una relación armoniosa deja al hombre descentrado, sin certezas frente a un destino que se intuye como una “desaparición”, es decir, como un avance hacia o un vivir para la muerte. En efecto, lo que estaba unido se ha dispersado, y esto lo constata Watanabe en el poema “Mate burilado”: “El mundo a mi alrededor es muy disperso / y la vida no tiene forma” (CC 33).

Junto con lo que carece de unidad, aquello que no tiene “forma” aparece en los poemas de Watanabe cargado de valores negativos. Y esta misma desvalorización se aplicada también a aquellas cosas carentes de “belleza”, palabra que el poeta utiliza no sólo en sentido estético, sino en uno existencial: la carencia de “belleza” —de la que, como hemos visto, han sido privados el poeta y su realidad— connota la nostalgia por el pasado, el desajuste vital y la transitoriedad del hombre en un mundo disperso y sin forma. Podemos verificar estas connotaciones en “El lenguado”:

Soy  
lo gris contra lo gris. Mi vida  
depende de copiar incansablemente  
el color de la arena,  
pero ese truco sutil  
que me permite comer y burlar enemigos  
me ha deformado. He perdido la simetría  
de los animales bellos  
(...)  
A veces sueño que me expando  
y ondulo como una llanura, sereno y sin miedo, y más grande  
que los más grandes. Yo soy entonces  
toda la arena, todo el vasto fondo marino.

(CC 11. Subrayados nuestros.)



Como vimos en el capítulo anterior, la voz del lenguado es el medio a través del cual el poeta expresa la tensión vital del hombre. Aplastado contra el fondo marino debido a la presión de las leyes que rigen y deforman su realidad, ha terminado deformándose él mismo. La pérdida de su belleza y su deformación connotan justamente la contingencia de su existir y su miedo a la muerte. Y también está presente, a través de la palabra “sueño” —palabra de connotaciones negativas como veremos en el subcapítulo siguiente—, el anhelo imposible de su integración en la naturaleza, junto con la nostalgia y la búsqueda de una unidad perdida a la que no puede acceder y que, en un intento frustrado, el hombre solo puede imaginar o “copiar”.

Sin embargo, a pesar del sentimiento de desolación, de desconocerse y desconocer el espacio que ha encontrado de pronto como ajeno a él, el poeta tiene la intención de afirmarse, de ubicarse dentro de este mundo disperso, de re-conocer las cosas y “reconciliarse” de alguna forma con ellas. Como sostiene Karlfried Graf, desde una postura budista, este deseo de revelarse contra una realidad desgarradora, este anhelo nacido de la indefensión y de la sensación de angustia vital es una reacción propia del hombre: “La gran fuerza impulsora que mantiene al hombre en perpetua alerta, le sostiene en lo alto y le empuja hacia delante, es el dolor” (21). Y Octavio Paz, en un tratado que conjuga lúcidamente visiones tanto occidentales como orientales, afirma: “... el primer acto de la operación poética consiste en el desarraigo de las palabras. Esta separación coincide, psíquica y materialmente, con la soledad del poeta” (El arco y la lira 56. Subrayado nuestro). Este viene a ser, entonces, el segundo desajuste: el intento de establecer un orden mediante la palabra poética. Por esta razón, en “A propósito de los desajustes” el poeta se encamina hacia su “máquina” para explicarse el mundo en el que se encuentra. Los versos que cierran este poema son los siguientes:

Pero esta máquina —la poesía, digamos— es más esquiva  
que anguila, que mercurio, que cardumen entre las manos, y chapaleo,  
y no hay leyes que ajusten  
a los muchachos que cantaban / al humo de la caña/ a las muertes  
y matrimonios  
con la mujer que despierta y me mira / con la bebe colorada  
con el sonámbulo  
que trata de decir bellamente sus palabras (de idiota).

Para Paz, para Gusdorf, el lenguaje es, en principio, social, es materia comunicativa dada al hombre por una comunidad. El lenguaje fija a la persona en un contexto que lo identifica y con el que se identifica. Ese lenguaje es el lenguaje común, lenguaje que eminentemente se manifestó al poeta, como explicamos, oralmente a través de las palabras de sus mayores. Sin embargo, el poetizar implica hacer de ese lenguaje una iniciativa personal, un separarse de él para cristalizar, mediante un nuevo lenguaje, la visión del poeta. En un sentido, estos versos tratan las dificultades que se suscitan —que, como hemos dicho, se verán en el capítulo 3.1— durante la creación poética. Pero en otro sentido, en el que ahora nos importa, el poeta trata, como apuntamos líneas arriba, de “ajustar”, es decir, de ordenar mediante la palabra esa angustiante realidad hecha de situaciones y cosas a las que antes estaba integrado y que ahora se le ofrecen sin “leyes”, des-integradas.

Apuntamos que, en un primer instante, el lenguaje es social y que, posteriormente, el poetizar se asume como un acto eminentemente personal. Junto con esto, en “A propósito de los desajustes”, el acto poético se observa como un hecho que simboliza la escisión del poeta, su sentirse distinto, “desajustado” y, por tal razón, en busca de leyes que ajusten aquella dispersión generadora de angustias. Además, se debe tener en cuenta que esa escisión se manifiesta también a través del tránsito de una tradición oral a un intento de fijación de la realidad por medio de un lenguaje escrito. En otras palabras, la escritura poética simboliza el sentirse ajeno a la sensibilidad colectiva de su infancia y el ya no

formar parte de ella, ni siquiera al nivel de ese lenguaje común —comunitario— que lo hacía igual a todos, miembro de una misma sensibilidad. En este sentido, la poesía simboliza una necesidad de ubicarse en el mundo y, a la vez, implica la tarea de asumir su responsabilidad como individuo frente a una realidad transitoria y conflictiva para la que tendrá que crear nuevas leyes. Así pues, estos últimos versos no son solamente un cuestionamiento de su propia capacidad poética o un poner en tela de juicio la naturaleza de la poesía, sino una comprobación de su estado enajenado, una toma de conciencia del equilibrio perdido. La incapacidad que ve en la poesía es su propia crisis personal.

Regresando a lo que hemos dado en llamar el primer desajuste, es decir, la pérdida de su arcadia personal, en el poema “La vuelta” (CC 55) se observa también el asunto del olvido de las costumbres como connotación de la caída en una realidad opresiva. Se narra en este poema “la vuelta”, es decir, el regreso del poeta a su lugar de origen del que ha estado aislado geográficamente durante un buen tiempo. Pero descubriremos que este aislamiento espacial se corresponde —y esto es lo más importante— con un aislamiento espiritual. Por otro lado, en este poema se usan algunos giros irónicos para expresar que, entre sus paisanos, el reconocimiento recibido como poeta pasa a un segundo plano frente a los privilegios que justamente el ser artista le haya podido ofrecer. En un primer momento, para sus paisanos el poeta es su igual: la mención de la “silla de junco” no es gratuita: no se trata de un sillón especial, mucho menos de un trono. De esta manera, sus paisanos no establecen diferencias ni jerarquías, no le otorgan prerrogativas:

(...)

La silla de junco para el poeta. Siéntate sin perturbar al perro  
que hace veinte años duerme  
bajo el sol que otra vez es un regocijo.

(...)

De pronto el perro gime en su sueño. Sin despertar  
persigue con angustia su cola greñuda  
como si fuera un dorado vellocino.

Tú, poeta, quieres consolarlo, calmar sus giros,  
acariciar su lomo,  
pero detenemos tu mano y bajo nuestra antigua pasionaria  
te increpamos el olvido:

déjalo, aquí la vida es así.

(Subrayados nuestros)

Si en un primer momento algo se esperaba del poeta, ese algo se convierte en decepción. Por ello, se le increpa el haber perdido el sentido de la vida, sentido que para sus paisanos es el verdadero y que, suponían ellos, aún él compartía. Así como en “A propósito de los desajustes”, aquí también aparece el tema del “olvido”, pero en esta ocasión la censura es ejercida por quienes lo conocen y, de esta manera, se resalta aún más la sensación de alejamiento o ruptura de la que el poeta se había ya percatado: “¿Qué afecto hacia cada palmo de mi tierra he olvidado, / qué costumbres (...)?”. Finalmente entonces, no es solo el poeta quien se da cuenta de su desarraigo, sino son los “otros” —ya no los “suyos”, sus “paisanos”— quienes lo encuentran distinto y enajenado, o, utilizando una palabra del autor, disperso.

Esa integración vital con sus paisanos y la naturaleza que el poeta ha perdido y olvidado, se vuelve a observar en las dos últimas estrofas del poema “En el desierto de Olmos” (HN 13). El espacio descrito guarda ciertas correspondencias con el poema precedente: el interior de un hogar —en este caso uno más humilde: una cabaña— y dos paisanos: un viejo talador y un perro. En la intimidad de ese espacio, el viejo invita al poeta a comer carne de iguana:

El viejo talador de espinos para carbón de palo  
cuelga en el dintel de su cabaña  
una obstinada lámpara de querosene,  
y sobre la arena  
se extiende un semicírculo de luz hospitalaria.  
(...)  
Rápida es olorosa

la blanca carne de la iguana en la baqueta de asar.  
El viejo la destaza y comemos  
y el perro espera paciente los delicados huesos.

Impensadamente  
arrojo los huesos fuera de la luz  
y tras ellos el animal entra en el país nocturno y enemigo.  
Desde la oscuridad aúlla estremecido  
(...)  
Oigo entonces el reproche del viejo: Deja los huesos cerca,  
el perro  
también es paisano.

(Subrayados nuestros).

La amonestación es justa: el poeta ha olvidado el conocimiento de sus costumbres, su propia identidad, la identificación con su pasado. Como dice Watanabe: “El perro también es como nosotros, es paisano. Comparte la aventura de vivir junto con nosotros” (Jara, “La escritura poética. Entrevista a José Watanabe” 22). Al igual que en los poemas anteriores, el olvido sirve para hacer evidente la nostalgia por el pasado, el desajuste vital y la transitoriedad del hombre en un mundo opresivo, disperso y sin forma.

Esa transitoriedad, esa angustia del frente al tiempo de un hombre inmerso en la historia que se sabe, como dijo Paz líneas arriba, parte de un “proceso de decadencia que culmina en la muerte” se hace patente en “Regresando al Perú en barco”. Este es un poema que nos hace recordar la angustia temporal de Neruda en “El reloj caído en el mar” de su Residencia en la tierra (293):

(...)  
Es un día domingo detenido en el mar,  
un día como un buque sumergido,  
una gota del tiempo que asaltan las escamas  
ferozmente vestidas de humedad transparente.

Hay meses seriamente acumulados en una vestidura  
que queremos oler llorando con los ojos cerrados,  
y hay años en un solo ciego signo de agua  
depositada y verde,  
hay la edad que los dedos ni la luz apresaron,



(...)  
Los pétalos del tiempo caen inmensamente  
(...)

El mar como símbolo de la inconmensurabilidad del tiempo refleja, frente a la corta vida del hombre, la insignificante contingencia de una vida en particular al interior de la inmensidad histórica. Dice Watanabe:

Supremas  
inmensidades del mar y del cielo, mírenme,  
yo soy el que va a su patria,  
(...)  
Hace días que estoy hipnótico en el centro  
del Atlántico. La única referencia  
para saber que avanzo  
es mi propio pasado: está ahora delante  
como un tigre que me dio una tregua.

He dejado atrás varios días eternos  
y una cáscara de naranja  
flotando  
en el Mediterráneo. La cáscara parece  
gracia o ingenio  
de la poesía, y en verdad es  
algo aterrador cuando cae sobre esos mis días  
y las aguas:  
es un documento humano  
(...)

(CC 47. Subrayados nuestros)

El mar apelado encarna el símbolo de la inmensidad del tiempo. Frente a éste, se encuentra el poeta y su efímera existencia. La cáscara botada al mar Atlántico, nos dice el poeta, es un “documento humano”, es una constatación de su paso por el mundo que, por oposición al mar, es insignificante y por lo tanto, “aterrador”. Así, se reflexiona sobre la minúscula presencia del hombre dentro de un tiempo incesante e infinito: el poeta es una partícula sin mayor importancia, como lo es su cáscara que flota a la deriva en el Mediterráneo. En este sentido, el pasado al que regresa —el pasado vivido junto a sus

familiares— es lo único que le da seguridad. Sin embargo, ese pasado es igualmente inseguro o peligroso, es un “tigre” que lo espera, una realidad que lo acogerá pero sin dejar de asaltarlo con sus incertidumbres y sus desajustes, junto con la sensación de la inminente llegada de la muerte:

(...) Mírenme  
trayendo en mis brazos mi propio cuerpo  
para entregarlo a sus dueñas, mi madre  
y mi esposa  
(...)  
coma mi carne cualquiera de ellas.

## 2.2. ENFERMEDAD Y MUERTE: BÚSQUEDA DE LA TRASCENDENCIA

Los desajustes arriba analizados, generadores de una crisis de identidad, tienen su contraparte en el plano físico. El poema anterior cierra con la imagen de un “cuerpo” cansado y deteriorado, traído en brazos por el propio poeta. Como verificaremos, la palabra “cuerpo” en la poesía de Watanabe adquiere un carácter simbólico asociado a la enfermedad y a la muerte. El desgarramiento ejercido en el alma del poeta se corresponde con la corrupción corporal ejercida por la enfermedad y el avance del tiempo. Si en el espacio idílico de su infancia su cuerpo se hallaba completo y puro, ahora éste, su propio cuerpo, se constituirá como el espacio donde la enfermedad inicia su labor:

Otra vez despiertas con el cuerpo poco, bien poco.  
Otra vez tu vida oscila en el monitor cardiaco  
Pero más es tu miedo.

(...)

(“La impureza”, H, 89).

La sección “Krakenhaus” del libro El huso de la palabra es, como anotamos en el capítulo 1, donde más se patentiza el asunto de la enfermedad y el miedo a la muerte, temas que no dejan de estar presentes en sus poemarios posteriores. A este respecto, es relevante el título de aquella sección puesto que significa, en alemán, “hospital”. Los poemas de “Krakenhaus” tratan sobre la hospitalización del poeta en la ciudad de Hannover, tal y como leemos en el epígrafe de esta sección: “Escritos en 1986, en el hospital Heideihaus (Hannover – RFA) donde ‘...yo miraba como postrera vez a los seres’ [cita de Henri Michaux]”. En este sentido, la enfermedad se presenta no sólo como metáfora de su desajuste vital, sino como un hecho cierto y vivido por el poeta. Hablando justamente de este libro, el poeta explica:

La última parte se denomina “Krakenhaus”, que en alemán quiere decir hospital. Allí también hablo de la palabra, pero en función de mi larga estadía en el hospital de Hannover, donde estuve muy enfermo (...) estuve frente a la muerte (...) Estar frente a la muerte te cambia todos los conceptos (Sánchez León [2]).

Y en otra entrevista leemos:

El libro (HP) lo armé y lo terminé cuando yo estaba con una depresión muy fuerte (...) tuve una depresión de año y medio que me hizo olvidar incluso las palabras. (...) La depresión me afectó la memoria. (...) Cuando estuve saliendo de la depresión y las palabras volvieron a mí yo completé mi poemario El huso de la palabra (Jara, “La escritura poética” 47).

El problema del cuerpo está relacionado con el de la capacidad verbal que es, finalmente, ese intento visto en la sección anterior de darle un nuevo orden a un mundo que lo desconcierta. Pero, si en un principio tuvo que aceptarse, con sufrimiento y preocupación, como un yo desvinculado de su entorno, ahora debe luchar primero contra este nuevo desajuste: el de su cuerpo deteriorado y la incertidumbre de su recuperación:

(...)  
 Los enfermos somos  
 una triste fila de ángeles de amplias batas para volar.  
 ¿Quiénes serán —nos preguntamos— los cinco escogidos (de entre cien)  
 que volverán al mundo (...)?  
 (...)  
 Una desesperanza completa sería mejor que la incertidumbre  
 estadística.  
 (“El límite”, HP 85)

Esa sensación de desesperanza se acrecienta al observar un drástico cambio de actitud en la perspectiva del poeta. Justamente, es la incertidumbre y la conciencia de la inexorabilidad de la muerte las que obligan a Watanabe a realizar este nuevo giro, que no es sino el volcarse hacia el recuerdo del pasado incorrupto y del cuerpo puro de la infancia. La asepsia del hospital no refleja la “impureza” —título del poema con el que iniciamos este subcapítulo— del poeta tal y como él la siente y entiende. Debido a sus connotaciones, la “impureza” está asociada a lo “deforme” y a lo falto de “belleza” y, por tanto, se vincula con el sentimiento del equilibrio perdido y de la des-integración de la realidad.

Así es cómo en este estado, desposeído de aquello que le daba sentido al mundo, una voz nostálgica se hace presente en las palabras del poeta. Watanabe se da cuenta de que debe buscar aquellas certezas que necesita, más que en la ciencia medicinal, en las enseñanzas de sus mayores y en la mitología privada de sus raíces que acuden, en los momentos más dramáticos, a su memoria:

(...)  
 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.  
 (...)  
 (“El nieto”, HP 75)

En “Nuestra leona” (HP 79), Watanabe recuerda un elemento especial de la naturaleza, aquel que se mencionó en el poema “La vuelta” como “un regocijo”: el sol. Ahora este aparece metafóricamente convertido en una “leona” que viene a buscar al poeta-hijo-cachorro enfermo en una camilla del hospital y espiritualmente desarraigado:

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

(...)

El sol era nuestra leona.

(...)

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

El sol era nuestra leona.

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

es la imagen creando su espacio en mi cuerpo enfermo,  
es el sol que me husmea como a hijo falto,  
allá en el norte de mi país,  
donde me enseñó a caminar obligándome con el hocico.

Tal y como anunciamos líneas arriba, el cuerpo es símbolo de deterioro y enfermedad y, en este poema, la relación se hace evidente en la frase “cuerpo enfermo” que, además, establece una clara oposición con ese pasado en el norte de su país —Laredo, su arcadia personal— donde el poeta aprendió a “caminar”, es decir, a vivir sin desajustes vitales y en armonía con el entorno. En el poema siguiente, se observa una relación similar, pero ahora los elementos en el recuerdo del poeta que le permiten vincularse con su pasado son los ríos:

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

De pronto

alguien hace funcionar el inodoro, y es el río Vichanzao



terroso  
 corriendo entre las piedras.  
 (...)
   
 ¿Habrá curación para mí hermana?  
 (...)
   
 Y mi graciosa hermana abre el caño  
 y lava el plato, y esta vez es el Moche, cristalino  
 y benéfico,  
 entrando por las heridas de mis costados  
 abiertas como branquias.

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

(“Los ríos”, CC 41)

El poema termina con un anhelo del poeta: el de ser pez. El sustantivo “sensualidad” refiere el deleite de sentirse pez dada las características que despiertan esos ríos simbólicos en el alma del poeta. Estarse el pez en el agua es lo ideal pues es su hábitat por definición; de la misma forma, para el poeta el espacio ideal es su pasado, su arcadia a la que se une a través de la memoria. Sin embargo, el poeta tan solo puede imaginarse — así como en el poema “El lenguado” — que es un pez nadando libre en las aguas de los ríos de su pasado donde impera la unidad, la belleza y las formas no dispersas, todo aquello que está ahora ausente y que ha sido reemplazado por la presencia continua del “dolor”.

De esta manera, vemos cómo el poeta que no recordó el sentido de la vida de sus paisanos, que olvidó tratar como a un paisano al perro del viejo talador, que se siente aplastado bajo la presión de las leyes deformadoras de la realidad intenta establecer una reconciliación con las certidumbres vitales de un pasado feliz pero imposible ya de recuperar.

Entonces, en su atroz postración, habiendo encontrado un lugar donde posar su alma, pero todavía agobiado por la incertidumbre de su recuperación, Watanabe inicia una nueva búsqueda de respuestas en el ritmo de los procesos fisiológicos de su cuerpo, en los

mecanismos netamente biológicos de su ser, pues son ellos los que le ofrecen, sin lugar a dudas, certeras estadísticas sobre su enfermedad:

(...)

Tendido, tu cuerpo suena sus tripas y te recuerda que aún te quedan tus humildes voces

vegetativas. Sonríes

y con ternura maternal oyes tu borborigmo y tu pedo,

y te serenas:

en el peligroso borde te afirmas como peje-sapo en la roca marina, con el vientre.

Callada tu mente y su prestigioso trabajo,

descubres, en el peligroso borde, que tu cuerpo es más inteligente

(...)

(“El peje-sapo”, HP 77. Subrayados nuestros.)

El “peligroso borde” del que habla es el límite entre la vida y la muerte. Detenido en esa dudosa frontera, al pie de ese abismo incierto, Watanabe escucha sus “humildes voces vegetativas”. Las adjetiva humildes no por creerlas de una condición inferior, sino por la discreción con que su anonimato se torna epifanía y autoridad, por la silenciosa revelación de sus respuestas que lo serenan. Pero también las llama así para establecer, versos más adelante, una comparación con el “prestigio” de la mente humana. Este último caso de adjetivación, si bien no se resuelve completamente como una ironía, enfatiza más bien que el intelecto y el poder de la razón quedan en inferioridad de condiciones —dado que no ha obtenido de ellos más que nuevas incertidumbres— frente a sus voces vegetativas, a los fenómenos biológicos de su cuerpo que, mientras sigan manifestándose, le confirmarán al poeta que aún se encuentra de pie en el lado firme del precipicio, en el lado de la vida, y que, por tanto, tiene todavía posibilidades de curación. Esta idea se refrenda con los siguientes versos del poema “Los ríos”: “Ah, las heces / curiosidad primera de los médicos. Si fueron impecables / habrá curación para ese alguien.”

Realizando un balance de lo analizado en este capítulo, descubrimos que la indefensión vital del poeta, que se inicia con la toma de conciencia del avance destructor del tiempo/historia junto con el reconocimiento de su desarraigo espiritual y su desesperanza en un mundo sin sentido, ha generado un tránsito por diferentes niveles de su ser. En efecto, constatamos que esta tortuosa odisea interior comienza en una dimensión racional/intelectual donde el poeta percibe el mundo des-integrado y se observa a sí mismo como un individuo en desajuste. Esta primera dimensión se relaciona con una segunda de naturaleza emotiva o sentimental, que es la de la búsqueda de los “afectos” y bienes perdidos —la “belleza, la “forma”, la “unidad”—. Finalmente, sobreviene una etapa que termina con la necesidad de esclarecer la incertidumbre de su supervivencia a través de los signos físicos y los procesos biológicos de su cuerpo.

Por un momento, entonces, la intención de definir su realidad mediante la palabra se ha detenido frente a la necesidad de obtener certidumbres físicas. Esto es así porque la curación de su cuerpo es necesaria para cantar, para hacer poesía, para, como dice Gusdorf:

(...) pasar de la pasividad de la roedura interior a la actividad creadora. Hablar, escribir, expresar, es hacer obra, es durar más allá de la crisis; es volver a comenzar a vivir, hasta cuando se cree que sólo revive el dolor. La expresión tiene valor de exorcismo porque ella consagra la resolución de no abandonarse (La palabra 62).

Por esta razón, lo físico es importante en la poesía de Watanabe. Pero no lo físico entendido solo en el sentido material sino también en el espiritual. Materia y espíritu no se encuentran escindidos dentro del ser humano. Ambos son elementos constituyentes e inseparables del ser del hombre como las caras de una moneda. Por supuesto, no hablamos aquí de lo espiritual relacionado con una creencia religiosa, sino como lo entiende Daisetz Teitaro Suzuki:

Una de las cosas más importantes que la religión ha descuidado en el pasado es el aspecto material de la vida. La religión ha enfatizado excesivamente la vertiente espiritual, cuando espíritu y materia están tan íntimamente relacionados que no pueden avanzar por separado. (...) Es en la materia tanto como en el espíritu donde sentimos la fraternidad y la reciprocidad. El espíritu tiende con frecuencia hacia el individualismo, y la materia hacia el comunitarismo. La materia es un mundo común a todos nosotros, pues sobre ella ejercemos nuestro poder espiritual y en base a ella sentimos nuestra propia existencia. La materia nos ofrece resistencia y por esto crecemos conscientes de nosotros mismos, es decir, de nuestra propia espiritualidad. En este sentido, la materia es nuestra amiga, no nuestra enemiga. (Budismo Zen 148).

En este sentido, la convivencia de lo material y lo espiritual en el cuerpo se torna relevante y el poeta hace referencia a esto en su obra como uno de los aprendizajes más importantes transmitidos por su familia. En el poema “La cura” (HN 39), se resalta este hecho:

El cascarón liso del huevo  
sostenido en el cuenco de la mano materna  
resbalada por el cuerpo del hijo, allá en el norte.  
Eso vi:  
    Una mujer más elemental que tú  
espantando a la muerte con ritos caseros, cantando  
    con un huevo en la mano, sacerdotisa  
más modesta no he visto.  
Yo la miraba desgranar sobre su regazo  
    los maíces de la comida  
mientras el perro callejero se disolvía en el relente del sol  
lamiendo  
el dolor arrojado a la tierra  
    junto con el huevo del milagro.  
Así era. La vida pasaba sin aspavientos  
    entre gente parca, padre y madre  
que me preguntaban por mi alivio. El único valor  
era vivir.  
Las nubes pasaban por la claraboya  
y las gallinas alineaban en su vientre sus santas ovas  
y mi madre esperaba nuevamente el más fresco huevo  
con un convencimiento:  
    La vida es física.  
Y con ese convencimiento frotaba el huevo contra mi cuerpo  
y así podía vencer.

La situación que más llama la atención en este poema es una característica que estudiamos en el capítulo anterior acerca de la mitología privada del poeta. Uno de los usos o costumbres de su pueblo es el de curar los males que aquejan a una persona —en este caso el propio Watanabe niño— a través de un rito que consiste en pasar el huevo por el cuerpo enfermo con el propósito de que el huevo absorba las dolencias o malestares, eliminándolos así del organismo enfermo. Para nosotros, de suyo, este “rito casero” es importante, pero aún lo es más la verdad que el poeta aprende como consecuencia, justamente, de la aplicación de este rito: que “la vida es física”. Relacionado con las ideas de Suzuki citadas líneas arriba, el término “físico” no sólo hace referencia al aspecto material del cuerpo, sino a dos aspectos distintos de una misma realidad: el espiritual y el material. Tal afirmación implica una norma de vida cuya puesta en práctica diaria involucra simultáneamente varios niveles, entre los que se incluyen el afectivo-sentimental, el sensual-sensorial, el intelectual-racional, junto con una dimensión temporal. Este último aspecto se torna verdaderamente importante, ya que, como intuye Watanabe, la única constatación de que estamos vivos es el presente actual vivido en todas aquellas dimensiones que hemos nombrado. Para el poeta nada asegura la vida fuera del momento en que es vivida, pues, dentro de su implacable incertidumbre, las únicas certezas que se tienen sobre el futuro son que este consume la vida y conduce a la muerte, y que el destino puede seguir deteriorándola con nuevas enfermedades. Por esta razón, “la mano materna” no descansa en su propósito de verificar la vida, sino que sigue alerta y esperando “nuevamente el más fresco huevo”. En el último verso citado leemos: “y así podía vencer.”, pero, conforme hemos visto, esta victoria sobre el “dolor arrojado a la tierra” y la muerte es tan solo momentánea y pasajera.

Esta última idea se refrenda en el poema “Los iguana” (HP 69) donde el poeta presiente que tarde o temprano el tiempo destruirá tanto al hombre como a todas las cosas



construidas por él. La “arena” es acá símbolo de lo que las cosas fueron en un principio y a los que las cosas retornarán. Asimismo, este elemento comparte características con la suprema inmensidad del “mar” vista en el poema “Regresando al Perú en barco”, ya que connota la brevedad de la vida del hombre frente a la inconmensurabilidad del tiempo:

Repasa con tu mano las paredes, las puertas, las ventanas  
y dime: ¿no sientes que todo es arena  
milagrosamente conglomerada y erguida  
en casas , como la mía (...)?  
(...)  
Mi pueblo debe muchísimos años.  
Todos heredamos esa deuda de tiempo.  
Vivimos esperando que el tiempo penetre como un violento  
cansancio  
en la arena, y la arena vuelva a ser fina y dispersa (...)  
(...)  
Allí pagaremos nuestra deuda,  
quietamente, pero durando  
como la iguana gris que sólo baja los párpados displicentes  
para ver contra el sol  
el color de su sangre.  
Así también nosotros sabremos si la sangre todavía nos circula roja  
o si ya se nos cuajó negra y muerta.  
Y si roja nuestra alegría será íntima y tácita  
como la alegría de la iguana que no tiene voz para celebrar.

Por un lado, Watanabe asume que el hombre está en “deuda” con el tiempo, esto es, que su vida es pasajera y transitoria y que su fin inevitable es la muerte (“Vivimos esperando que un día el tiempo penetre como un violento / cansancio”), y no la regeneración como los elementos de la naturaleza. Por otro lado, el poeta compara al hombre (“nosotros”) con la iguana que de alguna manera “verifica”, a través de los vasos sanguíneos de sus párpados, el fluir de su “sangre”, que en este caso simboliza la vida en oposición a una sangre cuajada “negra y muerta”. Al igual que la iguana, el hombre debe constatar continuamente su propia vida. Si sigue viviendo, entonces la alegría del hombre será “íntima y tácita”, es decir, una alegría controlada y a la defensiva, “sin aspavientos”

—como se lee en “La cura”—, una tranquilidad momentánea dada la incertidumbre con la que vive uno su existencia.

Asimismo, en el poema “El ojo” (CC 29) vemos esta actitud de revisión constante de la vida siempre en desajuste frente al tiempo cuyo transcurso supone deterioro e incertidumbre:

La primera operación de tu insomnio  
es un juego de los tiempos: te revisas  
y confirmas  
que ni tus manos ni tus pies  
se han desprendido como colas de lagartija.  
(...)

Por estas razones, mientras la enfermedad siga torturando con su presencia, la sensación de indefensión frente a la muerte continuará oprimiendo al poeta.

Es así cómo, ante el desgarramiento intelectual, social, afectivo y físico sufrido, el poeta intentará buscar una salida para trascender la angustia de la existencia humana. El último poema de la sección “Krakenhaus” de El uso de la palabra se llama “Hombre adentrado en el bosque” y muestra este anhelo de trascendencia. Vemos aquí a un hombre sentado sobre un pino caído en el bosque. Desde ahí, observa con angustia una “esfera de aluminio / que corona la torre puntiaguda del Pabellón del Cáncer.” A partir de estos versos y de otros que veremos a continuación, podemos colegir que el “hombre adentrado” es el propio poeta que reflexiona sobre su precaria situación:

(...)  
Difícil símbolo  
la esfera.  
El hombre baja la mirada. Su alrededor es más amable:  
los pétalos de la “Cati en Llamas” parecen crepitar en el verdor de la  
yerba,  
un insecto (...)  
taladra su nido en un alerce. Y también mariposas.

(...)  
 Pero ahora es el sol bajando en haces que se pierden en el humus.  
 Un haz no se pierde,  
 incide en un pequeño charco de lluvia.  
 El charco refulge y la raíz de un pino se esfuma.  
 Y asimismo  
 y completamente  
 desaparece un conejo blanco que de huida salta al centro del agua  
 fulgurante.  
 Y esperándolo y no viéndolo más, el hombre pregunta:  
 “¿Y si la luz lo ha llevado a otro planeta  
 y el conejo, ya animal de otra sustancia, corre contento  
 sin haber padecido rigor de trampa, cuchillo, escopeta, zorro,  
 enfermedad u otro modo  
 de la muerte?”  
 (“Oh Señor, no es de la muerte que quiero huir sino de sus terribles  
 modos”)  
 Ya no es amable su alrededor.  
 (...)  
 nubes de tormenta cubren el sol  
 y el brillante charco regresa a su humildad de agüita opaca.  
 Se acabó la promesa  
 de una limpia fuga tras una puerta reverberante.  
 Con qué rapidez se suceden estos días creencias y desmentidos!  
 El hombre sale del bosque guiado por la esfera de aluminio.  
 (...)

Cuando se afirma en el poema que el alrededor del enfermo “es más amable” se quiere connotar que el espacio natural que lo circunda le ofrece cierta satisfacción, por un lado, porque está momentáneamente fuera del hospital, y, por otro, porque el bosque, es decir, la naturaleza, se le presenta como una unidad en armonía. Los elementos de la naturaleza conforman un orden integrado del que el hombre no forma parte. Su enfermedad y el reconocimiento de su transitoriedad en el mundo condicionan en él una sensación de desajuste o enajenación a varios niveles que ya explicados. Los elementos que configuran ese espacio armonioso son la flor, la hierba, un insecto, un árbol, las mariposas, el sol, el charco de lluvia y el conejo. Aquí también la palabra sol posee significados positivos como en los poemas “Nuestra Leona” y “La vuelta” arriba citados. Es este elemento el que produce con sus brillantes haces sobre el charco una situación que permite apreciar el

equilibrio de la naturaleza. Y es a partir de este hecho que se genera en el poeta una reflexión sobre la enfermedad y la muerte. El poeta que siente los límites de su corporeidad y los malestares que le aquejan contempla cómo “la raíz de un pino se esfuma” y cómo “desaparece un conejo blanco”. Para Watanabe, los peligros que se cernían sobre el animal al estar vivo se han anulado, puesto que este ha desaparecido; al trascender de esta manera la realidad, el conejo ya no tendrá que padecer una muerte dolorosa por “trampa, cuchillo, escopeta, zorro, / enfermedad u otro modo”. De la misma manera que el conejo ha escapado a una muerte dolorosa, también el poeta quisiera hacerlo: “(Oh Señor, no es de la muerte que quiero huir sino de sus terribles modos)”; es decir, quisiera trascender a través de la naturaleza como ese conejo y desaparecer sin sufrimiento.

Y, a continuación, su alrededor que era amable, “ya no es más amable”, porque el sol es ocultado por “nubes de tormenta”. Entonces, la visión acogedora que produjo el sol<sup>50</sup> y le dio a el poeta la idea de trascender su contingencia humana integrándose en la naturaleza se ha disipado: “Se acabó la promesa / de una limpia fuga tras una puerta reverberante”. Ahora sólo le queda aceptar la difícil realidad y regresar al hospital donde le esperan los cirujanos y sus escalpelos y, probablemente, la muerte.

Por otro lado, para el poeta la “esfera” es un “difícil símbolo” en el sentido en que encarna dos significados opuestos. En primer lugar, teniendo en cuenta la perfección de la esfera, ella es símbolo de la “belleza” a la que ya hemos aludido, a ese pasado mítico que el poeta ha perdido. Verla fuera de sí es verse a sí mismo desasido de ese pasado y reconocerse a la vez inmerso en una realidad temporal para la que no encuentra todavía cómo ajustarse. Es este el segundo significado: asumirse sujeto a su condición mortal. Finalmente, la esfera, en su perfección inalcanzable, lo guía hacia el “Pabellón del

---

<sup>50</sup> La misma actitud consoladora y de plenitud frente al sol del mediodía se detecta en “El descanso en la fuente” (HEN): “(...) En el mediodía / todo alcanza la limpieza de su origen, / su tranquila plenitud.”





continuación. En este sentido, el poeta que anhela escapar del dolor y la muerte, en su sueño, le confiere inmortalidad al ciervo pero como dándose a sí mismo: “(...) Y así mirándolo / yo mismo me miro”. Sin embargo, Watanabe sabe que poseer este atributo, que identificarse con el ciervo es sólo posible como anhelo, como “sueño”: “pero sólo en mi sueño”. Al final, en la vigilia, en el momento de la conciencia y de la verdad, aparece la expresión del fracaso de ese sueño en palabras que sintetizan un sentimiento de impotencia: “No eres de vuelo y morirás en el suelo, mordido / por los perros!”. Decir esto del ciervo es aceptar, dado que se ha comparado con este animal, que el poeta mismo morirá. De esta manera, los dos últimos versos, expresados con desesperación y cólera, recaen sobre su propio ser. El poeta se reconoce como materia imperfecta, no de “vuelo” (connotación de pureza y de aislamiento del sufrimiento terrenal) sino de “suelo”: objeto de sufrimientos, creación transitoria, centro de enfermedades e impurezas. Como en otros poemas, la pareja de antónimos refuerza el sentido de confrontación entre dos realidades distintas.

Como dijimos, la palabra “sueño” en la poesía de Watanabe se cubre de connotaciones negativas. En el poema “Las rodillas” (HN 29-30) el poeta anhela un cuerpo menos propenso al dolor, un cuerpo menos frágil, lo que, en referencia a lo que hemos venido analizando, es anhelar una vida, una duración en el mundo sin enfermedades. Además, otra vez vemos la aparición del “sol” connotado por la metonimia “luz”. Es esta luz acogedora la que produce en el poeta sensaciones de alivio momentáneas hasta el momento en que su conciencia le hace darse cuenta de su error, de su propia mentira:

(...)  
 Y yo miro mis rodillas, la unión de mis huesos  
   más duros, y la luz  
 las abrillanta, les miente poder, las decanta  
 riscosas  
   como el vestigio

del cuerpo consistente que nunca tuve, ese cuerpo  
no quebradizo

que sueño para mi vulnerable blandura.

Nunca fui de materia más consistente. Y el sueño  
es tan compasivo como inútil.

(...)

En “Melodrama” (HN 59), observamos una significación idéntica de la palabra “sueño”. Pero en este caso es el poeta quien intuye que la pareja dormida a su lado es la que espera ese “sueño” piadoso. Sin embargo, el “tú” a quien se dirige al comienzo y al final del poema no es simplemente su acompañante, sino que se puede leer como dirigido al lector o aun oyente generalizado, a la vez que a sí mismo:

(...)

Yo desperté con miedo  
y tú dormías haciendo mohínes, tal vez esperando una piedad.

(...)

Yo descifro las cosas con lentitud y cansancio  
y siempre he querido una vida más explícita.

Mi pantalón colgaba de un clavito

(...)

Nada qué descifrar, sólo un poco de pena evidente  
porque caía laxo y abatido como un trapo. Y entonces

en su caída

empezó a dibujarnos, y se hizo signo, y qué feroz.

Tú aún sigues esperando en tu sueño una piedad?

El pantalón del poeta se vuelve símbolo de la vida, del paso del tiempo y de la conciencia de la incapacidad humana. El poeta descifra, y lo que descubre es pena, apatía, abatimiento. El signo es feroz porque el pantalón “cae”, como ha caído el poeta en una realidad caótica y angustiante. La piedad que se espera en el último verso es la de trascender esa realidad. Ese “tú” se convierte en un “nosotros” ya que el poeta presupone el sentimiento de vacío que, como en él, se generaliza en todos los hombres.

A pesar de estos momentos de pesimismo, el poeta no cesa en su búsqueda y en poemas posteriores verificamos nuevamente el anhelo de integración en la naturaleza puesto que aún subsiste en él el temor al sufrimiento, al paso del tiempo, a la muerte. Tal integración sería, a la vez, una forma de recuperar el equilibrio perfecto de su pasado incorrupto:

Otra vez es tiempo de ir a la montaña  
a buscar una cueva para hibernar.

Voy sin mentirme: la montaña no es madre, sus cuevas  
son como huevos vacíos donde recojo mi carne  
y olvido.

(...)

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

Allí está, hermosa e inocente entre la neblina, y yo entro  
en su perfecta indiferencia  
y me ovillo entregado a la idea de ser de otra sustancia.

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

(“Animal de invierno” 19)

Desde los primeros versos, vemos la conciencia del poeta sobre la transitoriedad de la vida. Esta está, obviamente, señalada por el sustantivo “tiempo”. Lo que es interesante es la frase con que se abre el primer verso: “Otra vez”, con que se expresa que este deseo de trascendencia es constante a pesar de que, en el tercer verso, el poeta explique que realiza esta acción sin mentirse, es decir, sabiendo de antemano cuál será la conclusión de su anhelo. Sin embargo, el sentimiento trágico de su situación en el mundo es tan intenso

que vuelve a repetir el intento de recogerse e hibernar, esto es, de integrarse en la naturaleza que simboliza la no-conciencia del ser, el equilibrio perdido, el paso a una eternidad sin dolor. Como hemos visto, la historia y el tiempo están asociados a una caída infortunada en un mundo caótico y sin forma, al avance del tiempo y al deterioro físico y afectivo del hombre. En oposición a esto, “la montaña / está fuera del tiempo” y es por eso que el poeta busca, a través de ella, una salida a una existencia libre de angustia y de muerte. Por tal razón dice que entra en ella: “entregado a la idea de ser de otra sustancia”, esto es, con el deseo de disolverse en el orden natural. La idea de la repetición de este rito personal se refrenda con el verso siguiente: “He venido por enésima vez”, pero, a continuación, el poeta advierte: “a fingir mi resurrección”. Esta frase nos hace recordar la voz del poeta en el poema “El lenguado” donde este “copia incansablemente el color de la arena”. Por todo esto, finalmente esa posibilidad de encontrar la unidad perdida y de integrarse a la naturaleza es, pues, sólo un intento frustrado, un deseo y un sueño.

Esta vía, imposible y tapiada, de trascendentalismo en la naturaleza se corresponde con la incredulidad frente a una segunda vía de trascendencia extracósmica. La creencia en una fe religiosa, en un dios, en un paraíso después de la muerte no existe en la poesía de Watanabe. En el poema “La convicción” (CC 71) el poeta, sobrecogido en su caminar entre tumbas y lápidas de un cementerio, afirma lo siguiente:

(...)  
Dios, en este lugar los muertos te libran de la promesa:  
fue alentador creer que volverían,  
mas ya no les importa, están resignados  
a sus huesos  
que sólo quieren cuidar de la desnudez del aire.

Aquí lo único vivo  
es la humana voluntad (...)

En este poema, la visión de la vida que se refleja en la poesía de Watanabe está marcada por una conciencia sobre la naturaleza contingente del hombre. Después de largas cavilaciones sobre este tema, el poeta entiende que, a pesar de que nuestra voluntad tiende al absoluto eterno, nuestra realidad es transitoria. Por esta razón, se dirige sin reproche a Dios explicándole que si bien la idea de la resurrección había seducido en un principio a los hombres, ahora eso “ya no les importa”. Para el poeta, Dios está librado de su promesa de vida eterna; puede cumplirla o no, pero eso no le concierne al hombre, vivo o muerto.

En el poema “El ojo de agua” (CC 53), Watanabe aclara que no espera nada de ese ni de ningún dios: “A los cincuenta años / ya sabes que ningún dios te va a hablar claramente”. Sin embargo, debemos tener en cuenta que en este poema, la palabra “dios”, escrita sin mayúscula, amplía su significado cristiano, y puede simbolizar tanto a la primera vía frustrada de trascendencia, la naturaleza, como a la segunda vía, la del Dios cristiano. En todo caso, la sensación que nos queda es la de que Dios no aparece como responsable del sufrimiento humano, aunque, paradójicamente, se le puede considerar víctima de sus propias promesas incumplidas.

En este último sentido, dentro de la teología cristiana se explica que Dios puede manifestarse al hombre a través de los ángeles. En esta perspectiva, son portadores de mensajes divinos que pueden ser funestos o venturosos, desafiantes o misericordes. Teniendo como base diversas situaciones bíblicas, a través de ellos Dios pacta con el hombre, comprueba la fuerza de la fe que este le tiene, establece pautas de comportamiento, otorga caminos de salvación. Dentro de estas posibilidades, la presencia de estos seres en la poesía de Watanabe está relacionada con sensaciones de angustia, de incredulidad o indiferencia generadas en el poeta. De esta manera, los ángeles no le transmiten consuelo ni tranquilidad, sino todo lo contrario, como vemos en “El ángel no deseado” (HP 45):



Esta noche ha vuelto mi ángel a husmear los desechos,  
 a investigar mi vida con artificiosa delicadeza.  
 Mi ángel es de usos nocturnos, presiento  
 sus ojillos, su pequeña figura engordando entre los residuos,  
 (...)

Nunca lo he visto, no conozco sus ojos,  
 (...)

sólo encuentro su inefable pestilencia cuando quiero asesinarlo  
 (...)

Sin embargo mi ángel me conoce bien,  
 sabe que puede destruirme (...)

lo aguardo con un garrote  
 pero sabe que me temblará la mano cuando él me mire encrespado  
 de odio,  
 incomprendido.

Esta noche ha vuelto, está batiendo sus alas, sospecho claramente  
 las palabras que nunca dice  
 y que me invitan a un peligroso entendimiento:  
 Una angustia permanente  
 (...)

a cambio de su albedrío por mi casa  
 (...)

Este ángel que se le aparece al poeta da la sensación de estar transfigurado en un buitre que sobrevuela los desechos del poeta, es decir, su desconsuelo y su angustia, el total descontrol que tiene sobre su vida arrojada a una realidad que, como hemos visto a lo largo de este capítulo, se le aparece sin sentido. Además, el ángel es una presencia que no se le ha revelado completamente, porque no la ha visto a los ojos. Lo único que sabe el poeta de él es que puede destruirlo, que añade más angustia a su conciencia de la naturaleza trágica de la vida y que tiene que convivir indeseadamente con él. Y a pesar de querer asesinarlo, el poeta sabe que no podrá hacerlo, porque aceptar al ángel en su casa es aceptar su propio destino de lucha permanente contra el desconsuelo, el paso del tiempo y el miedo a la muerte, su destino que es, a la vez, una desgarrada búsqueda de la armonía perdida y de nuevas leyes que otorguen sentido al mundo. De esta manera, este poema se presenta como una alegoría de su propia vida.

En el poema “Camposanto”, el poeta presenta al ángel como una figura que refleja el deterioro del mundo y la precariedad de la vida. La actitud de este ángel simboliza la pérdida de fe en Dios o, simplemente, la ausencia de esta fe, como vimos en el poema “La convicción”:

Por dejadez del municipio  
el muro perimétrico que guardaba a los muertos  
es un largo escombros de adobes.  
(...)  
Todavía no es escombros una alta y robusta columna de barro.  
Resiste  
y se yergue  
coronada por una gran esfera revocada con yeso.  
Las grietas y desprendimientos del revoque  
le han dibujado duras facciones casuales,  
y la columna es un ángel marcial y mutilado de alas,  
un resentido.  
En las tardes, cuando la luz desciende en haces, bíblica,  
Él, perverso, dice que no,  
(...)

Es el ángel quien está “resentido” y se muestra “perverso”, mas no el poeta, ya que su visión de la existencia no muestra anhelo de salvación a través de esta vía religiosa. El agrietamiento del rostro del ángel, el deterioro de sus facciones, la mutilación de sus alas simbolizan la transitoriedad del hombre y el avance destructor del tiempo. Mensajero o no de Dios, el ángel ha quedado en silencio, al igual que los ángeles de Rafael Alberti, sobre los que explica Hugo Friedrich en La estructura de la lírica moderna:

[Los ángeles] son restos de símbolos de algo sobrenatural, son el ser poetizado de un solitario, mudo como los ríos o mares. Entre ellos y los hombres se desarrolla un drama que puede terminar en una total falta de contacto (...) En otro tiempo los ángeles fueron mensajeros de luz y de gracia para el hombre, e incluso cuando luego le trajeron congostas como vengadores de Dios, eran mensajeros enviados por Él. Pero al llegar no le reconocieron: estaban tan cansados de él, que el hombre, ahora, sólo puede verlos como imágenes de lo feo y de lo muerto. (228)

En el poema “Camposanto”, el anuncio que porta el ángel de Watanabe es claramente funesto: en su difícil tránsito mortal el hombre está solo y desposeído de salvación eterna: “Él, perverso, dice que no,”. El hombre, así, se ve abandonado en el mundo, presa de sus propios miedos y enfermedades, aunque observado por ese ángel que nos remite también a la poesía de Rilke. El hombre de Watanabe es un hombre que anhela, sin embargo, un sentido de vida que por el momento carece, debido al “desajuste” de haber caído en la compleja realidad de la historia que lo deja sin certezas frente a su destino.



### CAPÍTULO 3. POESÍA: CUESTIONAMIENTO Y COMPENSACIÓN

*Cúrame,  
pero no totalmente,  
déjame un pelo del demonio en la mirada:  
el mundo  
merece sospecha  
siempre.*  
 (“El Endemoniado”, Habitó entre nosotros)

#### 3.1. POESÍA Y CUESTIONAMIENTO

Buena parte de la obra de Watanabe muestra un profundo interés por la naturaleza de la labor poética. En esos poemas se observa un intento por describir lo que la poesía significa para él y por encontrar las razones que impulsan su escritura. Por supuesto, estas razones no pueden desligarse del resto de los temas de su obra, pues guarda con ellos una relación que muestra una forma total de existir. Esta reflexión sobre la actividad poética sin duda es compleja, ya que el poeta cuestiona tanto la capacidad intrínseca de las palabras para referir las cosas del mundo, como la capacidad de la poesía misma para expresar la existencia del hombre en sus múltiples aspectos. Es necesario advertir, sin embargo, que estos cuestionamientos ejercidos por el poeta sobre su propia poesía no están relacionados con preocupaciones que podríamos llamar ancilares, esto es, con compromisos ideológicos hacia los que, de una manera u otra, se inclinaron los poetas de su generación, para quienes, según se ha estudiado, la poesía sí poseía un rol concientizador sobre las problemáticas sociales, raciales y políticas de la época<sup>51</sup>. Lejos de esto, la poesía de

<sup>51</sup> “(...) muchos en ese momento se planteaban cambiar el mundo a través de la poesía, se veía la poesía como un elemento que debía coadyuvar al cambio social, pero ojo, no se trataba de una poesía social realista. Sin embargo, en especial Hora Zero, hablaba del ‘poder de la poesía’. Yo discrepé siempre con ellos en esos postulados, por eso no pertenecí a Hora Zero”. Cfr. Rabí Do Carmo. “El estilo es el lugar donde poso mi alma (Entrevista a José Watanabe) [1, 2]. Sobre este tema véase también “Literatura y Nación: La pregunta peruana” de Cristián Gómez: “Hora Zero, la agrupación más altisonante de todas y ‘dirigida’ por Jorge

Watanabe evalúa sus propias capacidades de simbolización del mundo y las razones mismas por las que el poeta ejerce el hacer poético.

Uno de los valores esenciales de la poesía es, como se sabe, el de revelar el mundo que se halla dentro del poeta. Son sus propias experiencias las que Watanabe quiere transmitir, su dolor por una armonía pretérita perdida y su desadaptación ante una realidad desconcertante. Pero, en un primer momento, vemos que no encuentra la forma adecuada para expresar ese mundo interior:

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 irrepríblemente tarjo  
Se llevarán para siempre mi poema  
 (“Los versos que tarjo”, HP 43)

El poeta escribe el poema con una inseguridad “obsesiva”, con la incertidumbre de no saber expresar de la mejor manera aquello que lleva en su interior. La acción de “tarjar”

---

Pimentel y Juan Ramírez Ruiz, reivindicó siempre la figura militante y disciplinada de Javier Heraud como norte de su labor poética. En dos de sus manifiestos más expresivos, ‘Palabras urgente’ y ‘Poder joven de la poesía’, ambos de 1970 y 1971 respectivamente, los poetas de este grupo (...) refrendaban su carácter político y contingente, convencidos de la resonancia de la literatura y del arte en general como expresión social: ‘Ante aquellos que sostienen que la poesía no tiene ningún poder. Nosotros sostenemos que sí tiene un poder así como el arte en general lo tiene. Consideramos que el poder de la poesía y el arte como forma y factor de conciencia social es energía suficientemente capaz de hacer avanzar o hacer retroceder en su proceso de evolución (...) En las presentes condiciones del desarrollo consideramos que la poesía y el arte cuando se oponen al desarrollo histórico de una sociedad cumplen un rol negativo, alienante y, cuando impulsa el desarrollo histórico cumple un rol positivo o desalienante.’” [4]

continuamente el lápiz es justamente esa obsesión por encontrar la expresión más auténtica de su ser. Y esa autenticidad no lograda de su ser está simbolizada por el reflejo del espejo, donde, lejos de quedar impreso dicho ser, ese mundo interior, ha quedado una “figura borrosa, mutilada, malograda”. Por otro lado, se hace presente el entorno medular de la familia tan caro a la poesía de Watanabe. La imagen de la madre, como dijimos con anterioridad, no ha quedado de lado. Es un ejemplo de cómo esos otros motivos de su obra no se suceden al margen de estos cuestionamientos poéticos. La acción del niño de mirarse en un espejo y la observación de la madre son la metáfora, de visión negativa, con que termina el poema: el poeta ha buscado la mejor expresión de su mundo interior pero no lo ha logrado. Asimismo, el certero juicio de la madre actualiza la dicotomía entre la apariencia y la esencia de las cosas. Una excesiva preocupación formal y el uso indebido de los recursos de estilo (como veremos más adelante) pueden anular o distraer la intuición original, el sentido oculto que el poeta quería transmitir.

El título del libro, El huso de la palabra, de por sí entraña, con el juego de las palabras “huso” y “uso”, el carácter reflexivo sobre la naturaleza poética que impregna este poemario y que se nos hace evidente desde el epígrafe extraído de un poema de Carlos Drummond de Andrade:

... contempla las palabras.  
Cada una tiene mil caras secretas sobre la cara neutra  
y te pregunta, sin interés por la respuesta,  
pobre o terrible, que le dieres:  
¿Trajiste la llave?

El título “El huso de la palabra” es explicado por Fernández Cozman de la siguiente manera:



El título del poemario es muy complejo y refleja variadas aristas significativas. La palabra “huso” [instrumento manual que sirve para hilar torciendo la hebra y devanando en él lo hilado] remite, en primer lugar, al acto artesanal de hilar o realizar un tejido. Así como se trabaja con los hilos, de la misma manera el poeta opera con el lenguaje de manera recurrente. Hacer poesía, en consecuencia, significa hilar y, por extensión, tejer la significación discursiva, pues “texto”, etimológicamente, quiere decir tejido. En segundo lugar, “huso” remite a “uso” o empleo del lenguaje poético. (“Primera aproximación a El huso de la palabra de José Watanabe” [53-54])

Podemos agregar dos sentidos más a la palabra “huso”. Uno, los veinticuatro “husos horarios” en que se divide el mundo por convenio para ordenar los tiempos; tiempos que se quieren acercar entre sí, tiempos que no son iguales pero que, para regular su variación, han sido fijados por consenso: una explicación que parece definir el fenómeno de la lengua, o, de manera general, el de la palabra. El otro sentido se relaciona con las células: durante la división de estas, las fibras que las proveen de la estructura necesaria para condensar y dividir los cromosomas se llaman, en conjunto, “huso mitótico”. Así como este “huso” forma dos células nuevas, el uso adecuado de la palabra, el uso poético puede dar origen a una multiplicación de sus significados.

El huso de la palabra está dividido en tres secciones: “El amor y no”, “Lo mismo la palabra” y “Krankenhaus”. En particular, la reflexión poética se centra en la sección “Lo mismo la palabra”. Es justamente en esta sección donde aparece el poema “Los versos que tarjo”. A nuestro parecer, la homofonía entre “huso” y “uso”, sus significados dispares en el plano literario, pero, a la vez, recíprocos y complementarios en el plano connotativo, destacan la obsesión del poeta por encontrar la palabra justa, “especular”, cuyo fin es el de expresar de forma tan exacta como sea posible la visión del poeta. En este caso, basta la ausencia de una letra (la “h”) para que la palabra signifique una cosa distinta, para que, desde una perspectiva más general, la operación poética se vuelva un intento fallido o victorioso. “Cada palabra del poeta es única. No hay sinónimos. Única e inamovible:

imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin trastornar todo el edificio”, explica Octavio Paz (El arco y la lira 45).

Pero además, continua diciendo Paz, el poema será derrota o victoria en la medida en que se convierta o no en objeto de participación con el lector. Para él, la poesía sólo estará completa, sólo será poesía, si es que logra la comunión con el lector, esto es, sólo si logra la comunicación que es, esencialmente, una re-creación (El arco y la lira. Ver, en especial, el capítulo “El lenguaje” 38 y siguientes). Para Paz, el poeta debe ser una especie de Prometeo: héroe robador del fuego con la intención de entregárselo a los hombres. En oposición a esto, está el lenguaje que se consume a sí mismo, pues no logra la comunión con el interlocutor, como ocurre con el “Igitur” de Mallarmé, que claramente simboliza para Paz “el que se contempla a sí mismo” y cuya “claridad acaba por incendiarlo”. De esta manera, sigue Paz, “la flecha se vuelve contra el que la dispara, cuando el blanco es nuestra propia imagen interrogante” (El arco y la lira. Ver “El ritmo” 49-55). Justamente, esto es lo que recrimina la madre al niño en “Los versos que tarjo”<sup>52</sup>.

Watanabe cree en esta comunión. Tiene en cuenta que la creación poética presupone una recepción de la misma. Y por lo mismo se adelanta a los juicios de sus lectores, a la re-creación que ellos harán de su poesía. En el “Frontis” (prólogo escrito por Watanabe en su libro El huso de la palabra) se hace evidente su obsesión por encontrar las palabras que expresen mejor sus experiencias:

Cuando mis amigos me preguntan cuándo publico, yo levanto honestamente los hombros (...) Allí mismo recomienzo una tarea que es mi terquedad y mi traba, y que seguramente volverá a quedar inconclusa: corregir. Difícilmente

---

<sup>52</sup> La comparación que realiza Gusdorf entre el que se mira en un espejo y Narciso es complementaria de lo que decimos: “La imagen es otro yo-mismo, un doble de mi ser, pero más frágil y vulnerable, revestido de un carácter sagrado que lo hace a la vez fascinante y terrible. Narciso, al contemplar su rostro en el seno del manantial, queda fascinado por esta aparición, hasta el punto de morir al doblarse sobre sí mismo. (...) La naturaleza no había previsto el encuentro del hombre con su reflejo, sino que parecía oponerse a toda complacencia ante ese reflejo. La invención del espejo parece haber conmovido la experiencia humana (...)” (11).

sé cuándo un poema está para publicar. Me gustaría saberlo con más frecuencia para que el poema no quede como un problema de conciencia que no termino de resolver (7).

Watanabe va construyendo la sensibilidad de sus lectores a partir del prólogo de este libro. Con esta especie de confianza sobre la “pregunta obsesiva” que le ronda durante la creación poética, a la vez que establece una relación más humana, más horizontal con sus receptores —comunicándoles sus propias dificultades creativas—, rompe las creencias que todavía se podrían tener del poeta como ser misterioso o como médium de una voz o entidad ultraterrena. En una entrevista leemos:

(...) lo hago [comunicar la experiencia poética] sin dárme las de profeta, ni de aeda griego, sino como una persona que simplemente quiere comunicar algo, tal vez por soledad (...) No creo ser el poeta solemne, me fastidia eso. (Vega, Selenco; Huamán, Bethsabé. “Cosas del cuerpo. Conversación con José Watanabe” 46)

Pero esta vinculación más cercana con el lector no disminuye su preocupación estética, al contrario, esta obsesión continua apareciendo en el momento de reflexionar sobre su propia poesía:

(...)  
Yo siempre supongo un lector duro y severo, desconfiado  
de las muchas astucias  
de los pobrecitos poetas.  
 (“A la noche”, HN 47)

Y esta obsesión también se revela a la hora de reflexionar sobre la poesía de otros; juicio que, a la vez, retorna, como vuelo de boomerang, sobre su propia poesía:

(...)  
Abelardo me ha hecho un honor,  
me ha pedido que presente su libro. Ay amigo,

exímeme de larga opinión. Bien sabes  
que cuando un poeta honrado lee a otro honrado  
sólo le busca una palabra, una sola, la que hace sonar  
a las otras.

(...)

Yo la estoy buscando sin prisa, entre todos  
los honrados, y con un resabio de sangre en la boca  
como si estuviera masticando  
mi propia lengua. (“Los poetas”, CC 75)

Esta especie de diálogo se transforma en una exploración de su propia conciencia creadora. Pero vemos que la obsesión creadora se convierte ahora en una experiencia más dolorosa. La búsqueda de la palabra muerde, hiere, desangra al poeta. Esa búsqueda es una incursión en su mundo interior, en sus angustias y sus temores, y, por eso mismo, la poesía se le convierte en un hacer doloroso. Masticar su “propia lengua” deviene así en metáfora de la dificultad de la creación poética. En tanto creación misma y en tanto expresión de sus vivencias dramáticas, la poesía se asume como una forma de martirio.

De esta manera, las aspiraciones del poeta son, pues, expresar de la mejor manera posible las angustias existenciales del hombre. Pero la poesía, con todas sus posibilidades de figuración puede, si el poeta se deja llevar por el aspecto sonoro o metafórico por el mero hecho de decorar el cuadro poético, resaltar aspectos irrelevantes o de significación inoportuna:

(...)

Los gatos son peligrosos para la poesía, pronto  
acumulan adjetivos, mucho provocan, mucho seducen

(...)

(“El gato”, HN 31)

Si la poesía se deja llevar solo por la belleza verbal pierde sus capacidades de expresar, como dijimos, los problemas que agobian al hombre, es decir, puede convertirse en la cara opuesta del espejo en el que se mira, el reverso inútil que no refleja sino la nada.

Para Watanabe, el carácter expansivo de la poesía debe ser contenido por una conciencia autocrítica constante, porque sino perdería su capacidad de decir verdades. Observamos que se establece entonces una oposición entre una poesía lúdica o despreocupada, que opera movida sólo por la belleza del marco sensorial, y una poesía destinada a penetrar, con la carga lírica justa, en las raíces más hondas de la naturaleza humana. Esta afirmación es análoga a la postura de Ernesto Sábato sobre el uso de los recursos narrativos con que se construyen las novelas (Cfr. *Hombres y engranajes* 76-77). Para el ensayista y novelista, es el tema que se desarrolla en una obra literaria el que impone el uso de ciertos modelos narrativos. Es decir, el material verbal debe estar supeditado a los requisitos que la idea y la intuición del poeta necesitan para ser expresados. Pero en ninguna medida esto implica que la naturaleza sensible y la visión pura de la intuición propias de un artista se vean frustradas o limitadas por la imposición de un lenguaje regido por la univocidad lógica y la objetividad racional. Se trata más bien de lograr un equilibrio, como hemos dicho, entre el fondo y la forma, entre la expresión de esa realidad intuida y el uso de los recursos estilísticos.

En el poema “La jurado” (CC 73), el poeta se presenta a sí mismo como jurado de un concurso poético. El poema se desarrolla en dos planos que tienen características de diálogo. En el primero, Watanabe “conversa” con una figura que nosotros ya conocemos: su madre, quien, ya muerta, hace observaciones sobre los poemas que él lee, emitiendo juicios de valor con la lucidez con que la vimos hacerlo en “Los versos que tarjo”. El poeta la presenta como la verdadera “jurado” del concurso: “(...) yo soy el jurado / pero ella me adelanta / en el juicio, me condena otra vez / a hijo (...)”. El segundo diálogo se establece con los aspirantes a poetas a quienes recrimina la exageración en las maneras de nombrar y caracterizar, casi parodiar debido a la insensatez con que lo hacen, el tema de la muerte:

(...)

En las páginas de ustedes, muchachos, la muerte

tiene más nombres que la vida  
y baila  
ebria,  
sonora, las mejillas pintadas como muñeca  
de teatro y literatura

Sólo un verso brillante, sólo dos, y el resto  
puras fintas, me dice  
la jurado. La muerte  
de verdad  
es como la poesía: mírala venir  
como una forma  
de la templanza.

(Subrayados nuestros)

Por un lado, los aspirantes han pecado por exceso de artificio poético a la hora de hablar sobre el tema de la muerte (“las mejillas pintadas como muñeca”), lo que ha resultado en una caricaturización de esta. Por otro lado, han tratado de representar una realidad que desconocen, de la que aún no saben nada, o que se figuran que conocen sólo a partir de experiencias no vividas personalmente, sino a través de referencias de “teatro y literatura”. Por esta razón, para la jurado —cuyo juicio es, por analogía, el de Watanabe—, la búsqueda de aprehensión del significado de la muerte es artificiosa por saturación de estilo y por desconocimiento total del hecho, al que sólo se ha tenido acceso mediatizado a través del arte. De esta manera, sus versos se convierten en “puras fintas”. Obviamente, de lo que se trata no es de relativizar los valores del arte, sino de discriminar la experiencia vivida de lo que de ella se tiene conocimiento sólo sobre la base de visiones ajenas. El poeta hace hincapié en esto, porque para él la expresión poética es reflejo de la vivencia personal y de la angustia existencial del hombre asimilada en el seno creativo del artista.

Veamos ahora el poema “El grito (Edvard Munch) (HN 83)”:

Bajo el puente de Chosica el río se embalsa  
y es de sangre,  
    pero la sangre no me es creída.  
Los poetas hablan en lengua figurada, dicen.



Y yo porfío: No es el reflejo del cielo crepuscular, bermejo,  
En el agua que hace de espejo.

Oyen el grito de la mujer  
que contemplaba el río desde la baranda  
pensando en las alegorías de Heráclito y Manrique  
y que de pronto vio la sangre al natural fluyendo?  
Ella es mujer verdadera. Por su flacura  
No la sospechen metafísica.  
Su flacura se debe ala 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 ala lengua figurada:  
Hay matarifes  
y no cielos bermejos, grita.  
  
Yo escribo, y mi estilo es mi represión. En el horror  
sólo me permito este poema silencioso.

En términos generales, este poema puede ser visto como una poética construida sobre varios elementos en oposición que, líneas arriba, hemos ido analizando. La reflexión metapoética se presenta acá tomando como escenario el conocido cuadro de Munch, cuya composición visual es la siguiente: en el ocaso del día, un ser (hombre o mujer) calvo, de cara a quien observa el cuadro, se coge con ambas manos los lados de su cabeza, a la altura de unos ojos que vemos muy abiertos; la boca, obviamente, también está muy abierta. Este ser viste una especie de túnica negra y se encuentra detenido a mitad de un puente de madera que une dos cabos; de espaldas a la persona que grita, en lo que parece ser el final del puente, se perfilan las siluetas de dos personas, también vestidas de negro, que no escuchan el grito y que siguen su camino. El fiordo bajo el puente es de un azul profundamente oscuro; arriba, el cielo es de un color rojo sangre. El grito, desde el plano interpretativo, es símbolo del alma angustiada del hombre que se encuentra inmerso en un

mundo que propicia la incomunicación y la angustia y, por ende, la desolación y la desesperanza para las que no halla justificaciones válidas.

El poema de Watanabe se inserta en este cargado marco existencial y, como veremos, simultáneamente se erige como afirmación de que la poesía sirve para comunicar tanto el núcleo emocional de su vida como los dramas de la condición del hombre. Pero, teniendo en cuenta la primera estrofa, esta función intrínseca de la poesía parece haber caído en desprestigio, debido, tal vez, al desconocimiento prejuicioso de quienes se mantienen al margen de ella, o debido, más bien, a una banalización creativa ejercida por los mismos poetas. Justamente, el uso indiscriminado de los recursos poéticos (del “lenguaje figurado” como se lee en el poema) puede producir la sensación de que la poesía es un mero artificio verbal y no un vehículo de expresión del dolor humano ligado siempre a la búsqueda de razones para explicar o compensar ese dolor. Debido a esa banalización o a ese desconocimiento, la poesía tiende a perder su credibilidad como instrumento de revelación de la condición humana. Por eso, en este poema, Watanabe afirma una y otra vez que lo expresado no es un juego de figuras sino que la expresión del horror de la mujer —y, por extensión, el horror del hombre frente a su realidad— es, digámoslo así, “verdadero”, como verdadera es la mujer misma que grita horrorizada sobre el puente. En este sentido, el poeta trata de devolverle a la poesía lo que es de suyo, explicándonos, indirectamente, cuál es su propia concepción sobre la naturaleza de la creación poética.

Como vimos en “La jurado”, tal trivialización, lo recalamos, puede producirse debido al uso excesivo e inconsciente de la “lengua figurada” o por repetición automática de los motivos de la tradición literaria<sup>53</sup>. En ese sentido, el poeta establece un juego entre

---

<sup>53</sup> Es claro que no existe una intención de ruptura con la tradición. Sabemos que la poesía, así como cualquier arte, no se genera a partir de la nada, sino a partir de las propias experiencias y la asimilación del legado literario y artístico, y de las circunstancias históricas en general. La crítica de fondo se centra en que, justamente, debe haber un proceso de reelaboración y decantación de esa tradición, cuya integración con las vivencias personales pueda ofrecer, finalmente, una nueva visión del mundo. (Cfr. Paz. *El arco y la lira* 17-

“las alegorías de Heráclito [‘Nadie se baña dos veces en el mismo río’] y Manrique [‘Nuestras vidas son ríos que dan al mar, que es el morir’]” y el río<sup>54</sup> que ve la mujer que “se embalsa / y es de sangre (...) sangre al natural fluyendo (...)”. No es que el río refleje el color del “cielo crepuscular, bermejo”, intenta explicar la mujer, sino que el río se ha teñido de sangre verdadera de personas asesinadas, de aquí que ella grite su horror ante una realidad inhumana y desgarradora.

En este poema, la aparición de la palabra “metafísica”, en oposición a los enunciados “mujer verdadera”, “la fisiología de su grito” y “las “carnes en su boca”, resulta asimismo relevante en este análisis de la poética de Watanabe. Por asociación, la palabra “metafísica” se vincula con todo lo que tiene que ver con el mundo de las ideas puras, con lo “conceptual” y lo “abstracto”, mientras que la figura de la “mujer verdadera” responde a una de las características más propias de la poesía de este autor. A lo largo de este trabajo, hemos visto que esta poesía se construye sobre un escenario poblado por personas o animales que desarrollan acciones e interactúan en un mismo espacio; un espacio formado por seres de carne y hueso, por elementos de la naturaleza, por lugares provincianos y ciudadanos bien delineados, como apuntamos en 1.2. Este tono narrativo y descriptivo es explicado por el poeta a continuación:

... quisiera que mis poemas tengan claridad, que ningún recurso formal los torne oscuros, por más inteligente que a veces sea la oscuridad. Y para mayor claridad me apoyo en una línea narrativa que se orienta hacia la parábola, que es la elevación de la anécdota al conocimiento. (Jara, Luis Fernando, “José Watanabe o la poética del ojo” 215)

---

18). Lo que ofrece Watanabe en este poema es, en cierto sentido, un ejemplo de cómo se produce en él esta integración.

<sup>54</sup> La palabra “río” es también simbólica en Watanabe. Posee, pues, varios niveles significativos; a veces, está ligada a lo unidireccional, a lo histórico, al fluir inaprehensible del tiempo (“El bautismo”, HEN 15). Por otro lado, se hace positiva cuando refiere en ciertos poemas a los ríos de su infancia y a la nostalgia de ese pasado armonioso (Ver “Los ríos”, CC 41; “Refulge otra vez el sol”, HP 47). Sobre los significados del símbolo ver nota 56 de este capítulo.

Que haya claridad y no oscuridad en el plano de la expresión literaria y en el uso de las figuras retóricas<sup>55</sup>, no implica que el lector, puesto que esta es su tarea, no desentrañe por sí mismo el contenido de los poemas. Si bien la poesía, como vehículo de las experiencias humanas, se convierte a veces en una especie de martirio, para el poeta es importante que ese mundo interior sea expresado sin las dificultades que entrañaría un lenguaje hermético. La comunicación de sus descubrimientos, nacidos en el seno de su propia subjetividad, se realiza mediante la utilización de imágenes concretas, particulares y reales que buscan clarificar su visión. De ahí que, como vimos en los capítulos anteriores, la utilización de todo ese simbolismo animal, por ejemplo, no se convierta en un uso infundado, sino en certero vehículo de comunicación de los diversos y complejos fenómenos de la realidad humana.

Esta accesibilidad a la comprensión de las ideas o intuiciones del poeta y el deseo de que el poema sea ese espejo que refleje de la manera más perfecta posible la vida de este se observa también en el poemario Habitó entre nosotros. Es necesario hacer antes una aclaración. En el capítulo anterior, vimos que en la poesía de este autor no se registran elementos que sostengan la idea de una fe religiosa y que, en este sentido, es inexistente la creencia en una vía de trascendencia espiritual. Por lo tanto, la composición de este poemario, sobre la base de pasajes bíblicos, no tiene una intención religiosa ni intenta un teología personal. Estas secuencias cristianas son motivos para la composición de poemas donde la preocupación central sigue siendo la naturaleza conflictiva del hombre pero sin la intención de buscar para esta respuestas religiosas:

(...) la Biblia no ha sido un pie forzado, no tenía que cumplir con la Biblia, sino con mis propias experiencias que yo quería decir. (...) La Biblia fue una excelente ocasión para expresar ciertas preocupaciones que yo ya tenía. (...)

---

<sup>55</sup> Sobre las diferentes figuras retóricas confróntese Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria 148-171. Para ampliar las diversas manifestaciones de la metáfora ver Friedrich, Hugo. La estructura de la lírica moderna 268-275.

Yo creo que [en Habitó entre nosotros] los mismos temas están presentes y que hay una continuidad que los que han hecho comentarios no han visto. Están allí. Si yo leo cada poema puedo identificar tal o cual preocupación que está ya en mis libros anteriores. (...) creo que los poemas los hubiera escrito igual al margen de la Biblia ... con mucho respeto puedo afirmar que la Biblia me ha servido para cuajar eso que ya estaba allí como idea. (Jara, “La escritura poética. Entrevista a José Watanabe” 4-5, 49-50)

En este sentido, en este libro también se desarrollan las cuestiones relativas a la naturaleza de la labor poética en un intento por describir lo que la poesía significa para Watanabe. En el poema “La última cena” (HEN 41) —descrito a través de la voz de una criada que dispone y luego recoge la mesa para Cristo y sus apóstoles— podemos establecer una relación entre la figura de Cristo y la identidad del poeta:

Yo dispuse sobre la larga mesa los alimentos  
de la Pascua.  
Soy vieja y sé quién está coronado por la muerte. Era Él.

No me atrevía consolarlo  
porque mirando por la puerta la triste noche de Jerusalem  
empezó a destazar para sus discípulos  
el gran pan  
como si fuera un animal de trigo.

Abandoné discretamente el comedor cuando Él decía:  
cada pedazo de pan que reciben soy yo.

Uno de los doce preguntó:  
¿estás empezando una parábola, Maestro?

Afuera pensé: ¡qué poco avisados sus discípulos  
que no ven que el hombre está coronado por la muerte  
y que pan o carne es lo mismo!

Cuando se marcharon  
Mi vecina me acusó de exagerada e imaginera:  
Él siempre habla con símbolos, me dijo;  
pero en el comedor vacío, entre las migajas y el vino,  
percibí el límpido olor de una herida.



Como afirma Watanabe, se usa una escena de la vida de Cristo para comunicar una idea personal, así como lo hizo con el cuadro de Munch en el poema “El grito (Edvard Munch)”. Adelantamos que, al igual que en este poema, “La última cena” se presenta como una alegoría de la creación poética.

En principio, entre ambos poemas, junto con los anteriormente analizados en este subcapítulo, se observa la repetición de ciertos motivos y símbolos<sup>56</sup>. Además está decir, puesto que lo recalcamos en el capítulo anterior, que la muerte es un tema constante en los libros de Watanabe. Así pues, la muerte está presente en los poemas “El grito (Edvard Munch)”, “La jurado” y “La última cena” bajo las formas de asesinato, madre muerta y anuncio de muerte de Cristo, respectivamente. Por otro lado, sabemos que la “carne” y el “cuerpo”, la “herida”, “la sangre” y “la muerte” son, de por sí, importantes dentro de la simbología cristiana. Pero, teniendo en cuenta especialmente el capítulo 2 de esta tesis, podemos afirmar con Watanabe cómo aquellos términos aparecen con anterioridad a Habitó entre nosotros. Por su utilización recurrente, por la fuerza de sus connotaciones y su coherencia sugeridora, aquellas palabras poseen un valor simbólico dentro del universo poético de este autor.

De esta manera, entre todos los libros del poeta, se establecen coordenadas simbólicas que enriquecen, al tenerlas en cuenta, la interpretación de sus poemas. “Carne” y “cuerpo”, de forma independiente simbolizan al hombre y al poeta que, de manera frecuente, se encuentra frente a la enfermedad, a la angustia, al dolor y a la muerte. Por su lado, la asociación entre “carne” y “cuerpo”, ya de por sí evidente, se hace mucho más palpable en varios poemas donde aparecen ambas palabras juntas, siempre, como decimos, cargadas de valores negativos. En “La última cena” se habla de “carne”, pero esto es análogo a decir “cuerpo”. Ante esto, debemos resaltar el uso del verbo “destazar” con que

---

<sup>56</sup> Sobre símbolo ver Friedrich, Hugo. La estructura de la lírica moderna 216.



se describe el acto de Cristo al dividir el “gran pan / como si fuera un animal de trigo”. De las acepciones de aquel verbo —la primera: hacer piezas; la segunda: descuartizar a un animal—, preferimos la segunda, ya que con ella se realiza una perfecta vinculación con la comparación que aparece en el verso siguiente: “animal de trigo”; y, si recordamos el poema “En el desierto de Olmos” (HN) analizado en el capítulo 2.1, esa vinculación se resalta, a la vez que se enriquece y se nos hace más coherente: “Rápida es olorosa / la blanca carne de la iguana en la baqueta de asar. / El viejo la destaza y comemos”. Esta es pues la relación “pan-carne-Cristo trasmutado” de la visión cristiana. El destazamiento del “gran pan” es símbolo del sacrificio anunciado de Cristo que aquella mujer huele como “el límpido olor de una herida” al final del poema, hecho del que sus discípulos no se dan cuenta, como aquellos dos que caminan en el puente sobre el fiordo, sin oír el grito de horror de aquel ser solitario con el que se identifica el poeta y, por extensión, todo el género humano.

A mayor profundidad, en “La última cena” podemos observar, como dijimos, una alegoría de la creación poética. La “herida” que se autoinflige el poeta a la hora de la búsqueda de la palabra precisa en “Los poetas” (CC) está presente en el “olor de una herida” que percibe la criada de “La última cena”. Como dice Paz, el poema es reflejo del alma desgarrada del poeta. Bajo esta idea, establecemos algunas comparaciones entre ese hacer de Cristo las parábolas y el hacer del poeta los poemas. Cristo es el sujeto enunciante de sus parábolas y el poeta el de sus poemas. Para ambos, la materia de sus enunciados son las palabras que, por fuerza connotativa y amplitud significativa, se convierten en símbolos. El producto enunciado, en el primero, es la parábola; en el segundo, el poema. El símbolo que utiliza Cristo en este poema es el “pan”; los símbolos de Watanabe, como vimos, los animales, la carne, la herida, la sangre. El primero refiere a través del “pan” la “carne”, que a su vez es símbolo de su propia vida; aquello a lo que alude el poeta con sus

símbolos son los deseos y las angustias, los miedos, las enfermedades y el avance inexorable de la muerte. El significado último de la alegoría del pan destazado es el de comunicar el sacrificio de Cristo —a través de su propia voz— por la humanidad. Análogamente, el significado del poema es comunicar el sentido del poetizar: reflejo de la vida del escritor, el poema es el espejo de sus múltiples preocupaciones, de los temores, angustias y desvelos de su mundo interior al que llega a través de un camino difícil que hiere y desgarrar: “Regreso a mi pueblo: / Todo lo que encuentro y toco / se vuelve zarza” (epígrafe con que se abre el libro Historia natural). Y ese mundo interior, para que sea comprendido, para que sea re-creado por el lector, debe ser expresado, como dijo líneas arriba Watanabe “en una línea narrativa que se orienta a la parábola, que es la elevación de la anécdota al conocimiento” (Subrayado nuestro).

Como punto final de esta sección regresemos a los poemas “La jurado” y “El grito (Edvard Munch)”. De las estrofas finales de ambos poemas, obtenemos una revelación más. En el primero leemos:

(...) La muerte  
de verdad  
es como la poesía: mírala venir  
como una forma  
de la templanza.

En el segundo leemos:

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

Frente al grito de horror de la mujer está el poeta y su producto, el “poema silencioso”, que comunica en su contención, en su silencio, la soledad, el desvarío, la angustia. El silencio del que habla el poeta no es el verdadero silencio, es decir, la ausencia

de sonido. “Silencio” aquí hace referencia a contención, a esa “templanza” de la que habla la madre muerta en “La jurado” con que el poeta ha aprendido a enfrentar la fatalidad y que forma parte de su estilo desdramatizado con que habla de la lucha cotidiana del hombre y su destino.

Pero no sólo la voz materna habla de las formas de afrontar los dramas de la existencia humana, sino también la paterna<sup>57</sup>. Sobre los primeros acercamientos a la sensibilidad y estética japonesa, en especial las del haiku, y cómo éstas influyen en algunos aspectos su escritura, el poeta reflexiona en el “Frontis” de su libro El huso de la palabra:

(...) ¿Por qué uno escribe como escribe? Hoy creo que la pregunta es, en realidad, una forma de sorprenderse ante los innumerables y confusos elementos que determinan una poética, aun la aparentemente más sencilla. Cuando me venía la pregunta, yo recordaba un elemento que podría explicar(me) lo que vagamente noto en mis poemas, su recogimiento de maneras y de palabras. Permítanme mencionarlo, aunque sólo sea por nostalgia: Mi padre empezó a traducirme los primeros haiku cuando yo tenía alrededor de doce años. Dudo que los haya entendido realmente. Basho describía el salto de la rana en el estanque antiguo<sup>58</sup> y yo no sabía que estaba hablando de nuestra condición: un efímero ruido de agua interrumpiendo un gran silencio. Lo que sí entendía era que en los haiku hablaba un hombre parco de actitud, y conciso y coloquial de lenguaje (que hoy sé celebrado). Yo entendía esas características primarias del haiku porque, de algún modo afín y diverso, estaban en mi casa y más allá: en la gente de mi pueblo, austeros descendientes de los trabajadores enganchados del azúcar. (7. Subrayado nuestro)

Dos ideas resalta el poeta. Una primera recae sobre una aparente paradoja: cómo aquellas sensibilidades culturales aparentemente distintas, “diversas” son, en el fondo, “afines” en el sentido de la actitud humana de, por un lado, el poeta escritor de haikus, el haijin, y, de otro lado, la gente de su pueblo, de Laredo. La segunda idea resalta las particularidades estéticas de su propia obra y entiende que tanto la forma —el plano expresivo— y el fondo de su poesía son en cierto sentido deudoras de aquella formulación

<sup>57</sup> Sobre la naturaleza de nuestro acercamiento a este tema véase el final del capítulo 1.1.

<sup>58</sup> “Furuike-ya! / Kawazu tobi-komu / Mizu-no oto! (‘¡Oh, viejo estanque...! / Salta una rana, / ...¡El ruido del agua!...’)” (Suzuki, Budismo Zen 125).

abreviada de los haikus y de la sensibilidad de los haikin dada al recogimiento, a esa “manera” austera de ser que, como él dice que, sin embargo, también tenía la gente de Laredo.

Posteriormente, en su artículo “Elogio del refrenamiento”, el poeta continúa reflexionando sobre su herencia japonesa:

¿Qué hay de más profundo? ¿Qué herencia todavía está viva en nuestra subjetividad y determina nuestra conducta? (...) 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. (...) 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.

Esta influencia paterna de comportamiento se vincula y armoniza de forma equilibrada con las acotaciones que el poeta nos deja escuchar de boca de su madre en sus poemas. Por esta razón, los últimos versos citados de “La jurado” y “El grito (Edvard Munch)” deben leerse como una norma de vida en la que se integran perfectamente tanto la visión paterna como la materna. Estas son las premisas con las que el poeta enfoca su sensibilidad no sólo en el acto poético, sino ante su propia existencia.

De esta manera, la poesía se yergue como documento de expresión de las angustias existenciales del hombre y del mundo interior del poeta, así como un compromiso de honestidad que busca el equilibrio poético entre una estética contenida y sin exageraciones retóricas fatuas, y una ética personal del dolor y del cuestionamiento y la expresión continuos de la compleja realidad en la que vive el ser humano.

### 3. 2. POESÍA Y COMPENSACIÓN

Como dejamos establecido en el capítulo 2, debido a que el poeta se encuentra en una realidad opresiva es que intenta ordenar, definir, comprender la vida en su totalidad. Aislado o, mejor dicho, escindido del pasado que le daba certezas, comienza una larga búsqueda interior por diferentes estratos de su ser. De ahí las interrogaciones febriles por hallar sentido a su existencia, de ahí justamente que intente recuperar toda esa mitología personal de un pasado en el que vivía en plenitud. La lucha ejercida contra la descomposición de las formas y de los seres, contra la enfermedad y la muerte lo lleva a plantearse, o a desear, vías de escape como, por ejemplo, la de la integración en la naturaleza. Pero esta, como el poeta mismo reconoce, es sólo un sueño, palabra que, como hemos visto, se relaciona con el anhelo, el deseo y la imposibilidad: “He venido por enésima vez a  fingir  mi resurrección” (“Animal de invierno”, CC 19. Subrayado nuestro.); “A veces  sueño  que me expando” (“El lenguado”, CC 11. Subrayado nuestro).

Este deseo lleva al poeta a reflexionar también sobre Dios. La respuesta a la que llega es, asimismo, negativa o, por lo menos, neutral. En algunos casos, se muestra un Dios expectante pero también alejado; en otros, un Dios que no ha cumplido su promesa. Por otro lado, el Cristo del que habla en Habitó entre nosotros es el de las escrituras, y, como el mismo poeta explicó, los hechos que se consignan en esos poemas no son aceptados como ciertos, sino como medios a través de los que Watanabe expone su propia visión del mundo.

Como hemos visto, el poema “La última cena” es una alegoría de la naturaleza de creación poética tal y como la concibe Watanabe, pero en la figura de Cristo confluye también otro sentido importante. Porque en otros poemas, Watanabe se presenta a sí mismo como un ser humano más, un hombre más entre la multitud defectuosa y mortal que

observa a Cristo, anhelando para sí mismo esa cualidad de “divinidad”. Esta palabra, “divinidad”, es sinónimo de lo puro y de lo bello, dos sustantivos que simbolizan, junto con todo aquello que tiene “forma”, una vida en armonía. En el poema “Camino al Gólgota” (HEN), Cristo camina “entre los encorvados, los lupanarios y los desdentados”, y vemos al poeta formar parte de esa muchedumbre “deforme”. En un momento, desde la multitud, el poeta eleva su voz a Cristo: “Cuánta desesperanza, cuánta distancia / si solo en tu rostro, Señor, / veo la piel de la divinidad”. Con estos versos, el artista establece una diferencia entre Cristo y los hombres; aquél está señalado por su Padre, por la divinidad, y podrá retornar al reino de los cielos; estos, entre los que se encuentra el poeta, no tienen esa posibilidad de salvación. Esta divergencia es una forma de subrayar la idea de la distancia que separa al hombre-poeta de Dios.

Pero, además de esta oposición, en el poema, Watanabe sigue manifestando sus sentimientos, que, en este caso, sería el deseo de integrarse a una realidad más vasta para trascender la muerte. El poeta ya sabe que para él no existe esa salida; pero lo importante es que con estos análisis se verifica lo que Watanabe afirma: la continuidad de los temas entre Habitó entre nosotros y sus libros precedentes.

En “Oración en Getsemaní” (HEN 43) volvemos a ver el motivo de la montaña analizado en “Animal de invierno” (CC 19):

Los olivos nunca crecen con decidido afán  
de cielo, irguiéndose rectos y sin dudas.

Los olivos se retuercen nudosos y ásperos  
como gente atormentada.

Entre ellos viniste a recogerte como una grave montaña.

(...)

Entre los olivos, Tú eras el destinatario  
de tus propias bienaventuranzas,

(...)

Ya estás en el Padre.



La muerte que se acerca  
será solo una sangrienta anécdota.

Lo que fue anhelo o sueño, mera aspiración del poeta al ingresar en la montaña, es posibilidad para Cristo. Se destaca de esta manera la aceptación de la condición humana del poeta, es decir, la aceptación de su contingencia y su transitoriedad histórica. Por un lado, los hombres son simbolizados por “los olivos”; la deformidad de este árbol refleja las incertidumbres del hombre frente a su destino y las promesas de Dios: “Los olivos nunca crecen con decidido afán de cielo”. Esta deformidad es la misma que la de los “encorvados, los lupanarios y los desdentados” del poema anterior, una deformidad que connota tanto los vicios y los defectos humanos, como la sensación de des-integración del hombre ante la realidad. Por otro lado, Cristo retorna al Padre, se reincorpora a la unidad perdida y trasciende la muerte física que será, una vez alcanzada la vida eterna, tan “solo una sangrienta anécdota”.

Al margen de esta gran diferencia, lo que le interesa a Watanabe es representar el lado humano de Cristo, sus sufrimientos que son, alegóricamente, el reflejo del dolor padecido por el poeta y en general por todos los hombres. En el mismo poema, se dirige a Cristo explicándole en qué consiste ese novedoso sentimiento de la soledad, porque Cristo no lo ha sentido jamás:

(...)  
Ranas y pájaros te ven de rodillas y desolado  
y luego vuelven a sus asuntos:  
las ranas tras los insectos  
y los pájaros cantando su celo: esa es la soledad  
cuando todo está desacordado de uno.

Percibes ahora, Señor, lo que el enfermo que despierta  
de madrugada  
y siente que la soledad le entristece cada órgano,  
y la noche y su pesar

le parecen más vastos que Dios?  
(...)

La sensación de carencia de sentido en la vida, de soledad, de miedo ante la enfermedad y la muerte son padecidos por el Hijo que, antes de unirse al Padre, todavía padece los rigores de la existencia humana. El poeta se revela a través de Cristo y lo vemos nuevamente enfermo, escuchando las voces vegetativas de sus órganos, buscando respuestas para sobrellevar su dolor. Es ese lado histórico, de individuo arrojado a una realidad “desacordada” —desacordada en el sentido en que la realidad disiente con el hombre quien queda fuera de ella o no está integrado a ella—, que el poeta rescata en este libro. De aquí que en el poema “El bautismo” (HEN 15) se exprese, en la voz de San Juan, la dicotomía entre lo eterno y lo transitorio:

(...)  
Pero Tú ¿por qué vienes a mí, Señor?  
Tú no tienes pecados, excepto  
acaso una marca de nacimiento:  
la fijeza del Padre  
que vive en un solo y eterno día.

El río  
te dirá que el caminar de los hombres es continuo  
e inevitable.

Por eso te bautizo, rogando  
que cuando dejes el agua  
te acompañe  
el espíritu fluyente del río, su transcurrir  
en el tiempo  
hasta el día en que los cielos  
se abran nuevamente para Ti.

La oposición entre la mortalidad y la eternidad es clara en este poema. Vemos una referencia a la transitoriedad del hombre en “el espíritu fluyente del río”. El río simboliza el tiempo lineal y sin retorno, es decir, el avance “inevitable” de la historia que padecen el

poeta y todo los hombres. En este sentido, la idea que se plantea es que para que los hombres sigan a Cristo tienen que sentirlo su semejante, tal como se lee en el siguiente poema:

(...)  
 Cómo no amarlo entonces: Él era el hijo de Dios  
 y me concedía su semejanza.

De otro modo no hubiera podido amarlo  
 ni acompañarlo con serenidad de hermano.

(...)  
 (“Judas”, HEN 49)

Por esa razón, San Juan considera que el único pecado de Cristo es la eternidad o la divinidad con la que ha nacido. En sus tratados, Mircea Eliade ha hecho notar la complejidad del simbolismo acuático asociado a la religión cristiana y en especial al sacramento del bautismo. En su libro Imágenes y símbolos, leemos la siguiente explicación:

Las aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades. Son “fons et origo”, depósito de todas las posibilidades de existencia; preceden a toda forma y sostienen toda creación. (...) la inmersión en el agua significa la regresión a lo preformal, la reintegración al mundo indiferenciado de la preexistencia. La emersión repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal; (...) la inmersión en las aguas equivale, no a una extinción definitiva, sino a una reintegración pasajera a lo indistinto, seguida de una nueva creación, de una vida nueva, o de un nuevo hombre, (...) [Pero] Las aguas no pueden rebasar la condición de lo virtual, de los gérmenes y de las latencias. Todo cuanto se halla formado se manifiesta encima de las Aguas, separándose de las Aguas. Recíprocamente, una vez que se ha separado de las Aguas, que ha dejado de ser virtual, toda “forma” cae bajo la ley del Tiempo y de la Vida; adquiere límites, participa del devenir universal, se somete a la historia, se corrompe y acaba por vaciarse de su sustancia, a menos que se regenere mediante inmersiones periódicas (...). (165-66)

Sin salirse de esta estructura inmersión-emersión, la visión de Watanabe, en su poema “El bautismo”, consiste en hacer que Cristo renazca, en el momento del bautismo,

como hombre común a todos, como hombre que va a morir como todos. El bautismo le quita la cualidad de inmortal, es decir, lo purifica de su “divinidad”, y así Cristo ingresa en el tiempo histórico del hombre. “(...) en el agua todo se ‘disuelve’, toda ‘forma’ es desintegrada, (...). La inmersión equivale en el plano humano a la muerte, (...) lo que es sumergido en ellas ‘muere’, y al volver a salir de las aguas, es (...) capaz de percibir una nueva revelación y de comenzar una nueva vida (...)” (Eliade, Tratado de historia de las religiones 184). En este sentido, Cristo pasa del “eterno día” de la perfección divina, al ámbito del dolor, de la enfermedad y de las angustias propias de la condición humana. En otras palabras, su eternidad muere con la inmersión y su mortalidad nace con la emersión.

A través de estos análisis, hemos hecho evidentes las relaciones internas que se establecen entre los poemarios de José Watanabe. Sus poemas presentan vinculaciones intertextuales al nivel del símbolo, de la metáfora, de la alegoría y de lo temático. Estas categorías confluyen en el núcleo de la visión de la realidad que tiene el poeta cuyo centro es la conciencia de la naturaleza efímera de la vida humana. Y desde ese centro el poeta proyecta su desamparo, sus carencias, su melancolía y sus angustias, pero siempre con el ánimo firme en su deseo de encontrar respuestas.

En el transcurso de su obra poética, no ha disminuido en Watanabe su voluntad de entender el mundo. No vaga el poeta en una especie de vacío, incapaz de alguna acción positiva. Por el contrario, no abandona nunca la exploración de la naturaleza humana y es ahora que se enfrenta con más ímpetu a la tarea de ordenar la realidad y de sustituir los vacíos encontrados. Así, sus acciones se vuelven más determinantes y busca la compensación que le falta para darle sentido a su existencia tanto como hombre y como poeta.

Pero para que se lleve a cabo esta evolución o este tránsito hacia la respuesta ansiada, el poeta ha tenido que renunciar a ciertas aspiraciones o, más bien, ha debido







hombres, caerán de la cima en que ahora equilibran contentos para ser, tarde o temprano, “animales de tierra”.

Dentro de la visión de mundo de Watanabe, así como no hay instancias superiores de salvación, el futuro no existe como posibilidad de ser o posibilidad de reivindicación del hombre. Como hemos deducido en nuestros análisis, el futuro se concibe como un saber sobre la muerte, es decir, el futuro es el flujo inasible del tiempo que inexorablemente trae al hombre la muerte infranqueable. En el otro extremo de la vida, el pasado es inmutable y permanente, porque no existen maneras de cambiar lo ya acaecido. De esta manera, para Watanabe, la existencia está acotada, por un lado, por el saber que la muerte vendrá inevitablemente y, por otro, porque el pasado ideal no puede volver a ser vivido en carne propia. A pesar de esto, el poeta no asume la realidad como limitada o disminuida, sino que la acepta sin patetismo y sin resignaciones, tratando, eso sí, de recuperar el pasado por medio de la poesía. Las ideas expuestas en 3.2 y algunas conclusiones a las que llegamos en el capítulo 2.2 confluyen de manera determinante para explicar cómo, desde el punto de vista del poeta, la poesía se erige como medio de compensación frente al drama de la condición humana.

En la aceptación de la muerte como fin infranqueable confluyen las normas de vida que el poeta recupera del pasado. De la voz materna escuchamos que la muerte hay que aceptarla con “templanza”. Por esta razón, la mitología privada de Watanabe se torna relevante, porque en ella se cifran la sabiduría de sus antepasados y las virtudes de su mestizaje poético. Gracias al rescate de esos tiempos idos ejercido por la memoria, el poeta recupera ciertas premisas que se yerguen como verdades en su poesía. La templanza de espíritu se relaciona con una concreción de estilo. Así, el fondo y la forma conviven equilibrados en la poesía de Watanabe.

Asimismo, hemos observado que en su poesía se afirma que “La vida es física”. Vimos ya los alcances de esta idea. El ser humano no es sólo material sino a la vez espiritual. Este modo de aceptar la vida implica una conciencia total del hombre y sus actitudes frente a la vida, así como una ética y una responsabilidad frente a ella. Aceptar esto es aceptar que la vida es un aquí y un ahora, es decir, que la conciencia del hombre debe estar resuelta a vivir en plenitud, y con completo conocimiento de las consecuencias que puedan desatar su comportamiento, el momento presente. Y también decimos que la vida es un aquí y un ahora porque el poeta ha aprendido que vivir es, a la vez, una constante verificación de que, justamente, se está viviendo el instante, como vimos en los poemas “La cura (HN)”, “Los iguana (HP)” y “El ojo (CC)”. Lo que nos dice el poeta es que nada asegura la vida fuera del momento en que es vivida y que la constatación de estar viviendo un momento sólo produce una alegría pasajera debido, por un lado, a las nefastas sorpresas que puede dar la enfermedad y, por otro, a la constante sombra de la muerte que se cierne sobre nuestra conciencia.

De esto, Watanabe se da cuenta de que el hombre no puede negar el tiempo histórico y lo que intenta es detener el paso efímero de lo que ahora está viviendo. Quiere atrapar el instante antes de que se haga pasado inmutable. Esta es también otra razón de su afectividad por el verso corto, por el poema conciso como respuesta frente al vertiginoso avance del tiempo y al ocaso de la vida. Watanabe elimina las exageraciones retóricas por conciencia de estilo, pero también como reflejo de su visión del mundo: la vida es corta y efímera y sus versos capturan en su contención esa brevedad:

Y coincidimos en el terral  
el heladero con su carretilla averiada  
y yo  
que corría tras los pájaros huidos del fuego  
de la zafra.  
También coincidió el sol.

En esta situación cómo negarse a un favor llano:  
el heladero me pidió cuidar su efímero hielo.

Oh cuidar lo fugaz bajo el sol...

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

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

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

(“El guardián del hielo” 61)

En este poema vemos los símbolos del sol y de la montaña ya analizados, pero encontramos uno más. El bloque de “hielo” simboliza la vida humana. Para el poeta, la vida del hombre es corta y eso es claro en la frase: “efímero hielo” y en el gerundio “diluyéndose”, puesto que la existencia del hombre es corroída por el tiempo y pasa de la forma a lo deforme, del ser al no-ser, de la integración inicial a la desintegración de sus sentidos. Junto a esto, en la tercera estrofa se sugiere que la vida es tan efímera que parece durar un solo “instante”. Y para subrayar esta idea, la estrofa está construida sobre la base del esquema vida-muerte, juventud-vejez, salud-enfermedad, pues los versos “seres esbeltos y primordiales / que sólo un instante tenían firmeza / de cristal de cuarzo” se oponen a los versos “y en seguida eran formas puras / como de montaña o planeta / que se devasta. (Subrayados nuestros)”. La devastación sugiere las ideas deterioro del cuerpo, la enfermedad y la muerte frente a la esbeltez y la primordialidad de la juventud o del inicio de la vida.

Pero esta constatación del existir humano como una fugacidad es aceptada con serenidad por Watanabe quien concilia esta verdad humana con la capacidad de la poesía de rescatar de las garras del tiempo “lo que tan rápido fuga”. El poeta se erige como “el guardián del hielo”, es decir, como hombre que acepta su finitud ante el “reino perverso” de la historia. Si en el esquema vida-muerte de la existencia humana no hay ningún ente trascendental que revele una salida o dictamine un nuevo orden en el mundo, afirmar que uno es un “guardián del hielo” es aceptar, a la vez, el rol de poeta y la capacidad de la poesía de salvar del tiempo la memoria del ser humano. Esta es la respuesta que buscaba Watanabe en el capítulo 2 acerca de la sensación de des-integración de la realidad. Si bien, en un primer momento, la poesía simbolizaba la escisión del poeta de los días pretéritos de la infancia que fueron fuente de dicha y de goce, ahora la poesía se presenta como una forma de ordenar o de ajustar aquella dispersión generadora de angustias.

Por otro lado, gracias a la poesía Watanabe puede acceder a esa mitología personal de su infancia y recuperar las enseñanzas de sus antepasados y los modelos de vida que aprendió en ese entorno donde él siempre “posa su alma”. Para el poeta, sólo mediante la poesía se puede vencer la descomposición que sobre las formas y los seres ejerce el tiempo. La poesía anula el tiempo presente vivido y nos transporta fuera del tiempo. Octavio Paz explica que en los poemas:

(...) el tiempo cronológico —la palabra común, la circunstancia social o individual— sufre una transformación decisiva: cesa de fluir, (...). El poema traza una raya que separa al instante privilegiado de la corriente temporal: en ese aquí y en ese ahora principia algo: un amor, un acto heroico, una visión de la divinidad, un momentáneo asombro ante aquel árbol (...) Ese instante está ungido con una luz especial: ha sido consagrado por la poesía (...) ese tiempo está vivo, es un instante henchido de toda su particularidad irreductible y es perpetuamente susceptible de repetirse en otro instante, de re-engendrarse. (El arco y la lira 183)

Lo que sucedió en el pasado sigue perteneciendo al pasado, es parte de la historia, pero la poesía tiene la capacidad de re-crear ese fragmento temporal en todas sus dimensiones vitales y hacerlo presente, revivirlo como si estuviera sucediendo nuevamente. Siguiendo esta idea, Paz afirma que justamente por esto la poesía tiene una naturaleza paradójica:

Puede concluirse que el poema es histórico de dos maneras: la primera, como producto social; la segunda, como creación que trasciende lo histórico pero que, para ser efectivamente, necesita encarnar de nuevo en la historia y repetirse entre los hombres. Y esta segunda manera le viene de ser una categoría temporal especial: un tiempo que es siempre presente, un presente potencial y que no puede realizarse sino haciéndose presente de una manera concreta en un ahora y un aquí determinados. El poema es tiempo arquetípico; y por serlo, es tiempo que encarna en la experiencia concreta de un pueblo, un grupo o una secta. (El arco y la lira 184)

De esta manera, la poesía en Watanabe actúa como un pasaje hacia el pasado ideal de su infancia. A pesar de ser creación histórica, la creación poética “trasciende lo histórico”, la temporalidad que fuga y, a través de la poesía se recupera las experiencias del pasado, transformándolas en un aquí y un ahora. Para el poeta, la poesía es trascendente en sí misma. Al hacer poesía, Watanabe logra una trascendencia distinta a la deseada pero igual de importante. La naturaleza del hombre es contingente, pero la poesía logra superar la contingencia de los hechos vividos. Al fijar en un poema el instante vivido, simultáneamente el poeta le otorga cualidad de trascendente. Asimismo, al recordar un hecho del pasado y recrearlo en un poema, ese fragmento histórico trasciende su carácter de evento ido porque es regenerado y vivido de nuevo en el instante de la comunión poética.

Para Mircea Eliade, la función de los mitos es otorgarle a los hombres la razón de su existencia y los modelos de conducta que deben seguir (cfr. “La estructura de los mitos”. Mito y realidad). El mundo es creado antes de la historia, en un pasado fuera del



tiempo del hombre. Asimismo, la creación del mundo consiste en establecer un orden dentro del caos que antecedió a esta creación. Para que el mundo siga el orden establecido, los hombres deben recordar y recitar los mitos cosmológicos y, si es también necesario, los de creación. La recitación de los mitos produce una abolición del tiempo histórico vivido y la recuperación de un pasado arquetípico. Los mitos reproducen la creación del mundo y se recupera a través de ellos el orden ancestral y el significado de la vida. Pero para que esto funcione debidamente, los mitos deben ser recitados durante un “lapso de tiempo sagrado” (Mito y realidad 22) y siguiendo pautas específicas de recitación

En el caso de Watanabe, la poesía se asemeja, como adelantamos, a ese lapso de tiempo sagrado y lo que se nos narra o describe en este se asemeja, a su vez, por su cualidades, a un mito. La poesía es un medio de comunicación con su pasado, es decir, es un pasaje hacia todos los otros elementos que integran su propia mitología privada, hacia ese ámbito de su infancia, de su pueblo, de su familia, hacia ese espacio integrado y en equilibrio del que rescata pautas y modelos de vida con el fin de analizar y de entender la condición humana atada al tiempo histórico, a la enfermedad, la vejez y la muerte:

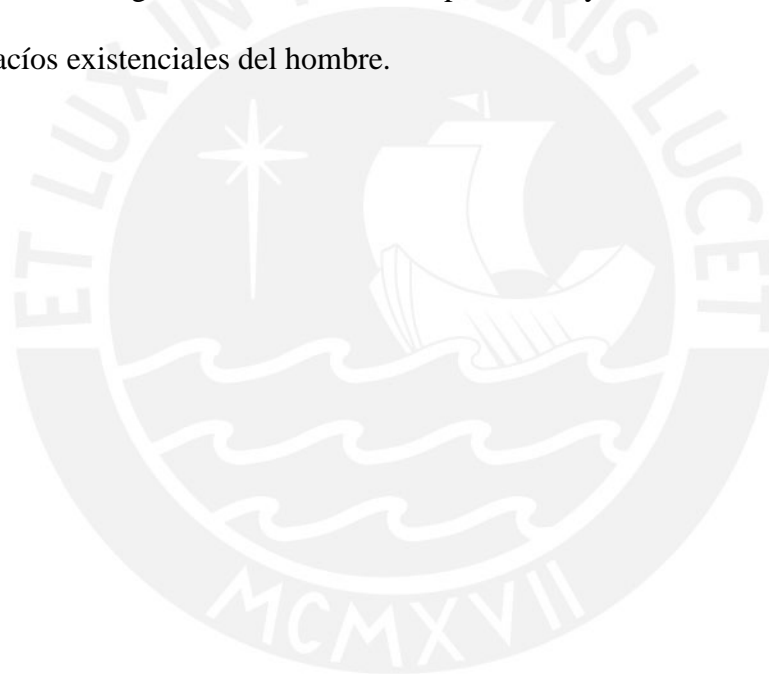
(...) al recitar o al celebrar el mito del origen, se deja uno impregnar de la atmósfera sagrada en la que se desarrollaron esos acontecimientos milagrosos (...) Al recitar los mitos se reintegra este tiempo fabuloso y, por consiguiente, se hace uno de alguna manera “contemporáneo” de los acontecimientos evocados (...) En una fórmula sumaria, se podría decir que, al “vivir” los mitos, se sale del tiempo profano, cronológico, y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo “sagrado”, a la vez primordial e indefinidamente recuperable. (Mircea Eliade. Mito y realidad 30)

Estas observaciones de Eliade concuerdan con las afirmaciones de Paz y, a partir de ellas y de nuestro análisis, podemos concluir que en Watanabe, la poesía se configura como una mitología personal, y esta mitología, de carácter distinto pero a la vez análogo a la explicada por Eliade, otorga al poeta la posibilidad de suspender el tiempo profano, el



tiempo histórico, y reactualizar, indefinidamente, un pasado que se considera esencial pues de este rescata premisas que, como hemos visto a lo largo de esta tesis, siempre buscó para entender, ordenar y aceptar la realidad en todos sus aspectos.

Concluimos afirmando que Watanabe acepta el mundo con todas sus complejidades morales e intelectuales, sus males, sus dolores y todo lo que en él está contenido. Esta aceptación de la condición humana transitoria es asumida con un tono serenamente reflexivo. A través de su poesía, se propone la fijación del instante vivido y el recuerdo del pasado como una respuesta ante la naturaleza efímera del ser humano. De esta manera, la actividad poética se erige como medio de compensación y de trascendencia en sí misma frente a los vacíos existenciales del hombre.



## CONCLUSIONES

Como dijimos en su momento, la teoría de Mircea Eliade sobre el mito nos ayuda a ubicarnos en el espacio estudiado y nos otorga el conocimiento de pautas, patrones, modelos y estructuras que subyacen a la *representación* del ámbito natal del poeta. Ayuda, asimismo, a entender mediante un material debidamente documentado e informado —y no mediante el sentido común y las referencias secundarias o indirectas en las que se basan los artículos que han mencionado la importancia del lugar de origen del poeta— la mentalidad religiosa que rige, bajo *estructuras similares*, como lo recalca en todos sus libros Eliade, el mundo de las sociedades tradicionales. Gracias a esta teoría logramos entender por qué razones algunos espacios son considerados sagrados —en el caso nuestro podemos explicar cuál es la razón por la que gran cantidad de sociedades tradicionales veneran a los cerros o montañas—, por qué algunas personas son consideradas sabias y por qué el poder de la palabra de lo antepasados es tan importante; asimismo, comprendemos cuál es la relación entre el espacio profano y el sagrado, cuál la relación entre el tiempo sagrado y profano, cuáles son las estructuras mágico-religiosas que rigen el comportamiento de los curanderos o chamanes de la zona nor-costeña del Perú; por qué razones algunas plantas son especiales, cuál es la relación indisoluble entre cuerpo/materia y alma/espíritu de las personas y cosas, y por qué los animales, al igual que el acto de comer trasciende lo meramente fisiológico, no son sólo una fauna de por sí. Aquella teoría nos facilita entender el simbolismo asociado a los ritos caseros, a las creencias religiosas y a las leyendas que se observan en la poesía que estudiamos. De esta manera, a ese espacio representado en la poesía de Watanabe, es decir, a esa “mitología privada” de la infancia del poeta, le subyacen las estructuras de la mentalidad tradicional arriba descritas, pero con las

variaciones esperadas de cada espacio humano que constituyen, en suma, la identidad y la autonomía idiosincrática de los mismos. Aquellas variaciones, como vimos, son condicionadas por varios factores, entre los que se encuentran la convivencia con otras orientaciones culturales, fenómeno que, en el caso del Perú, como expusimos en el capítulo 1, se ha tratado más bien de un intento de imposición de los cultos oficiales de la religión católica sobre las creencias ancestrales de comunidades indígenas (cfr Millones 9-20), imposiciones que, a fin de cuentas, han terminado integrándose, de menor o mayor grado, dependiendo de las características de cada zona, a los usos y costumbres tradicionales<sup>59</sup>. Debido a esas variaciones, hemos considerado también pertinente el uso de la teoría antropológica, arqueológica e histórica que sobre estas sociedades han producido estudiosos peruanos.

Con el mismo criterio que exponemos en las líneas anteriores, se han utilizado bases teóricas para explicar las características funcionales de los animales—no la presencia pues ella se deduce de los párrafos que anteceden— en la poesía de Watanabe, ya sea por acercamiento y por diferenciación de los bestiarios tradicionales. En base a esto hemos visto que, fundamentalmente, los animales en la poesía de Watanabe constituyen una visión del destino humano y son un espejo de los múltiples rostros de una compleja realidad. Son, pues, medios simbólicos utilizados para describir los desajustes vitales

---

<sup>59</sup> Según Polia: “Podríamos resumir la función del shamán en el moderno sincretismo-andino como sigue: 1. *Mundo religioso* (“alto cielo”) *Dios, la Virgen, los santos*. *Ministro*: el cura de la iglesia. *Ceremonias*: las del culto oficial cristiano. 2. *Mundo mítico andino o de los encantos*. *Ministro*: el shamán. *Ceremonias*: las tradicionales del shamanismo andino (con elementos sincréticos como invocaciones a Dios, a los santos, la presencia de imágenes en la *mesa*, el uso de elementos litúrgicos como agua bendita, etc.) Esta división funcional entre el ‘cura’ como sacerdote de Dios y de los santos y el shamán como ‘sacerdote de los encantos’, de acuerdo a nuestra definición, presupone una cosmografía sincrética. En ésta, los grandes dioses del culto estatal incaico han desaparecido y han sido sustituidos por figuras del culto oficial cristiano. Se ha conservado el concepto de las tres zonas cósmicas (*hana / kay / hurin*) y las funciones de las entidades míticas autóctonas (dioses menores) y, con ellas, la función del shamán. (...) ¿Por qué los curanderos, que continúan las antiguas funciones de los shamanes, siguen existiendo? La respuesta es una: el secreto de su supervivencia es que su función no ha podido ser sustituida ni por el culto estatal incaico, ni por el culto oficial de la Iglesia católica. Y no ha podido ser sustituida porque no se ha podido sustituir la ideología de la que el shamán es producto, antes que promotor e intérprete: la fe en un mundo animado en que cada cosa puede ser soporte de un ‘poder’, o contraparte espiritual, o *encanto*. (...) no ha podido sustituir la ideología andina acerca del ‘alma de las cosas’” (319-327).

(afectivos, racionales y físicos) tanto del poeta, como del ser humano en general. De esta manera, en primer lugar, los animales —y por extensión toda la naturaleza— están asociados a la armonía vital y al tiempo cíclico de la mentalidad mágico-religiosa o mítica. En este sentido, la representación fáunica se opone al hombre o tiene como propósito reflejar, simbólicamente, los problemas del hombre. Así, por un lado, la existencia representada de los animales se compara con la de los hombres y, a raíz de esto, se simboliza el anhelo que tiene estos de superar sus crisis y sufrimientos. En segundo lugar, hay poemas donde los animales representan directamente, y ya no por antagonismo como en el caso anterior, los problemas de la existencia humana analizados en el capítulo 2: la enfermedad, el paso del tiempo, la muerte, el erotismo, el deseo, la solidaridad y el recuerdo del pasado del poeta.

Así pues, esta es la representación de Laredo que se observa en la poesía de Watanabe y de la que el poeta parte para, como dijimos, establecer una confrontación o una dicotomía de base, recurso por el cual el poeta expone sus reflexiones en los capítulos 2 y 3. En el primero, observamos el continuo recuerdo del pasado, concebido como el lugar ideal, puesto que su representación es la de un espacio en equilibrio, un espacio y una dimensión que han sido perdidos por el poeta. El “desajuste vital”, en este sentido, es el presente vivido comparado siempre con el “universo mítico” de su niñez. En otras palabras, el presente se concibe como una dimensión caótica e insegura frente al mundo seguro y armonioso de la mitología personal del autor. El presente es la “caída” en el flujo temporal de la historia como dijo Paz. En el presente, el poeta experimenta las consecuencias devastadoras que el tiempo y la enfermedad ejercen sobre él, así como experimenta la ausencia de valores o directrices vitales que ordenen su realidad. De esta manera, el poeta reconoce su precariedad y su inserción en el “reino peligroso de la historia”. El esquema, las pautas y los patrones de una vida social, ritual y colectiva se

transforman en una perspectiva individual, la del “yo”, la del individuo disociado de su mitología personal y por ello mismo desajustado. Para subrayar esta desvinculación, Watanabe alude constantemente al olvido de sus costumbres y de los principios rectores de su vida, y a su incapacidad para hallar un orden en el mundo.

Los desajustes hasta aquí señalados, generadores de una crisis de identidad, tienen su contraparte en el plano físico. En este sentido, la imagen del “cuerpo” se convierte en un elemento constante en su obra, una imagen continuamente relacionada al deterioro físico que, de esta manera obtiene un carácter simbólico asociado a la enfermedad, al dolor y a la muerte<sup>60</sup>. Así pues, el desgarró ejercido en el alma del poeta se corresponde con la corrupción corporal. Si en el espacio idílico de su infancia su cuerpo se hallaba completo y puro, ahora es el lugar donde se hace patente el avance degenerativo del tiempo. Y, contra el miedo que le produce su transitoriedad, el poeta busca salidas o medios para soportar esta condición. Entonces el anhelo de trascendencia se entrevé como un intento de evitar el dolor y de sobrepasar los límites de la muerte. Esta trascendencia, como vimos en el capítulo 1, es buscada en la naturaleza: el poeta reflexiona sobre la posibilidad de integrarse a ella como una vía de escape. Sin embargo, ello no es posible. Asimismo, constatamos que no existe una espera de tipo mesiánica ni fe en una trascendencia espiritual tal y como la propone el cristianismo.

Sin embargo, a pesar del sentimiento de desolación, a pesar de desconocerse y desconocer la realidad en la que se encuentra de pronto, el poeta tiene la intención de afirmarse, de ubicarse dentro de ese mundo disperso, de reconocer nuevamente todo aquello que se le muestra ajeno a través de la palabra. En el capítulo 3, Watanabe se interna en el centro mismo de su poesía y nosotros definimos cuál es el sentido que tiene la creación poética para él, estética y éticamente hablando. Por supuesto, ese sentido no

---

<sup>60</sup> Por otro lado, la imagen del cuerpo también está asociada al erotismo como hemos dejado dicho en el capítulo 2.

puede desligarse del resto de los temas de su obra pues guarda con ellos una relación que muestra una forma total de existir. Para dar cuenta de ello, tenemos en cuenta la representación de Laredo y el mestizaje cultural relacionado con la influencia japonesa dada por su padre. Mestizaje que, según él mismo acota, no lo es tanto, puesto que la actitud de su padre, “sus maneras”, y la sensibilidad de aquellos poetas que su le padre leía son muy parecidas a las de la gente de su pueblo. Habiendo analizado estas circunstancias, la poesía de Watanabe responde a su formación; tanto de la madre como del padre, según vemos en su poesía, recibe similares enseñanzas: la contención, el refrenamiento, la austeridad, elementos vitales que son traspasados a su poesía. Por ello esta es breve y limpia de ornamentos verbales. Una poesía que en su contención y “templanza” de estilo expone claramente la soledad, el desvarío y la angustia del hombre. Añadimos a esto que su poesía se nutre también de las conclusiones a las que el poeta llega sobre la vida y el tiempo. Watanabe elimina las exageraciones retóricas por conciencia de estilo, pero también como reflejo de su visión del mundo: siendo la vida y el tiempo fugaces, perecederos e irreversibles, sus versos capturan, en su contención, esa brevedad. Así, la templanza de espíritu y la fugacidad de la vida se relacionan coherentemente con la concreción de su estilo. Finalmente, aceptadas estas nuevas premisas en su vida, aceptadas la vejez, la enfermedad y la muerte en el horizonte del hombre, aparece la posibilidad de una nueva forma de trascendencia: la poesía como una forma de suplir los vacíos del hombre y de compensar el devastador avance del tiempo. En este sentido sí, la poesía se erige como una forma de trascendencia, pero no sólo por el deseo de perpetuar este o aquel evento fugaz, este o aquel acontecimiento singular de su presente. Dijimos que la poesía de Watanabe es una forma de rito; por ella el poeta retorna a sus orígenes, recupera toda su mitología personal. Lo que se propone Watanabe es la recuperación de un tiempo pasado a través de la memoria y del acto de la escritura que lo fija para su conservación. Es, pues,



una forma de vencer el tiempo actual, de abolir su transcurso recuperando el pasado. Al recordarse el poeta rinde tributo a otras personas, buscando encarecer esta o aquella actitud que recuerda importante porque modeló su vida. Al recordar, Watanabe recupera, y, al escribir, fija eventos del pasado que de otra manera no hubieran trascendido el olvido.



## BIBLIOGRAFÍA

- Apollinaire, Guillaume. Bestiario o Cortejo de Orfeo. Trad. y prólogo. Rubén Silva Pretel. Xilografías de Raoul Dufy. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- Avilés de Fabila, René. Los animales prodigiosos. Prol. Rubén Bonifaz Nuño. Madrid: Ediciones Eneida, 2001.
- Arreola, Juan José. Bestiario. En Confabulario personal. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1985.
- Barthes, Roland. El imperio de los signos. Trad. Adolfo García Ortega. Madrid: Mondadori, 1991.
- . "La fractura del sentido." Creación y Crítica 8 (1971): 14-15.
- Bataille, Georges. La literatura y el mal. Trad. José Vila Selma. Madrid: Taurus Ediciones, 1959.
- Blyth, R. H. A History of Haiku. 2 vols. Tokyo: Hokuseido, 1963.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. Manual de zoología fantástica. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Charbonneau-Lassay, Louis. El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media. Trad de Francesc Gutiérrez. 2da. Edición. Volumen I y II. Barcelona: Sophia Perennis, 1997.

Corcuera, Arturo. Noé delirante. Lima: Noceda Editores, 2003.

Cortázar, Julio. Relatos. (Bestiario. Las armas secretas. Final del juego. Todos los fuegos el fuego). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

Eco, Humberto. “El Zen y Occidente”. Obra abierta. Barcelona: Seix Barral, 1963. 185-208.

Elera, Carlos G. “El shamán de Morro de Eten: antecedentes arqueológicos del shamanismo en la costa y sierra norte del Perú”. Millones 22-55.

Eliade, Mircea. El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1960.

---. El mito del eterno retorno. Madrid: Alianza/Emecé, 1972.

---. Imágenes y símbolos. Madrid: Taurus Ediciones, 1974

---. Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Editorial Labor, 1967.

---. Mito y realidad. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.

---. Tratado de historia de las religiones. México D.F.: Ediciones Era, 1972.

Fernández Cozman, Camilo. “Primera aproximación a El huso de la palabra de José

Watanabe.” Ginebra Magnolia [1] (2002): [54-58]

Ferrari, Américo. “La función del símbolo en la obra de Eguren.” José María Eguren.

Aproximaciones y perspectivas. Ed. Ricardo Silva Santisteban. Lima: Universidad del Pacífico, 1977. 127-134.

Forns-Broggi, Roberto. “La conciencia ecológica en la narrativa de Edgardo Rivera

Martínez.” De lo andino a lo universal: la obra de Edgardo Rivera Martínez. Ed. César Ferreira. Lima: PUCP Fondo Editorial, 1999. 179-196.

Friedrich, Hugo. La estructura de la lírica moderna. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Fuente, Ricardo de la, trad., introd., y notas. Haijin: antología del haiku. Madrid: Ediciones Hiperión, 1996.

Galindo, Percy. “La integración del yo en la naturaleza en Cosas del cuerpo de José Watanabe”. Especulo 24 (2003). <<http://www.ucm.es/info/especulo.html>>.

Gareis, Iris. “Una bucólica andina: curanderos y brujos en la costa norte del Perú (siglo XVIII)”. Millones 211-230.

Gómez O., Cristián. “Literatura y Nación: La pregunta peruana”. Cyber Humanitatis 23 (2002). <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA>>.

González Vigil, Ricardo. “Fifteen High Points of Twentieth-Century Peruvian Poetry.”

World Literature Today 3.1 (2003): 62-67.

Graf, Karlfried. El zen y nosotros. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1987.

Granados, Pedro. “José Watanabe y las trampas de la fe.” El Peruano 7 de febrero de 2005, “Identidades” 10-11.

Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía.” Trad. Ángel G. Loureiro. Suplementos Anthropos 29 (1991): 9-18.

---. La palabra. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971.

Jara, Luis Fernando. “José Watanabe o la poética del ojo”. Boletín de la Academia Peruana de la Lengua [Nueva Época] 34 (2001): 211-217.

---. “La escritura poética. Entrevista a José Watanabe.” Lima, 2002. Entrevista no publicada cedida por el entrevistador.

---. “La poesía de José Watanabe.” Tesis para optar el grado de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

Jensen, Ad. E. Mito y culto entre pueblos primitivos. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Trad María D. Mouton y V. García Yebra. 4ta. Edición. Madrid: Gredos, 1961.

Lévy-Bruhl, Lucien. El alma primitiva. Trad. Eugenio Trías. Barcelona: Ediciones

Península, 1974.

---. La mentalidad primitiva. Trad. y prólogo de Gregorio Weinberg. Buenos Aires:  
Editorial La Pléyade, 1972.

Lotman, Yuri. Estructura del texto artístico. Madrid: Ediciones Istmo, 1970.

Loynaz, Dulce María. Antología lírica. Ed. María Asunción Mateo. Madrid: Espasa  
Calpe, 1993.

---. <[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/loynaz/catalogo.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/loynaz/catalogo.shtml)>

Macera Urquiza, Javier. “El curanderismo en la región norte del Perú”. Tesis para optar  
el grado de Bachiller en Antropología. Pontificia Universidad Católica del Perú,  
1998.

Malaxecheverría, Ignacio. Bestiario medieval. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

Malpartida, Miguel Ángel. “El haiku y Cosas del cuerpo de José Watanabe.” Dedo  
Crítico 8.9 (2002): 9-26.

Martos, Marco. “José Watanabe: El encuentro lírico de dos tradiciones. Semblanza”.  
<<http://www.educared.edu.pe/estudiantes/literatura/watanabe1.htm>>

Meletinski, Eleazar. El mito: literatura y folclore. Madrid: Akal, 2001.

Millones, Luis y Moisés Lemlij, ed. En el nombre del señor. Shamanes, demonios y



curanderos del norte del Perú. Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1994.

Monterroso, Augusto. Cuentos, fábulas y Lo demás es silencio. México D. F.:

Alfaguara, 1996.

Ortiz Rescaniere, Alejandro, coord. Establecimiento de una línea de base de patrones de crianza y alternativas no escolarizadas de educación inicial en el Perú. Lima:

Ministerio de Educación del Perú, 2002.

Otto, Rudolf. Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

Oviedo, José Miguel. Estos 13. Lima: Mosca azul, 1973.

Paz, Octavio. El arco y la lira. México D.F.: Fonfo de Cultura Económica, 1956.

---. Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1993.

---. “Tres momentos de la literatura japonesa”. Las peras del olmo. Barcelona: Seix Barral, 1974. 107-135.

Pérez Tarrillo, Jorge. Laredo. Información preliminar. Problemática, perspectivas, alternativas de solución. Trujillo: Centro de Investigaciones Sociales de La Libertad, 1982.

Planas, Enrique. “El hielo y su poeta.” Caretas 6 de julio de 2000.

---. “La Antígona de Watanabe.” Caretas 17 de febrero de 2000.

Polia Meconi, Mario. “El curandero, sacerdote tradicional de los encantos”. Millones  
288-329.

Rabí do Carmo, Alonso. “El estilo es el lugar donde poso mi alma (Entrevista a José  
Watanabe).” <<http://estacionpoetica.perucultural.org.pe/ejwatanabe.shtml>>

Sábato, Ernesto. Hombres y engranajes. Heterodoxia. 2da. Edición. Madrid: Alianza  
Editorial, 1980.

---. Uno y el Universo. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1998.

Sánchez León, Abelardo y Francisco Tumi. “La poesía no consuela.”  
<<http://josewatanabe.tripod.com/entrevista.htm>>

Sandoval Bacigalupo, Renato. “Cosas del cuerpo.” Debate (1999).

Sosnowski, Saúl. Julio Cortázar. Una búsqueda mítica. Buenos Aires: Ediciones Noé,  
1973.

Steiner, George. Nostalgia del absoluto. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.

Susuki, Daisetz Teitaro. Budismo Zen. Madrid: Troquel/Kairós, 1993.

Valdivia Basalli, Alberto. "Paciencia de agua: una lectura de la trayectoria poética de  
José Watanabe desde la antología El guardián del hielo". Evohé 5 (2001): 198-205.

Vega, Selenco y Bethsabé Huamán. “Cosas del cuerpo. Conversación con José Watanabe.” Dedo Crítico 5.6 (1999): 45-52.

Watanabe, José. Álbum de familia. Lima: Editorial Ausonia-Talleres Gráficos, 1971.

---. Antígona Versión libre de la tragedia de Sófocles. Unipersonal de Teresa Ralli.

Director Miguel Rubio.

---. Cosas del cuerpo. Lima: Caballo rojo, 1999.

---. El guardián del hielo. Selección de Piedad Bonnett. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2000.

---. El huso de la palabra. Lima: Seglusa/Colmillo Blanco, 1989.

---. “Elogio del refrenamiento.” Quehacer. <<http://www.desco.org.pe/gh/gh117jw.htm>>

---. Habité entre nosotros. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

---. Historia natural. Lima: Peisa, 1994.

---. “Intestino”. More Ferarum 5/6 (2000): 11.

---, Amelia Morimoto y Óscar Chambi. La memoria del ojo: cien años de presencia japonesa en el Perú. Lima: Congreso de la República del Perú, 1999.

---, La piedra alada. Valencia: Pre-Textos, 2005

---. Path Trough The Canefields. Trad. C.A. de Lomellini y David Tipton. Whie Adder Press: Edinburgh, 1997.

---. “Sitio”. “La voz”. More Ferarum 1.2 (1998): 5-7.

---. “Tilsa”. Lienzo 9 (1989): 145-146.

Zavala, Lauro. “Seis propuestas para la minificción”. <<http://www.jornada.unam.mx>>.