



WATANABE. EL OJO Y SUS RAZONES

CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN

CASA DE LA LITERATURA PERUANA | COLECCIÓN HUSOS DE LA PALABRA

COLECCIÓN HUSOS DE LA PALABRA, 6

ISBN: 978-612-4456-08-4



Watanabe. El ojo y sus razones. Catálogo de exposición

© De los textos y las fotografías, sus respectivos autores

© Programa Educación Básica Para Todos
para su sello Casa de la Literatura Peruana
Jirón Áncash 207, Centro Histórico de Lima
+51.1.426.2573
publicaciones.casaliteratura@gmail.com
www.casadelaliteratura.gob.pe

Edición: Rodrigo Vera

Cuidado de edición: Dante Gonzalez y Daniel Sáenz

Corrección de estilo: Luis Sulca y Sandro Castillo

Diseño y diagramación: Jenny La Fuente

Primera edición digital, noviembre de 2020

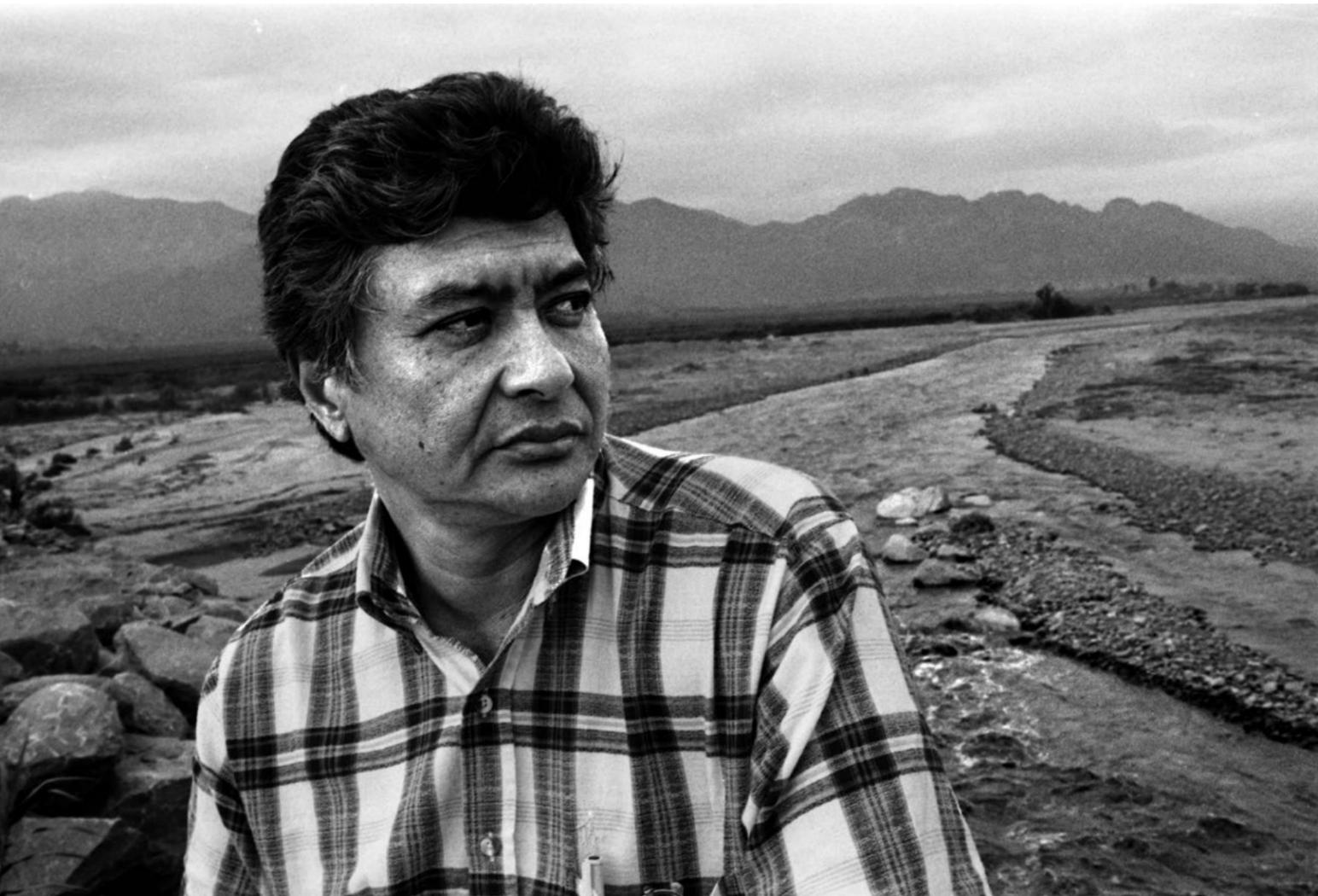
ISBN: 978-612-4456-08-4

Este catálogo se publica con ocasión de la exposición realizada en la Casa de la Literatura Peruana, de marzo a agosto de 2019.

WATANABE. EL OJO Y SUS RAZONES

CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN

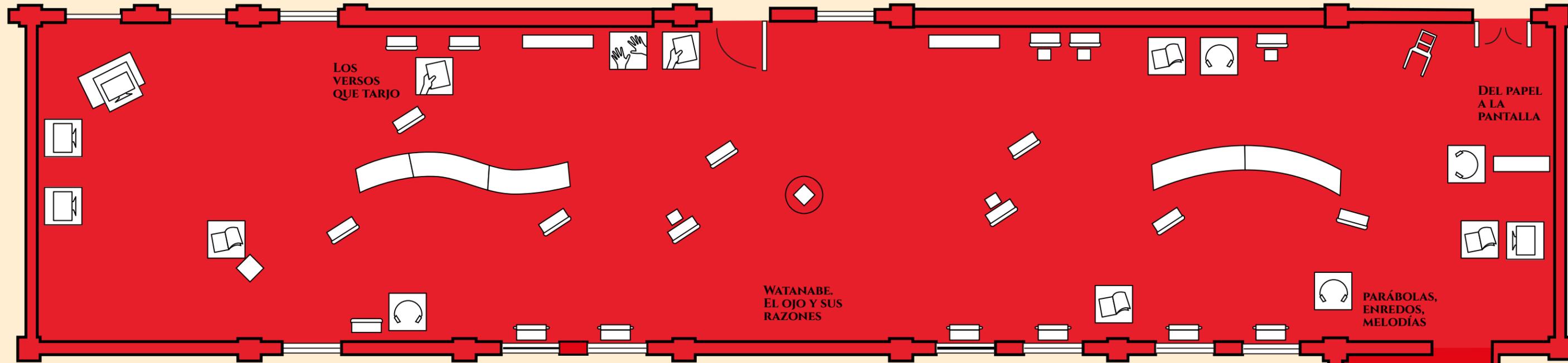
CASA DE LA
LITERATURA
PERUANA | COLECCIÓN
HUSOS DE
LA PALABRA



Watanabe junto
al río Vichanza,
Laredo. Foto:
Óscar Chambi.

ÍNDICE

- 16** HUSOS DE LA PALABRA
- 18** INTRODUCCIÓN
- 20** HERENCIA E INVENCIÓN DE LA MIRADA
 - 26** La familia y la infancia
 - 26** Laredo: una visión política
 - 38** José Watanabe: fuentes para el estudio del movimiento obrero en Laredo, por María Rodríguez
- 50** GÉNESIS Y TRÁNSITOS DEL POEMA
 - 75** José Watanabe y su generación, por Rossella Di Paolo
- 86** LOS VERSOS QUE TARJO
 - 95** Elogio del refrenamiento: la influencia del haiku
 - 96** Artesanía del texto
 - 98** La amenaza de la muerte y el erotismo
- 106** DEL PAPEL A LA PANTALLA
 - 113** Un viento por la tele
 - 114** Parábolas, enredos, melodías
 - 118** Lo fantástico es una propiedad de la naturaleza. José Watanabe en la literatura infantil, por Carlos Maza
 - 122** Guiones, dirección de arte y escenografía
 - 126** Watanabe guionista, por Emilio Bustamente
 - 132** Wata: the big fish, por Pili Flores-Guerra
 - 136** Una pequeña mirada, por Lorena Best
- 140** ACTIVIDADES
- 148** BIBLIOGRAFÍA
- 154** CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS



Estación sonora



Estación lectora



Espacio participativo



Material audiovisual



Material para llevar









MI OJO TIENE SUS RAZONES

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

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

“Entre la niebla
toco el esfumado bote.
Luego me embarco”.

Si hubo sol
le tomé fotografías con el hueco de la mano y acaso la azoré
diciéndole: posa con los senos hacia el viento.
Si pasaron gaviotas y ella las admiró, le recordé
que eran aves carniceras y que únicamente su feo canto es honesto.
Mi ojo todo lo veía, no descartaba nada.
Entramos en el mar por el rompeolas de rocas cortadas.
Sobre una roca saliente ella recogió su falda
y deslizó sus pies hacia el agua.
Sus muslos desnudos hallaron comodidad en la piedra.
Era particularmente raro
el contraste de su muslo blanco contra la roca gris:
su muslo era viviente como un animal dormido en el invierno,
la roca era demasiado corpórea y definitiva.

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

El huso de la palabra (1989)

HUSOS DE LA PALABRA

La Casa de la Literatura Peruana fue creada en el local de la antigua estación de ferrocarril de Desamparados como un centro cultural adscrito al Ministerio de Educación del Perú, en octubre de 2019, cumplió su décimo aniversario de creación. Su objetivo es ser un lugar de encuentro de escritores, lectores, editores y otros agentes relacionados al libro y la literatura. Esta transformación de un lugar de tránsito a otra estación de encuentro mantiene la poética del viajero a través del contacto con el patrimonio literario y creativo de nuestro país.

Miles de actores literarios y lectores, niños y jóvenes escolares en su mayoría, han pasado por esta estación de las letras a lo largo de esta fructífera década. Todos ellos han contado con la mediación necesaria de nuestros especialistas del área de Educación para apreciar las exposiciones y participar activamente en las actividades y servicios que ofrecen las programaciones mensuales. En ese sentido, la colección Husos de la Palabra surge como el complemento necesario que hará de la visita a la Casa de la Literatura una experiencia más agradable, enriquecedora y emocionante.

Este catálogo dedicado al poeta trujillano José Watanabe recorre con ojo avizor los más resaltantes pasajes de su vida y obra, como aquellos dedicados al amor, a la familia, a sus fuentes de creación, a sus métodos de trabajo, a los cañaverales de Laredo, a la ciudad y a otros espacios por los que transitó antes de convertirlos en las palabras e imágenes de sus poemarios, guiones, artículos y narraciones. Estas páginas se extienden como la urdimbre de un tejido sobre las que se ejercita el "huso de la palabra", frase acuñada por el mismo Watanabe para referirse a su propia poética y a su manera de recrear el mundo en la literatura, tal como fueron presentadas en la muestra *Watanabe. El ojo y sus razones* (febrero-agosto de 2019).

Es precisamente en su honor que inauguramos esta colección Husos de la Palabra, destinada a presentar ante el público lector una serie de documentos que

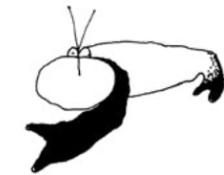
recogen y profundizan la información de las exposiciones temporales de la Casa de la Literatura Peruana. Acorde con los tiempos modernos, estas ediciones aparecerán principalmente en formato digital para que puedan llegar a más lectores y lectoras.

En las publicaciones de esta colección, además de la difusión, cobra relevancia la reflexión crítica sobre la creación estética y las ideas de nación que se despliegan de las obras mismas, porque la literatura penetra con su mirada perspicaz en nuestra historia social, política y cultural. Gracias al diálogo sobre la trascendencia de la creación literaria, nos cuestionamos, nos identificamos y nos aceptamos como peruanos; vale decir, creemos que la literatura puede ofrecer las preguntas y respuestas pertinentes a nuestros dilemas cotidianos. Al valorar el carácter heterogéneo de nuestra tradición literaria como simbólico reflejo de la vida misma, contribuimos también a la construcción de ciudadanía e identidad nacional.

Han antecedido a esta obra, que ponemos en sus manos, varios catálogos que tuvieron sus correlatos en sendas exposiciones realizadas por la Casa de la Literatura. Bajo el título Husos de la Palabra reagrupamos dichas publicaciones en esta colección:

- *Trazos cortados. Poesía y rebeldía de Magda Portal.*
- *La página blanca entre el signo y el latido. La edición del libro literario (1920-1970).*
- *Presentimiento de la luz. Vida y obra de Blanca Valera.*
- *Mi casa es linda. 100 años de literatura ilustrada para niños en el Perú.*
- *Todo, menos morir. Soledad y genio de Martín Adán.*
- *Viaje por el mundo a través de las historias.*
- *Noé Delirante. Una exposición para lectores inquietos.*

Con Husos de la Palabra, suman trece las colecciones en que se organizan los más de 60 títulos digitales e impresos publicados hasta el momento por la Casa de la Literatura Peruana en su primera década



de actividad. Estas publicaciones contribuyen a la formación de conciencias críticas y al desarrollo de la educación; además, brindan oportunidades de formación a la población y permiten el acceso al libro, a la literatura y a la cultura.

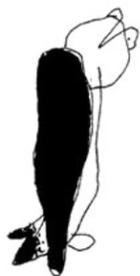
Finalmente, este conjunto de publicaciones y exposiciones representa la plasmación de las investigaciones y reflexiones realizadas por los equipos de trabajo de la Casa de la Literatura, así como del diálogo que se mantiene con otras disciplinas vinculadas: las Artes, las Humanidades y las Ciencias Sociales, porque la Casa de la Literatura no solo es una estación sino también un puente al conocimiento y a la emoción estética que es cruzado permanentemente por escritores, investigadores, docentes, editores y lectores, muchos lectores.

Casa de la Literatura Peruana

INTRO DUCCIÓN

José Watanabe (1946 - 2007) es uno de los autores más prolíficos y versátiles de la literatura del siglo XX en el Perú. La poesía es el espacio en donde mejor cristalizó su visión sobre el mundo. Allí confluyen motivos como la familia y la infancia, el mestizaje oriental-andino, el mundo natural y el paisaje, la precariedad del cuerpo, el temor a la muerte y el erotismo. Alrededor de ella supo cultivar otras prácticas que canalizan, desde ángulos diversos, lo que en el poema se encumbra con total nitidez: un ojo siempre atento a que el detalle o la anécdota, en apariencia insustanciales, revelen la secreta condición de su universalidad.

La plástica, la narrativa, la historieta, la literatura infantil, el guion de cine y televisión, la esceno-



grafía y el diseño gráfico son solo algunos de los múltiples campos en los que Watanabe incursionó. Muchos de estos muestran, por un lado, métodos de composición análogos a su poesía y, por el otro, facetas poco conocidas en su obra, tales como sus reflexiones políticas y su mirada acerca de los espacios marginales de la ciudad.

Esta exposición propone una imagen múltiple de una trayectoria singular y compleja de Watanabe. La línea curatorial acompaña esta idea y lo hace valiéndose de una poética que el propio autor resumía con justeza: *caminar y ver* (2000: 2). Como en el poema que da nombre al título de la exposición, en toda su obra persiste un ojo en permanente estado de disponibilidad, y en cuyo tránsito, el ángulo de visión se cierra o se abre intermitentemente, generando encuadres y planos distintos de significación. Pero allí donde prima el registro objetivo de *lo que se ve*, allí también la realidad nos devuelve la mirada y somos interpelados por un ojo que descubrimos luego como nuestro. De ahí que Eduardo Chirinos haya hablado de su poética como la de un “ojo meditativo” que, “a fuerza de arrancarle a las cosas su significación más primaria, conseguía ver tras ellas la proyección objetiva de sus propios conflictos” (Chirinos 2004: 90).

El espacio que le da vida a ese encuentro nos traslada a Laredo, lugar de nacimiento del poeta, pero además escenario físico, cultural y afectivo desde el cual Watanabe teje su universo simbólico. Aun cuando no todos los poemas, historias o guiones remitan biográficamente a Laredo, todos dialogan con ese pasado desde otro tipo de lazos. Por ejemplo, la naturaleza de los personajes o espacios que aparecen en sus poemas, así como el tono del

lenguaje que usa para describirlos, beben del ritmo sosegado del paisaje laredino y, en general, de una concepción del tiempo ajeno a los de la urbe moderna. En ese sentido, la poesía de Watanabe marca distancia de los pares de su generación, más acostumbrados al vértigo de la ciudad.

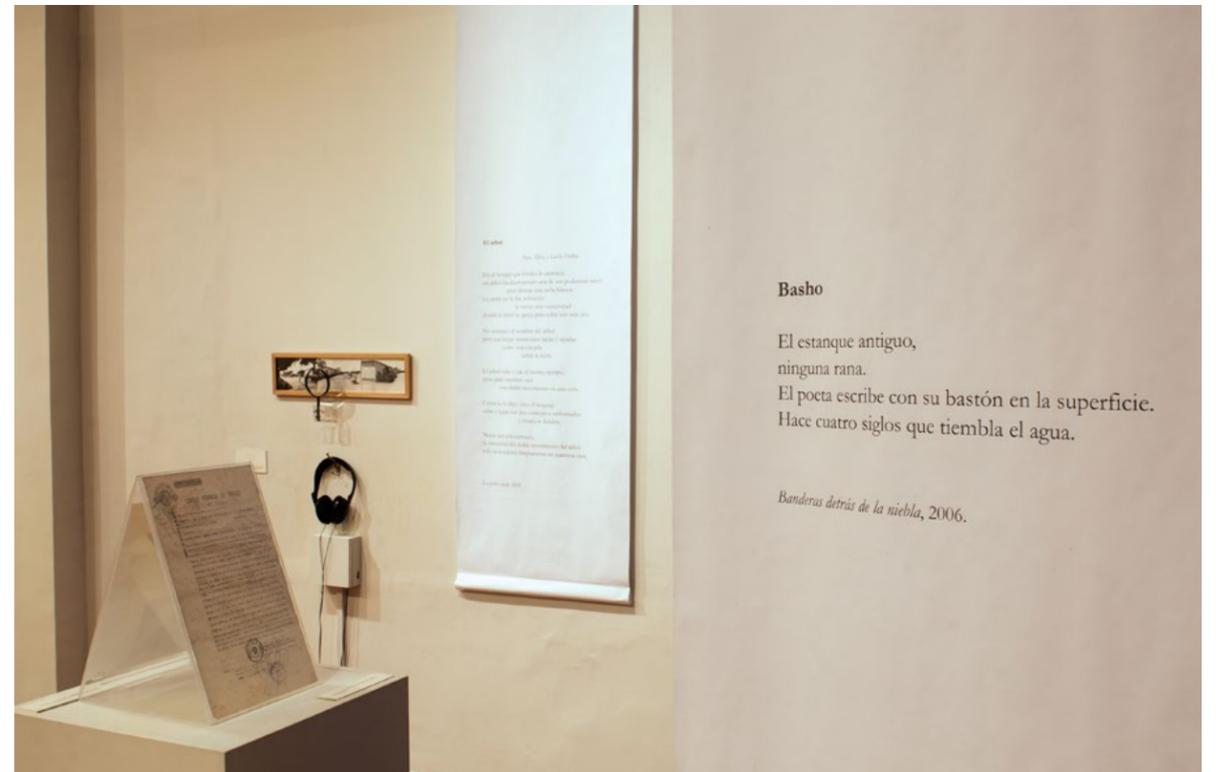
En más de una ocasión Watanabe menciona estar convencido de que el fraseo poético nace de nuestro modo de ser, no de los estudios literarios. Este acercamiento al poema desde fuera de la construcción académica nos permite en esta muestra la posibilidad de abordarlo a través de asociaciones libres, no ancladas en lo exclusivamente literario. La propuesta de ubicar objetos y materiales diversos al pie de algunas de las largas tiras de poemas que atraviesan la sala de exposición apunta en esa dirección. El visitante puede encontrar relaciones entre lo que un poema evoca a nivel textual y lo que un volumen produce desde una dimensión sensorial. Así, el oído, la vista, el tacto, o la conjunción de todos ellos, participan también de los sentidos que el espectador ensaye en torno al poema. No solo son múltiples las facetas de Watanabe, también los ángulos desde donde uno puede acercarse a su obra.

Esta exposición exhibe parte del vasto archivo de José Watanabe que su familia custodia y que amablemente nos han confiado para su puesta en valor. Con ello, no solo buscamos vitalizar públicamente un legado que desde la intimidad de la lectura nos acoge a muchos en nuestros andares cotidianos, sino además propiciar nuevas y distintas preguntas en torno a una obra cuya palabra (y silencio) todavía hoy nos interpela y acompaña.

Rodrigo Vera
Curador de la exposición

HERENCIA E
INVENCION
DE LA MIRADA





LO MISMO Y NO

Alma mía

¿por qué vuelves siempre al lugar donde tus padres
escarbaron la tierra
como el pájaro dodo, y luego se cubrieron
con la misma tierra?

En ese pueblo

donde se aborrascan el viento verde de los cañares
y el del río
guardaron, según costumbre, tu ombligo
en la juntura de dos adobes
para que tuvieras patria.

Anda por el mundo,

todos son lugares de paso,
ciudades equivocadas, desazón.

Tu Ítaca es donde se levanta el humo
de un algarrobo ardiendo.

Vuelve y empieza a descifrar el nuevo sentido
de ese paisaje.

(Poema inédito)



El ojo de Watanabe se nutre del imaginario de Laredo, su ciudad natal y escenario en el que transcurre gran parte de su infancia, entre sembríos de caña, el humo de la zafra y las aguas barrosas del Vichanza. Esta atmósfera se recrea constantemente en su escritura e impregna en la intimidad familiar o en sus reflexiones acerca del paisaje, el cuerpo, la muerte o la política.

El motivo del retorno a los espacios de su infancia se reitera en su poesía, aunque no solo en ella; también, en el cuento, la crónica, el guion de cine, la historieta o la literatura infantil. La vastedad de medios a los que Watanabe acude para reapropiarse de su pasado, así como el de su familia y el de Laredo, da cuenta de un universo inagotable en el que la imaginación asiste lo que la memoria, siempre fracturada, no puede reflejar con exactitud. No hay herencia sin reinención en la obra de Watanabe, del mismo modo que no hay retorno sin la conciencia de estar (o haber estado) partiendo siempre hacia otras latitudes.

“Todo inmigrante tiene derecho a inventar un pasado” (Jara 2003: 9), declaraba José en una entrevista a propósito de los relatos del origen de su padre,

Harumi Watanabe, uno de los tantos japoneses que llegaron a trabajar en las haciendas azucareras del norte entre 1899 y 1923. Esta afirmación puede extenderse a su experiencia familiar en conjunto. Su madre era también migrante, había nacido en la hacienda Sausal, en el valle de Chicama, y era hija de una mujer procedente de Otuzco que había bajado “enganchada” a Sausal. La herencia migrante se extendería a José y sus hermanos, quienes partirían muy jóvenes, primero, de Laredo a Trujillo, por circunstancias del azar, y años después, de Trujillo a Lima.

En cualquier caso, la experiencia del desarraigo no solo remite a una interrogación constante por los espacios de conformación y disputa en torno a la identidad (la familia, la casa, el barrio, la escuela, etc.), sino también a una sensibilidad particular con una lengua cuya inventiva se nutre de fuentes y tradiciones diversas: la ética del budismo y la sobriedad del haiku inculcadas por su padre, las leyendas y refranes populares provenientes de la rama andina materna y la referencia a mitos bíblicos o el uso de la parábola de origen occidentales. De ahí también la vocación por el haiku y el despojo de todo revestimiento retórico en su poesía.

Por último, el paisaje social de Laredo también es motivo de reflexión para Watanabe. La veta política de su obra aparece revelada en una serie de proyectos inéditos en torno al origen y desarrollo del movimiento obrero en el norte del país. Watanabe fue testigo, desde muy chico, de las luchas sindicales de trabajadores organizados alrededor de la hacienda azucarera de Laredo. En una entrevista refiere que la primera vez que leyó un poema no fue un texto escolar sino un soneto de Leoncio Bueno volanteado en una huelga de cañeros (Rivero e Irigoyen: 45). Si bien el abordaje de estos temas, se decanta luego por otros lenguajes, como el guion de cine, el cuento, la novela o incluso la investigación sociológica; es de notar que en ellos el imaginario que alimenta su poesía no está ausente. Las luchas por los derechos laborales confluyen allí con mitos y leyendas de la zona, lo que termina por revelar la trama simbólica transversal a toda disputa política.

LA FAMILIA Y LA INFANCIA

La infancia de José se extiende sobre múltiples espacios que se relacionan entre sí. El pueblo y la escuela se experimentan como una prolongación de la casa; el hogar, la familia, como una extensión del propio cuerpo. Los largos caminos que José recorría para llegar de su casa al colegio Chopitea, y luego a la escuelita fiscal 2404 en Laredo, conformarían un paisaje en el que los mitos del pueblo, el miedo, las amistades y el juego se funden en una primera mirada de descubrimiento y recreación sobre el mundo.

En 1957, la familia Watanabe abandona Laredo y se muda a Trujillo. Allí José pudo estudiar la secundaria en el centenario colegio San Juan, siendo el primero de sus hermanos en cursar ese grado. Esto no hubiera sido posible, según él mismo sostiene, si un año antes su padre no se hubiese ganado la lotería de Lima y Callao, nada menos que con

medio millón de dólares: “Gracias a ello pudimos salir de la hacienda e ir a Trujillo a estudiar. Y después vino la universidad aquí en Lima. Si no hubiera sido por esa lotería, a lo mejor seguiría en Laredo, teniendo tal vez una vida más feliz que aquí” (Rivero e Irigoyen: 144).

Feliz e indocumentada, añadiríamos. De hecho, tuvieron que pasar 18 años para que su nacimiento conste legalmente en los registros públicos del país.

LAREDO: UNA VISIÓN POLÍTICA

Laredo era un enclave azucarero alrededor de cuya hacienda se organizaba el trabajo y los hábitos del pueblo. La pobreza y marginación social en la que vivían los campesinos y los obreros de la fábrica fue una realidad que José constataría de muy cerca.

De hecho, el primer cuento que publica en *Narración 1* (1966), titulado “El trapiche”, se ambienta en ese contexto. El miedo a una máquina de fábrica deviene mito en los ojos de un niño. De fondo, una huelga de jornaleros que demandan aumento de sueldo ante los dueños de la empresa.

Años después, Watanabe emprende el proyecto de novela *Rosenda*, que no concluiría. En ella retoma esta problemática desde una referencia histórica concreta: el asalto al cuartel O’Donovan en Trujillo, uno de los hitos de la revolución de 1932, ocurrida durante la dictadura de Sánchez Cerro. Campesinos y obreros sindicalistas, comandados por Manuel “Búfalo” Barreto Risco, se levantaron en armas en reclamo a los derechos laborales de los jornaleros de las haciendas azucareras. Entre 1970 y 1980, Watanabe entrevista a líderes sindicalistas de Laredo y escribe un guion de cine sobre este tema. Ambos proyectos quedan inconclusos, aunque servirían de insumo para el guion de la película *Ojos de perro* (1983), dirigida por Alberto “Chicho” Durant.

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

Elogio del refrenamiento, 2003



José Watanabe y Paula Varas, su madre, ca. 1975. Archivo Teresa Watanabe.



Madre de José Watanabe rodeada de sus hijos, Lima, ca. 1975. Archivo: Teresa Watanabe.

Harumi Watanabe, padre del poeta, junto a arqueólogo de la Universidad de Tokio. Trujillo, ca. 1957. Archivo: Teresa Watanabe.





José Watanabe junto a sus compañeros de cuarto grado de primaria, en la escuela José Ignacio Chopitea. Laredo, 1956. Reproducción. Archivo: Teresa Watanabe.

José Watanabe junto a su amigo Jorge Yasawa. Trujillo, ca. 1958. Reproducción. Archivo: Teresa Watanabe.



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

Lina Zerón entrevista a José Watanabe, en *Periodismo cultural*, 2006.



Fotografía tomada durante el rodaje de *Ojos de perro*. Primera película ambientada en Laredo, 1982. Archivo: Teresa Watanabe.



Fotografía tomada durante el rodaje de *Ojos de perro*. Primera película ambientada en Laredo, 1982. Archivo: Teresa Watanabe.



Cañeros de Laredo durante jornada de trabajo. Incluido en: Watanabe, Morimoto y Chambi, *La memoria del ojo. Cien años de presencia japonesa en el Perú*. Lima, 1999. Fondo editorial del Congreso de la República.

CANCIÓN

La señorita Esther H.
 en el camino solitario, excepto
algún zorro, me pidió que no la mirara, que
me volteara
porque iba a rociar el mundo. Yo escuché entonces
a mis espaldas
ese sonido sibilante de sus aguas entre las piedras.

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

La señorita Esther H. era mi maestra rural.
Ella dilató por primera vez la nariz
de mi corazón.

Una arbitrariedad de niño
sospechó su reconditez como fruta de rápido zumo.
Unas veces naranja, otras ciruela de Chile.
En la escuela rural sabíamos poco
pero sospechábamos mucho.

Cosas del cuerpo (1999)



Paula Varas,
madre del
poeta, en Sausal,
su lugar de
nacimiento,
ca. 1968.
Reproducción.
Archivo: Maya
Watanabe.

José Watanabe: fuentes para el estudio del movimiento obrero en Laredo

Por María Rodríguez

Para la exposición *El ojo y sus razones*, que recorre la vida y obra del poeta peruano José Watanabe, los investigadores de la Casa de la Literatura Peruana revisaron gran parte de su archivo personal. Entre manuscritos, poemas inéditos, guiones de películas, bosquejos de dibujos y cuentos para niños; se encontraron documentos y entrevistas inéditas acerca del movimiento obrero y sindical en Laredo, su ciudad natal, y la conocida revolución de 1932 en Trujillo, levantamiento contra el gobierno dictatorial de Luis Miguel Sánchez Cerro, dirigido por militantes apristas.

Watanabe no ha sido ajeno a la temática obrera. En 1982, realizó el guion de la película *Ojos de perro*, que aborda la incursión de las ideas anar-

cosindicalistas y la organización obrera, en la hacienda de caña de azúcar Chopitea, en Laredo. La película gira en torno a una huelga por mejores condiciones laborales y de vida, y expresa la unión entre los empleados de la fábrica y los peones o trabajadores rurales, así como la dura represión que sufrieron por parte de los hacendados y del gobierno de turno. Por otro lado, Laredo ha sido foco de diversas revueltas sindicales entre 1910 y 1920, y varios laredinos y laredinas participaron en la sublevación de 1932. Watanabe creció entre esas memorias.

Encontrar este tipo de archivos, que proveen fuentes de primera mano sobre el movimiento obrero y sindical es muy importante en nuestro país. Existe poca documentación sobre la historia de los trabajadores y las trabajadoras organizados del campo y la ciudad en el Perú. Si bien hay experiencias de archivos de sindicatos y sindicalistas que han sido (o están en proceso de ser) recuperados¹, lo cierto es que mucha de esa documentación se ha perdido en el tiempo: la represión, el temor a que la documentación caiga en manos equivocadas, el olvido y el descuido han sido factores que han contribuido a que el movimiento obrero pierda gran parte de su memoria escrita.

Felizmente, existe también un grupo de documentación producto de la investigación que aguarda en archivos privados ser difundida e investigada. Es el caso de José Watanabe, quien se inserta en la línea de recuperar la historia obrera a partir de la memoria de sindicalistas y trabajadores², hombres y mujeres, militantes y exmilitantes del Apra, a quienes entrevista en dos momentos: 1972 y 1978.

Las fuentes primarias

El hecho sobre el que gira la investigación de Watanabe es el levantamiento de militantes apristas en Trujillo, conocida como la revolución de 1932, iniciada un 7 de julio, con la toma del cuartel O'Donovan ubicada en la plaza central de Trujillo, y la captura de policías y oficiales como rehenes. Participaron más de un centenar de sindicalistas dirigidos por Manuel "Búfalo" Barreto, Remigio Esquivel y otros militantes apristas. Días después, la sublevación fue fuertemente sofocada por las tropas comandadas por el dictador Luis Miguel Sánchez Cerro. El saldo fue una veintena de policías y militares asesinados, así como cientos de sindicalistas y vecinos de Trujillo fusilados. Se sabe que la mayoría de sindicalizados que tomaron el cuartel fueron de Laredo.

A Watanabe le interesó conocer quiénes participaron, particularmente, qué laredinos y laredinas formaron parte de esta revuelta (y ¿por qué?). Logra ubicar a unas 14 personas, casi todos mayores, entre 70 y 90 años. Algunos fueron dirigentes durante la revolución de 1932, otros participaron sin ocupar un lugar dirigenal. Y si bien a todos se les pregunta sobre este hecho particular, en sus relatos incorporan otras memorias. Una de ellas es sobre la participación de la mujer durante la revuelta. Tres de sus entrevistados son mujeres: Carolina Pecori, Leonor Marquina y Paula Barreto. Ellas recordaron a María Luisa Obregón, "La Laredina", quien fue de la Juventud Aprista y tuvo una participación importante en la revuelta, sobre todo luego del asesinato del "Búfalo" Barreto. Paula Barreto cuenta sobre María Luisa y, en general, sobre el rol de las mujeres en la revolución de 1932:

[María Luisa] participó yendo a recoger los muertos, los heridos... hemos ido a Trujillo, al O'Donovan. Pero aquí con Luisa hemos trabajado parando las máquinas, que no salgan a trabajar ningunas... porque después que ya ha estado la revolución abajo, vino una comisión a

avisarnos que no dejemos salir ningún trabajador, porque los hombres se habían barrido para abajo y el resto de hombres iban a ir a trabajar. Entonces nosotros paralizamos las máquinas (...) Allí nos comandaba Luisa y la difunta Juana Flores. Después (...) nos fuimos al O'Donovan a recoger muertos, heridos. Sacábamos cajas de todas las agencias, hasta de aquí del taller, para los caídos.

Hay historias de los oficios y la vida cotidiana de los trabajadores, por ejemplo, Mercedes Ravines cuenta que es canalero en la hacienda de caña de azúcar:

El canal es en forma de acequia, por ahí baja el azúcar de la campana y cae al canal, y entonces, una vez que termina el cocimiento la campana bota un vapor para que vaya lavando la campana, y uno va ya con el rastrillo y una palana llevándole a todos los cajones, son 8 cajones. A veces hay cocimientos que botan 4 cajones, 3 cajones, así... ese es el trabajo del canalero. Como en ese tiempo estaba de gerente el señor Barúa, se trabajaba de Lunes a Viernes se ganaba 95 centavos.

Él mismo refiere que desde el gobierno de Leguía pasaron de laborar de 12 a 8 horas diarias; sin embargo, sus sueldos disminuyeron, con lo cual no vieron beneficio alguno con la reducción de horas.

Una de las entrevistas más extensas que realiza Watanabe es a José Arturo Miñano, carpintero de 83 años. No solo habla de su participación como dirigente en la revuelta de 1932 (precisa datos y hechos con mucho detalle), sino también habla de su vida, cuando formó parte del Ejército y luego como empleado de otras haciendas azucareras: Casa Grande, Cartavio, Chiquitoy, Chiclin. En 1931, llegó a Laredo y se dedicó a organizar a los trabajadores, incluso militarmente.

¹ La Pontificia Universidad Católica tiene la colección de Arturo Sabroso, sindicalista afiliado al Partido Aprista Peruano, que fue miembro del Comité de Lucha por la Jornada de las 8 horas en 1919. La Asociación de Ex Trabajadores Afiliados al Sindicato Textil de Vitarte guarda sus libros de actas, y los tres primeros que datan de inicios del siglo XX, el año pasado, con el apoyo de la Biblioteca Nacional, fueron declarados Patrimonio de la Nación. También existen proyectos autogestionados (y de larga data) de organización y digitalización de centrales sindicales como la Confederación General de Trabajadores del Perú (CGTP), la Confederación Campesina del Perú (CCP) y la Federación de Obreros Panaderos Estrella del Perú.

² La memoria es un recurso para reescribir la historia desde abajo. Hay biografías y autobiografías de trabajadores que se han convertido en obras emblemáticas, como la historia de Julio Portocarrero, Gregorio Condori Mamani y su esposa Asunta Quispe, entre otras obras fundamentales.

Reflexiones de Watanabe sobre la sublevación de 1932

La investigación de Watanabe no solo recupera fuentes orales. También hay documentos donde reflexiona acerca del movimiento obrero en Laredo, sobre todo busca responder por qué los laredinos participan tan activamente de esta revuelta. Es una pregunta parecida a la que Heraclio Bonilla realiza en el prólogo al libro de Peter Klaren, *Formación de las haciendas azucareras y orígenes del Apra*: "¿Por qué la militancia aprista de los trabajadores rurales?".

Watanabe responde que al menos en la década de 1930 y durante la revolución de 1932 los trabajadores rurales, los peones que no fueron dirigentes, no eran apristas. Una de las razones por las cuales se enrolaron en una acción militar fue el hartazgo de las pésimas condiciones laborales y de subsistencia. Recordemos que el sistema de trabajo que los regía era el *enganche*, un sistema absolutamente explotador y perjudicial. Así también que después de la Primera Guerra Mundial cayó la exportación de azúcar y el costo de vida aumentó golpeando a los trabajadores del campo y de las fábricas.

Watanabe anota que muchos de los laredinos entrevistados formaron parte de otras huelgas en Laredo y las haciendas cercanas antes de 1932. Entre 1920 y 1923 se sucedieron en la zona diversas revueltas en reclamo por una jornada laboral de 8 horas (inspirados en las luchas de los textiles en Lima), incluso desde la década de 1910. En general, se sucedieron diversas huelgas, revueltas y saqueos por mejoras en sus condiciones de trabajo y de vida; y en todos estos fueron reprimidos y asesinados, sin ningún triunfo importante que redundara en mejoras en su forma de vida. Quienes participaron en la revolución de 1932 no eran novatos, sino que contaban con una historia de protestas infructuosas en la región.

Este descontento fue capitalizado por los apristas en la revuelta de 1932. Así lo anota Watanabe en sus reflexiones: "De todo esto, al parecer, fue consciente la tendencia que del Apra sostenía el "Búfalo" Barreto (...) [quien] confió para la insurgencia, en este proletariado cañero a quien trató de conducirle dándole perspectiva política, la del Apra en la que él creyó, la que él supuso que asumía auténticamente las reivindicaciones populares". Incluso uno de los testimonios que recoge Watanabe, en una carpeta titulada "Entrevista a Juan Calderón Espinoza", un trabajador de Huamachuco, menciona a un tal Jesús Atala, un dirigente comunista que participa en la revuelta de 1932, sobrevive al 7 de julio, forma parte del primer comité revolucionario que toma el poder como autoridad, y días después es removido por otro comité donde participa Agustín Haya de La Torre. Lamentablemente, Watanabe no recupera más información sobre Jesús Atala.

La aspiración por tener un trabajo digno ha acompañado todas las luchas obreras. Esa aspiración hizo posible que en 1919 se lograra la ley por la jornada de las 8 horas, y hoy conmemoremos su centenario. Las huelgas que impulsaron los trabajadores azucareros, y en particular los trabajadores de Laredo, desde inicios de siglo XX hasta la Revolución de 1932, fueron parte de la lucha del movimiento obrero por un trabajo digno.

La investigación de Watanabe sobre la revolución de 1932 nos permite ver esta lucha desde su complejidad: las decisiones y las acciones de dirigentes, obreros y peones, con ideologías diversas que dialogan entre ellas, con intereses, expectativas y necesidades que interactúan en coyunturas políticas específicas. En la investigación de esas memorias, Watanabe no solo recoge el acontecimiento, sino también el aspecto social, cómo y por qué hombres y mujeres se involucraron en hechos que cambiaron su historia.

Además, del largometraje *Ojos de perro*, Watanabe produce otro documento inédito que refleja esa maraña de sensibilidades que recoge de sus entrevistas, la novela *Rosenda*, que trata justamente del rol de la mujer en la revolución de 1932. Esperamos pronto tener a disposición de los investigadores y público en general estas miradas sobre el mundo de los trabajadores y trabajadoras.



TROCHA ENTRE LOS CAÑAVERALES

Camina la trocha de los cañaverales,
reverbera unánime el color verde.

El mundo es solar y verde.

La vaca que pasa tocando su cencerro
y el muchacho que la sigue con una pértiga
pierden su color y se pliegan al verde.

Pero hay una piedra gris que se resiste, que rechaza
el verde universal.

En esa piedra los braceros afilan sus machetes,
a las 5 de la tarde, exhaustos, hambrientos
y con el rostro tiznado por la ceniza de la caña.
Dale entonces la razón al juicioso chotacabras
que emerge volando de los cañaverales
y te amonesta:

“Aquí no, tu dulce égloga aquí no”.

El huso de la palabra (1989)



Obreros laredinos durante una actividad cultural. Fotografías tomadas por Watanabe durante su investigación sobre la sublevación de 1932 en Trujillo, ca. 1980. Archivo: Teresa Watanabe.



Situación del trabajo

II

Las entrevistas realizadas hasta hoy nos permiten anotar estas premisas. En adelante se seguirá tratando de desarrollar la hipótesis que empieza a bosquejarse: la revolución del 32 arranca desde las huelgas del 20, 23 y desde la frustración que quedó después de ellas. En el 32 reaparecen pensamientos y prácticas de ese entonces. El Búfalo se da cuenta e intenta darle perspectiva política.

Según la tesis de Alberto Moya (pág. 46): "En Trujillo, el anarquismo habría cobrado cierta influencia en los valles de Chicama y Sta. Catalina, a través de Julio Reynaga, líder principal de la Liga de artesanos y obreros de la ciudad. Posteriormente el anarco-sindicalista Adalberto Fonkén pretendió organizar sindicatos, sin embargo no enraizó. Parece probable que el anarquismo y el anarco-sindicalismo tuvieron una difusión ideológica más que orgánica. No se formaron verdaderas células anarquistas como las que existían en Lima. Y más bien la influencia se ejercía en individualidades y en forma muy difusa. Díaz Ahumada, Remigio Esquivel, Manuel Barreto, Leopoldo Pita y Manuel Arévalo, organizadores sindicales, sufren esa influencia. Sin embargo, los núcleos dirigentes de los sindicatos, a partir de la revolución rusa, se ven expuestos a la influencia de otra corriente política: el marxismo-leninismo, pero sin señalización orgánica."

Si bien es cierto que esta ideología bastante confusa, anarquista, anarco-sindicalista, marxista-leninista, orientaba los reclamos y las huelgas de la década del 20 (más intensamente del 20 al 23), la práctica y los métodos de lucha eran básicamente anarquistas o anarco-sindicalistas. Esta afirmación, aparte de lo escrito por Joaquín Díaz Ahumada, se confirma aún más con las declaraciones de Arturo Miñano, quien refiriéndose a esos años dice que junto con Delfín Montoya estaban organizando un

"degüello" en Casa-Grande, degüello que es descubierto en sus preparativos y a raíz de lo cual Montoya y Miñano tienen que abandonar Casa Grande, previo paso por la comisaría de esa hacienda.

Según Díaz Ahumada, la represión de las huelgas del 20, 23, fue intensa y no solo se limitó a esa época sino que continuó hasta los años cercanos al 30, años de repliegue y silenciamiento del proletariado cañero cuyos dirigentes fueron dispersados o presos.

Si miramos Laredo en el año 30, encontramos que varios dirigentes y organizadores de las huelgas de los años 20, 23, empiezan a aparecer, tanto como trabajadores de fábrica o taller, como pequeños comerciantes o artesanos. Encontramos a Delfín Montoya, Arturo Miñano, Justo Alva (carpintero en el taller), Arturo Vera (tendero, primo hermano de Artemio Zavala y vocal de sindicato obrero de Roma en 1921), Remigio Esquivel (carnicero) y quizás otros (Cabanillas? Pinedo? que encabezaron en Laredo las huelgas de febrero de 1922 en coordinación con las huelgas del valle de Chicama). Por otro lado, quizás familiares de Leopoldo Pita y Simón Llanos, laredinos que participaron activamente en las huelgas del valle de Chicama a donde habían ido a trabajar.

¿Hasta qué punto esta gente mantuvo todavía sus ideas anarquistas o anarco-sindicalistas (¿o quizás las avanzaron más?) durante su repliegue?

Por los menos lo que parece cierto es que mantuvieron ciertas prácticas terroristas de lucha. Arturo Miñano declara que cuando él, junto con Delfín Montoya, organizaban los grupos armados en Laredo, lo hacían pensando en repetir su intento de "degüello" de Casa-Grande. Lo que sí es cierto es que Miñano y Montoya organizaban estos grupos por iniciativa propia y sin ningún vínculo orgánico con el Comité Distrital Aprista, que en ese momento (año 31) era incipiente, por lo menos a nivel de organización, porque a nivel de simpatías había un sector que fue impactado por el programa aprista en los puntos referentes a los braceros; esto unido a la apertura que parece tenían los braceros (por su origen andino) a cualquier líder con una personalidad un tanto paternal y mesiánica

(y que Haya de la Torre inauguró en su campaña para las elecciones de 1931). Frente a Haya, el APRA y su programa (desde el punto de vista del proletariado cañero hay que establecer esa diferencia entre Haya y el APRA - Pto. para desarrollar) quizás los mismos "anarquistas" simultáneamente al desarrollo de su organización armada tuvieron expectativa frente a Haya y el APRA. Pero cuando Haya fue encarcelado en El Frontón prosiguieron con mayor impulso su organización armada que apuntaba contra los enemigos inmediatos que ellos visualizaban en ese momento: capataces, mayorales, etc., sin llegar a representaciones del imperialismo⁽¹⁾ (la empresa, los empresarios). Haya en El Frontón significaba para ellos una posibilidad que quizás ya se había terminado⁽²⁾. Ellos tenían su propio camino, su propia alternativa, aunque ésta sólo era militar y sin mayores perspectivas políticas.

Según esto, para el caso de los cañeros no sería válida la afirmación de Klaren cuando, al explicar la última motivación coyuntural para la revolución del 32, sostiene que fue la derrota electoral de Haya de la Torre (y su posterior apresamiento) con la consecuente frustración de un "vasto sector de la población que había llegado a creer, con razón o sin ella, que Haya y el partido representaban la última esperanza para que dichos problemas pudieran resolverse". (pág. 178).

Pero el proletariado cañero sí tenía una gran frustración, no precisamente la que refiere Klaren sino la que venía de los años 20, 23. Las grandes huelgas de esos años (con su envergadura, con su masificación, con su grado de organización) habían sido fuertemente reprimidas sin que éstas hayan logrado el triunfo de sus plataformas, excepto el establecimiento de los 3 turnos de 8 horas en fábrica y talleres, y algunos acuerdos que nunca fueron cumplidos (como la abolición del enganche, la rebaja de tareas en el campo, etc.). Hay que considerar también que antes de las 8 horas habían solo dos turnos de 12 horas cada uno y que para implementar los 3 turnos de 8 horas, la empresa -para no verse afectada- disminuyó el salario que venían percibiendo los obreros.

Persistían, pues, las razones para reavivar los reclamos

y recordar las antiguas prácticas de lucha. Los trabajadores, tanto de campo como de fábrica y taller, soportaban todo el peso de la crisis que estallara el año 29, lo que agudizaba aún más su situación. Repetimos: había, pues, una gran frustración que venía desde los años 20, 23, y porque esta frustración había llegado a su extremo es que estaban armándose, y no para resarcirse de la reciente supuesta frustración que habían sufrido en sus expectativas frente al APRA.

De todo esto, al parecer, fue consciente la tendencia que dentro del APRA sostenía el Búfalo Barreto. No esperó al militar (Jiménez) que iba a conducir la prometida insurgencia y cuyo rango podría dividir al Ejército. El Búfalo confió, para la insurgencia, en este proletariado cañero a quien trató de conducir dándole una perspectiva política, la del APRA⁽³⁾ en la que él creyó, la que él supuso que asumía auténticamente las reivindicaciones populares, no el APRA de la pequeña-burguesía (por más radicalizada que haya estado entonces) que necesitaba enganchar sectores proletarios para pretender el poder.

NOTAS

- (1) Esta falta de representaciones del imperialismo demostraría que el APRA (su antimperialismo) no había descendido ideológicamente al proletariado cañero ya que éste sólo concebía, como repetimos, enemigos muy próximos.
- (2) Para comprender esto hay que recordar que el APRA no tenía en ese entonces la tradición ni símbolos aglutinantes de después.
- (3) Tener en cuenta que Víctor Raúl proponía al APRA como la adaptación peruana del marxismo. Recordar también las lecturas de Búfalo Barreto: de Kropotkin a Marx y Lenin.

LAREDO
 PARTICIPANTES EN EL ASALTO AL O'DONOVAN *fanadero*

Jefes de columna (cada una 16 hombres):

- 1 Francisco Guzmán - comerciante independiente. *al final en guardia en la plaza, vive en Lima.*
- 2 Arturo Miñano - Carpintero
- 3 Velezmore. *omily (este de art. libro) vivió en el Cuartel?*
- 4 "Choloque" - *está en Jirón*
- 5 ~~...~~
- 6 ~~...~~
- 7 Remigio Esquivel - Secretario del PAP en Laredo

Trabajadores:

- 8 Elí polo - recojo de caña - *prima de Mercedes Robins. El 72 está vivo*
- 9 Urquiza - guanera
- 10 "Borrao" Gabriel - machetero. - *el 72 estaba vivo.*
- 11 Manuel Sánchez "Zapallo" - tramoyista.
- 12 Julio Sánchez - carrero.
- 13 Marín - comboyero.
- 14 Tomás escalante - *línea portátil (carpenter)* - *murió en el O'Donovan.*
- 15 Visitación Huamán - carrero. - *vivo de Cagayamba 24 1944. murió en 1979-5*
- 16 Manuel Ledesma - carrero. *vinculado de Mercedes Robins (vivo)*
- 17 Víctor Vargas - carrero.
- 18 Benito Herrera - jefe de línea firme. - *murió en el Cuartel*
- 19 Víctor Ascencio - Fábrica. +
- 20 Víctor Ascencio (homónimo del anterior) - fábrica.
- 21 "Coyuya" Burgos - palanero. *(vivo)*
- 22 Wenceslao González - maquinista fogonero. *
- 23 Mercedes Rabinez - fábrica. - *del grupo de Juan polo - vivo - en su tiempo trabajó en la centralizaga*
- 24 Basilio Almanzor - machetero. +
- 25 "CHINO" Santamaría - Línea portátil. +
- 26 Ricardo Rodríguez - machetero.
- 27 Tomás Robles - sastre. ~~...~~
- 28 Clodomiro Zavaleta - sin trabajo - Minero despedido?
- 29 Adán Barreto - cargador de azúcar.
- 30 Víctor Ruiz - carrero.
- 31 Raúl vasquez.
- 32 Santiago Vásquez.
- 33 Juan Jara.

..... sigue.

..... viene.

- 34 Natividad Sánchez.
- 35 "Carreto". *A. RAMOS. +*
- 36 Córdova.

Román Sánchez - peón
 Probables:

- 37 Luis león - labrador.
- 38 Manuel Natividad García - labrador.
- 39 Agustín Collantes - empleado
- 40 Rosario Reyes - labrador.
- 41 Juan Chuquital - labrador
- 42 Alfredo Bazán *horno* - chófer.
- 43 Román Sánchez - peón.

no fue

44. Olegario yéjiz, dueño de la chaca de resullo donde se reunieron

45 segundo Ruiz portilla (iracundiado)

46 ~~...~~ Vera - motoneta. - *murió en el Cuartel*

47 ~~...~~ *eligió?*

48 - ~~...~~ Delfín Montoya (dato de Arturo Mirinano)

49 - Valverde

50 - ~~...~~ *Francisco Herrera (a su mamá se le llama "Cargachá", Roselia Colman)*

murió en la unión.

...

Facsimilares de "Laredinos en el asalto al Cuartel O'Donovan". El manuscrito es parte de la investigación de Watanabe sobre la sublevación de 1932 en Trujillo, ca. 1980. Archivo: Teresa Watanabe.

GÉNESIS Y TRÁNSITOS DEL POEMA

El poema inicial siempre es a mano, siento que hay una artesanía también para la poesía; necesita de la tinta, del papel, del garabatito inconsciente en los bordes mientras piensas, algo que no puedes hacer en la computadora.

Poco a poco el poema va tomando carne.

Revista *Palabra en Libertad*, 1999.



Artesanía del texto
El poema inicial siempre es a mano, siento que hay una artesanía también para la poesía; necesita de la tinta, del papel, del garabatito inconsciente en los bordes mientras piensas, algo que no puedes hacer en la computadora.



El poema inicial siempre es a mano, siento que hay una artesanía también para la poesía; necesita de la tinta, del papel, del garabatito inconsciente en los bordes mientras piensas, algo que no puedes hacer en la computadora.



El poema inicial siempre es a mano, siento que hay una artesanía también para la poesía; necesita de la tinta, del papel, del garabatito inconsciente en los bordes mientras piensas, algo que no puedes hacer en la computadora.

El poema inicial siempre es a mano, siento que hay una artesanía también para la poesía; necesita de la tinta, del papel, del garabatito inconsciente en los bordes mientras piensas, algo que no puedes hacer en la computadora.

El poema inicial siempre es a mano, siento que hay una artesanía también para la poesía; necesita de la tinta, del papel, del garabatito inconsciente en los bordes mientras piensas, algo que no puedes hacer en la computadora.





CUATRO MUCHACHAS ALREDEDOR DE UNA MANZANA

La música de Susana tocaba las lujuriosas fibras.

WALLACE STEVENS

La manzana es alianza del hombre y su deseo.

Y así perdura bajo mis uñas, inacabable
en la estridencia de la guitarra.

Pienso en la frente del viejo Beethoven que he propuesto
como una pausa;
pero la manzana acecha y codicia en silencio
el viejo fuego en la risa demasiado suelta
de cuatro muchachas que hacen del fuego juego de entrega,
juego y juego
que me obligan a parapetos que me humillan:
fuerzo gestos que no acostumbro
como sonrisas condescendientes
como miradas que se refugian en los rincones.
En verdad que en el asalto nunca he sido ducho,
sé que mi viejo caballo está hecho para dilatadas acechanzas
y ante ellas de estos tiempos de desenfado
se intimida no se consume ni en hoguera ni en discordia.

Álbum de familia (1971)



La poesía de Watanabe estuvo ligada a una conciencia visual y artesanal heredadas del padre y a un gusto por las estructuras proveniente de una observación atenta de la naturaleza. Su breve paso por la Escuela de Bellas Artes de Trujillo, en la que tomaría clases con el pintor Pedro Azabache (1963), y los dos años que cursó Arquitectura en la Universidad Federico Villarreal (1966 y 1968) afianzaron estos intereses. Ello se deja entrever en los cambios que sus textos experimentan en sus distintas versiones.

Poemas sueltos aparecen por primera vez en las revistas *Kachkanirajmi* (1967) y *Estación reunida* (1968). Luego serían publicados en su versión definitiva en *Álbum de familia* (1971), su primer libro, con el que obtiene el primer lugar, junto con Antonio Cillóniz, en la tercera edición del concurso El Poeta Joven del Perú (1970), organizado por la editorial Cuadernos Trimestrales de Poesía. Estos primeros poemas muestran una progresiva tendencia a la depuración del lenguaje y una mayor conciencia del diseño de la página. No sería extraño entonces que Watanabe trabajara como el diagramador tanto de su propio libro como el de Cillóniz, un año después, cuando ambos poemarios fueron publicados.

Su afición por lo visual se prevé ya en la abundante referencia a pintores orientales y occidentales en *Álbum de familia* (Hokusai, Leonardo da Vinci, Utamaro, Modigliani y Magritte). Es notorio también el humor, referencias lúdicas a la opresión del Estado o la rutina burocrática del trabajo (oficinas, informes, rendimiento de cuentas), y el desarrollo de un concepto amplio de familia en el que, en un aire fresco de libertad, se entrecruzan los padres, los amigos, los hermanos y los amores de la primera juventud.

El coloquialismo, más visible en este primer poemario que en los siguientes, es un rasgo que en un principio comparte con algunos de los miembros de su generación. Esta estuvo marcada por una poesía entendida como agente de cambio social y por el auge de colectivos organizados alrededor de esta idea. Hora Zero y Estación Reunida fueron dos de los grupos más predominantes de la época. Si bien José mantuvo amistad con algunos de sus miembros, compartió lecturas (principalmente T.S. Eliot, Ezra Pound y los poetas beatnik estadounidenses) y participó en algunas de sus publicaciones, su poesía se mostró escéptica a sus postulados y distante del estilo callejero y expansivo

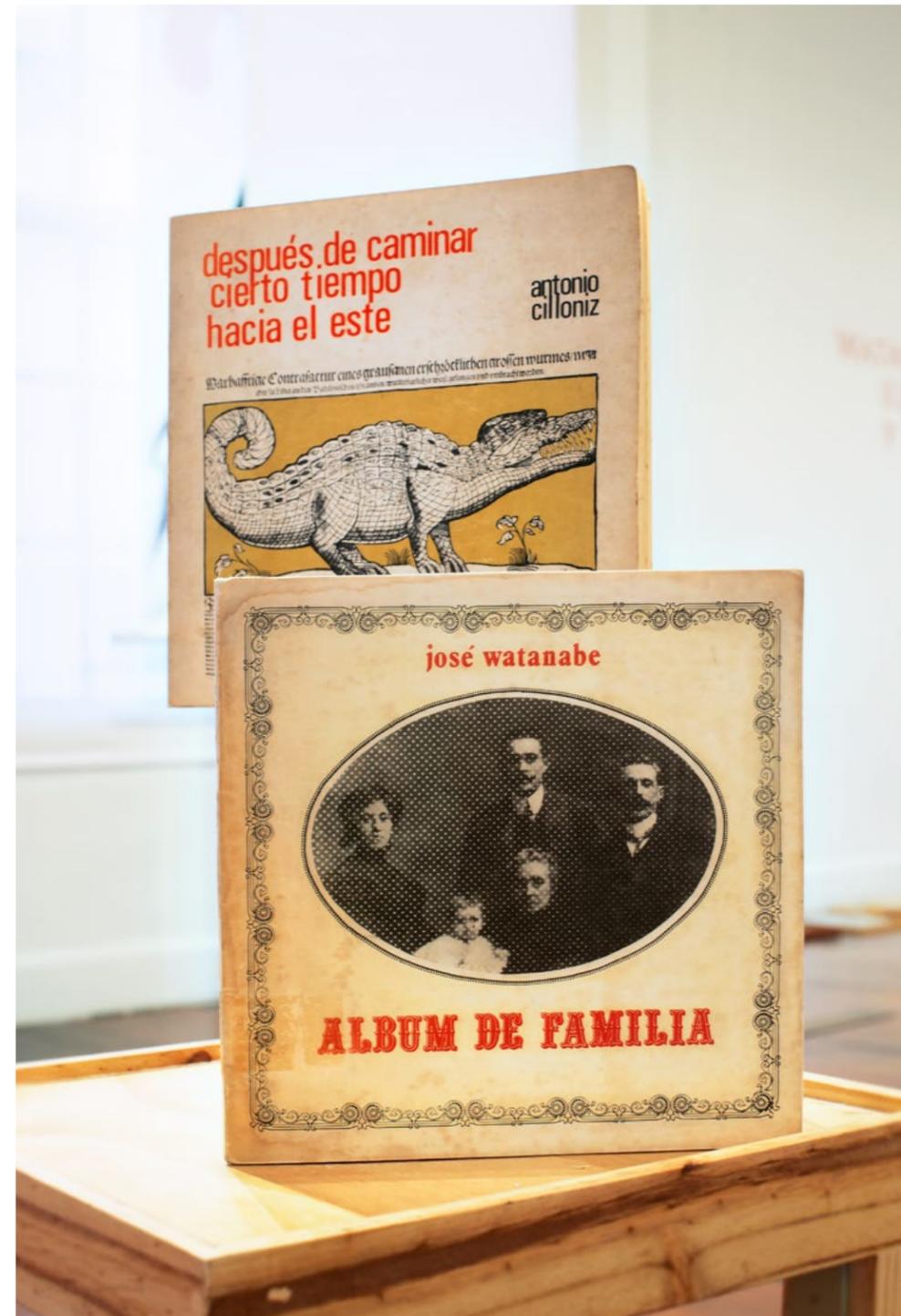


Vaca sagrada
N.º 1. Lima,
1978. Archivo
particular.

que pregonaban. En un escenario marcado por el vértigo y la violencia de lo urbano, la serenidad de su lenguaje aparece no como reflejo de la época, sino como antídoto o contrapeso de lo vivido; una poesía que en lugar de la denuncia o la exaltación pública prefiere interpelarnos desde un nosotros más íntimo y silencioso. Sus lecturas más recurrentes, aunque dispersas y muy variadas, acuden en esa línea: principalmente Machado, los herméticos italianos y los poetas del haiku japonés.

En sus demás facetas la idea de lo colectivo cobra una textura distinta. Está asociada a la fraternidad del trabajo y a los lazos afectivos que compartiría con amigos de generación. En Trujillo, fue cercano a miembros de dos movimientos artísticos: el grupo Arte-Trujillo y el Grupo Trilce. Watanabe conocería

en ese contexto a Lorenzo Osores y José Li Ning, con quienes luego mantendría una larga amistad. Ya en Lima fue director de la revista cultural *Vaca Sagrada* (1978) junto al mismo Lorenzo Osores y Marco Martos, además de la colaboración de su entrañable amiga Tilsa Tsuchiya. Años después, al lado de Abelardo Sánchez León y José María Salcedo, sería diagramador de *Yunta* (1981), revista que recogía las preocupaciones de los pueblos jóvenes de la capital. Finalmente, incursionó en el humor político con la historieta “El futuro diferente”, de la revista *El Idiota Ilustrado*, dirigida por Lorenzo Osores, donde Carlos Tovar “Carlín” se encargaría de las ilustraciones. La historieta narraba las aventuras de un detective interesado en los entretelones de la política nacional.



Antonio
Cillóniz. *Después
de caminar cierto
tiempo hacia
el este*. Lima,
Cuadernos
Trimestrales
de Poesía,
1971. Archivo:
Lorenzo Osores.

José Watanabe.
*Álbum de
familia*. Lima,
Cuadernos
Trimestrales de
Poesía, 1971.
Biblioteca Mario
Vargas Llosa.

LAS MANOS

Mi padre vino desde tan lejos
(travesía grande fue, mares y mares
girando, y el triste desembarco en puertos
y caminos),
sólo para dejarme éstas manos. Las manos
de mi padre han sido sepultadas en
esta tierra, en esta tierra
pesan aquellas dos frutas tiernísimas.

Bien pueden ser estas sus manos
pero la gente repite y señala
que son mías, aunque mi padre
accedió a multiplicar sus manos
sólo por dos o tres circunstancias
de la vida o
porque no quiso que con él entierren tanto
(otras manos que pesasen
más sobre su pecho de hoy silenciado).

Bien sé ahora que con estas manos
enterrarán un poco a mi padre
y a su asombro
cuando se sintió en el centro de los mares
y a su ternura que supo modelar sobre mis cabellos
cuando él tenía sus manos para coger
cualquier viento, de cualquier tierra.

José Watanabe V,

Primera versión
del poema
"Las manos"
publicado
en la revista
Kachkanirajmi
3. Lima, 1967.
Reproducción.
Colección: Jorge
Cornejo Polar.

LAS MANOS

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

Digo que bien pueden ser éstas sus manos
encendidas también con la estampa de Utamaro
del hombre tenue bajo la lluvia.

Sin embargo, la gente repite que son mías
aunque mi padre
multiplicó sus manos
sólo por dos o tres circunstancias de la vida
o porque no quiso que otras manos
pesasen sobre su pecho silenciado.

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

Álbum de familia (1971)

Canción de la Luna

Les niños
en la esquina,
cantando,
pan,
queso
y aceituna,
le piden
a la luna.

~~los niños~~
~~en la esquina~~
~~cantando~~
~~pan~~
~~queso~~
~~y aceituna~~
~~le piden~~
~~a la luna~~

Ellos
saben que
un día
caerá
el pan,
el queso
y la aceituna.

blanco

Entonces todos los niños
de la tierra
comerán
el pan,
el queso
y la aceituna.

blanco

Todos los niños
de la tierra
azules
de sonrisas,
dormirán;
mientras afuera

~~los niños~~

seguirá
lloviendo
el pan,
el queso
y la aceituna.

! (muy lindo)

escrito en 1963.

Que' amable, que'
genaro Pan Banderi
cuando lo beji.

✱

Constancia de premio otorgado a Watanabe por su participación en los Juegos Florales de la Universidad Nacional de Trujillo, 1965. Archivo: Teresa Watanabe.

VII

Los niños
en la esquina,
Cantando,
pan,
queso,
y aceituna,
le piden
a la luna.

Ellos
saben
que un día
caerá
el pan,
el queso
y la aceituna.

Entonces
todos los niños
de la tierra
comerán
el pan,
el queso
y la aceituna.

Todos los niños
de la tierra
azules
de sonrisas,
dormirán;
mientras afuera
seguirá
lloviendo
el pan,
el queso
y la aceituna.

XII

Dios
es simple,
como los niños.
Aunque en su corazón
cabén
todos los pronombres,
Dios
es simple
como los niños.

Dios
es simple
que vi
sus ojos
prístinos,
su estatura
infinita
en un grano
de arena.

Watanabe.
"Canción de la luna", poema presentado a los Juegos Florales de la Universidad Nacional de Trujillo, 1965. Archivo: Teresa Watanabe.



A C T A

En la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, siendo las seis de la tarde del día dieciocho de Diciembre de mil novecientos sesenticinco, reunido el Jurado calificador de los trabajos presentados al Segundo Concurso "EL POETA JOVEN DEL PERU" organizado por la revista "Cuadernos Trimestrales de Poesía" de Trujillo, y después de amplia deliberación, expidió el fallo siguiente, por unanimidad

Primer Premio

Empate entre los trabajos: TRAVESIA TENAZ, por "ALFARERO" y LA CIUDAD OTRA VEZ por "DANIEL ANTONIO CAMINO", seudónimos que corresponden a los poetas WINSTON ORRILLO Y MANUEL IBAÑEZ, respectivamente.

Segundo Premio:

Al trabajo LAS CONSTELACIONES por "SAGITARIO" seudónimo que correspondía al poeta LUIS HERNÁNDEZ CAMARERO.

Menciones Honrosas:

Primera Mención al trabajo ELOGIO DE LOS NAVEGANTES, por "DEDALUS", seudónimo del poeta JUAN OJEDA.

Segunda Mención al trabajo CANTOS NEGROS por "ORFEO", seudónimo del poeta LUIS ENRIQUE TORD.

Tercera Mención al trabajo LAS COSAS RESERVADAS por "BERNARDA ALVA", seudónimo de la poeta MERCEDES IBAÑEZ.

Cuarta Mención al trabajo ARQUITECTURA DE LA SOMBRA EN LA HIERBA POR "JOSE UTAMARU", seudónimo del poeta JOSE WATANABE VARAS

En fe de lo cual suscribieron la presente acta.

MARCO ANTONIO CORCUERA - ALBERTO ESCOBAR - ANTONIO GONZALEZ VILLAVERDE - WASHINGTON DELGADO - JULIO GARRIDO MALAVER.

Acta de la segunda edición del premio El Poeta Joven del Perú, 1965. Reproducción. Archivo: Fundación Marco Antonio Corcuera. Watanabe obtiene una mención honrosa en certamen, junto con poetas luego consagrados, como Juan Ojeda o Luis Hernández. El libro de José, presumiblemente compuesto de haikus, según miembros del Grupo Trilce, no ha sido hallado hasta hoy.



José Watanabe en foto conmemorativa durante la retrospectiva del pintor Pedro Azabache. Al centro, el crítico y poeta Alberto Escobar; a su derecha, Pedro Azabache; al extremo derecho, en segundo lugar, José Watanabe. Trujillo, 1964. Archivo: José Li Ning.

Max Lois, José Watanabe y José Li Ning tras la premiación del concurso de poesía y pintura organizado por la Universidad Nacional de Trujillo. Primer reconocimiento oficial de Watanabe como poeta, 1965. Archivo: José Li Ning.



A LOS 70S

Miro las gotas que la humedad condensa lentamente
en el vidrio de mi ventana.

Detrás de las gotas pasa un muchacho con un James Dean
en la camiseta.

James Dean, el mismo, el que nos decía
live soon, death soon
(apenas sabíamos inglés pero lo entendíamos demasiado bien).

Mi ciudad era rápida, cada día más rápida,
tenía veredas como fajas continuas,
pero nosotros éramos más veloces.

Qué iba a estar quieto mirando gotas en el vidrio de una
ventana,

qué iba a estar tan cómodamente
de este lado

donde el calor de mi habitación me permite actos ociosos,
el índice

adelantándose

al camino de una y otra gota que se funden y resbalan.

Prevenir el camino parece posible, veo, casi toco

las gotas,

pero el dedo nunca acierta: el agua está del otro lado.

Historia natural (1994)



José Watanabe
y Eduardo
González Viaña
(con gafas) junto
a otros amigos.
Trujillo, ca.
1965.

El Retorno de los '70

Después de un largo silencio, los poetas Verástegui, Watanabe y Mora publican este año.

Er an los felices y efímeros años '70, la poesía peruana se había convertido en cosa de provincianos que vivían la Lima de los Rolling Stones, Lucho Barrios y la leyenda de Luis de La Puente Uceda.

La Universidad de San Marcos tenía euforias literarias y científicas y el mundo literario peruano había comenzado a sospechar, desde mediados del '60, que algo pasaba en la ciudad y que el lenguaje poético no podía estar desligado de ese monstruo que crecía vertiginosamente. Se empezaba a leer poesía anglosajona y la música del rock sonaba estruendosamente entre los jóvenes que empezaban a vivir la apasionante y angustiosa historia de escribir poesía.

Se decía de ellos que organizaban orgías donde hombres y mujeres se embriagaban con alcoholes baratos y frecuentaban la tan vilipendiada y usada mariguana. La verdad es que se dejaban los pelos largos y escribían manifiestos en los que anunciaban al mundo que en el Perú recién se empezaba a escribir poesía. Se negaba todas las poéticas anteriores, pero en las noches de los bares limeños se leía con fruición poemas, en ese tiempo casi olvidados, como Martín Adán y J.E. Eielson.

Y empezaron a publicar sus primeros libros, apareció "Album de Familia" (1971), de José Watanabe, "En los Extramuros del Mundo" (1971) de Enrique Verástegui, un poco tardíamente "Mitologías" (1978) de Tulio Mora.

Casi veinte años después, Enrique Verástegui publica "Leonardo" y "Angelus Novus", José Watanabe "El Huso de la Palabra", y Tulio Mora, hace algunos días, ha puesto en librerías su cuarto libro "Cementerio General".

—¿Y por qué no publicaste durante todos estos años? (Enrique Verástegui desde su casa en Cañete, a donde ha regresado a vivir, intenta una respuesta).

—No sé, todos estos años he seguido escribiendo, no me interesaba publicar un libro, primero estaba el trabajo de la palabra, además cierto pu-

El conocido poeta de la Generación del '50 Pablo Guevara decía en los años '70 que Enrique "Zambo" Verástegui, poeta pre-punk, nacido en Cañete (1951) y miembro del grupo Hora Zero, "entraba a la biblioteca sólo para orinar". Tulio Mora, nacido en Huancayo (1948), recorría por esos años los pasadizos de la Universidad de San Marcos, que en ese tiempo tenía aún cafetería, jardines, libros y poetas, y anunciaba que partía a la selva a vivir en paz y que "no quería terminar como Washington Delgado". José Watanabe era un joven trujillano nacido en 1946 en un pueblo con nombre de western americano: Laredo. Estudiaba arquitectura, hablaba de poesía japonesa y andaba virtualmente colgado a un cigarrillo.

ESCRIBE OSCAR MALAGA

Verástegui una de las voces poéticas más importantes de los 70 publica "Leonardo" y "Angelus Novus".



René Zepeda



Tulio Mora publica este año "Cementerio General", José Watanabe después de 17 años publica su segundo libro "El huso de la palabra".

Se dejaban los pelos largos y escribían manifiestos negando poéticas anteriores.

dor, cuestión de mantenerse pudoroso frente a la estridencia de las publicaciones".

—Dime, Enrique, ¿era verdad lo que decía de tí Pablo Guevara?

—Era cierto a medias, Pablo cochineaba, yo también entraba a las bibliotecas para leer.

Tulio Mora no ha viajado a vivir en

paz a la selva y el poeta que presentará su cuarto libro es Washington Delgado, Tulio sigue escribiendo con "premeditación, alevosía y saña" ¿Qué es Cementerio General? Desde los años '70 tenía pensado escribir un libro sobre la historia del Perú; he leído autores que habían tenido proyectos parecidos, sobre todo poetas norte-



En las noches del "Wony", del "Cordano", los jóvenes poetas del 70 leían y discutían la poesía de Ginsberg y Pound

CARETAS/ FEBRERO 6, 1989



americanos, por su perspectiva de poesía atípica y de gran aliento, he leído cantidad de libros de historia, y con todo ese material he trabajado durante varios años. Mi libro es un intento de acercarme al problema de nuestra identidad nacional. "Cementerio General" es un proyecto importante en la poética peruana. Sorprende por su lucidez, Tulio Mora logra revisar poéticamente el sentido de ser peruano.

José Watanabe ha abandonado la arquitectura, los cigarrillos son una historia pasada y dolorosa, y ahora es uno de los más solicitados guionistas cinematográficos del país, "Creo que una de las cosas que nos une a los poetas del '70 es que ahora todos estamos o separados o divorciados" dice, mientras sonríe y nos propone un café. "El Huso de la Palabra" es su segundo libro "He escrito mucho durante todo este tiempo, he publicado muy poco, el libro que ahora saco es una selección de todos los poemas que hablan sobre la palabra". El libro de Watanabe sigue la línea de su primera publicación, una disección dura y a la vez llena de un extraño y sutil humor de lo que él dice es su preocupación permanente, "revisar la infancia en un pueblo mítico, donde viví. Y además la solidaridad humana, sí, aunque parezca cursi, la solidaridad humana es una de las preocupaciones fundamentales de mi poesía".

"Leonardo" y "Angelus Novus" de Enrique Verástegui aparecerán con una diferencia de semanas. Después de cerca de veinte años de silencio, Verástegui publica en un mes la experiencia de un trabajo, que abarca diez años de intenso quehacer poético 1975-1985. "Creo que he concluido un ciclo y considero necesario que sea expuesto para compartir cierta intimidad, sobre todo sexual que pongo en mi libro. Creo que podemos transformar la realidad lo mismo a través del sexo que del amor.

Desde su casa en Cañete y refrescándonos con unas cervezas heladas leemos algunos de sus poemas. "Lo que quiero es lograr una claridad con la palabra, como podría entenderse la música clásica en este siglo, quiero lograr una estructura de verbalización del texto en el mismo sentido como lo pudo lograr Alban Berg o Carl Orf en la música, hacer de la poesía la expresión cultural de un instante de la realidad". Terminamos la cerveza y bajo el cálido sol de Cañete hablamos de todos los que este año publicarán un libro. Los poetas del '70 al parecer harán del '89 el año de las reapariciones.

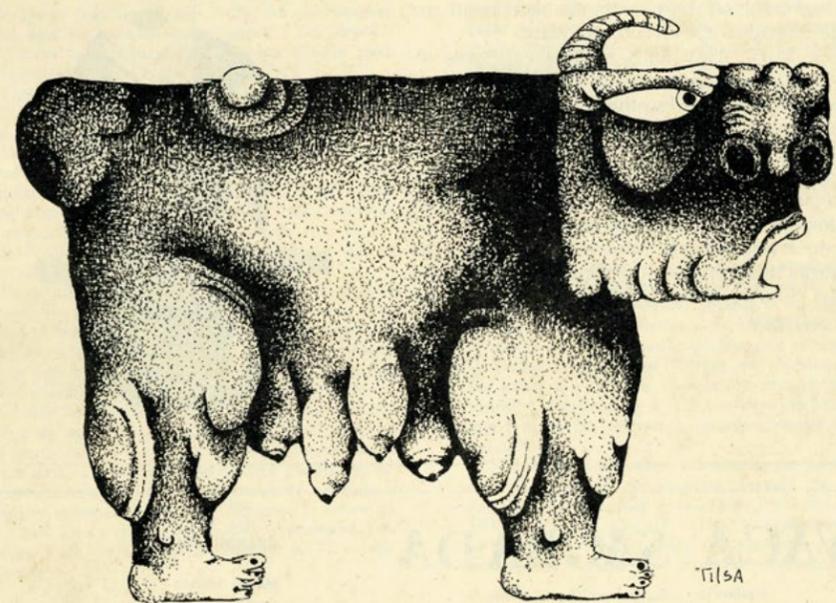
Evidentemente ahora no se podrá decir lo que algunos críticos decían de los del '70, que "todos escribían igual". Estos cuatro libros son testimonio de que una de las cualidades de esa generación es la multiplicidad de lenguajes que han producido y la terquedad que demuestran al seguir intentando elaborar poéticas personales. ■

"El retorno de los 70", nota periodística de Óscar Málaga sobre la generación del 70, en revista *Caretas* N.º 1047. Lima, 6 de febrero de 1989. Archivo: Teresa Watanabe.

VACA SAGRADA

Revista de creación y crítica cultural

Año I — Nº 1 — Marzo 1978



VACA SAGRADA es una revista de creación y crítica cultural. Quienes nos responsabilizamos de su edición no aceptamos la tesis generacional, por eso publicamos trabajos de algunas vacas sagradas como Einstein (que no es responsable de las divagaciones que algunos hacen sobre el espacio-tiempo histórico), Pablo Macera (quien sí es responsable de sus poemas), Dylan Thomas (quien vio primero azules las cervezas) y Tilsa (autora de la multimamaria de la portada).

Aparte de textos nuestros, publicamos poemas, dibujos, notas críticas, artículos de Juan Acevedo, Antonio Cisneros, Jorge Díaz Herrera, José Deustua y Alberto Flores Galindo, Pablo Guevara, Luis Hernández, José Ignacio López Soria, Julio Nelson, Marina Schreiber, Solrac, Nobuko Tadokoro, Mito Tumi.

VACA SAGRADA sale algunos meses después de lo previsto. Obviamente por dificultades económicas: el precio del papel está en el Perú un 100 o/o por encima del precio internacional y los costos de impresión siguen subiendo al mismo ritmo que el costo de vida.

Es evidente: sólo podremos subsistir por la colaboración económica de nuestros lectores y anunciantes independientes.

Y a pesar de la crisis, mantendremos el humor porque, como decía Bertolt Brecht, quien carece de humor no puede captar el método marxista.



EL POETA CHILENO NICANOR PARRA.

DEBAJO DEL OLIMPO

ESCRIBE: JOSE WATANABE

AÑO de 1954. Y en Chile aparecen dos libros poéticos: "Odas Elementales", de Pablo Neruda, y "Poemas y Antipoemas", de Nicanor Parra, dos libros que iniciarían una nueva época y una nueva orientación en la poesía de Hispanoamérica.

Hace seis meses Neruda pasó por Lima con toda su vasta visión poética del mundo ("del mineral al hombre"). Y ahora, entre nosotros, Nicanor Parra, el poeta que con sus "Antipoemas" reaccionó contra el caos lingüístico, los elementos gratuitos, los adornos innecesarios y, en último término, contra la retórica de que estaba poblada la primera vanguardia poética panamericana.

La "Antipoesía" aparece desnuda de metáforas, deliberadamente prosaica, irónica, rica en expresiones populares, con articulación onírica, oscilando entre lo trivial y lo significativo: "Sueño que estoy colgando de una cruz / Sueño que estoy comiendo peje-rreyes". "Estoy harto del dios y del demonio / ¿Cuánto vale ese par de pantalones?". Situaciones de incomodidad, de frustración, de inconsistencia. Poesía nueva.

Hotel Crillón. Sol sobre las diez de la mañana. Algunos turistas salen a la calle portando cámaras fotográficas, acaso con la esperanza de captar algún inca sobreviviente. Conversamos con Nicanor Parra en la sala de descanso del hotel. ¿Cómo desembocó en la "antipoesía"? ¿Ha habido una tradición poética? Explica que siguió todo un proceso espiritual. En sus comienzos, cuando empezó sus primeras investigaciones poéticas, notó que la mayor parte de su bagaje espiritual era una cosa superpuesta, proveniente de su educación y de sus lecturas más o menos atrabiliarias. Entonces supo que uno de los primeros trabajos que debía realizar era una revisión de todos sus elementos formativos (religiosos, científicos, filosóficos, etc.) que se encontraban caóticos dentro de él. "De este balance espiritual resulta que me encontré reducido casi a cero. Desde luego me vi obligado a renunciar a todo esto que podemos llamar los bienes culturales. Tuve que retroceder más allá del origen de la cultura, porque ni siquiera me vi representado por el hombre de las cavernas. El único punto sólido de partida que encontré fue —digamos— el protoplasma: "Yo soy una ameba gigante que se nutre de todo lo que encuentra a su paso", escribí". Y desde allí empezó a reconstruir espiritualmente al hombre. Iba descubriendo sus fragmentos, asimilándolos y responsabilizándose de ellos. "Siguiendo este proceso de reintegración encontré el color, las palabras y todo. Respecto a las palabras, al encontrarlas las cargué semántica y afectivamente de acuerdo a mis vivencias. Prosiguiendo esta travesía, asimilé principalmente a Vallejo, Lorca, Hidobro, Whitman, Kafka, Freud, Cervantes, Chaplin y, sobre todo, a ese autor de carne y hueso que se llama el roto chileno.

no. Así desemboqué a la "Antipoesía". Ahora, mis últimos poemas, "Canciones Rusas", son ya la manifestación de un alma integrada completamente a su época. El hombre habla en "Canciones Rusas" desde su rotundo centro de gravedad".

Por el altoparlante llaman: "Teléfono para el señor Nicanor Parra". "Disculpe". Se levanta y va a contestar la llamada. Regresa. "Hoy tengo un recital en la Universidad Nacional de Ingeniería. Van a pasar recogíendome". Recordamos que él también tiene una formación científica (es Catedrático de Mecánica Teórica en la Universidad de Chile). ¿Son compatibles el mundo de la ciencia con el de la poesía? Explica que no son excluyentes, que la ciencia, como toda manifestación humana, se puede valorar estéticamente, que el científico puro es un personaje mutilado. ¿En qué medidas ha influido su formación científica en su poesía? "He aprovechado el criterio científico, su sentido de rigor que encierra. Acaso también su fragmentalismo, porque los "Antipoemas" son trozos de realidad para ser armados en un todo".

¿Se considera poeta psicológico? "Sí. Mi poesía es más surrealista que la de los surrealistas más pintiparados, porque yo trabajo con situaciones; en cambio ellos aplicaron su método sólo a las palabras y la sintaxis más que al mundo psicológico". Los botones del hotel introducen maletas. Llegan nuevos viajeros. Nicanor Parra también ha viajado mucho. "Es una de las satisfacciones que me proporciona la poesía". Las "Canciones Rusas" las escribió en Yalta, frente al Mar Negro, en Crimea. Últimamente asistió, junto con Pablo Neruda, con quien tiene una amistad de más de veinticinco años, al Congreso del Pen Club, en Norteamérica. A propósito, le preguntamos si está o no de acuerdo con la Carta Abierta que los intelectuales cubanos enviaron a Neruda. "Me parece que la carta está bien planteada en cuanto a la reafirmación de los principios revolucionarios, pero en sus detalles es discutible. Ellos consideran como un delito intelectual la participación en estos congresos; creo que esto es peligroso, porque puede conducir a un embotellamiento cultural".

Se acerca la hora del recital. Agradecemos y nos despedimos de Nicanor Parra, el hombre que dio una nueva imagen del poeta y de la poesía:

Señoras y señores
Esta es nuestra última palabra.
—Nuestra primera y última palabra—
Los poetas bajaron del Olimpo.

No creemos en ninfas ni tritones.
La poesía tiene que ser esto
Una muchacha rodeada de espigas
O no ser absolutamente nada.

Fotografía incluida en la reseña "A propósito de la revista *Vaca Sagrada*". *La nueva crónica*. Suplemento "Variedades". Lima, 1978. Archivo: Teresa Watanabe.



José Watanabe con amigos artistas nikkei. Revista *Sí*. Lima, febrero de 1989. Foto: Mónica Newton. Reproducción. Archivo: Eduardo Tokeshi.



Publicación de Estudios y publicaciones urbanas
YUNTA - Asociación Civil
Número 1 / 17 de setiembre de 1980.
Director: Abelardo Sánchez León.
Redacción: José María Salcedo, Emilio Horna.
Diseño: Carlos Tovar.
Diagramación: José Watanabe.
Fotografía: Pedro Sánchez, Gonzalo Villarín.
Domicilio: Salaverry 1945, Jesús María.
Teléfono: 72 4712

S/. 100 nomás.

Yunta

QUINCENARIO

COMAS: EN EL CEMENTERIO
PENAN LOS VIVOS



"Aprendí a jugar en la barriada"

Reportaje exclusivo con Héctor Chumpitaz y sus compañeros del club "Once Amigos".

Villa Salvador: ¿Y la plata de la caja comunal?

La Caja Comunal está vacía, pero tenía 6 millones de soles.

Inquilinos: "que se cambie la ley"

La Federación de Inquilinos exige del Congreso que pare desalojos y desahucios.

AQUI JODIDOS PERO LUCHANDO

Esta frase, que YUNTA ha recogido en los pueblos jóvenes de Lima, expresa un gran sentimiento del pueblo. A pesar de la crisis, de los problemas de todos los días, hay que luchar la vida. Perdidos entre los cerros de arena, o apretados entre ladrillos a medio construir, los pueblos jóvenes y los barrios de Lima se multiplican rápidamente. En ellos conviven la penuria y la risa, el fulbito en el terral, la escasez de agua, la cerveza del viernes, la chicha y el huayno, la organización de lucha, perros que ladran y niños que juegan.



Yunta. Lima, 1981. Proyecto editorial de José Watanabe, Abelardo Sánchez León y José María Salcedo.



El Idiota Ilustrado. "El futuro diferente", historieta con ilustraciones de Carlos Tovar y guion de José Watanabe. Lima, 1989. Archivo particular.

José Watanabe y su generación

Rossella Di Paolo

Equilibrar expansión emotiva y contención verbal, discursividad narrativa y síntesis poética implica una fuerte disciplina, sobre todo si recordamos el contexto horazeriano en el que José Watanabe empieza a publicar. Un contexto, una generación, la de Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz, Tulio Mora, Enrique Verástegui, Carmen Ollé, Manuel Morales, Óscar Málaga, Abelardo Sánchez León, Jorge Nájjar, Elqui Burgos, José Rosas Ribeyro, Antonio Cillóniz, entre otros, que priorizaba de manera brillante el desborde emocional y lingüístico, pues la poesía en los años setenta "tomaba" las calles con los registros más confrontacionales, disruptivos y coloquiales del lenguaje.

Algunos poemas del primer libro de Watanabe, *Álbum de familia* (1971), avanzan en esa línea:

Pero lo que quiero decir es rata
 encorbatada rata
 jefe rata
 rata que se baña o canta bajo la ducha
 haciendo inútil el excesivo perfume de las
 secretarias]
 porque el agua no ducha
 la caca del corazón de la rata.
 "Sugerencias"

... pero otros poemas muestran lo que habrá de desarrollar en sus siguientes libros, esto es, la búsqueda de una expresión sutil, y el paulatino diluirse del confuso escenario urbano a favor de la sensata belleza del escenario natural de Laredo:

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

"Las manos"

Sobre ese primer libro, que lo hizo merecedor del Premio Poeta Joven del Perú 1970, junto con Antonio Cillóniz, Watanabe dijo en una entrevista:

Escribí *Álbum de familia* cuando vine a estudiar a Lima. Son poemas que tienen que ver con un joven que viene de provincia y que se siente algo desorientado en una ciudad tan caótica. Y en eso coincidimos mucho en mi promoción del 70. Varios de nosotros, si no la mayoría, veníamos de provincia: Verástegui de Cañete, Tulio Mora de Huancayo, Jorge Nájjar de Pucallpa... todos tocábamos el tema familiar. Eran los tiempos alrededor de cafés en la Plaza San Martín, épocas de efervescencia cultural y política. Todos éramos amigos al margen de los grupos, sea Hora Zero o Estación Reunida. Hasta hoy no me explico por qué no entré en uno de estos grupos si estaba tan cerca de ellos. Tal vez me dio gripe cuando había que firmar el manifiesto y no fui.

Caretas, julio 6, 2000

Relacionado con esto, es importante recordar las palabras del poeta en su discurso de agradecimiento por el homenaje que le hizo la Cámara Peruana del Libro en junio del 2000:

Gran parte de la poesía contemporánea se desarrolla en base a una gran imaginaria verbal.

Los versos vuelven al creacionismo y a los caminos sorprendidos, pero muchas veces esconden la clave para comprender sus sentidos. Tal vez mi modesta inventiva verbal me llevó a un ideal que mantengo: quisiera que mis poemas tengan claridad, que ningún recurso formal los torne oscuros, por más inteligente que sea esa oscuridad. Y para mayor claridad me apoyo en una línea narrativa, que es la elevación de la anécdota al conocimiento.

En los poemas de Watanabe observamos cómo el pausado desarrollo de una anécdota personal se ve alzado en vuelo en los versos finales por la revelación instantánea de su universalidad. Ese vuelo se hizo posible porque desde el inicio palabras y silencios tuvieron la cantidad y la cadencia precisas de modo que no pareciera forzada moraleja aquello que quiso ser mirada esencializadora, captación súbita de la inteligencia que hay bajo todo lo que existe.

Este viene a ser el principio del haiku: el sentido de los dos primeros versos se nos revela de pronto en el tercero. Y el efecto es el de una iluminación.

Vuelvo irritado
pero luego, en el jardín,
el joven sauce.

—Oshima Ryata (1717-1787)

Los poemas de Watanabe tienen más versos de los permitidos a un haiku, pero este género actúa como su línea directriz, y ello supone escribir en un estado muy alerta para refrenar asociaciones que pudiesen surgir de manera proliferante, y, en cambio, mantenerse disciplinadamente en el camino de decir algo que sea a la vez bello, emotivo y comprensible. Y que el estupor o la maravilla provengan de esa revelación y no del uso abracadabrante de imágenes y sentidos. En otras palabras, su poesía no se ve arrastrada por una impetuosidad beligerante y llena de hallazgos, sino que serenamente desea conducir todo hacia una conciencia reconciliadora con las cosas del mundo.

Por ejemplo, en su poema “La deshabitada”, de *Historia Natural* (1994), el poeta mira una casona vacía que colinda con la suya y describe con cuidado los estragos del tiempo en sus estructuras. Su imaginación alcanza a prever el inevitable y total hundimiento. El poeta se siente a salvo observándola desde el altillo de su casa, “pero mis ojos / que siempre saben más / descubrieron / que yo miraba la casona con afinidad callada / o con aquello que las imperturbables matemáticas llaman / el común denominador”. Fin del poema.

Lo que José Watanabe calificaba como “mi modesta inventiva verbal” de hecho no es tal, sino la convicción ética y estética de que la poesía es comunión. Por eso él solía recordar con frecuencia este haiku:

Bajo las flores del cerezo
nadie es
un completo desconocido.

Y, al respecto, añadía: “quisiera que la poesía sea como el cerezo florido de Basho: que bajo ella, bajo su lenguaje, el poeta y el lector, nunca se miren como desconocidos”.



De izquierda a derecha: Jorge Díaz Herrera, Marco Martos, Manuel Ibáñez Rosazza, Larry Mendoza, José Watanabe y Lorenzo Osos. Huanchaco, 1970. Archivo: Maya Watanabe.



José Watanabe y Lorenzo Osos. Huanchaco, 1970. Archivo: Maya Watanabe.



Eduardo Tokeshi.
Bestiario basado en poemas de Watanabe.
Técnica mixta sobre papel washi. 240 cm x 60 cm. 2018.

En una suerte de cruce entre el paisaje y su fascinación por el cuerpo, la poesía de Watanabe elabora un bestiario vinculado a lo mítico, a la fábula y a la parábola, haciendo a veces un uso inédito de estos géneros. No hay una simbología específica para cada animal; antes bien, explora su naturaleza específica, su conducta. A veces los humaniza y a veces habla desde su otredad. De esta manera, desjerarquiza a los seres que pueblan una misma naturaleza y ubica a la condición humana a la par que la zoológica. De ahí la “historia natural” a la que alude su poemario del mismo nombre (1994), una historia desde la dimensión orgánica de la vida.

Lo animal representa una suerte de despojo de las convenciones y artificios sociales (y culturales), así como una invitación a la inmediatez del cuerpo y del lenguaje. Esto nos dice algo sobre su particular uso del lenguaje, despojado de recursos retóricos. Esta idea se hace más evidente en los poemarios atravesados por la experiencia del cáncer que Watanabe arrastró por años: la enfermedad nos hace más consciente del cuerpo, de nuestros procesos biológicos.



La serie de dibujos de Eduardo Tokeshi, antes que ilustrar los poemas de Watanabe, acompaña y dialoga con aquello sugerido en ellos. La técnica y el papel que utiliza conversan, además, con la transparencia y el trazo, a la vez enérgico y delicado, de su poesía.



LA BOA

La boa es
el deseo del abandonado: reptar
como un solo y larguísimo músculo
para envolver completamente el cuerpo amado.

Puedes abrazar y estrangular pavas de monte
o cabras coquetas, pero qué lejos está todavía
la que huyó y duerme como una reina
sobre la copa de todos los árboles.

Banderas detrás de la niebla (2006)





RESTAURANTE VEGETARIANO

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

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

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

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

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

De: Cosas del cuerpo (1999)

LOS VERSOS QUE TARJO



Mi casa

Mi vecino
estira su casa como un tejido que le ajusta.

No debería burlarme,
si yo mismo vivo inmensamente pegado a mi casa, tanto
que a veces las paredes tienen manchas
de mi sangre o mi grasa.

Si, mi casa es biológica. En el aire
hay un lardo suave, un pulso que con los años se ha
concertado
con el mío.

Mi casa es membranosa y viva, pero no es asunto
uterino. Estoy hablando del lugar de mi cuerpo
que he construido, como el pájaro aquel,
con baba
y donde espacio y función intercambian
carne.

Afuera soy, como todos, del trabajo y la economía, aquí
de mi cuerpo desnudo
y, a veces, de una mujer
que se aviene a ser, como yo, otro órgano dentro de este
pulposo
tercer
piso.

Casas del cuerpo, 1999



¿Cómo es ser operado en alemán?
Yo, descompuesto y rabioso, pido a los doctores

¿Cómo es ser operado en alemán?
Que me crean que la gente no muere de un órgano enfermo



¿Cómo es ser operado en alemán?
Hasta ser un animal maduro y dispuesto a abandonarnos

¿Cómo es ser operado en alemán?
Sino de un órgano que inicia su secreta metamorfosis





LOS VERSOS QUE TARJO

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 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 irremediablemente tarjo
se llevarán siempre mi poema.

El huso de la palabra (1989)

Hay un evidente elemento autobiográfico en la poesía de Watanabe. No son, sin embargo, los hechos de la vida los que definen la fuerza o el sentido de un poema, sino el modo en que estos se entretajan en un conjunto específico de palabras, y no en otras. Watanabe trabaja sobre esa convicción. Por ello su poesía es también un meditado esfuerzo por explorar la eficacia del lenguaje al momento de nombrar la realidad. “Las palabras no nos reflejan como los espejos así exactamente, / pero quisiera” (2018: 81), escribe al inicio de “Los versos que tarjo”. Una segunda convicción se desprende: el lenguaje no es transparente, pero el poeta lucha porque lo sea. La nitidez y concisión de sus versos solo puede ser el resultado de una vocación irrefrenable por la reescritura y corrección, el signo más conmovedor de ese conflicto.

En esa ruta se desprende una serie de cualidades en su poesía. En más de una ocasión el poeta ha declarado que todos sus poemas provienen de la observación atenta de aquello que lo rodea. Una palabra que no haya sido experimentada vívidamente en la realidad deviene en la lengua sosa e insignificante. Se trata de mantener en la palabra

el brillo de la visión que le dio vida al poema. Y para ello debe despojarse de todo tipo de adorno, como los escritores del haiku japonés.

Su afición por la plástica, la arquitectura y la artesanía acuden en esa dirección. Más allá del amplio repertorio de pintores o cuadros a los que más de un poema alude, ya sea como juego intertextual, comentario, o pretexto para reflexionar sobre algo que excede al cuadro aludido, su conocimiento del lenguaje visual le sirve para delinear con naturalismo una escena y así “retrotraer la abstracción del lenguaje a una nueva concreción: una imagen pictórica, vívida e inmediatamente familiar (el poeta ha declarado muchas veces que es un pintor frustrado)” (Watanabe y Chirif 2005: 11).

El uso de los espacios en blanco que pautean el ritmo de la lectura se va afinando progresivamente en sus poemas. Su inclinación por la arquitectura se revela en el diseño de la página, pero también en la estructura medida de sus versos y en la composición de los espacios en donde ocurre lo escrito.

La artesanía, por su lado, aporta una concepción pausada del tiempo de creación, lo que hace del

poema un espacio de resistencia frente al tiempo acelerado del capitalismo. Es el propio cuerpo el que impone su ritmo al trabajo, no al revés. Esta es la norma de un cuerpo que elude la enajenación. Que en sus poemas Watanabe insista en el sentido primario del cuerpo (su inexorable fragilidad, su animalidad biológica, pero también su erotismo) sin apelar a una trascendencia que consuele o niegue la vulnerabilidad humana, es una muestra más de aquello. La vida es un hecho físico más que intelectual, insiste José en más de un lugar.

Hay detrás de todo ello una postura ética frente a la escritura: el poeta es menos un profeta o un iluminado que un obrero o trabajador paciente de la palabra. Así como para el chileno Nicanor Parra, a quien José entrevistara en su visita al Perú en 1966 para la revista *Caretas*, también para Watanabe, “los poetas bajaron del olimpo”. De ahí el humor que apunta a socavar con ironía la figura idealizada del poeta, lo que supone un lector severo, escéptico, “desconfiado de las muchas astucias / de los pobrecitos poetas” (Watanabe 2008: 152). Como con Parra, aunque en un tono más contenido que aquel, se trata de un intento por despoetizar el lenguaje, despercudirlo del exceso metafórico y acudir a un estilo que sepa enraizarse en la experiencia colectiva para darle el encuentro a un lector cotidiano, de a pie. El poema se comporta en esa ruta, como un espacio cuyo horizonte último es el de la solidaridad humana forjada a través de la palabra.

“[...] Escribo como dejando caer los versos; casi igual a una conversación que pudieran tener dos amigos en el desierto [...] Sería bueno que todos tuviéramos la experiencia de llevar a un amigo a cruzar un desierto. Ahí comprenderíamos realmente lo que es el lenguaje”.

Entrevista con Cesáreo Martínez, “Mi pesimismo me viene de mi pueblo”, 1988.



Migrantes japoneses en el desierto peruano. Foto tomada de Watanabe, Morimoto y Chambi: *La memoria del ojo: cien años de presencia japonesa del Perú*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 1999.

EL HAIKU Y NOSOTROS

"Señalar objetivamente y sin comentarios el rápido abrirse y cerrarse de la sorpresiva ventana que nos permitió ver en las cosas una verdad súbita, es acaso la característica que más apreciamos del haiku. En estos breves poemas, la verdad se da como una epifanía".

Watanabe, El haiku y nosotros (2004)



Sello con *kanji* de apellido Watanabe. Regalo de Antonio Cisneros a José Watanabe, ca. 1987. Archivo: Maya Watanabe.

ELOGIO DEL REFRENAMIENTO: LA INFLUENCIA DEL HAIKU

El paisaje de Laredo y de la costa norte del país son los escenarios en los que la amplitud de la mirada se cultiva y el ritmo cadencioso de su lenguaje va forjando una poética y un estilo particulares. La influencia del haiku, aquellos breves poemas japoneses que su padre le leía cuando niño, “en medio del pleito de pollos y patos del corral”, remiten a ello: se deja sentir en el tono y en la actitud que el poeta asume frente a la naturaleza y al lenguaje, antes que en el uso de su estructura tradicional (tres versos de 5, 7 y 5 sílabas cada uno).

Entre el destello de lo que el ojo ve y la concisión de un lenguaje que intenta capturar aquello, el haiku se ofrece como el testimonio de una revelación súbita en la naturaleza: “Yo he sido im-

pactado por una situación que está fuera de mí, en la interrelación entre la piedra y un animal, entre la hierba y un pájaro. Me están diciendo una frase de Dios: Él escribe con cosas. Yo trato de capturarlo en palabras y dárselo al lector, pero no quiero que las palabras sean complicadas para que la experiencia no se disuelva, como lo hacen los poetas del haiku: ‘vi esto y así te lo cuento’. Quisiera que el lenguaje fuese un espejo que refleje la experiencia de uno hacia otros” (Molina 2003: 94).

Los videos de Luz María Bedoya, que enmarcan esta sección, componen un tríptico concebido a la manera de un haiku filmico. En conjunto, la insistencia de la mirada, el ritmo pausado y el tono austero del paisaje son elementos que entran en diálogo con la naturaleza del haiku que la poesía de Watanabe reclama.



ARTESANÍA DEL TEXTO

El cuerpo de la escritura es constantemente interrogado en la obra de Watanabe. Este se deja sentir cuando las palabras se revelan insuficientes para nombrar con exactitud la realidad. Entonces, hay que decantarlas, pulirlas, cincelarlas, como un artesano silencioso que sabe con determinación que el lenguaje es un trabajo cuya realización, al igual que un desierto, nunca se acaba. La vocación de Watanabe por la corrección y la reescritura da cuenta de aquello. Se trata en el fondo de un deseo (imposible) por hacer desaparecer el len-

guaje para que sea la naturaleza la que nos hable sutilmente, sin intermediarios, tal como sucede con los escritores del haiku. El mismo Watanabe lo explica de este modo:

Mis poemas vienen de afuera: veo una escena y me 'ilumina' de alguna manera. Y trato de escribirlo lo más directo posible. Pero luego me demoro muchísimo en el proceso de pulir, de 'cantar' las palabras para que la sintaxis y el pensamiento sean una sola cosa. Y eso lo logro después de diez o veinte correcciones, pero sin perder la visión súbita frente al paisaje, la fuerza, la carga emotiva. (Molina 2003: 93).

Artesanía del texto

“A hora tengo una computadora para hacer mis guiones de cine o telenovela, pero mi poesía siempre la escribo a mano. La computadora no me sirve porque en los programas la línea tiene una dimensión o un tope, y el corte de la frase es automático y la línea pasa al siguiente renglón. Eso me molesta porque no puedo calcular el largo del verso. En cambio, a mano sí puedo hacerlo. Además, escribo con lapicero de tinta líquida y sobre papel bond de ochenta gramos que sólo uso por un lado. Uso tinta líquida porque corre mejor sobre el papel y me permite de alguna forma tener el sentimiento de que soy un antiguo calígrafo japonés. A veces siento que soy uno de mis antepasados que está escribiendo con un pincel, aunque no es necesario tener un antepasado japonés para sentir eso. La tinta y el papel son los medios artesanales con que finalmente se escribe, pero en la pintura hay un nivel artesanal mayor porque se puede sentir la textura del lienzo y la densidad de los óleos. Esa es la parte artesanal de la pintura, y en la literatura la parte artesanal son la tinta y el papel, y la computadora no entra en ese juego artesanal. Antes tenía máquina de escribir, pero tampoco la usaba para escribir poesía. Prefiero el papel. Cuando estás solo frente al papel en blanco de verdad sientes ese terror del que hablan, porque no sabes con qué palabra empiezas, aunque sepas que esa palabra o frase no va a quedar. Soy muy visual y siempre estoy mirando cosas, quizás por mi formación pictórica o cinematográfica. Cuando tengo una imagen definida o una idea clara me siento a escribirla y hago una primera versión que, a propósito, la escribo feamente, lo más espontáneamente posible, para que el sentimiento salga lo más crudo que se pueda. Después viene el ejercicio interminable de pulir y corregir, el trabajo propiamente del lenguaje, donde esa primera versión y esos sentimientos primarios comienzan a hacerse más culturosos, por decirlo de un modo cachaciento, más refinados. Esto es bien jodido porque tampoco puedo llevar ese refinamiento a un amariconamiento, y no lo digo en sentido sexual, o a un nivel de refinamiento extremo. Quisiera que mis poemas siempre conserven, contradictoriamente, ese impulso inicial duro y violento. Pienso que el día que no pueda crear imágenes más o menos fuertes, dejaría de escribir. No me gusta hacer poesía por hacer poesía, por rellenar un papel y seguir diciendo que soy un poeta”.

Artículo de José Watanabe en *El Peruano*, suplemento Revista. Lima, 9 de enero de 1995.



Paula Varas.
Foto de José
Watanabe
incluida en *La
memoria del
ojo. Cien años
de presencia
japonesa en el
Perú*. Lima:
Congreso de
la República,
1999.

LA AMENAZA DE LA MUERTE Y EL EROTISMO

En 1986 una severa enfermedad afecta la salud de José. Ese mismo año viaja a Hannover (Alemania), junto con su hermana Teresa, en busca de tratamiento. La familia, la casa, los amigos, reaparecerían en ese periodo para ofrecerse como un cuerpo cálido de protección y cobijo.

A partir de allí la inminencia de su propia muerte lo interpelaría con insistencia. Así aparece en su escritura una aguda conciencia del lenguaje del cuerpo (ruidos orgánicos, fluidos corporales). Recluido en un cuarto de hospital que lo mantendría alejado de su idioma, el poeta sentiría ese lenguaje conectado a los sonidos de Laredo y del bosque alemán, y con ellos, al rumor esencial del mundo.

En una entrevista diría que su ideal de muerte era aquel que disolvería su cuerpo en un paisaje, en algo mucho más grande que sí mismo (Molina

2003: 95). El erotismo al que vuelve en alguno de sus poemas seguiría esa ruta: una fuerza que desintegra al yo y lo lleva a un límite de goce que roza con el de la propia muerte.

A causa de la enfermedad, además, su estilo iría mutando: “Le fui dando un ritmo más lento a mi poesía, que responde a mi propio físico” (Fangacio: 2019). Ello es evidente desde *El huso de la palabra* (1989), publicado luego de 18 años de silencio. Con este trabajo iniciaría un paciente reaprendizaje de una lengua que, según su testimonio, lo había abandonado durante la etapa más dura de la enfermedad y la depresión.

Poemarios posteriores como *Historia natural* (1994) o *Cosas del cuerpo* (1999) consolidan una trayectoria de reflexión sobre el cuerpo. Ello inserta a Watanabe en una tradición conformada por poetas como César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson o Blanca Varela.

BASHO

El estanque antiguo,

ninguna rana.

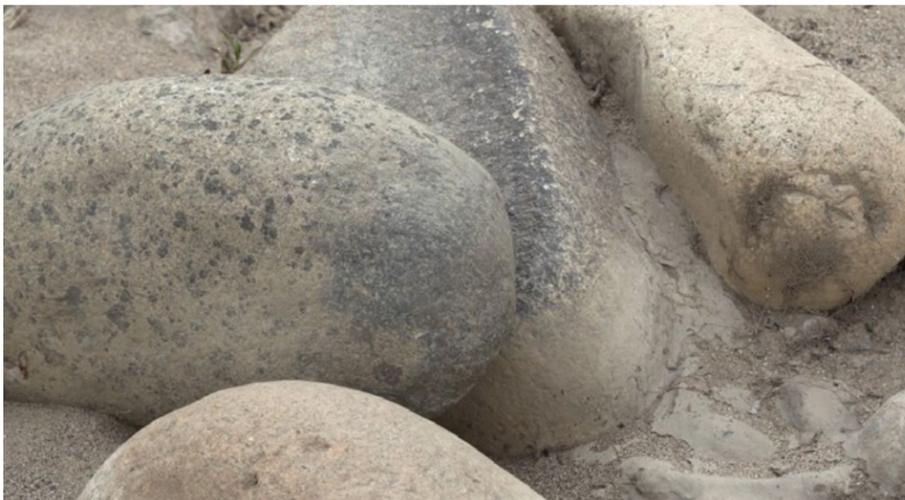
El poeta escribe con su bastón en la superficie.

Hace cuatro siglos que tiembla el agua.

Banderas detrás de la niebla (2006)



Videoinstalación
de Luz María
Bedoya. Dos
proyecciones
+ tv en el piso:
Humo y cielo
lila, Cielo
espejado y
Piedras. Laredo,
2018.



LA SANGRE

Los médicos escuchan con el estetoscopio
el paso rumoroso de nuestra sangre, lo escuchan
como una revelación que nunca comparten, no dicen
con alegría: tu sangre no ha huido.

La sangre puede huir. Los órganos están fijos,
palpitando en su profunda oquedad, pero la sangre
puede salir de su límite, franquear la piel y saltar
al mundo.

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

La sangre puede inundar todos los paisajes.

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

Banderas detrás de la niebla (2006)

¿dónde cruz buscos
desperdicio y tarde
para entregarte a una selección
incierta?
La cruz está en tu propio cuerpo
cuando abres los brazos.
Fue herida
siguiendo la forma del
hombre
para ~~ser~~ matarlo.
¿dónde bien ego existo en
su cruz!

ANIMAL DE INVIERNO

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.

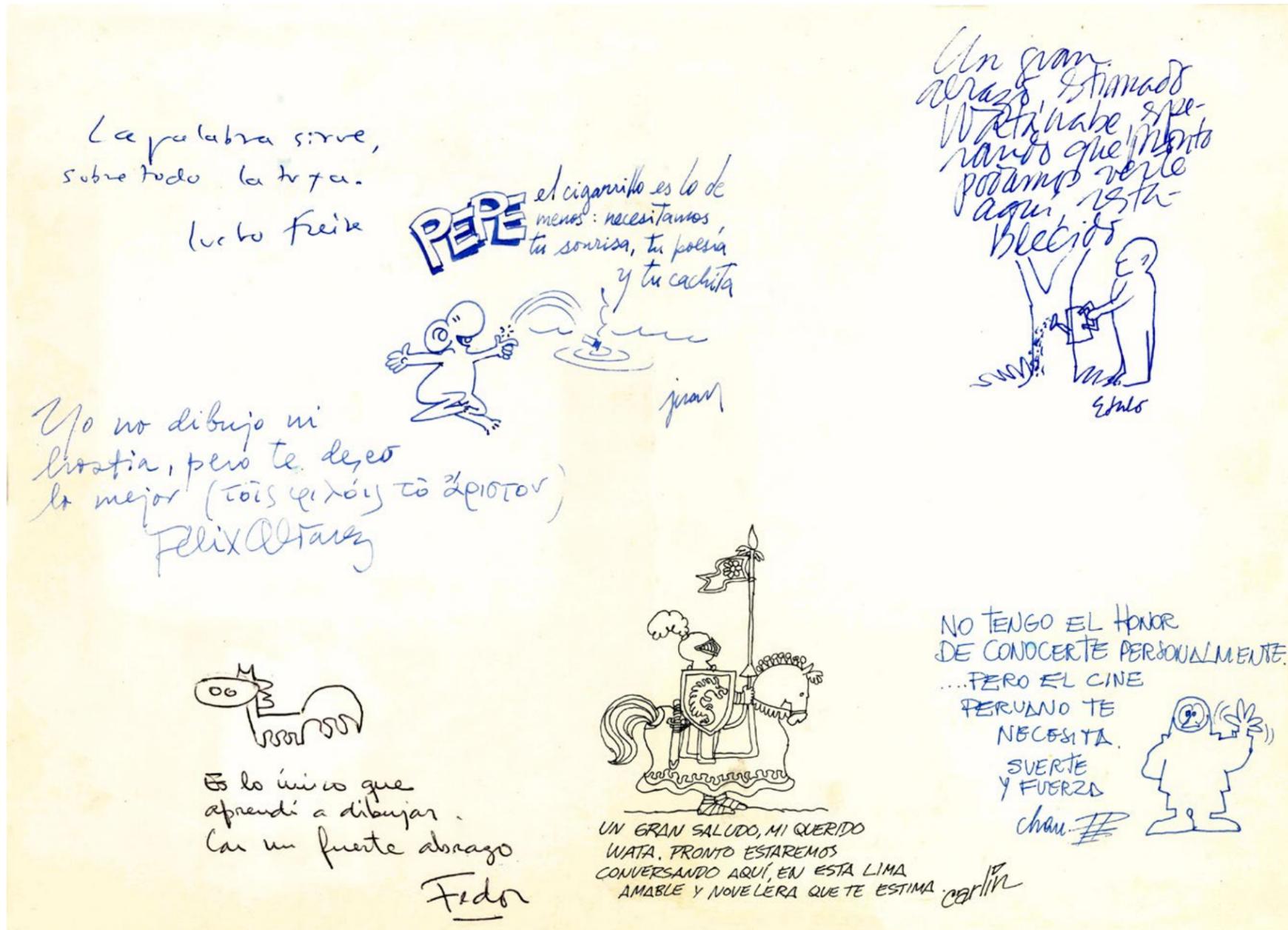
Nuevamente veré en las faldas del macizo
vetas minerales como nervios petrificados, tal vez
en tiempos remotos fueron recorridos
por escalofríos de criatura viva.

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

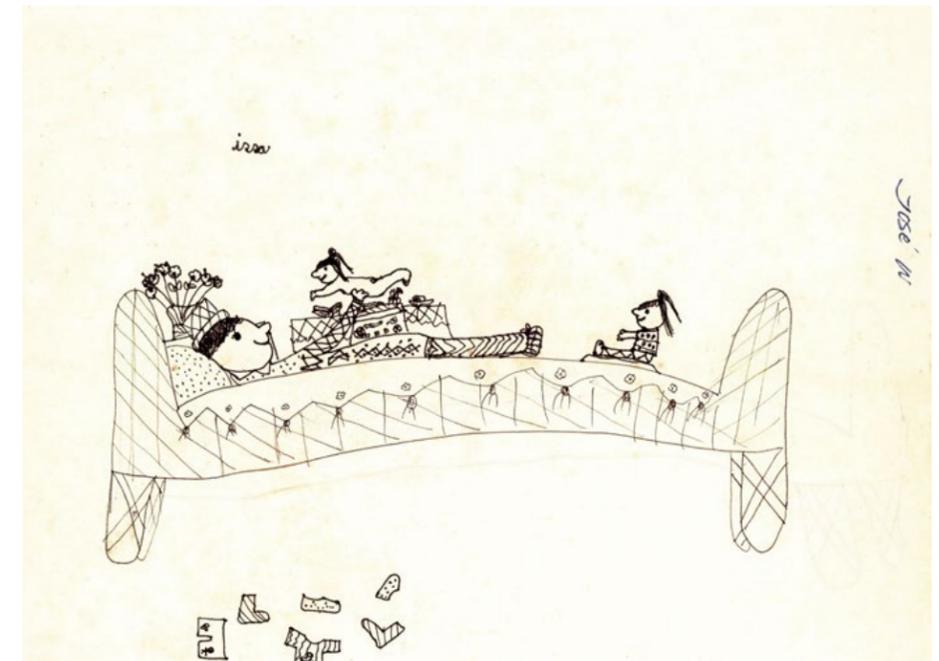
Allí está, hermosa e inocente entre la neblina, y yo entro
en su perfecta indiferencia
y me ovillo entregado a la idea de ser de otra sustancia.

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.

Cosas del cuerpo (1999)



Tarjeta de saludo
enviada por sus
amigos de la
revista *El idiota
ilustrado*, 1986.
Archivo: Teresa
Watanabe.

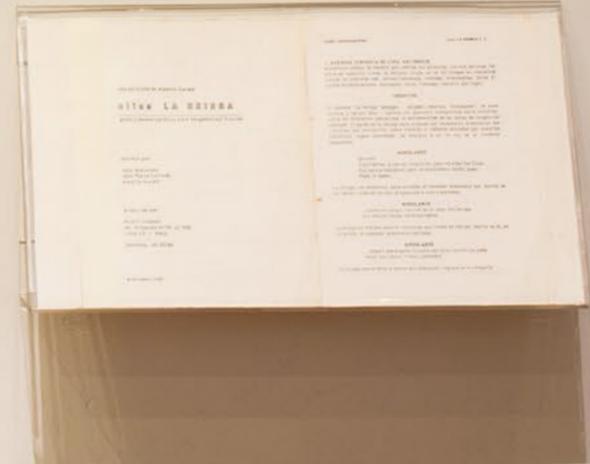
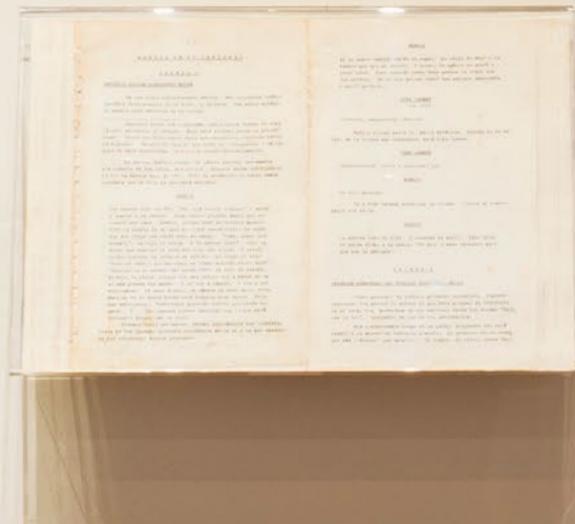
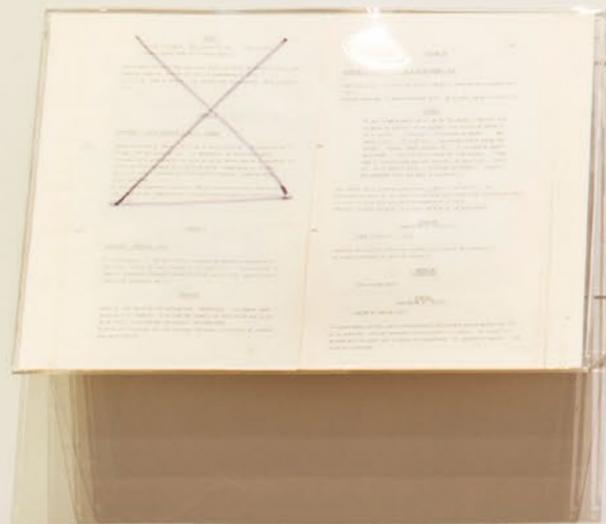


Dibujo sobre
papel (29.8 cm
x 21.2 cm) de
Issa Watanabe,
que representa
al poeta con sus
dos hijas, ca.
1985. Archivo:
Issa Watanabe.

DEL PAPEL A LA PANTALLA



Hacer una escenografía es como escribir un poema, pero con cosas, tienes un espacio vacío y debes crear un ambiente. Revista *Sí*, 1988



Este tipo de escenografía se utiliza en teatro, cine y televisión. Es una forma de crear un ambiente y un espacio vacío que debe ser creado por el espectador. Este tipo de escenografía se utiliza en teatro, cine y televisión. Es una forma de crear un ambiente y un espacio vacío que debe ser creado por el espectador.



1. El teatro es un arte que se realiza en un espacio vacío que debe ser creado por el espectador. Este tipo de escenografía se utiliza en teatro, cine y televisión. Es una forma de crear un ambiente y un espacio vacío que debe ser creado por el espectador.



“Hacer una escenografía es cómo hacer un poema pero con cosas: tienes un espacio vacío y tienes que crear un ambiente”.

José Watanabe en entrevista con Abelardo Sánchez León.
En revista *Sí*, 25 de julio de 1988.

Watanabe cultivó, desde su infancia, el gusto por el cine y el mundo audiovisual. En una entrevista cuenta que su primera experiencia cinematográfica fue en Laredo, donde había un cine que funcionaba solo los fines de semana. “Recuerdo que tenía seis o siete años cuando mi padre me llevó a ver mi primera película (...) *Los milagros de Fátima*. Imagínesse mi asombro. Estaba maravillado: nunca había visto algo que se moviera sobre una superficie plana (...)” (Cabrera et al. 2005: 71).

Con el tiempo, este primer asombro se mantendría vivo, pero iría mutando hacia un interés más maduro por el mundo audiovisual. Si bien es cierto, no solo su inquietud por explorar diversos medios de expresión, sino también la necesidad económica, lo llevaría a trabajar en distintos campos relacionados con este medio: el guion de cine y teatro, la dirección de arte, la escenografía e incluso, años más tarde, la dirección ejecutiva del canal televisivo del Estado.

A la pregunta recurrente sobre cuán influyente era la poesía para su trabajo de guionista, Watanabe



respondía categórico. Un guion “poetizado” deviene edulcorado, a su juicio, y obstruye la fluidez del argumento. En cambio, un poema sí contempla rasgos análogos al del guion. El trabajo con estructuras y el desarrollo narrativo que tiende a la construcción de “imágenes objetivas”, esto es, imágenes que describen “lo que ven” con cierto peso de verosimilitud, apuntan en esa dirección. En el trabajo escenográfico y en la dirección de arte, la analogía se prolonga, pero esta vez lo hace en ambos sentidos: “hacer una escenografía es como hacer un poema pero con cosas: tienes un espacio vacío y tienes que crear un ambiente” (Sánchez León 1988: 55). Y a la inversa, la elección y el diseño del espacio en que ocurre la escena descrita es un rasgo notorio en sus poemas.

Por otro lado, al contrario de su poesía, Watanabe forja en las películas en las que participa una atmósfera de violencia, propia de la urbe o de la época, y una sensibilidad particular para dialogar con climas de encierro y marginación social (cárceles, escuelas militares, fábricas; locos, niños y jóvenes a la deriva, etc.). Sobre su afinidad con estos



espacios y personajes declaraba en una entrevista: “Quizá el tema de la marginalidad urbana coincide con el sentimiento de marginalidad que tengo yo mismo y que tienen otros amigos que se dedican a la poesía o al cine mismo. Quizá seamos locos con ternos, locos más limpios, pero que participan de una misma marginalidad, la marginalidad que produce la Lima oficial” (Watanabe 1984: 27).

La dirección de arte, excede, por último, la elección y el diseño de espacios de filmación. En el caso de José Watanabe, cuentan sus amigos, era él mismo el que confeccionaba los objetos y construía los escenarios para las escenas que lo requerían. La cercanía a la materia física y la destreza para hacer cosas con ella revelan una inteligencia que no desdén el saber práctico, antes bien lo realza, lo que contradice la imagen del poeta inútil y desligado de preocupaciones mundanas, estereotipo que José se encargaba siempre de desmentir en cuenta propia. Esta inteligencia práctica se haría evidente luego,

aunque desde otro ángulo, en sus trabajos para literatura infantil y televisión. Watanabe modela con sumo detalle algunos de los protagonistas de sus cuentos y diseña otros que serían parte de una de las secuencias del programa infantil *La casa de cartón*, producido por el INTE en 1973. Recurre, además, a elementos cinematográficos al momento de desglosar sus cuentos por escenas (cada doble página es una escena completa, el corte nunca es arbitrario).

Su experiencia como directivo televisivo estaría aún ligado al cine y a las artes plásticas. De hecho, uno de sus principales aportes fue precisamente reestructurar las líneas gráficas y escenográficas de los programas del canal del Estado. Para ello, trabajaría en conjunto con Eduardo Tokeshi, Luz Letts, Ronnie Alhalel, entre otros; muchos de ellos, artistas con los que había trabajado en otros proyectos tiempo atrás.

UN VIENTO POR LA TELE

En 1973, Watanabe desarrolla el guion y asume la dirección de la serie televisiva infantil *La casa de cartón*, producida por el Instituto Nacional de Televisión del Ministerio de Educación (INTE). Junto con un equipo de gente convocado por el poeta Pablo Guevara, entre los que figuraban artistas como Carlos Tovar “Carlín”, Gredna Landolt, Vicky Morales o Gastón Aramayo, Watanabe se involucraría en el diseño de escenografías y títeres para las secuencias del programa.

Producto de esta experiencia, en 1974 obtiene una beca para viajar a Munich, República Federal de Alemania, invitado por la televisión de Baviera y la UNESCO para participar del sexto Prix Jeunesse International, un encuentro de productores televisivos para niños y jóvenes. Esta experiencia le serviría de insumo para los proyectos cinema-

tográficos y de literatura infantil que emprendería luego y para el cargo de gerente televisivo de Canal 7 en dos periodos (1992 y 2001). Desde ese espacio impulsaría varios proyectos, entre los que destaca el programa *Hecho a mano*, dedicado a difundir la labor de los artesanos en el país. Años antes había incursionado ya en el guion de novelas y series para televisión. Quizá el más recordado sea la serie producida por Alejandro Guerrero: *Hombres de bronce* (1998-Panamericana Televisión). En esta se desarrollaban semblanzas de escritores e intelectuales locales a través de dramatizaciones de corte documental. Watanabe trabajaría en los guiones de Abraham Valdelomar, César Vallejo, Ricardo Palma, Daniel Alcides Carrión, entre otros.

PARÁBOLAS, ENREDOS, MELODÍAS.

Luego de su paso por *La casa de cartón* (1973), Watanabe emprende otros proyectos relacionados con la infancia y la educación. A finales de 1970 fue editor de la revista *Collera* donde sería guionista de la historieta “Cabriola la cabra”, que contó con ilustraciones de Carlos Tovar “Carlín”. En la década de los ochenta publicó una serie de sus cuentos infantiles en los libros de lectura de la editorial Santillana. Estos relatos nunca pudieron ser compilados ante la negativa del poeta. “No son cuentos, son chistes populares”, le decía Watanabe a Jorge Eslava cada vez que le ofrecía reunirlos y publicarlos (Flores 2017).

Todos sus relatos infantiles retoman las concepciones míticas de Laredo y las recrea en un tono lúdico distinto al de sus poemas, pero valiéndose muchas veces de los mismos recursos: el humor, la referencia a un mundo natural de seres animados y la parábola (no aleccionadora), organizada alrededor de los animales. La parábola, diría en un poema, “aquella pequeña historia / que guarda una serena ansia: ser de todos” (2008: 311).

Por otro lado, la versatilidad de José lo llevaría a incursionar en la música en el 2005, escribiendo letras de canciones para el artista Rafo Ráez. El resultado de ello sería un CD de rock titulado *Pez de fango*. Mucho del humor y la picardía que exploró en sus libros infantiles, mezclados con algo de la rabia o dolor que aparecen en sus poemas e incluso en algunos de los personajes de sus películas, serían musicalizados en este trabajo.



EL CIEMPIÉS QUE DEMORABA

Los animales más fiesteros de esta región estaban reunidos en la cueva del oso. No me pregunten de qué hablaban porque eso era un manicomio. Todos hablaban al mismo tiempo, aunque estirando bien la oreja se podía entender que discutían la celebración de los próximos carnavales.

–O habla uno sólo o yo me voy de aquí –dijo el impaciente caimán.

–Tienes razón –dijo el papagayo–. Hablemos del gran baile. Yo acepto que sea aquí en la cueva del oso. En esta sala se puede bailar a media luz. Claro, hay que hacerle algunos arreglos: unos cuantos globos por aquí, serpentinas por allá...

Alguien debería ir al pueblo a comprar esas cosas. ¿Quién? Nuevamente empezaron a hablar todos al mismo tiempo.

–¡Último año que me reúno con ustedes! –amenazó el caimán.

Entonces volvieron a hablar ordenadamente.

–Yo no puedo ir –se disculpó la tortuga–. Ustedes saben... mi lentitud.

–Yo voy –se ofreció la ardilla–. Corro bastante bien.

Nadie aceptó porque la ardilla era muy distraída.

–Si ustedes lo permiten –dijo el zorro– aquí tienen un servidor...

Hubiera sido muy arriesgado aceptar la propuesta del zorro. Quién no conoce su falta de honradez.

El búho dijo que no podía ir porque era animal nocturno. Tan de noche no iba a encontrar las tiendas abiertas.

–Realmente yo quisiera servirles...ustedes dirán –dijo tímidamente el ciempiés.

Todos lo miraron y, por primera vez, estuvieron de acuerdo. El ciempiés no era distraído, era honrado, caminaba rápido y viajaba de día.

Lo despidieron con recomendaciones de puntualidad. Todos quedaron esperándolo.

Llegó la tarde y la noche y el ciempiés no regresó.

Los animales estaban preocupados porque transcurrió el segundo día sin que el ciempiés regresara. Nadie vio sus rastros, ninguno de sus cien rastros.

Al anochecer, el papagayo que estaba en lo alto de un árbol, gritó:

–¡Viene el ciempiés!

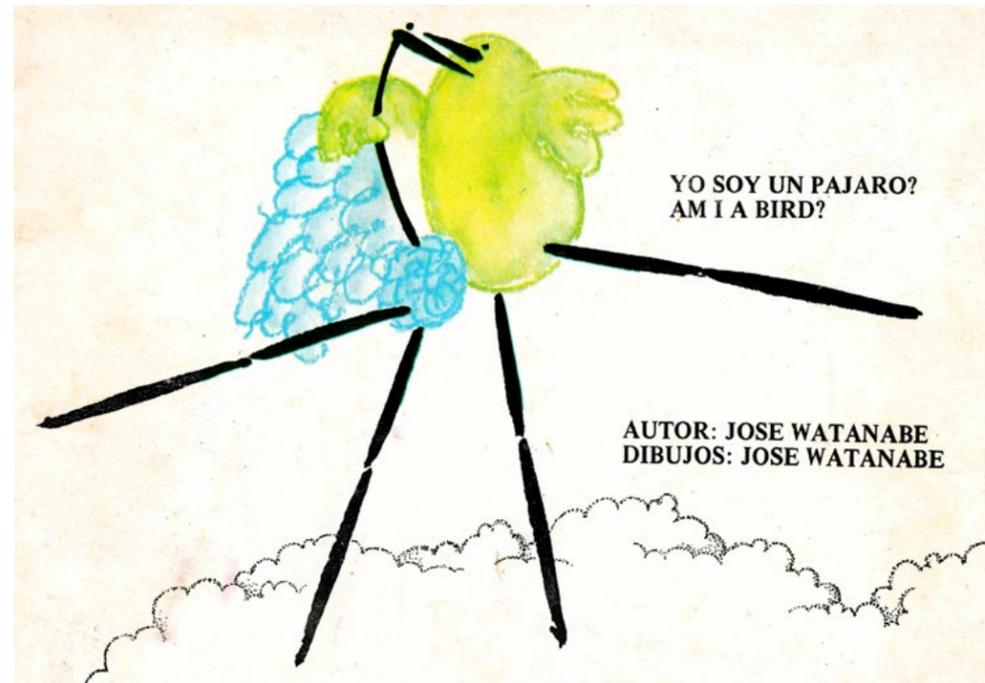
Todos corrieron a recibirlo. Traía las serpentinas, los globos, las máscaras. No faltaba ningún encargo.

–¿Por qué te demoraste tanto?

El ciempiés, avergonzado, explicó:

–Hace tiempo que no iba al pueblo. Ya que estaba allí aproveché para que me dieran una lustradita a los zapatos.

José Watanabe. "El ciempiés que demoraba". Cuentos para niños basados en chistes populares, publicados en libros educativos de Editorial Santillana durante la década de 1980.



José Watanabe.
Carátula e
interior de *¿Yo
soy un pájaro?*
Material inédito.
Lima, 1975.
Archivo: Teresa
Watanabe.



Vínetas de "Cabriola la Cabra" incluida en la revista *Collera*, ca. 1975. Archivo: Teresa Watanabe.

Lo fantástico es una propiedad de la naturaleza. José Watanabe en la literatura infantil

Por Carlos Maza

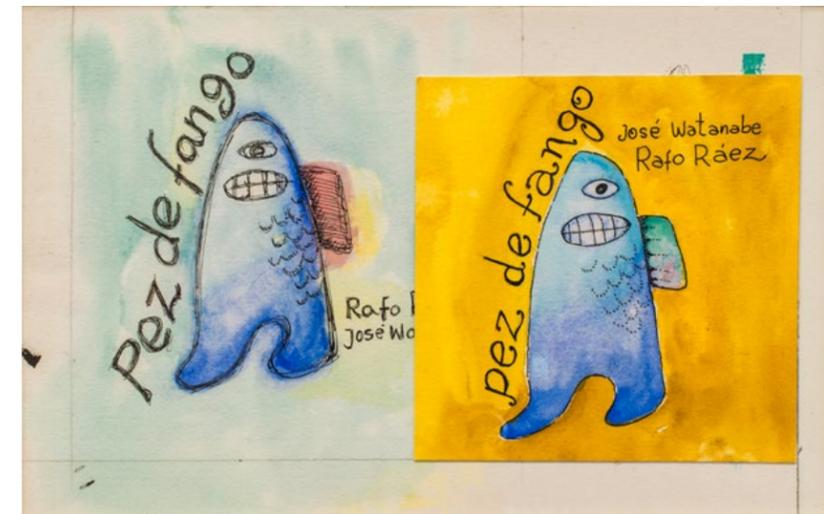
Habría sido imposible evitar que José Watanabe incursionara en la literatura infantil. Creador polifacético y constante generador de proyectos en que se combinaban las letras y la poesía con las artes visuales y escénicas, con el cine, el video (la TV), cruzó las fronteras de todos los géneros de lo escribible. Un espíritu abierto y volador como el suyo era probablemente incapaz de identificar fronteras donde en realidad había caminos. Sin que fuera su intención primordial —era la obra, lo transmisible, lo que primaba—, traspasaba los límites de campos y disciplinas porque su visión del mundo era integral. Y el de las letras para niños y niñas no podía ser el predio que se quedara sin su mirada, sin ser transformado por su paso.

Si la publicación de sus primeros poemarios resultó un baño de agua fresca en el universo de la poesía peruana, creó personajes e historias que extendieron ese rocío hasta la literatura infantil, uno de los ámbitos más complejos para un creador dada la cantidad de riesgos que comporta: ¿cuántos autores que destacan en la poesía o la literatura “mayores” no sucumben al dirigirse a los niños

ante el moralismo, el didactismo, el utilitarismo que aqueja al género infantil, sobre todo cuando se produce en serie para el mercado? Como su poesía, la atención puesta por José Watanabe en los niños es disparadora de ideas, catalizadora de sueños, ventana a universos donde se puede volar, donde los personajes adquieren colores imposibles, donde se reúnen los amigos, lo inanimado vibra de vida y lo imposible es natural. Y es además heroicamente humilde; el poeta, el narrador, ejerce una labor sencilla con la dignidad con que se siembra la tierra: en sus libros infantiles, los oficios que tienen los personajes son los más humildes, los invisibles —el tejedor, el ceramista, el campesino, el lavandero—, son los portadores de esas fantasías que se desprenden del relato con naturalidad.

Quizá tenemos más presente lo último que Watanabe pensó y escribió para niños y niñas, pues fue concebido al alimón con la simbólica colección Quirquincho de la editorial Peisa, con quien, a partir de 2006, publicó una docena de historias fabulosas que ya son clásicos infantiles peruanos y que, afortunadamente, siguen en circulación; algunas de ellas como merecidos homenajes póstumos. Pero su acercamiento a la narrativa infantil no fue un interés al que llegaba el poeta en su madurez: la hermosa biografía habitable que ha construido la Casa de la Literatura Peruana en su exposición sobre la obra de Watanabe muestra su recurrente necesidad de crear para niños y niñas, como si fuera una exigencia de alcanzar a ese lector casi en blanco, por ello mismo, se trataría de un infinito tapiz de imaginaciones por bordar.

Hay en las historias para chicos, escritas por Watanabe, un profundo conocimiento del alma infantil, como si su creador hubiera podido conservar la suya hasta el día en que tuvo que partir. Nos dejó una herencia que alimenta las posibilidades de crecer en armonía con el mundo, el entorno, los otros; nosotros mismos. Al igual que su poesía, llena de una fortaleza natural que no pasó por academias, sus letras para niños muestran al sabio que pre-



Primera versión de portada del CD *Pez de Fango*, ca. 2005. Archivo Micaela Chirif.

gunta porque entiende que en las preguntas, no en las respuestas, está la sabiduría. Quizás sea este uno de los más importantes valores de su legado.

La creación de Watanabe no se detuvo nunca en las letras. Escritor cinematográfico, escenógrafo, conocía a fondo la fuerza de la imagen y la relación que esta establece con el texto (tanto aquel que la origina como el que se incrusta en su interior para darle vida). De ahí que en los libros infantiles editados por la mano experta de Martha Muñoz, en la colección Quirquincho, las ilustraciones fueran hechas por artistas que habrían de convertirse en vanguardia del género. Las ilustraciones —a veces fotográficas, técnica en la que también destacan algunos de estos álbumes, como la candorosa serie de Andrés Nuez o el extraordinario *Melchor el tejedor*— muestran la mano y el corazón del poeta que ha guiado su concepción; basta ver *El lápiz rojo*, álbum sin texto excepto por los carteles que el lápiz va dejando en su camino (el texto como personaje); es decir, la concepción del álbum, la integración de la historia en la imagen, es parte de la creación del poeta.

Desde la sensibilidad del observador profundo, fue capaz de predecir los derroteros por los que habría de transitar la literatura infantil que nacía

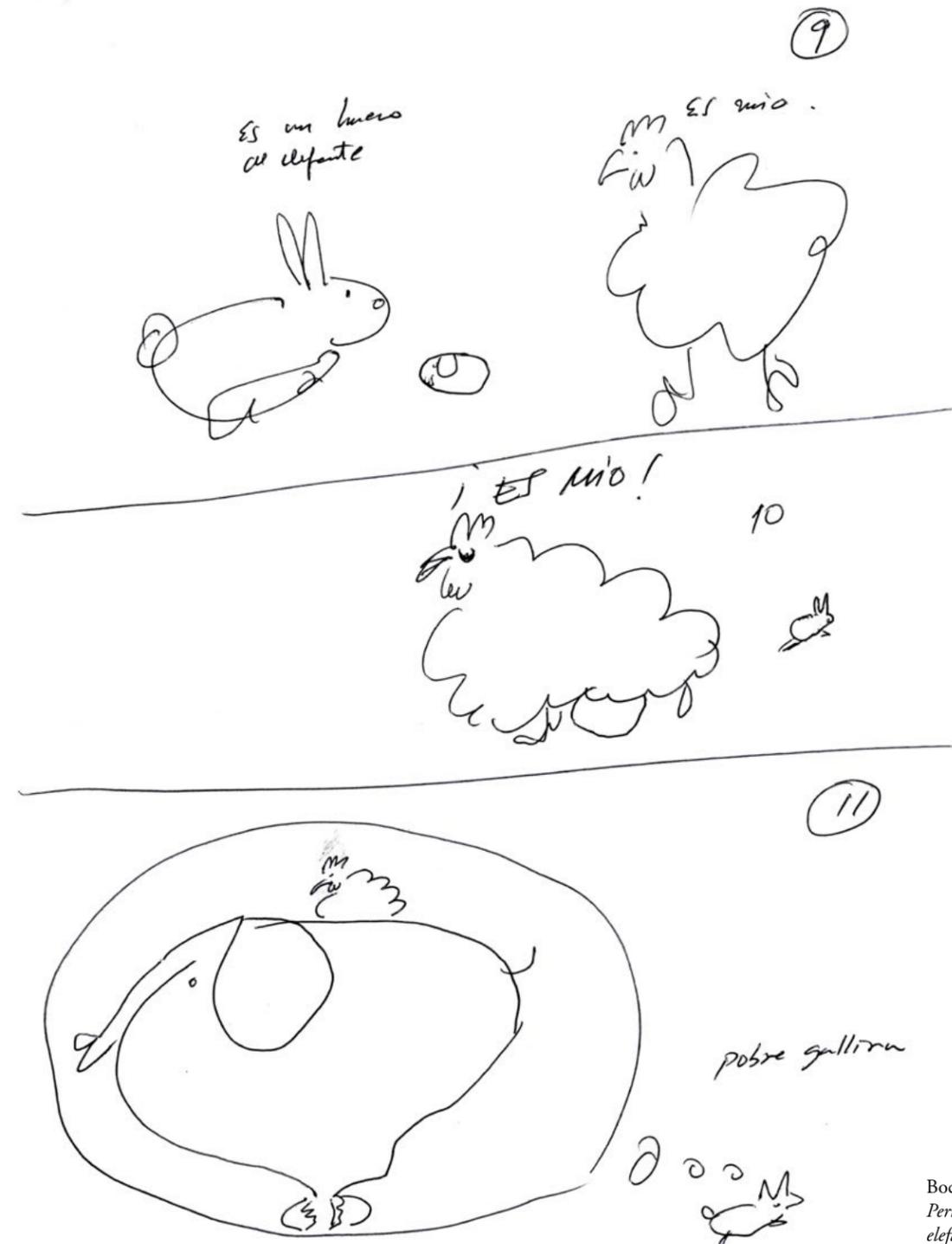
en el siglo XXI. Sus libros han dado forma en el Perú a la noción de álbum ilustrado, al tiempo que nos alientan a viajar por un mundo donde lo fantástico es natural, donde las soluciones imposibles son cotidianas y lo cotidiano un carnaval. Historias en las que, con la simpleza y la brevedad del haiku que amó, sin que se den cuenta de cómo lo hace, provoca en los lectores un reconocimiento íntimo de la amistad o el espíritu de aventura, del respeto y el cuidado, de la compañía y la soledad —esa soledad agradable de *Don Antonio en el faro*, antes de su amistad con el albatros perezoso en *Don Antonio y el Albatros*—, de la solidaridad en la diferencia. Historias que invitan a los jóvenes lectores a valorar la fantasía y a confiar en ella para saber que no hay imposibles en su imaginación: en *Lavandería de fantasmas*, la maestra nunca reclama a la protagonista que los fantasmas no existen.

Aunado a los homenajes que merece por su creación literaria y la de todos los otros ámbitos en que dejó sus huellas, en sus libros para niños hay otro homenaje, quizá silencioso: el que nos permite reconocer su papel como agente dinamizador de la puesta al día del género infantil en el Perú del siglo XXI y como formador de la generación que está haciendo de él un universo de color y de sentido.

Nuez trabajada artesanalmente por Watanabe para uno de los personajes de *Andrés Nuez perdido entre las frutas*. Lima, 2006. Archivo: Micaela Chirif.



Pallar y frejoles trabajados artesanalmente por Watanabe para uno de los personajes de *Andrés Nuez perdido entre las frutas*. Lima, 2006. Archivo: Micaela Chirif.



Boceto para *Perro pintor y sus elefantes azules*. Lima, 2007. Archivo: Micaela Chirif.

GUIONES, DIRECCIÓN DE ARTE Y ESCENOGRAFÍA

Entre 1977 y 2002, Watanabe trabajó como guionista, escenógrafo y director artístico de algunas de las películas más importantes del cine nacional. Sus principales trabajos se concentran entre 1982 y 1995, años oscuros en los que la guerra interna asolaba el país. La mayoría de ellos se desarrolla en Lima y sus periferias. Es notable el modo en que Watanabe ofrece un retrato de aquella ciudad degradada física y moralmente, a veces remitiendo directamente a la violencia política, otras solo aludiéndola o examinando sus efectos en personajes expulsados de la Lima oficial y por ello atravesados por la confusión y el abandono. La dirección artística y la elección de escenografías contribuirían a darle vida a esta atmósfera.

Por otro lado, muchos de los proyectos en los que Watanabe se involucra como guionista son adaptaciones de novelas, tal es el caso de *Maruja en el infierno* (adaptación de *No una, sino muchas muertes* de Enrique Congrains) y *La ciudad y los perros* (adaptación de la novela de Vargas Llosa del mismo nombre). Recordemos, además, la adaptación de *Antígona* de Sófocles que hizo para el teatro por encargo del grupo Yuyachkani en el año 2000. Se trata en todos los casos de compatibilizar estructuras entre lenguajes distintos, cada una con sus propias reglas. Visto así, las adaptaciones dejan de ser objetos subordinados para constituirse en textos que “dialogan” con el original “iluminando zonas ignoradas, ignorando otras; transformándolo, subvirtiéndolo y produciendo nuevos sentidos” (Pollarolo 2015: 234). Ello sería quizá más evidente en las dos últimas: en *La ciudad y los perros* “devolviendo a la linealidad clásica a una novela que se había apartado de esta linealidad mediante recursos extraídos, precisamente, del cine” (Watanabe 2005); y en *Antígona*, acudiendo a una versificación libre y modificando el punto de vista del narrador para

así adaptarla mejor al contexto contemporáneo de violencia y corrupción generalizada que vivía el país en esos años.

ANTÍGONA, UNA ADAPTACIÓN DE LA TRAGEDIA DE SÓFOCLES

“En un inicio pensé que no debía hacerlo. Me atemorizaba abordar una obra de esa envergadura, pero me pasó por la cabeza una idea digamos ética, y en cierta forma, alentadora: todos los países deben tener su propia adaptación de *Antígona*. Habíamos vivido los años de la violencia y quedaban los desaparecidos, los muertos insepultos, las fosas comunes. Había que hacer ‘nuestra’ *Antígona*. Propuse hacer la adaptación en verso porque sentí que el verso me iba a ser más cómodo para elaborar la metáfora de esos años terribles” (Cabrera, Prado y Sánchez 2005: 73).

FILMOGRAFÍA DE WATANABE

LARGOMETRAJES

Guiones

La ciudad y los perros (1985). Director: Francisco Lombardi

Anda corre vuela (1995). Director: Augusto Tamayo

Dirección de arte y escenografía

Malabrigo (1986). Director: Alberto Durant

Coraje (1998). Director: Alberto Durant

Guiones, dirección de arte y escenografía

Ojos de perro (1983). Director: Alberto Durant

Maruja en el infierno (1983). Director: Francisco Lombardi

Alias la Gringa (1991). Director: Alberto Durant

Reportaje a la muerte (1993). Director: Danny Gavidia



Escena de la película *Alias la gringa* (1991), con guión, dirección de arte y escenografía de José Watanabe. Archivo particular.

CORTOMETRAJES Y MEDIOMETRAJES

Dirección de arte

Los ojos de Judas (adaptación del cuento de Abraham Valdelomar) (1983). Director: Javier Protzel

Inocente (1984). Directores: Eduardo Cayo / Judith Vélez

Guion

Una pequeña mirada (1992). Director: Danny Gavidia

Selección de textos

El mito de Inkarrí (1977). Director: Mario Acha

Guionista de documentales

Serie documental *Hombres de Bronce* (1998). Director: Alejandro Guerrero

Serie documental *Spondylus* (1999). Director: Eduardo Cayo

Poderoso caballero (2002). Directora: Sonia Goldenberg

Memorias del Paraíso (2003). Directora: Sonia Goldenberg

EL GRITO (EDVARD MUNCH)

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

¿Oyen el grito de la mujer
que contemplaba el río desde la baranda
 pensando en las alegorías de Heráclito y Manrique
y que de pronto vio la sangre al natural fluyendo?
Ella es mujer verdadera. Por su flacura
 no la sospechen metafísica.
Su flacura se debe a la fisiología de su grito:
recoge sus carnes en su boca
 y en el grito
 las consume.
El viento del atardecer quiere arrancarle la cabeza,
miren cómo la defiende, cómo la sujeta
 con sus manos
 a sus hombros: un gesto
finalmente optimista en su desesperación.
Viene gritando, gritando, desbordada gritando.
Ella no está restringida a la lengua figurada:
 hay matarifes
y no cielos bermejos, grita.
Yo escribo y mi estilo es mi represión. En el horror
sólo me permito este poema silencioso.

Historia natural (1994)



Teresa Ralli
durante puesta
en escena de
Antígona.
Curitiba, Brasil,
junio de 2006.
Foto: Elenize
Desgeniski.
Archivo:
Yuyachkani.



Escena del
rodaje de
*Maruja en
el infierno*.
Lima, 1990.
Archivo: Teresa
Watanabe.

Watanabe guionista

Por Emilio Bustamante

La actividad de José Watanabe como guionista cinematográfico se desarrolló, especialmente, durante los años oscuros del conflicto armado interno. En ese lapso escribió los guiones de los largometrajes *Ojos de perro* (1982), *Maruja en el infierno* (1983), *La ciudad y los perros* (1985), *Alias La Gringa* (1991), *Reportaje a la muerte* (1993), *Anda corre vuela...* (1995), y del cortometraje *Una pequeña mirada* (1992).

Alguna vez Watanabe declaró que, para él, escribir guiones era algo así como “un oficio alimenticio, una fuente laboral” y que a través de los guiones no se le permitía expresarse mucho (“no es como la poesía o el teatro”, añadía)¹. Sin embargo, su afición al cine era muy antigua, la consideraba casi una pasión² y admitía que le gustaba ser guionista.

Aunque algunos de sus guiones fueron elaborados en colaboración con otros escritores, y compartía la idea de que el guion no es un producto terminado sino “un trabajo compartido” que encontraba su forma final “en manos del director”, sus textos cinematográficos presentan coincidencias con su poesía. En ellos adquieren importancia la contemplación y el desplazamiento de la mirada, la represión y la fragilidad del cuerpo, y la persistencia de la memoria. Pero aparece también, de manera recurrente, un elemento casi ausente en sus poemas: la violencia; una violencia cíclica cuyas causas son históricas, pero que se percibe mítica.

Watanabe decía que probablemente el único poema que había escrito explícitamente sobre la violencia era *El grito*, en donde aludía a víctimas del conflicto armado interno³. A este poema podría añadirse su versión en verso de *Antígona*, que puede ser leída (él mismo lo sugirió) como referida a los cuerpos insepultos de los desaparecidos durante aquellos años⁴. Sin embargo, si sumamos sus guiones a estos textos, comprobamos que el tema de la violencia social y política se incrementa sustancialmente en su obra.

En *Ojos de perro*, el primer largometraje con guion de Watanabe, se representa el origen de la sindicalización de los trabajadores azucareros del norte, tema que él –nacido en la hacienda Laredo– conocía bien. El título alude a la creencia de que los perros ven a los muertos y que si un hombre se unta los ojos con legaña de perro también los ve. Otoniel, personaje secundario del filme, tiene esa cualidad; pero se insinúa que la adquiere igualmente el protagonista, Pablo Rojas, quien –durante un sueño– ve a sus compañeros muertos a causa de la

represión a los trabajadores de la hacienda. Los ojos de perro, en realidad, son los ojos de la memoria del que registra y trae recurrentemente al presente lo sucedido en el pasado. Estos ojos son también los del artista comprometido con la historia.

Watanabe, a quien se le ha atribuido una “poética del ojo”⁵, recordaba que quiso ser pintor, y afirmaba que sus poemas eran escenas “que si no las hubiera escrito, las habría pintado”. No obstante, sus poemas evocan antes que al ojo del pintor, al ojo del cineasta, aquel que registra el paso del tiempo por el espacio. En sus guiones, el ojo sugerido por las palabras, que instalan un narrador omnisciente y un punto de vista espectacular, puede recorrer libremente el espacio y el tiempo, el presente y el pasado, captando y recuperando imágenes.

La remisión al pasado también se halla en la investigación de Watanabe sobre la revolución aprista de 1932. Las entrevistas realizadas por el poeta a sobrevivientes de ese suceso histórico revisten especial interés. Los acontecimientos sugieren un tipo de escenario que se apreciará en posteriores guiones del autor: el espacio cercado donde se incrementa la violencia, del que no se puede salir y que se halla amenazado por fuerzas exteriores. Como se sabe, después de la captura del cuartel O'Donovan por los revolucionarios apristas, el gobierno de Sánchez Cerro envió tropas desde Lima y amenazó la capital de La Libertad por mar y tierra; el desenlace, conocido, fue el fusilamiento de decenas de luchadores sociales. En la mayoría de los guiones de Watanabe se ubica a la violencia en espacios que se tornan cada vez más cerrados y asfixiantes, y de donde los personajes pretenden escapar. Estos ámbitos son cárceles reales o simbólicas: el lavadero de botellas en *Maruja en el infierno*, el colegio militar en *La ciudad y los perros*,

la prisión que remite a El Sexto en *Reportaje a la muerte*, la isla penal que se asemeja a El Frontón, y prácticamente toda la ciudad de Lima (e incluso el país), en *Alias La Gringa*.

En estos filmes, el cuerpo no se halla enfermo o en proceso de deterioro, pero sí es un cuerpo frágil expuesto a golpes, lesiones, balaceras, vigilancia, acoso y represión. Son los cuerpos de los jóvenes los que se hallan más librados a la violencia, sean estos los de los protagonistas (como en *Maruja en el infierno*, *La ciudad y los perros* y *Anda corre vuela*) o los de personajes secundarios (*Alias La Gringa*). En *Alias La Gringa*, el protagonista muestra su contrariedad cuando se entera de que la casa de la vecindad donde se ha escondido está llena de estudiantes. “La policía los huele como la mierda”, dice. La aprensión se ve justificada cuando, más tarde, se produce una operación de rastillaje en el lugar. El texto nos recuerda que ser joven, pobre y estudiante en las décadas de 1980 y 1990, significaba ser sospechoso de subversión. También son sospechosos Gregorio y Juliana en *Anda corre vuela*, y, aunque el filme tiene final feliz para ellos, un parlamento del abogado interpretado por Carlos Gassols nos advierte del espejismo de aquel desenlace: “En estos tiempos es difícil probar la inocencia; ahora ni los niños son inocentes; un muchachito de quince años puede ir a la cárcel por terrorismo”.

Junto a la atmósfera de encierro y las amenazas al cuerpo, se expresa en los guiones de Watanabe un explícito malestar por una situación confusa y desalentadora. El personaje interpretado por Germán González en *Alias La Gringa*, por ejemplo, es un delincuente común especialista en fugas, pero es también un escritor, que se expresa como un intelectual y lleva un diario de sus andanzas. En un

1 Jefthanovic, Andrea. “Entrevista a José Watanabe: el niño que rompió el jarrón”. En: https://www.academia.edu/26314035/Entrevista_a_Jos%C3%A9_Watanabe_el_ni%C3%B1o_que_rompi%C3%B3_el_jarr%C3%B3n.

2 Molina, Diego. “Entrevista con José Watanabe: La iluminación y la materia”. En: <http://www.idl.org.pe/idlrev/revistas/153/153watanabe.pdf>

3 Jefthanovic, Andrea. “El ojo de Watanabe”. Revista *Casa de las Américas* N° 263, abril-junio 2011, p. 74. En: https://www.academia.edu/23877333/El_ojo_de_Watanabe

5 Jara, Luis Fernando. “Algunas ideas sobre el estilo poético de José Watanabe”. *Actual*. Revista de la Dirección General de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, N° 62/63, diciembre 2006, pp. 11-30.

momento en que se pone a escribir. Una voz *over* nos informa del contenido de su texto, que bien podría representar un estado de ánimo experimentado por el guionista y extensible a intelectuales peruanos de la clase media de entonces: “Antes no tenía miedo. Me fugaba pensando que me podían agarrar de nuevo. Pero ahora tengo miedo, miedo de todo, hasta de escribir. No sé por qué”.

Descripciones y parlamentos remiten, en los guiones de Watanabe, a la presencia de un mal que se sabe tiene origen social, pero que parece siniestro, como si emergiera impulsado por fuerzas sobrenaturales. En el cortometraje *Una pequeña mirada*, el texto escrito por Watanabe (y cantado por Deborah Correa) representa la voz de una niña andina desplazada a Lima que atribuye a demonios la comisión de muertes. Demonios que utilizan cuchillos, como los senderistas en la matanza de Lucanamarca (“cuídense mucho, que el demonio llega sin aviso a nuestras casas, a nuestras chacras; él entra, siempre, con cuchillo”), o balas (“Los demonios matan los toros con una bala en la cabeza. Hasta a los pollos los balean. Así mataron a mi padre por defender a sus pollos, por defender a sus gallinas”). Demonios que habitan tanto la sierra como la capital (“No ha sido arriba, no ha sido arriba. Ha sido aquí, aquí en Lima. Lima es ahora como arriba, con sus demonios y sus muertos”), y que pueden tener la forma de los aludidos senderistas o la de policías y militares (“ellos también son demonios”).

Es inevitable relacionar sobre esta base a *Una pequeña mirada* con “El trapiche”, el cuento publicado por Watanabe en 1966, que trataba de una familia en una hacienda azucarera donde morían los trabajadores y existía la creencia de que hombres misteriosos, terminada la molienda, robaban a los niños para aceitar la máquina con la grasa de estos. La máquina real era vista como un artefacto devorador de índole fantástica, pero a otro nivel de lectura representaba una maquinaria social perversa de explotación, muerte y temor. Como en *Alias La*

Gringa, en “El trapiche” también los personajes sufren miedo y el protagonista “tampoco sabe por qué se siente vencido y largamente triste”.

Podemos concluir que los guiones de Watanabe constituyen un corpus especialmente sólido sobre la percepción de la violencia en el Perú, a la vez que nos permiten tener una visión más nítida de la amplitud y coherencia de la obra del autor.

Guiones para filmes:

Ojos de perro (1982), escrito en colaboración con Alberto Durant, dirigido por Alberto Durant.

Maruja en el infierno (1983), basado en la novela *No una sino muchas muertes* de Enrique Congrains Martín; escrito en colaboración con Edgardo Russo, dirigido por Francisco Lombardi.

La ciudad y los perros (1985), basado en la novela homónima de Mario Vargas Llosa, dirigido por Francisco Lombardi.

Alias La Gringa (1991), escrito en colaboración con Alberto Durant y José María Salcedo, dirigido por Alberto Durant.

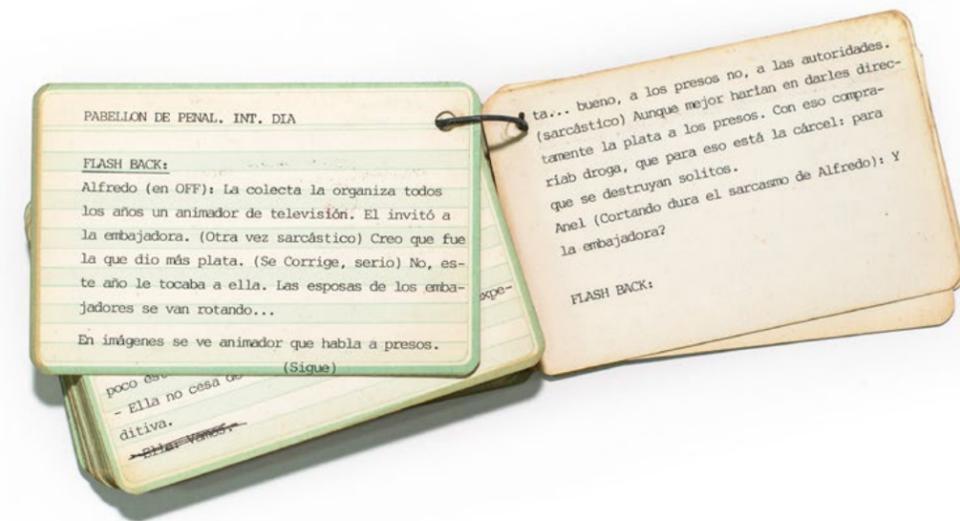
Una pequeña mirada (1992), dirigido por Danny Gavidia (cortometraje).

Reportaje a la muerte (1993), dirigido por Danny Gavidia.

Anda corre vuela (1995), dirigido por Augusto Tamayo San Román.

Memoria del paraíso (2002), escrito en colaboración con Sonia Goldenberg, dirigido por Sonia Goldenberg (documental).

José Watanabe.
Escaletas de
la película
*Reportaje a la
muerte*, 1992.
Archivo: Teresa
Watanabe.



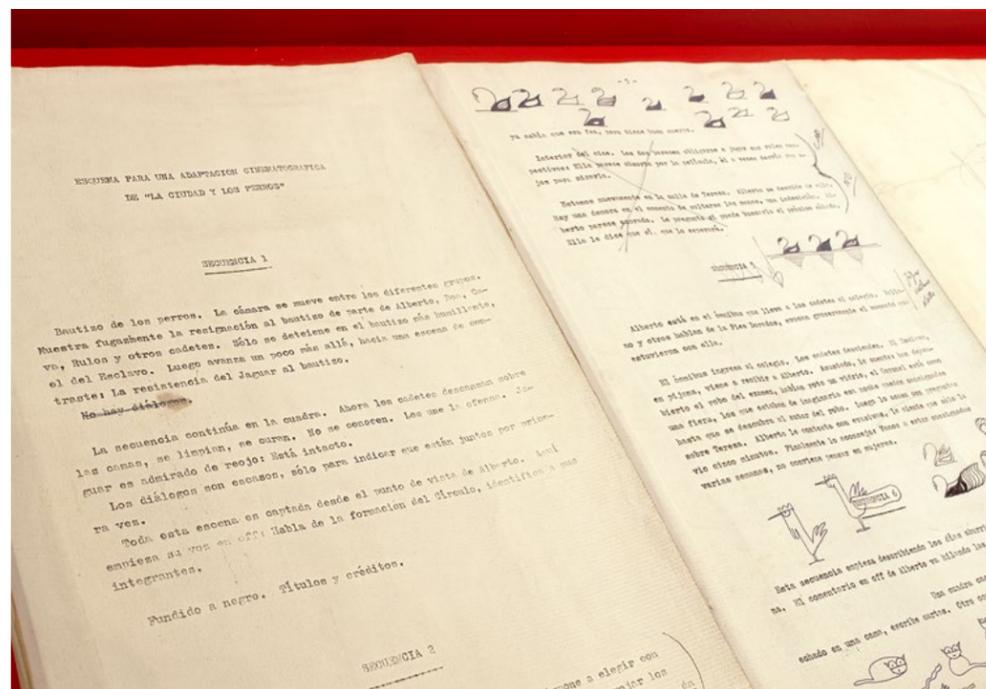
“Hice lo que en un guion se llama escaleta: la escaleta es poner en orden las distintas escenas de una película. Este proceso del guion es muy importante porque ves la obra puesta, por decirlo así, en un cordel donde vas colgando las distintas escenas y donde puedes ir calculando la progresión dramática y el ritmo. Esta técnica es valiosa porque te permite hacer más veloz o menos veloz el ritmo de una escena sin perder la perspectiva de la totalidad de la obra”.

Ajos & Zafiros 7, 2005

Mario Vargas Llosa. *La ciudad y los perros*. Lima, Sudamericana, 1967. Contiene anotaciones de José Watanabe para adaptación a guion. Archivo: Issa Watanabe.



Esquema para una adaptación cinematográfica de *La ciudad y los perros*.



Actriz Elena Romero durante el rodaje de *Mariju en el infierno*. Lima, 1990. Archivo: Teresa Watanabe.

Wata: The big fish

Por Pili Flores-Guerra

Conocí al Chino Wata ya poeta y famoso. Me lo presentó Pancho Lombardi y me puse a leerlo porque me enteré de que iba a coescribir el guion de *No una sino muchas muertes*, que más tarde, ya película, se llamaría *Maruja en el infierno*. Hasta ahí todo bien. Nos fuimos acercando. Fumaba mucho. Aprendimos a jugar al póquer casi todas las noches. Él fumaba siempre y nosotros le entrábamos al pisco. Empezamos a salir los fines de semana a pescar en botes que alquilábamos en Pucusana y él, con el pucho en la boca, nos explicaba “el arte y la ciencia” de la pesca, con no muchos conocimientos pero, claro está, con la gravedad de su voz y la palabra inteligente y pausada.

Lo que nunca imaginé es que cuando se acercaba el rodaje de *Maruja...*, Pancho me fue soltando de a pocos que el Chino sería el director de arte. No habíamos previsto ese tema, a pesar de lo importante que era esa función en un proyecto como este: manejar una historia marginal dura, fría y gris, de locos que vivían sobre vidrios de colores, con una historia de amor entre los cueros de una curtiembre y una vieja malvada que gobernaba ese mundo a

punta de golpes de su amante negro. Naturalismo no muy realista, mas bien como cubierto de un manto casi surreal.

Un proyecto complejo al que yo le tenía más miedo que respeto, y necesitaba de alguien con mucha experiencia que me ayudara con lo visual. Con todos los elementos reales que yo iba a registrar en sus formas, texturas y colores. Porque la foto no es magia. La foto ve y registra lo que está al frente y es el director de arte el que propone y ejecuta.

“¿Cómo va a ser Wata? Wata es poeta”, le increpaba a Pancho. Necesito alguien con experiencia que me ayude a construir esa imagen, a descubrir y describir ese mundo, a darle forma y color.

Pancho solo me miraba y decía y repetía “Ya vas a ver...te vas a sorprender”. Y me contó que el Chino había estudiado en Bellas Artes, que desde niño había sido aficionado a la escultura, que había estudiado arquitectura y que durante un buen tiempo había sido un gran animador en vivo, famoso por el diseño en cáscara de nuez de un ratoncito llamado Andrés Nuez, y porque el gran Lorenzo Osoreo, su amigo de toda la vida y amigo de todos, repetía siempre: “todo lo que el Chino se propone hacer, lo hace bien”.

Y así me cancelaron. Sin embargo, medio en serio medio en broma, por varios días le seguí dando al tema de que solo era un poeta y que no necesariamente debía ser el mejor jugador de póquer solo porque tuviera siempre un pucho en la boca y hablara tanto cuando jugaba. Así las cosas, hasta cuando un fin de semana el “pescador” y sus marineros partimos nuevamente a Pucusana, en uno de esos tantos viajes de aventura, pero que esta vez se hizo grande cuando el Chino pareció coger su mejor presa. “Picó, picó!”, gritaba cada vez menos sereno. “Picó!”, repetía y jalaba de la cuerda con desesperación, casi perdiendo el equilibrio. Y todos lo ayudábamos emocionados y alborotados, inclinando el bote a punto de voltearlo y perder nuestro magro botín de dos jureles y una caballa.

El tiempo nos pareció interminable y el esfuerzo supremo, y a fin de cuentas vano, cuando al término de la batalla empezó a aparecer en la superficie del agua nada más que una enorme piedra que hacía de ancla del bote.

“Ustedes creen que Hemingway alguna vez sacó un pescado más grande y pesado que este?”, dijo, riendo como nunca antes lo había hecho. Y nos hicimos mejores amigos, comimos pan con pescado y nos embotamos de abrazos, promesas y cerveza al pie del muelle. Y fue ese día, el de los panes y los peces, en que José Watanabe, el Chino Wata, fue reconocido como director de arte de *Maruja en el infierno*.

Y así empezó la historia. Visitas a probables escenarios, *casting* de actores, vestuarios y maquillajes, color, forma y textura de las paredes y los pisos. Teníamos elementos visuales muy ricos como las montañas de vidrios de colores, la curtiembre y los cueros expuestos sobre un techo que dominaba el Rímac, desde la falda del San Cristóbal, la fábrica donde se soplabla el vidrio delante de los hornos ardientes, las calles y talleres de mecánica de Tacora, Aviación y La Parada. Pero todo eso había que vestirlo, encontrar una paleta de color, un perfil, un tono visual social emparentado al tono narrativo de la historia. Y así es como entró a tallar el Chino: pintar, humear, envejecer, tumbar paredes y puertas y, con ayuda de Judith Vélez, trabajar la vejez y precariedad de las ropas, las telas y vestidos de la casa y sus extraños habitantes.

Probablemente lo más significativo fue descubrir la habilidad y conocimientos del Chino para la carpintería metal-mecánica. Nunca conseguimos los escenarios principales adecuados. Teníamos una magnífica geografía coral urbana, pero no los espacios protagónicos. Y hubo que meterle mano a lo escenográfico, y fue así como me construyó tres habitaciones magníficas. No debían ser grandes, en lo real, pero sí en lo cinematográfico para así yo poder mover los pesados equipos de aquella

época. Tema complicado y que hasta entonces nadie había sabido resolverlo. Luego de algunas semanas, y en un magnífico corralón frente al mar de San Miguel, el Chino hizo los tres espacios pequeños, muy pequeños, tanto que no supimos qué decir porque ahí sencillamente no cabía nada o casi nada. Y entonces empezó el show: todas las paredes corrían sobre rieles (estamos hablando de 1981), los techos se movían, las ventanas se sacaban y ponían y había maderas removibles en el piso de la segunda planta que permitían hacer tomas al ras o muy contra picadas, y, mirando a la inversa, para abajo, podíamos hacer tomas cenitales o efectos de grúa (o el dron de ahora) sobre la primera planta. Un trabajo con mucha arquitectura en el diseño, acabada escenografía, tremenda imaginación y habilidad y un vestido social impecable y sutil.

Si la fotografía de *Maruja en el infierno* en algo destaca es por todos los elementos que diseñó, construyó y puso el Chino para que mi cámara los registre. Es cierto que viajamos juntos en esta travesía y que no siempre estuvimos de acuerdo pero lo conversamos, discutimos y hasta lo peleamos a cada rato todos los días. Pero es así como se hace cine, así es como se construye la imagen de una historia, con conocimiento, habilidad, destreza y sensibilidad, con emoción y sentimiento, mirando y contemplando.

Hasta siempre, Chino Wata. Hasta la próxima, *Maruja*: La jarra / permaneció un instante / en silencio / inclinada / como una mujer pensativa. / Luego prosiguió hasta quebrarse / en el piso / como una mujer pensativa.

Banderas detrás de la niebla (2006)



Haz una sombra con tus manos y completa el paisaje

Sala interactiva
diseñada para la
exposición.



Una de las
locaciones
usadas en el
rodaje de *Alias
la gringa*. Playa
León Dormido.
Lima, 1990.
Archivo: Teresa
Watanabe.

Una pequeña mirada

Por Lorena Best

del pajarito es evocada a través del canto de una voz femenina. Y ese canto es la propia voz de la oralidad. Oralidad hecha canción que nos guía en el recorrido de la vida de una niña migrante que huye de la violencia que asola el Ande hacia la capital.

La imagen de la aparición del pajarito del pecho colorado nos es dada al inicio de la película, haciéndonos desear que esa señal de buena fortuna acompañe la vida de la niña y su hermana en la gran ciudad. Sin embargo, intuimos que la violencia de la que huyen terminará alcanzándolas. *Una pequeña mirada*, película de Danny Gavidia a partir del texto poético de José Watanabe, condensa en su poco más de 10 minutos de duración una época, una vida, una esperanza, una tragedia. La película dialoga desde la imagen y la palabra con una gran herida, construye un poema visual y sonoro que nos muestra el devenir azaroso de la vida de una niña andina migrante a la ciudad durante el conflicto armado interno. En *Una pequeña mirada* se concentran las injusticias que insistentes persisten en nuestra sociedad y que golpean a aquellas que son invisibles por ser mujeres, andinas, jóvenes, indígenas, migrantes, pobres.

La película se articula a partir del texto-canción que recoge las percepciones, sentimientos y miradas de la pequeña recién llegada a la capital. La cámara subjetiva recorre suspendida el espacio, la imagen es a veces errática, otras veces extasiada, en algunos momentos observa y reflexiona sobre una Lima empobrecida, descolorida, sucia, una ciudad rota marcada por la violencia de la guerra y en la que persisten las diferencias sociales. En este recorrido por las visiones y los pensamientos hechos canción de la protagonista, la llegamos a identificar en su corta estatura, en sus trenzas reflejadas en un espejo, en su destino de pequeña empleada doméstica y, en

Migrar hacia una gran ciudad desconocida, en medio de la incertidumbre buscar respuestas que calmen la ansiedad. Estar atenta por si aparecen señales que indiquen que la decisión ha sido correcta y que los caminos se abrirán. Es así como la niña, cuya historia protagoniza la película *Una pequeña mirada*¹, observa un pajarito de pecho colorado y en su presencia lee que su nueva vida en la ciudad será auspiciosa. El pajarito no nos es mostrado, solo vemos la imagen de un gran árbol que se agita al viento en medio de un barrio poblado de casas pobres y calles de tierra. Sin embargo, la presencia

¹ *Una pequeña mirada* es la única película que se encuentra en exhibición en la exposición permanente *Intensidad y Altura de la Literatura Peruana* de la Casa de la Literatura Peruana. La pantalla nos muestra incesantemente las imágenes de la película que corren una y otra vez en la sala dedicada al nudo "Urdimbres y sutilezas" que trata en parte sobre la literatura que gira alrededor de la violencia que desencadenó el conflicto armado interno que asoló al Perú durante 20 años.

el espacio de la casa burguesa, la imagen se detiene por única vez. La imagen se queda fija en un televisor encendido, la canción se silencia y deja hablar a la mujer que aparece en la pantalla de la televisión. Se trata de la lideresa María Elena Moyano, ella está dando declaraciones a la prensa sobre la creación de la Federación de Mujeres de Villa El Salvador, espacio en el que las mujeres aprenderán a dirigir y a hacer propuestas para su comunidad. El 15 de febrero de 1992, Sendero Luminoso asesinó a María Elena Moyano, pues ella se rebeló contra el paro armado convocado por los subversivos. En esa fecha, María Elena no acató el paro y marchó pacíficamente con un grupo de mujeres de Villa El Salvador en rechazo al terror, la violencia y a los indiscriminados asesinatos de Sendero Luminoso. Pocos meses después, también en 1992, se estrenó *Una pequeña mirada*. La presencia de María Elena Moyano en la película es un gesto de afecto, un gesto político y de memoria que trasciende y nos recuerda la desgarradora vivencia de la violencia por los migrantes en Lima, migrantes que se asentaron en lugares como Villa El Salvador, migrantes como la pequeña protagonista de la película.

Otra vez durmiendo aquí, otra vez
durmiendo aquí
yo siquiera tengo casa estera, yo siquiera tengo
casa estera
me levanto temprano, pero no tiritando.
Ándate pues a tu casa, busca siempre a tu
hermana,
busca siempre a tu hermana.
Buscarás a alguien, buscarás a alguien.

El canto y las imágenes de un niño solitario que despierta de madrugada en una calle del Centro de Lima nos hacen sentir que la peor de las vul-

nerabilidades es estar solo. La protagonista tiene a su hermana, desde el inicio de la película nos lo canta: se tienen la una a la otra y en ello radica su esperanza. A partir de este momento, el canto y las imágenes nos guiarán por la violencia desenfrenada de la guerra que se ha intensificado en la capital, en la que el Estado no protege más a los ciudadanos, en la que se persiguen a todos los que se consideran sospechosos –sobre todo a los campesinos, los pobres, y los migrantes–.

¿Cómo hacer para no cerrar los ojos, para no olvidar el horror de la guerra y el dolor de sus víctimas inocentes? ¿Cómo crear imágenes que produzcan sentimientos en las personas que las ven, imágenes que nos hagan sentir el daño? Son preguntas que han atravesado el cine del alemán Harun Farocki y que comparto al pensar sobre *Una pequeña mirada*. Farocki reflexiona: "Si mostramos fotos de daños (...). Primero cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones que hay entre ellos"². En *Una pequeña mirada* es difícil cerrar los ojos ante las imágenes y si los cerramos, la melodía resuena y no podemos evitar escuchar el canto de una huérfana que nos cuenta sobre los "demonios" que matan por todo: "hasta los pollos los balean, así matan a mis padres". Entonces nos preguntamos por esa guerra en la que se asesinaban personas como animales, en la que se dinamitaban cuerpos, en la que los sospechosos eran desaparecidos y en la que la justicia desaparece.

Una pequeña mirada es la historia de una niña y es su mirada de niña la que nos conduce y no deja que cerremos los ojos, no podemos escapar de sus palabras de niña hechas canción. Es la poética de la imagen y la palabra la que hace emerger la belleza en el primer encuentro con el mar, al correr por

² Escrito alrededor de la película *Fuego inextinguible*, realizada en 1969 por Harun Farocki a partir de los ataques con napalm en la guerra de Vietnam. Publicado en Harun Farocki: *Desconfiar en las imágenes*. Editorial Caja Negra, Buenos Aires, 2013.



el gran atrio de una iglesia colonial persiguiendo palomas o en la carrera alegre y despreocupada de los niños en un pampón esquivando una torre de alta tensión dinamitada. Es esta carrera la que anuncia la persecución final: la niña será alcanzada por la tragedia. Su hermana será una presa inocente y ella se quedará sola: “te van a hacer pagar a ti que no sabes nada, nada de eso. A donde pues te llevarán, no han visto que yo pues les rogaba. Demonios también son ellos, diles que enamorada eres”.

El destino de esta niña será el de tantas otras: la próxima desaparecida, su nombre pasará a una lista, su cuerpo no será velado, sus ropas la recordarán, su familia la silenciará. Sin embargo, esta pequeña mirada existe y resiste en esta pequeña gran película y en el poema "Canto" de José Watanabe.

Un viento grande casi me lleva, me lleva
volando
parecía bulla, parecía como fin del mundo.





ACTIVIDADES

VIDEOTECA WATANABE

PROMOCIONALES

EXPOSICIÓN WATANABE. EL OJO Y SUS RAZONES

Inauguración de la exposición dedicada a la obra artística de José Watanabe Varas. 21 de febrero de 2019.

Disponible en: <https://www.facebook.com/CasaLiteratura/videos/1895273703916081/>

EXPOSICIÓN WATANABE. EL OJO Y SUS RAZONES (REEL)

Video promocional que muestra diversas piezas de la exposición: libros, poemas, guiones, objetos y fotografías de Watanabe, entre otros.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=bcc9AJj9dt0>

VISITA GUIADA A LA EXPOSICIÓN WATANABE. EL OJO Y SUS RAZONES

En la Sala de Exposición 1 de la Casa de la Literatura Peruana se realizó un recorrido por la

exposición temporal *Watanabe. El ojo y sus razones* con la participación del artista Carlos Tovar, conocido como “Carlín”.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PRd9jzTsYEM>

CICLO DE CHARLAS

FUENTES Y PROCESOS VISUALES EN LA CREACIÓN DE JOSÉ WATANABE

En este conversatorio participaron el dibujante Lorenzo Osoreo y la cineasta Lorena Best. En él se dio a conocer las influencias que tuvo Watanabe a través de las obras de pintores y cineastas, algunos de los cuales frecuentó en los distintos espacios culturales de Lima. Una de las artistas plásticas con quien compartió una gran amistad fue Tilsa Tsuchiya. En su acercamiento al cine, Alberto “Chicho” Durant fue una figura importante con quien trabajó escribiendo los guiones de filmes como *Ojos de perro* (1983) y *Alias La Gringa* (1991).

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GHGn2IwziIs>

LAS FACETAS DE WATANABE: HUSOS Y USOS DE LA PALABRA

En este conversatorio participaron la poeta Rossella Di Paolo, quien comentó acerca de la poesía de José Watanabe y su relación con otras artes; el cantante Rafo Ráez, quien abordó su trabajo junto al poeta en la composición del CD *Pez de fango*, y el artista Carlos Tovar, conocido como “Carlín”, quien habló de la creatividad visual y los guiones para historietas trabajados por el autor de *El huso de la palabra*.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Jy2OGbfZqE4>

CUERPO Y BESTIARIO EN LA OBRA DE JOSÉ WATANABE

En el conversatorio “Tigre, águila o serpiente. Cuerpo y bestiario en la obra de José Watanabe”, el poeta e investigador Luis Fernando Jara, el artista Eduardo Tokeshi y Rodrigo Vera, curador de la muestra *Watanabe. El ojo y sus razones*, abordaron la poesía del vate trujillano desde sus evocaciones a animales y al cuerpo.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FK-JJoimrxQ>

JOSÉ WATANABE Y EL SÉPTIMO ARTE: ALIAS LA GRINGA (1991)

Luego de la proyección del largometraje *Alias la gringa* (Alberto Durant, 1991), como parte del ciclo “José Watanabe y el séptimo arte”, se realizó un foro en torno a la película en la Sala de Exposición Permanente de la Casa de la Literatura Peruana. Participaron en la charla el director de la película “Chicho” Durant junto con el director de fotografía Pili Flores-Guerra, quienes compartieron sus experiencias de trabajo con Watanabe. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eSrED9La4Co>

WATANABE Y LA ADAPTACIÓN EN EL TEATRO Y EL CINE

En el conversatorio “Del papel a la escena. Adaptación de guiones teatrales y cinematográficos por Watanabe”, participaron Emilio Bustamante, Roberto Sánchez-Piérola y Miguel Rubio, quienes reflexionaron sobre la faceta de Watanabe como escritor de guiones.

Disponible en: <https://www.facebook.com/CasaLiteratura/videos/444587049471271/>

LAREDO Y EL MOVIMIENTO OBRERO

Este conversatorio contó con la participación de Fernando Bazán, Alberto Moya y María Rodríguez.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Th8UOvtqVi4>

PRESENTACIÓN DE *ÁLBUM DE FAMILIA*

En el auditorio de la Casa de la Literatura Peruana, en el marco de la exposición *Watanabe. El ojo y sus razones*, se presentó la edición facsimilar del poemario *Álbum de familia*, de José Watanabe. En él participaron el poeta Diego Alonso Sánchez; José Li Ning, psiquiatra y amigo de José Watanabe, y Rodrigo Vera, curador de la exposición.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9PASO0VFyhU>

ENTREVISTA A TANIA FAVELA

Entrevista a la poeta e investigadora mexicana Tania Favela, asesora de la exposición *Watanabe. El ojo y sus razones*, sobre la poesía de José Watanabe.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HWG7IWSp1pw>

TALLER (2019)

IMAGINACIÓN Y ARTESANÍA

LOS PERSONAJES Y LA LITERATURA INFANTIL DE WATANABE

Taller de modelado en plastilina a cargo de Stefania Polo.
23 y 24 de marzo

TRAZOS COLECTIVOS

Microtaller de dibujo a cargo de Margarita Velasco.
Domingo, 18 de agosto de 2019

ACTIVIDADES DE FINES DE SEMANA (2019)

VISITA GUIADA A LA EXPOSICIÓN TEMPORAL WATANABE. EL OJO Y SUS RAZONES

Esta actividad estuvo a cargo de Tania Favela y Rodrigo Vera.

Sábado 23 de febrero

TARDES DE LECTURA FAMILIAR: MELCHOR EL TEJEDOR Y ANDRÉS NUEZ PERDIDO ENTRE LAS FRUTAS

Sábado 9 de marzo

LECTURA DEL LIBRO DEL MES: DON ANTONIO Y EL ALBATROS

Sábado 16 de marzo

JORNADA DE LECTURA: LECTURAS Y COMENTARIOS DE LAS OBRAS DE LITERATURA INFANTIL DE JOSÉ WATANABE

Domingo 24 de marzo

ANTÍGONA DE YUYACHKANI. UNIPERSONAL DE TERESA RALLI

Domingo 7 de abril

TEATRO FAMILIAR: SIRENAS Y PESEBRES

Esta obra está basada en el cuento “Leoncio y el doctor veterinario”, de José Watanabe. Fue realizado por el grupo Chaski Q'enti Arte y Cultura.

Domingo 14 de abril

Domingo 21 de abril

TEATRO: ANTÍGONA DE YUYACHKANI. UNIPERSONAL DE TERESA RALLI

Domingo 28 de abril

LECTURA COMENTADA DEL CUENTO “EL TRAPICHE” DE JOSÉ WATANABE

Esta actividad estuvo a cargo de los mediadores de la Casa de la Literatura.

Sábado 25 y domingo 26 de junio

VISITA GUIADA A LA EXPOSICIÓN TEMPORAL WATANABE. EL OJO Y SUS RAZONES

La visita guiada estuvo a cargo de Rodrigo Vera y Cucha del Águila.

Sábado 22 de junio

CICLO DE PELÍCULAS: JOSÉ WATANABE Y EL CINE

Sábado 8 de junio: *La ciudad y los perros*
Sábado 15 de junio: *Maruja en el infierno*
Sábado 22 de junio: *Alias la Gringa*
Sábado 29 de junio: *Ojos de perro*

VISITA GUIADA “WATANABE Y LA HISTORIETA”

La visita guiada fue realizada por Rodrigo Vera, curador de la exposición, y el artista Carlos Tovar, más conocido como “Carlín”.

Jueves 11 de julio

CLAUSURA DE LA EXPOSICIÓN TEMPORAL WATANABE. EL OJO Y SUS RAZONES

Domingo 18 de agosto



Visita guiada a la exposición *Watanabe. El ojo y sus razones* a cargo de Tania Favela y Rodrigo Vera. Sábado, 23 de febrero de 2019.



Jornada “El universo poético de José Watanabe: lecturas y diálogos” a cargo del área de Biblioteca de la Casa de la Literatura. Sala de Investigadores de la biblioteca Mario Vargas Llosa, domingo, 31 de marzo de 2019.



Jornada de lectura “La literatura infantil de José Watanabe: lecturas y diálogos”, a cargo de la poeta Rebeca Urbina. Café Literario, domingo, 17 de marzo de 2019.

BIBLIOGRAFÍA

- 2006 *Melchor, el tejedor*. Lima: Peisa.
- 2006 *Andrés Nuez: perdido entre las frutas*. Lima: Peisa.
- 2007 *Un perro muy raro*. Lima: Peisa.
- 2007 *Don Tomás y los ratones*. Lima: Peisa.
- 2007 *Perro pintor y sus elefantes azules*. Lima: Peisa.
- 2008 *Don Antonio y el albatros* (con Micaela Chirif). Lima: Peisa.
- 2008 *El pájaro pintado*. Lima: Peisa.
- 2008 *Andrés Nuez cuenta hasta diez*. Lima: Peisa.
- 2008 *Andrés Nuez descubre los colores*. Lima: Peisa.
- 2010 *Lavandería de fantasmas*. Lima: Peisa.
- 2017 *Leoncio y el doctor veterinario*. Lima: Peisa.

COMPILACIONES

- 1997 *Path Through the Canefields*. East Lothian: White Adder Press.
- 1998 *El ciervo* (palabras del oráculo). [Lima]: Universidad Cristiana del Perú María Inmaculada.
- 2000 *El guardián del hielo*. Bogotá: Norma.
- 2003 *Elogio del refrenamiento. Antología poética, 1971-2003*. Sevilla: Renacimiento.
- 2005 *Lo que queda. Antología poética (1971-2005)*. Caracas: Monte Ávila.
- 2008 *Poesía completa*. Valencia: Pre-textos.

PUBLICACIONES EN REVISTAS

- 1966 “El trapiche”. *Narración*. N.º 1: 14-15.
- 1967 “Las manos”. *Kachkaniraqmi*. N.º 3.
- 1968 “Son las diez y te pregunto”. *Estación reunida*. N.º 4-5.
- 1968 “Cuatro muchachas alrededor de una manzana”. *Estación reunida*. N.º 4-5.
- 1969 “Susana y sus falsos nombres”. *Expresión*. N.º 1: 13-17.

- 1969 “Instrucciones para comprar preservativos”. *Kachkaniraqmi*. N.º 5-6.
- 1978 “La cura”. *Vaca sagrada*. N.º 1: 12.
- 1978 “El arenal”. *Vaca sagrada*. N.º 1: 13.
- 1978 “Consejos para incursionar en la narrativa”. *Vaca sagrada*. N.º 1: 32-33.
- 1980 “Laredo: donde los japoneses se hallaban”. *Puente*. Año 1, N.º 1: 52-53.
- 1980 “Higa, Matayoshi, Watanabe, Kawashima, conversatorio: ¿Qué es un nisei?”. *Puente*. Año 1, N.º 12 32-36.
- 1984 “Tilsa en cuatro anécdotas”. *La República*: 10.
- 1994 “El trapiche”. *Documentos de literatura*. N.º 4: 57-60.
- 1999 “Elogio del refrenamiento”. *Quehacer*. N.º 117: 49-51.
- 2002 “Tilsa (conversando)”. *Libros & artes*. N.º 2: 12-13.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL AUTOR

LIBROS, ARTÍCULOS Y TESIS

- CHIRINOS, Eduardo
2004 “El ojo meditativo de José Watanabe”. En Eduardo Chirinos. En: *Los largos oficios inservibles*. Bogotá: Ed. Norma, 87-90.
- CHUECA, Luis Fernando
2005 “Un (silencioso) grito contra la muerte: lectura de un poema de José Watanabe”. *Ajos y Zafiros*. N.º 7: 15-24.
- DE PAZ, Maribel
2010 *El ombligo en el adobe. Asedios a José Watanabe*. Lima: Grupo Editorial Mesa Redonda.
- FAVELA, Tania
2018 *El lugar es el poema: aproximaciones a la poesía de José Watanabe*. Lima: Asociación Peruano Japonesa.
- FERNÁNDEZ, Camilo
2009 *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Lima: Cuerpo de la Metáfora Ediciones.
- JARA, Luis Fernando
2000 “José Watanabe o la poética del ojo”. En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. N.º 34: 211-221. Lima.
- 2003 *La poesía de José Watanabe*. “Tesis de Licenciatura en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispanoamericana”. Lima: PUCP.
- MALPARTIDA, Miguel
2012 “El cuerpo familiar y el cuerpo propio: caminos intertextuales entre César Vallejo y José Watanabe”. En *Escritura y Pensamiento*. N.º 30: 7-24. Lima.
- POLLAROLO, Giovanna
2005 “La creación a cuatro manos: Watanabe y Tokeshi”. En Cécile Michaud (Ed.). *Escritura e imagen en Latinoamérica. De la crónica ilustrada al cómic*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR

LIBROS

- 1971 *Álbum de familia*. Trujillo: Cuadernos Trimestrales de Poesía.
- 1989 *El huso de la palabra*. Lima: Seglusa Editores; Editorial Colmillo Blanco.
- 1994 *Historia natural*. Lima: Peisa.
- 1999 *Cosas del cuerpo*. Lima: El Caballo Rojo.
- 1999 *La memoria del ojo. Cien años de presencia japonesa en el Perú* (con Amelia Morimoto y Óscar Chambi). Lima: Congreso de la República.
- 2000 *Antígona*: versión libre de la tragedia de Sófocles. Lima: Yuyachkani: Comisedh.
- 2002 *Habitó entre nosotros*. Lima: PUCP. Fondo Editorial.
- 2005 *La piedra alada*. Valencia: Pre-Textos.
- 2006 *Banderas detrás de la niebla*. Lima: Peisa.
- 2006 *El lápiz rojo*. Lima: Peisa.

PUCCIO, Faviola
2015 *Un periplo hacia la trascendencia en "Cosas del cuerpo" de José Watanabe Varas*. Tesis de Licenciatura en Literatura. Lima: UNMSM.

SÁNCHEZ, Moisés
2005 "Raíz y praxis del deseo en cosas del cuerpo" de José Watanabe. *Ajos y Zafiros*. N.º 7: 25-40.

SBARBARO, Edmundo
2009 "Mitología privada: la representación larediana en la poesía de José Watanabe". En: *Stadium veritatis*. N.º 12-13: 171-193.

VALDIVIA, Alberto
2005 "Ekphrasis como traducción visual y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde 'Museo interior' de José Watanabe". En: *Ajos y Zafiros*. N.º 7: 57-68.

VICH, Víctor
2013 *El materialismo "real" de José Watanabe*. En: *Voces más allá de lo simbólico: ensayos sobre poesía peruana*. Lima: FCE.

ENTREVISTAS

BATALLA, Carlos Z.
1995 "Diálogo con José Watanabe. Somos vulnerables", finalmente. *La República*. Suplemento de Artes y Letras.

CABRERA ALVA, José Gabriel; Agustín PRADO ALVARADO y Moisés Samuel Ysmael SÁNCHEZ FRANCO
2005 "Las paradojas del lenguaje. Entrevista con José Watanabe". En: *Ajos & Zafiros*. N.º 7: 69-85.

CONDOS, Phoebe
1994 "En busca de la palabra justa. José Watanabe habla de su último libro: Historia natural". En: *El Mundo*. Artes y Letras.

HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé y Selenco VEGA JACOME
1999 "Cosas del cuerpo: conversación con José Watanabe". En: *Dedo Crítico*. Año 5, N.º 6: 45-52.

JARA, Luis Fernando
2003 "Entrevista a José Watanabe. 'La escritura poética'". Inédita.

MARTÍNEZ, Cesáreo
1988 "José Watanabe: Mi pesimismo viene de mi pueblo". En: *Desde la vigilia: hablan los escritores y pintores peruanos*. Lima: Arte / Reda.

MOLINA, Diego
2003 "Entrevista con José Watanabe: la iluminación y la materia". En revista *Ideele*. N.º 153: 92-96.

RABÍ DO CARMO, Alonso
2000 "Entrevista a José Watanabe". En: *Quehacer*. N.º 124: 98-105.

RISSO, Santiago
1999 "José Watanabe". En: *Palabra en Libertad*. Año 3, N.º 3: 60-65.

RIVERO, Miguel y José Carlos YRIGROYEN
1999 "Husos del cuerpo y de la poesía: entrevista a José Watanabe". En: *Fórnix*. N.º 1:142-152.

SALCEDO DE LA TORRE, José María
1984 "Watanabe: quizás seamos locos con terno". En: *Quehacer*. N.º 27: 90-91.

TUMI, Mito
1995 "El sonido del haiku". En: *Revista suplemento cultural de El Peruano*: 6-7.

ZERÓN, Lina
2006 Entrevista a José Watanabe. En: *Periodismo cultura*. (<http://linazeron.com/html/periodismo.html>)

ARTÍCULOS DE LA WEB

CASA DE LA LITERATURA PERUANA
2017 "Poesía y facetas de José Watanabe: 10 años sin el vate". Consulta: 2 de febrero de 2019. Recuperado de <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/poesia-facetas-jose-watanabe-10-anos-sin-vate/>

FANGACIO, Juan Carlos
2019 "José Watanabe: la obra poética y otras facetas menos conocidas del escritor". *El Comercio*. Consulta: 9 de febrero de 2019. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/libros/jose-watanabe-obra-poetica-facetas-conocidas-escritor-impreso-noticia-605767>



Restaurante vegetariano

El alimento en la boca te relaciona
con el mundo. Hay días de felino

y días de paquidermo. Hoy sean bienvenidas

las benéficas ensaladas, la suave soya y las frutas

aunque tarde:

ya cincuenta años que comes carne

y estás eructando miedo

CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS

Artistas en exposición:

Eduardo Tokeshi y Luz María Bedoya

Dirección:

Milagros Saldarriaga Feijóo

Coordinación:

Diana Amaya y Kristel Best

Curaduría:

Rodrigo Vera

Investigación:

Kristel Best, Yaneth Sucasaca, Rodrigo Vera

Asesoría:

Tania Favela y Joan Muñoz

Museografía:

Mauricio Delgado

Diseño:

Jenny La Fuente y Carlos Risco

Gestión:

Julia Ponce y Berenice Solís

Gestión de archivos:

María Rodríguez

Producción audiovisual:

Tom Quiroz

Producción sonora:

José Málaga

Propuesta pedagógica:

Cucha del Águila y Verónica Zela

Conservación:

Victoria Morales

Asesoría de iluminación:

Mario Ráez

Montaje:

César Calle, Edwin Huancachoque, Moisés Lozano, Pedro Periche,
Héctor Gabrielli, César Pomalaya y Manuel Santisteban

Desarrollo arquitectónico:

Shirley Meléndez

Difusión:

Ricardo Flores y Pershing Roncal

Serigrafiado:

Yalo Arellano

Agradecemos de manera especial a la familia del poeta, Teresa Watanabe, Alicia Watanabe y Frida Haag Watanabe, y a sus hijas Maya, Issa y Tilsa Watanabe, cuya atención y apoyo a este proyecto ha hecho posible conocer las múltiples imágenes de José Watanabe.

Agradecimientos:

Johny Ancassi, Fernando Bazán, Leoncio Bueno, Roger Casanatán, Narciso Castillo, Eduardo Cayo, Alan Concepción, Julio Corcuera, Sandro Chiri, Micaela Chirif, Antonio Chumbile, María Elena Del Solar, Rosella Di Paolo, Alberto “Chicho” Durant, Cielo Garrido, Gredna Landolt, José Li Ning, Peggi Lindley, Luis Luyo, Gastón Marquina, Frido Martín, Marco Martos, Segundo Moya, Santiago Moya, Martha Muñoz, Lorenzo Osore, Eduardo Paz, Mónica Pradel, Giovanna Pollarolo, Teresa Ralli, Luis Ramírez, José Rosas Ribeyro, Abelardo Sánchez León, Paul Sánchez, Roger Santiváñez, Carlos Tovar (Carlín), Eduardo Tokeshi, Juan Carlos Villegas, Jorge Yasawa y Mario Zolezzi.

Archivo *Caretas*, Archivo Regional de La Libertad, Biblioteca Nacional del Perú, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Dirección Desconcentrada de Cultura de La Libertad, Grupo Yuyachkani, Municipalidad de Laredo y Fundación Marco Antonio Corcuera.



CASA DE LA LITERATURA PERUANA

Jr. Áncash 207, Lima (antigua Estación Desamparados)

☎ +51.1.426.2573

📘 Casa de la Literatura Peruana

✉ casaliteratura@gmail.com

📧 @casaliteratura

📍 casadelaliteratura.gob.pe

📷 @casaliteratura



11 AÑOS

