

Cosas de Familia

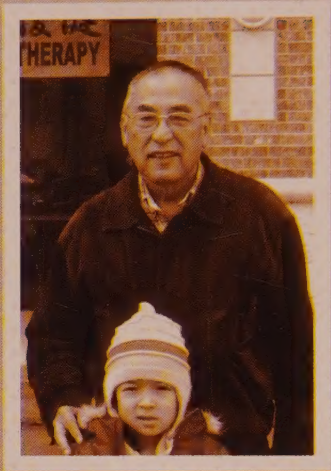
Metáfora de la
identidad en la poética
de José Watanabe

José Li Ning Anticona



murrup
EDICIONES





José Li Ning Anticona

Se graduó de médico cirujano en la Universidad Nacional de Trujillo y egresó de la Escuela de Bellas Artes de la misma ciudad.

Es Psiquiatra, discípulo del Dr. Humberto Rotondo en el Hospital Hermilio Valdizán. Realizó su formación de terapeuta familiar sistémico y el posgrado en Ciencias Familiares y Sexológicas en la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica.

Miembro fundador de FASIS, centro de formación en Terapia Familiar Sistémica; ex jefe de Salud Mental del Hospital Rebagliati; es profesor del Departamento de Psiquiatría de la Facultad de Medicina UNMSM.

Ha publicado el libro "El gollete estribo de la cerámica precolombina peruana. Interpretación estética".

José Li Ning Anticona

Cosas de Familia

Metáfora de la identidad en la
poética de José Watanabe



Cosas de familia en la poética sistémica de José Watanabe
Primera edición, Lima 2014

© José Luis Li Ning Anticona 2014
© Ediciones Murrup E.I.R.L 2014
Calle Loma de las Magnolias 171,
Santiago de Surco, Lima 33, Perú

murrupediciones@gmail.com

Diseño: Gonzalo Tapia A., Trilce García C.
Las fotografías provienen del archivo
de la familia Watanabe.

ISBN: 978-9972-9364-4-9
Hecho el Depósito Legal 2014-13712

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la casa editorial, únicamente para esta edición.

Impreso en Jesús G. Bellido Mayoría.
Jirón Los Zafiros 244, Balconcillo. La Victoria, Lima.

Índice

PREÁMBULO por Marco Martos	11
RECONOCIMIENTOS	17
INTRODUCCIÓN	19
Primera parte: El sistema poético y el sistema socio-cultural	27
I. EL SISTEMA POÉTICO	29
La causalidad circular y la paradoja	31
Polifonía, metáfora y terapia	41
II. EL SISTEMA SOCIO-CULTURAL	45
El contexto socio-demográfico	47
La inmigración japonesa	47
La cosmovisión japonesa	53
La migración interna	57
El contexto literario	59
Heterogeneidad sociocultural y culturas híbridas	59
El autor y su obra	63
Biografía de José Watanabe	63
Watanabe y la generación del setenta	68
La poesía de Watanabe en España	70
Segunda parte: La familia poética y sus mitos ancestrales	73
III. LA IDENTIDAD EN ÁLBUM DE FAMILIA	75
<i>Álbum de familia</i>	77
La vocación, la independencia, la libertad	77
Valores familiares y tipos de familia	86
Afrontamiento a la rutina burocrática	92

Los familiares ausentes	96
Poemas sin referentes familiares	102
De la identidad y del estilo	106
IV. LA FAMILIA NUMEROSA	109
Las dedicatorias de los libros y de los poemas	112
Las palabras de parentesco en los títulos de los poemas	120
Las palabras de parentesco en los textos de los poemas	121
Perfil numérico de la familia	131
V. LA FAMILIA CONYUGAL	133
La familia conyugal: esposa e hijas	136
La esposa	136
Formación de la pareja	138
Armonía conyugal	138
Desajustes en la vida conyugal	149
Distanciamiento y separación	156
Soledad	166
Frustraciones amorosas	170
Vaivenes de la vida conyugal	173
VI. LA FAMILIA DE ORIGEN	177
La madre	179
Madre neutral	182
Madre nutricia protectora	184
Madre crítica	200
La madre como pareja paterna	212
El padre	219
Los hermanos	232
Las hermanas	243
Multimaternidad y androginia	252
VII. LOS LEGADOS MÍTICOS	261
Legado paterno: influencia del haiku	263

El haiku, el haibun y el “efecto haiku”	265
Poemas relacionados con el haiku	267
La estructura tripartita	281
Legado materno: los mitos y el habla liberteños	287
El ancestro materno y los mitos liberteños	287
El habla de La Libertad	293
Encuentro de ancestros	297
RESUMÉN Y COMENTARIO FINAL	305
COLOFÓN por Edith Tilmans-Ostyn	317
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	323
ANEXOS	335

Abreviaturas de las publicaciones citadas de José Watanabe

AF	<i>Álbum de familia</i>
HP	<i>El huso de la palabra</i>
HN	<i>Historia natural</i>
CC	<i>Cosas del cuerpo</i>
BN	<i>Banderas detrás de la niebla</i>
IN	<i>Inéditos</i>

PREÁMBULO

Marco Martos

Una larga amistad me unió a José Watanabe a lo largo de cuarenta años. Lo quise como a un hermano y por eso mismo me enteré de sus afectos y de su intimidad. La poesía fue el hilo que me condujo a su vida y a su historia. Desde temprano pude percibir que se trataba de un individuo excepcional que si bien había escogido la literatura, igual hubiera podido destacar en otras áreas como la pintura, el diseño, la arquitectura o la producción televisiva. Nunca fue una sorpresa cada éxito que tuvo en la poesía misma, en la elaboración de guiones para películas o asumiendo el día a día de un canal de televisión. Fue una persona excepcional, enfermiza desde siempre, y protegida por una red verdaderamente importante, familiar. En su sistema de afectos que era como numerosos ríos comunicantes, vinculaba a amigos con familiares y a todos nos parecía conocerlo desde siempre. Tenía, desde el tiempo que vivió en Trujillo, su círculo de íntimos, en el cual tenía un lugar de privilegio José Li Ning que ahora, desde la medicina, la psiquiatría en especial, con el método sistémico, hace un estudio verdaderamente original sobre la poesía del amigo que observa con fruición y ha encontrado en el marco teórico cibernético y sistémico una forma de trabajo que no deja de lado nada y relativiza todo. Se trata de una labor que no es absolutamente imparcial y no aspira a la objetividad total, es una investigación de un científico que sin descuidar su área básica desde la cual escribe, tiene formación humanística, sensibilidad artística, utiliza presupuestos previos que sabe cotejar con la realidad, en este caso, la poesía de José Watanabe. El primer título de la vasta producción literaria de nuestro poeta es revelador porque es lo que permanece a lo largo de toda su vida: la importancia de la familia. Todo lo

que ha sido materia literaria, sus textos, uno a uno, no ha dejado de parecer un álbum de familia, solo que familia es un término extensivo en su caso: abarca todo tipo de parentesco, la historia de sus propios orígenes, la rama de migrantes japoneses, la rama de naturales del Perú y lo más importante, la madre como centro de ese universo. El vínculo con la madre en la poesía misma de Watanabe, es clave para entender todos los demás afectos: el padre de talento artístico, la esfera conyugal, la esposa y las hijas, con sus propias tensiones y alegrías, los amigos, y entre ellos su casi gemelo espiritual José Li Ning como lo sostiene Edith Tilmans-Ostyn en el colofón del texto que ahora se publica. Hay un sueño de Jung que quisiera evocar ahora por parecerme de utilidad para continuar. El psiquiatra suizo imagina una casa de tres pisos que se interna en el fondo de la tierra. En la primera planta se vive su presente, muebles contemporáneos, jardines, habitaciones ventiladas y espaciosas, en la segunda planta, que se interna en la tierra, observa muebles antiguos, hermosas bibliotecas, una tercera planta, más cerca del fondo de la tierra, tiene numerosos túneles y subterráneos. La segunda planta es una casa del saber, la tercera lo vincula con toda la humanidad anterior, hasta los comienzos del hombre. El sueño le sirve a Jung para hablar del inconsciente que no tiene edad y que vive en un eterno presente. En cierto sentido la poesía de José Watanabe es como el inconsciente de Jung: va y viene desde el presente hasta el pasado más remoto: el mundo de los afectos contemporáneo no puede entenderse sin su historia que se interna hasta los orígenes mismos del ser humano y eso no aparece sucesivamente, sino que aparece implícitamente o explícitamente en cada línea de cada poema.

La cultura peruana contemporánea es principalmente occidental, pero no podría entenderse sin nuestra parte aborigen americana, en ese encuentro está nuestra originalidad frente a otros pueblos. Pero ese encuentro no es algo estático que se generó con la llegada de los españoles y permanece tal cual, ha ido variando en el transcurso del tiempo. Cada vez más, antiguos sectores llamados

no contactados se van incorporando a este río mestizo que avanza al porvenir. Un factor importante de cambios es en el siglo XIX las migraciones china y japonesa, incorporaciones orientales a la peruanidad que no han cesado en el siglo XX y continúan en el siglo XXI. José Watanabe y José Li Ning son vivos representantes de esos cambios. Puede ser un azar su nacimiento en la misma zona del Perú, en el departamento de La Libertad. No es casualidad sin embargo que dos jóvenes, ávidos de saber en una sociedad provinciana, amantes del arte, hayan tenido los mismos maestros, no los de la escuela, sino los elegidos, como el pintor Azabache, los mismos amigos. Detrás, como telón de fondo, estaba el espíritu oriental. Lo japonés y lo chino, tan parecido y tan diferente, se unen en lo peruano a través de la actividad científica de José Li Ning y la actividad artística de José Watanabe. ¿Sabe el lector que José Li Ning pudo desarrollar una carrera como pintor? ¿Sabe que José Watanabe tenía vastos conocimientos de biología y de medicina, adquiridos nadie sabe cómo? Cuando uno lee a un poeta de calidad como José Watanabe, está acercándose, de forma concentrada, a la historia del mundo, no la de los reyes y gobernantes, sino la de los seres humanos a lo largo de siglos. Este libro de José Li Ning toca ese misterio: cómo la poesía puede ser una forma elevada de conocimiento.

Marco Martos

RECONOCIMIENTOS

Gracias a una beca del gobierno belga, a inicios de los años ochenta, realicé estudios de posgrado en Ciencias Familiares y Sexológicas, y la formación en Terapia Familiar Sistémica en la Universidad Católica de Lovaina la Nueva. Mi tesis de postgrado sobre *La percepción visual en relación con la diferenciación sexual*, dirigida por la Dra. Schepens, ilustraba datos neurofisiológicos con casos pictóricos. Los maestros de la pintura universal basan sus recursos expresivos en las posibilidades y limitaciones perceptivas visuales; los neurofisiólogos revelan la base biológica de esas aplicaciones intuitivas: arte y ciencia llegan a certidumbres semejantes por diferentes vías.

Durante mi permanencia en Lovaina la Nueva en algunas ocasiones fui invitado a disertar sobre la sexualidad en el antiguo Perú. La contextualización del erotismo en el arte de las culturas pre incas condujo a una interpretación estética del gollete estribo en la cerámica peruana. El desarrollo de esta en un libro fue acogida años después por la editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Allí planteo que el ceramio con gollete estribo –visto como unidad escultórica– representa los tres niveles de la vivencia humana del espacio. Sobre lo mismo publiqué dos ensayos complementarios en el *Boletín de Lima*.

En mi “ruta belga” el interés por el arte me ha acompañado reforzando la convicción de que es posible un diálogo fecundo entre percepción estética y elaboración científica. A semejanza de los dos hemisferios cerebrales especializados en cada una de estas funciones, la integración de ambas permite la “visión tridimensional”;

donde el hemisferio “dominante” no excluye al “no dominante”: esta es la perspectiva en la que se ubican mis publicaciones.

La invitación a Edith Tilmans-Ostyn para que comente este texto expresa también mi reconocimiento a los terapeutas de familia Maggy Simeon, Jean-Yves Hayez, Jorge Barudy y Esther Delvin, que fueron mis maestros en *le plat pays* que nos acogió.

Con Alfonso Mendoza y Carlos Núñez Chávez, entre otros peruanos, fuimos parte de la gran familia latinoamericana en LLN. Con ellos y otros colegas continuamos en FASIS la difusión de la terapia aprendida en Bélgica.

Debo agradecer a Elsa, mi esposa. Nuestros diálogos han enriquecido este libro, su formación literaria ha sido inspiradora. Estoy en deuda con “Cheche” Campos y Rosina Valcárcel por sus sugerencias; con Gonzalo Tapia por su lectura crítica de los manuscritos. Agradezco también a Marco Martos por sus comentarios estimulantes; a Teresa Watanabe y a Micaela Chirif por su generosidad al compartir información documentaria y a mis colegas y alumnos de FASIS por el trabajo conjunto e infatigable entusiasmo.

JLN

INTRODUCCIÓN

El interés por el estudio de la familia nos ha conducido a la poesía de José Watanabe Varas. Él recrea un lugar mítico llamado Laredo, espejismo literario con precedentes en la invención narrativa latinoamericana (Comala, Macondo, Rumi...). En Laredo arraiga una familia que el poeta asume como propia. Esta, aunque figurada con la estética de la lírica, perfila las relaciones cohesionadas de un *sistema*¹. Así, a la luz de la terapia sistémica y de su teoría, *Cosas de familia* da cuenta del movimiento del mundo de un lector que interpreta la dinámica interactiva del yo poético y familia poética en el lugar poético. La elucidación de cómo se articulan, le llevó a plantear la proyección metafórica de la familia desde ese universo.

Álbum de familia, el libro inicial de Watanabe (primer premio Poeta Joven del Perú de 1970) aportó el tema familiar. Este se mantuvo de manera significativa en los seis poemarios posteriores². Hasta *Antígona* (2000), inspirada en la tragedia de Sófocles, transparenta un elogio a la lealtad fraterna. Con fundamento, el críti-

1 “La definición más general de sistema [del griego *systema*, una cosa compuesta] es la que se refiere a la composición ordenada de elementos (materiales o mentales) en un todo unificado. [...] La teoría general de los sistemas, como la cibernética, se ocupa de las funciones y las reglas estructurales válidas para todos los sistemas, independientemente de su constitución material. Las premisas de esta teoría se basan en la intuición de que un sistema en su conjunto es cualitativamente diferente de la suma de sus elementos individuales y “se comporta” de un modo distinto” (Simon, Stierlin y Wynne, 2002, pp.336-337).

2 *El huso de la palabra* (HP, 1989), *Historia natural* (HN, 1994), *Cosas del cuerpo* (CC, 1999), *Habitó entre nosotros* (2002), *La piedra alada* (PA, 2005) y *Banderas detrás de la niebla* (BN, 2006).

co español Darío Jaramillo Gudelo (2008) compendia el universo poético de Watanabe así: “la geografía de su pueblo, la familia: la madre, el padre, los hermanos, las hermanas que circulan por estos versos como sus habitantes más propios” (p.21). En el sentido de la expresión afectiva familiar, la peruana Rocío Silva Santisteban (2007) lo registra en un tríptico poético: “supo entregarnos a través de su poesía los detalles de la vida familiar que, como en Vallejo o Valdelomar, constituyen el núcleo duro de lo que podría llamarse la ternura peruana”.

Esas impresiones exegéticas trasuntan el golpe emotivo de la temática familiar; por eso, sorprende que no haya mayores repercusiones en la crítica especializada, o como registro organizado del imaginario sobre la familia. Tal vacío se advierte en el libro *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe* (Fernández, 2009) cuyo autor no aborda el tema familiar *in extenso*, a pesar de que entrevistó a familiares y amigos del poeta. Hay menos omisión de datos sobre el tema de la familia en *El ombligo en el adobe. Ase-dios a José Watanabe* (De Paz, 2010). Su autora a lo largo de seis años recopiló información entrevistando al poeta, a sus familiares y amigos. Ello afluye en material biográfico y registro de opiniones y comentarios que lo convierten en un referente imprescindible para el investigador. De Paz es la cronista de Watanabe.

Las exégesis breves de Moisés Sánchez Franco (2005) y de Silvia Sauter (2006) vislumbran aspectos de la temática familiar. Sauter escribe sobre la experiencia y dinámica del proceso creativo visionario en *Teoría y práctica del proceso creativo*. Desde el aporte de la psicología analítica de Carl Jung –vale decir la presencia de arquetipos del inconsciente colectivo– analiza el material extraído de las conversaciones que sostuviera con varios escritores latinoamericanos (Ernesto Sábato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raúl Zurita y José Watanabe). La composición étnica de la familia Watanabe la lleva al escarceo psicosociológico de plantear la influencia de las raíces culturales: “Confluencia mágica de dos culturas en la creación de José Watanabe” (pp: 291-302).

Por su parte, Sánchez Franco (2005) se acerca al tema familiar de manera indirecta, puesto que su ensayo “Raíz y praxis del deseo en Cosas del cuerpo de José Watanabe” se dirige al eje de la femineidad: “ha logrado crear algunos de los actantes femeninos más provocadores y sugerentes de toda la poesía peruana” (p.25). Bajo el acápite “Retrato de familia” y los rótulos: “La madre: la raíz del deseo” y “La hermana: la invocadora del origen y la tradición” se ocupa de dos miembros de la familia de origen: la madre y la hermana. En el otro acápite, “La praxis del amor”, ensaya sobre la relación con la mujer como pareja; lo mismo en “La naturaleza binaria de los amantes y la imaginaria escena necrófila” y “El amor andrógino: la comunidad de los cuerpos”; binomio y unidad. Es de notar que, entre los diferentes artículos de revistas literarias peruanas, el de Sánchez es el único que atisba la importancia de las figuras femeninas de la familia: madre, hermana y esposa.

Las figuras familiares en interacción pueden observarse con prisma sistémico. Clasificada entre los métodos integradores e históricos (Garrido, 2004), la teoría sistémica es idónea para los estudios literarios igual que para las áreas historiográfica, sociológica y de interdisciplinariedad (Maldonado, 1999, 1999a, 2000). Quienes adaptan los principios sistémicos a la terapia familiar nos dan un ejemplo palmario de enlace interdisciplinar. En *Teoría de la comunicación humana Interacciones, patologías y paradojas*, Watzlawick, Beavin y Jackson (1983) analizan *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* aplicando principios pragmáticos del sistema comunicativo. En el mismo sentido, a la luz de la sistémica, *Cosas de familia* examina el despliegue familiar en la poética de Watanabe para explorar información sobre su arte, con aportes extensivos al ámbito terapéutico.

En el marco de la práctica clínica, la visión transgeneracional reubica a los individuos en su constelación familiar y sociocultural, tanto en el eje sincrónico –vida presente– como diacrónico: en las familias de origen y en las posibles repercusiones futuras. Esto permite contextualizar los comportamientos y relativizarlos;

facilita la superación de muchos entrampamientos conflictivos al dejar al descubierto cuán marcada está la conducta del individuo por las experiencias de raíces ancestrales o culturales. La relevancia concedida al contexto y a la relativización permite definir otra característica de la terapia sistémica: la pérdida de protagonismo de los grandes postulados teóricos; se prefiere las modestas hipótesis, las que se adecúan a cada problemática familiar específica. De allí que el terapeuta recurra a imágenes globales indirectas –analógicas– como las denominadas “metáforas”, “esculturas”, “mitos”³, al punto de construir historias con personajes imaginados, “metafóricos”. El recurso analógico constituye una invitación lúdica para que los miembros de la familia coparticipen significativamente en la comprensión de su propia dinámica. A eso apunta Edith Tilmans-Ostyn en terapia y en la formación de terapeutas familiares (Labaki y Marwood, 2012). En este sentido, tenemos en Watanabe la versión directa de un artesano de las metáforas que nos brinda la oportunidad de constatar si, en su fuero interno, tuvieron una función movilizadora útil. El recorrido inverso nos debe llevar al mismo fin.

El tema de la familia poética reta doblemente al terapeuta habituado a recibir a la familia completa en consulta. Lo enfrenta a la representación textual y a su dispersión en el discurso, que anula la posibilidad de la entrevista conjunta directa: los miembros de la familia Watanabe “circulan” entre metáforas, símbolos y estructuras poéticas, sin dejar de ser, ellos mismos, metáforas.

Para seguirlos en el discurso reunimos un corpus de poemas

3 “Ferreira [1963] introdujo el concepto de mitos familiares y dio ejemplos clínicos: esos mitos suelen servir de paradigmas familiares, ya sea para mantener el statu quo de la familia (homeostasis) o para diagramar modelos de crecimiento y orientaciones para el cambio en los momentos de crisis. [...] funcionan en las familias de la misma manera que funcionan los mecanismos de defensa de los individuos. Cabe distinguir entre mitos fuertemente entrelazados y mitos más laxos. [...] Según Stierlin, los principales mitos familiares pueden clasificarse de la manera siguiente: 1) mitos de la armonía; 2) mitos del perdón y la expiación, y 3) mitos del rescate” (Simon, Stierlin y Wynne, 2002, p.234).

con palabras de parentesco y, primero, en ese universo contabilizamos la frecuencia de aparición de cada pariente para colegir un perfil familiar poético. Un segundo momento ha sido el de la lectura de las palabras de parentesco de acuerdo con la situación comunicativa que plantean los poemas. Interesó particularmente la contextualización que destaca las características psicológicas de los familiares en interacción con el yo poético. Así, a través de la mirada lírica, hemos podido observar a la familia en acción y plantear una dinámica longitudinal en la obra completa.

Según nuestra lectura, los poemas de Watanabe evidencian una forma sistémica de observar el mundo y de poetizar. Por eso, el primer capítulo está destinado a mostrar los conceptos sistémicos detectados en sus poemas, y coincidentemente utilizados en la terapia familiar. Luego, el segundo capítulo, revisa los aspectos del contexto histórico, social y cultural relevantes en la vida y obra del poeta: los fenómenos migratorios, la heterogeneidad socio-cultural y las corrientes literarias de su época. Una breve reseña biográfica, a manera de eje central, permite correlacionar hechos de vida con la obra. A partir del tercer capítulo se describe los hallazgos obtenidos del corpus. Los poemas agrupados de acuerdo con el referente familiar preponderante, mejor dicho, por las imágenes paterna, materna, fraterna y conyugal (esposa e hijas).

Álbum de familia, paradigmático por temática y estilo, es el único poemario analizado íntegramente. Los poemas citados corresponden a la edición de *Poesía completa* (2008) a cargo de la editorial Pre-textos de Valencia.

La heterogénea composición étnica de la familia o el contacto de culturas se manifiesta en las expresiones, códigos y textos del individuo, incluyendo los literarios en el caso específico de Watanabe. Por ello, el apartado alrededor de los poemas vinculados con la forma poética japonesa haiku está concebido para confirmar la tesis de una poética influida por esa vertiente cultural. Esto cobra fuerza en la estructuración tripartita de los poemas que, desde nuestro punto de vista, contribuye a producir lo que hemos deno-

minado “efecto haiku”. Este sería producto de la asimilación de la forma japonesa; significativa en cuanto representa la línea paterna que se la encuentra en el estilo, integrada al componente lingüístico, mítico y paisajístico de la línea materna.

Nuestro procedimiento metodológico se orienta por la psicocrítica de Charles Mauron (1962) expuesta en *Des méthaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* (De las metáforas obsesivas al mito personal. Introducción a la psicocrítica). Coincidimos con la estructuración de ese método ecléctico⁴. Sin embargo, hemos adaptado el instrumento de análisis (originalmente psicoanalítico) al punto de vista sistémico, para que se avenga con la focalización de las metáforas obsesivas explícitamente familiares. Pero antes nos hemos empeñado en la indagación de imágenes familiares reiterativas para determinar el mito familiar o “el fantasma familiar más frecuente”; y al mismo fin apunta el cotejo con la información extratextual publicada, de declaraciones del poeta, de familiares y amigos⁵.

4 Mauron plantea los siguientes pasos: 1. Superponer textos para descubrir las relaciones inconscientes. 2. Ver cómo se repiten y modifican en la obra del escritor estas redes de relaciones y cómo dibujan figuras y situaciones dramáticas. 3. Llegar al mito personal por medio de las redes de metáforas, figuras y situaciones dramáticas, que puede definirse como “el fantasma más frecuente en un escritor”. 4. Por último, verificar los resultados obtenidos –es decir, el mito personal– confrontándolos con los datos biográficos del autor, pues el mito es la expresión imaginaria de la personalidad inconsciente. En español se dispone de una traducción de *Psicocrítica del género cómico* del mismo autor (Mauron, 1998).

5 Mauron fue un químico francés, escritor, traductor y crítico literario. Se acercó al psicoanálisis en un intento de combinar estética y ciencia (psicoanálisis). Linda Hutcheon (1984) revisa la gestación y desarrollo de la psicocrítica en el marco de la polaridad que enfrenta la crítica literaria: objetividad y subjetividad. Yolanda Westphalen se ha apoyado en algunos aspectos de la psicocrítica para estudiar tres textos de César Moro (Westphalen, 2001).

Primera Parte

EL SISTEMA POÉTICO Y EL SISTEMA SOCIO-CULTURAL

I. EL SISTEMA POÉTICO

LA CAUSALIDAD CIRCULAR Y LA PARADOJA

A finales del siglo XIX, en Norteamérica y Europa, surgió la ciencia de los signos; estos elementos, inicialmente, se entrevén en el campo de la Psicología social y la Lógica. Por vislumbrar su existencia o formular las leyes que los gobiernan, permanecen históricamente asociados Ferdinand de Saussure (1857-1913) y Charles Sanders Peirce (1839-1914). El primero funda la lingüística científica, establece la díada significante/significado del signo lingüístico y pronostica una ciencia general de los signos: la Semiología. Semiótica la llamó Peirce, quien elaboró una múltiple y compleja clasificación de los signos; índices, iconos y símbolos son solo la tríada más conocida y sugerente que fecunda el campo de las indagaciones sobre comunicación (Beuchot, 2004).

Por otro lado, desde mediados del siglo XX, la tecnología de las comunicaciones ha revolucionado la vida contemporánea en todos sus sentidos. En el campo teórico y de la investigación coincidieron la teoría sistémica (von Bertalanffy, 1968) y la cibernética (Wiener, 1948) que, desde la perspectiva de regulación del circuito informativo, aportó la noción de circularidad aplicada a la comunicación y dio paso a la creación de la inteligencia artificial y la robótica.

El interés por la comunicación humana a partir de la cibernética y la teoría sistémica –y su aplicación en el quehacer terapéutico– se inscriben dentro de un cierto espíritu de época (Bateson y col, 1956; Ruesch y Bateson, 1965; Bateson, 1976; Watzlawick, Beavin y Jackson, 1983). En la semiótica y en la moderna teoría de la comunicación hallamos el punto de enlace entre la sistémica aplicada a

la psicoterapia familiar y los actuales postulados del análisis de los textos y de su hermenéutica:

Según el clásico esquema comunicacional de emisor-mensaje-receptor, el texto es el mensaje que puede ser interpretado por el receptor de múltiples maneras, de acuerdo con la intencionalidad, contextualización y grado de ambigüedad del mensaje. El término poético es esencialmente polisémico: construye por diversas orientaciones del significado la complejidad de lo inefable. Por eso, en sentido amplio, requiere de una hermenéutica. Esta, entendida estrictamente en cuanto disciplina de la interpretación, es aplicable a textos de diversa índole; instrumento conspicuo para la filosofía (Gadamer, 1977), indispensable para desentrañar el discurso literario.

En el proceso comunicativo literario las interpretaciones tienden a revelar a cada uno de los elementos participantes, y por eso los métodos interpretativos se agrupan según la preponderancia de los elementos de ese proceso: autor, mensaje o receptor. Cada uno de los elementos tiene sus propias intenciones comunicativas: el autor, *intentio auctoris*, lo consciente e inconsciente que le impulsan a escribir; el texto, *intentio operis*, los elementos independientes y objetivos con poder sugerente y, finalmente, el lector, *intentio lectoris*, todo un mundo subjetivo para dar sentido a lo que lee (Eco, 1992). Dentro de estas posibilidades, la interpretación corre el riesgo de quedar muy escueta de significados si se limita a lo literal, o puede ser excesivamente extensa y desmedida, ilimitada (semiosis infinita). La verdadera interpretación que compendie los tres elementos parecería inalcanzable.

Por la exigencia de la complejidad interpretativa las tendencias terapéuticas sistémicas coinciden con aquellas tres orientaciones de la hermenéutica literaria. También las tendencias psicoterapéuticas familiares se han multiplicado. Desde las poseedoras de una verdad conocida sólo por el terapeuta hasta las “constructivistas” que dan mayor participación al paciente constructor de su biografía, a la que conciben como producto de su actividad na-

rrativa (Payne, 2002; Ramos, 2001); mientras que otros proponen observar aspectos estéticos y ecológicos (Keeney, 1987)¹. Vista la dinámica familiar como un texto, precisa de la interpretación, de una hermenéutica pragmática para instalar la metáfora como imagen o tropo central del fenómeno comunicativo.

En ese sentido, las tres intenciones comunicativas están siempre presentes y completamente interrelacionadas. Las decisiones se toman solo con lo que –subjektivamente– se acepta como verdadero; es más, se retroalimentan mensajes para reforzarlos o debilitarlos. El receptor al producir el *feedback* (o *retroalimentación* o *retroacción*), se convierte en emisor y el emisor inicial en receptor. El resultado final depende de la interacción de ambos participantes; la causa, el origen de una situación deja de ser unilateral y se relativiza, llegándose a lo que se conoce como *causalidad circular*². La relativización –inherente al concepto de causalidad circular– permite calificar los hechos como positivos o negativos de manera intercambiable. Terapéuticamente, conviene considerar siempre los aspectos positivos por su efecto estimulante; técnica denominada *connotación positiva*³.

La visión holística de la poesía de Watanabe revela mecanismos sistémicos: causalidad circular, relativización, la inclusión del observador en el campo observado, la comunicación paradójica. Tanto es así que nos permite aseverar que son los mecanismos caracterizadores –y por ello fundamentales– de su *ars poetica*.

1 Para una visión histórica, véase Elkäim (1998) y Bertrando y Toffanetti (2004).

2 Circularidad / Recurrencia / Causalidad circular: Estos términos se refieren a una secuencia de causa y efecto que remite a una primera causa y la confirma o modifica. Este principio se aplica también a los procesos de conclusiones y argumentación lógicas. El modelo de circularidad más elemental es el denominado circuito de retroalimentación; su opuesto conceptual es la linealidad (Simon Stierlin y Wynne, 2002, pp.63-64).

3 La connotación positiva se refiere a la evaluación positiva, que hace el terapeuta de la familia, de una conducta que por lo general se consideraría patológica o “enferma”. [...] Tiende a modificar el sistema de valores de la familia y, por consiguiente, su modelo del mundo (Simon, Stierlin y Wynne, 2002, p.85).

En primer lugar el conocido efecto “expansivo” que suele producir el desenlace del poema, es una ampliación súbita de un sistema previamente delimitado y circunscrito con verismo y esmero. Por otro lado, se puede constatar que en la mayoría de sus poemas se plantea una oposición, un cotejo de visiones opuestas. Evita la voz lírica omnisciente, única. La interacción dialéctica suele desencadenar el efecto poético de síntesis. La interacción de contrarios deja al descubierto una **causalidad circular**. El diálogo entre la voz lírica y un alocutor, sea persona, animal o cosa, se patentiza en formas contiguas, comparables; dos situaciones paralelas, isomórficas, o de diálogo interno. En este último caso el yo lírico se desdobra y se observa a sí mismo, convirtiéndose en observador observado. Como veremos más adelante, la actitud dialéctica ha permitido la adopción del haiku. En la breve forma poética japonesa, el encuentro sorprendente de sus dos componentes desencadena el efecto estético.

Veamos el “Poema del inocente” de *El huso de la palabra* (HP):

POEMA DEL INOCENTE⁴

Bien voluntarioso es el sol
 en los arenales de Chicama.
 Anuda, pues, las cuatro puntas del pañuelo sobre tu cabeza
 y anda tras la lagartija inútil
 entre esos árboles ya muertos por la sollama.
 De delicadezas, la del sol la más cruel

Fija en tu memoria esa enseñanza del paisaje,
 y esta otra:
 de cuando acercaste al árbol reseco un fosforito trivial
 y ardió demasiado súbito y desmedido
 como si fuera de pólvora.
 No te culpes, quién iba a calcular tamaño estropicio!
 Y acepta: el fuego ya estaba allí,
 tenso y contenido bajo la corteza,
 esperando tu gesto trivial, tu mataperrada.

4 HP, p.90

Recuerda, pues, ese repentino estrago (su intraducible belleza)
sin arrepentimientos
porque fuiste tú, pero tampoco.
Así
en todo.

La actitud hermenéutica de la voz poética semeja la de un psicoterapeuta frente el sentimiento de culpa de su paciente: “No te culpes, quién iba a calcular tamaño estropicio! / Y acepta: el fuego ya estaba allí, / tenso y contenido bajo la corteza, / esperando tu gesto trivial, tu mataperrada.”

Si se considera la causalidad lineal, el único culpable es el niño que prendió fuego al árbol seco por la impiedad del sol. El yo poético rectifica la linealidad de este juicio aplicando el principio de la causalidad circular: el incendio se produjo tanto por la acción del niño que acercó “el fosforito trivial” como por la condición del árbol, propenso a arder fácilmente. “Recuerda, pues, ese repentino estrago (su intraducible belleza) / sin arrepentimientos / porque fuiste tú, pero tampoco. / Así / en todo.”

La frase “porque fuiste tú, pero tampoco” resume la coparticipación (principio sistémico), que luego la generaliza: “Así / en todo”. Es más, el yo poético encuentra una razón para **connotar positivamente** el hecho: alaba la “intraducible belleza” del estrago. La voz lírica no introduce nuevas razones. Simplemente las “puntuá” de otra forma, vale decir, las selecciona de tal manera que permite redefinir el acontecimiento en términos positivos, exculpatorios.

La visión circular también está patente en “El maestro de Kung Fu” de *Cosas del cuerpo* (CC): describe los ejercicios de preparación del maestro de la técnica china como un cotidiano e interminable enfrentamiento con un enemigo imaginario. Sin embargo, la versión del maestro, con que finaliza el poema, evidencia el recurso de la causalidad circular:

EL MAESTRO DE KUNG FU⁵

Un cuerpo viejo pero trabajado para la pelea
 madruga y danza
 frente al mar de Barranco.

Se mueve como dibujando
 Una rúbrica antigua, con esa gracia, y
 sin embargo, está hiriendo, buscando el punto
 de muerte
 de su enemigo, el aire no, un invisible
 de mil años.

Su enemigo ataca con movimientos de animales
 agresivos
 y el maestro los replica
 en su carne: tigre, águila o serpiente van sucediéndose
 en la infinita coreografía
 de evitamiento y desplantes.

Ninguno vence nunca, ni él ni él,
 y mañana volverán a enfrentarse.
 -Usted ha supuesto que yo creo a mi adversario
 cuando danzo- me dice el maestro.
 y niega, muy chino, y sólo dice: él me hace danzar a mí.

Igualmente, muestra la relativización del punto de vista del observador por dos interpretaciones de la misma acción: la del yo poético, observador externo y la categórica versión contraria del maestro de kung fu: el adversario le hace danzar; él no ataca, sino se defiende. Lo que describimos a la luz de una teoría moderna, es coincidente con antiquísimas teorías orientales, las del Tao, por ejemplo:

La unión con el tao se vive en un éxtasis: “Seguía al viento hacia el este y hacia el oeste como una hoja de árbol o un brizna de paja seca, y no sé realmente si era que el viento me empujaba o empujaba yo al viento”⁶

En “Trocha entre los cañaverales” de *Historia natural*, el yo

5 CC, 210

6 del Liezi [Lie-tsé], obra taoísta del siglo IV. Enciclopedia Larousse Ilustrada, 1999, p.1081

lírigo, **observador observado**⁷, admira el paisaje verde de los cañaverales. El desenlace revela que el chotacabras ha seguido toda la acción (observador del observador); y cual voz de la conciencia, en señal de respeto al lugar de solaz de los braceros fatigados, le prohíbe a la voz lírica que continúe con la poetización del paisaje: “Aquí no, tu dulce égloga aquí no”.

TROCHA ENTRE LOS CAÑAVERALES⁸

Caminas la trocha de los cañaverales,
reverbera unánime el color verde.
El mundo es solar y verde.
La vaca que pasa tocando su cencerro
y el muchacho que la sigue con una pértiga
pierden su color y se pliegan al verde.
Pero hay una piedra gris que se resiste, que rechaza
el verde universal.
En esa piedra los braceros afilan sus machetes,
a las 5 de la tarde, exhaustos, hambrientos
y con el rostro tizado 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”.

“La piedra del río”⁹ de *La piedra alada* (PA) es otro ejemplo de observador observado: la voz lírica asocia la piedra con el recuerdo

7 El marco teórico cibernético y sistémico fue completado a principios de 1970 por Heinz von Foerster (2006) quien acuñó el término de cibernética de segundo orden o cibernética de la cibernética. En la cibernética de primer orden tenemos a un observador externo que analiza los procesos recursivos entre emisor y receptor de manera “imparcial” u “objetiva”. El nuevo esquema consiste en no excluir al observador dentro de la interacción circular, lo considera participante en el campo de observación. El observador pasa a ser observado, es un elemento más del sistema: es decir es activo en el proceso que estudia. De esta manera la sagrada imparcialidad y objetividad del observador científico pierde sentido; todo, absolutamente todo, se relativiza.

8 HP, p.95

9 Véase p.193

de la madre. Entonces se desdobra y, también, sanciona al quehacer del yo poético: “era el lomo de una gran madre / que acechaba camarones en el río. Ay poeta, / otra vez la tentación / de una inútil metáfora. La piedra / era piedra / y así se bastaba. No era madre.” (PA, p.339).

La función del observador del observador, en estos poemas, va más allá de la inhibidora censura crítica o ética, pues no anula la intención de poetizar; la relativiza y convierte la encrucijada del dilema en tema poético. En ese sentido, comunica sobre lo que comunica: nivel de la metacomunicación¹⁰ (específicamente: meta-poetización); poetiza sobre lo que dice que no debe poetizar. Una situación en equilibrio que se acerca a la paradoja.

En “El pan” de *La piedra alada*, Watanabe aborda poéticamente la contradicción lógica insalvable, la **paradoja**¹¹:

EL PAN¹²

Perdonen que lo diga sin pudor,
pero mi madre y yo vivíamos en un pueblo
de hambrunas.

Las carencias
nos llevaban a todos a una especie de inocencia,
a un vivir

en el centro puro de nosotros mismos.
Así es cuando ya no queda nada, salvo
la postura orgullosa de mi madre
que dormía como saciada.

Cada cierto tiempo pasaban profetas
que repetían monsergas en nombre de un dios
prometedor, pero cruel.

Ninguno trajo lluvia sobre los campos yermos

10 La metacomunicación [del griego meta, entre, en el medio de, después, de acuerdo con] es comunicación sobre la comunicación (Simon, Stierlin y Wynne, 2002, op. cit., p.226).

11 La paradoja interesó a Gregory Bateson y a sus seguidores. Su importancia en la comunicación está recogida en el libro de Watzlawick y col.: *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas* (1983).

12 PA, pp.371-372

ni hizo el milagro de una simple lechuga.

Una tarde se asomó a nuestra puerta
un extranjero de mirada llameante, otro agorero,
pero no supimos quién ardía en él, si su dios

o su demonio.

Dijo llamarse Elías y tenía gran hambre como nosotros.
se quedó mirando a mi madre
que en la artesa mezclaba un puñado de harina Santa Rosa
con una cucharada de manteca sin nombre.

Estoy haciendo un pan para mi hijo y yo. Lo comeremos
y después, con la dignidad de los pobres satisfechos,
nos moriremos de hambre, dijo mi madre

en Reyes 17:12.

El desenlace sorprendente está en el cortísimo último verso: “en Reyes 17:12”. Súbitamente superpone dos mundos diacrónicamente alejados: el aparente mundo real del yo poético de nuestra realidad cotidiana, y la otra bíblica mediante un efecto polifónico.

El extenso pasado –con excepción de la última estrofa donde se cita la respuesta textual de la madre (“dijo mi madre”)– que se interrumpe en el muy breve presente para fugar al futuro: “Estoy haciendo un pan [...] lo comeremos [...] y [...] nos moriremos de hambre”. La unidad temporal y espacial de la acción narrada a lo largo del poema induce al lector a esperar un fin de acuerdo con esa precisión espacio-temporal. De allí el efecto sorpresa perturbador; quiebra los ejes tan cuidadosamente contruidos. Es una historia llana, diremos lisa, con un complejo nudo lógico final.

La composición nos muestra poéticamente la superposición de niveles propios de lo paradójico. La visita del profeta Elías a una casa humilde para solicitar alimentos es un hecho registrado en la Biblia, en el libro de Reyes, tal como lo anuncia la referencia citada en el poema. Por otro lado, el yo poético describe la escena con detalles ambientales que la ubican en un mundo reconocible, inmediato: harina Santa Rosa (una marca comercial, pero tam-

bién índice religioso; con este insumo, un pan sacro) y las visitas frecuentes de predicadores de la Biblia, no católicos. La acción y los personajes coinciden; pero se encuentran superpuestos en dos mundos y en dos tiempos distantes. El vínculo entre ambos es la precisión de la referencia bíblica, sorprendente para el lector pues lo lleva a un estado de perplejidad establecida por la paradoja: si la acción es bíblica, los detalles actuales están fuera de contexto; si la acción es actual, los detalles bíblicos son los desubicados.

La inquietud y la perplejidad producidas por la oposición paradójica, cual camisa de fuerza, obligan al lector a buscar una salida lógica única para evitar el anzuelo espacio-temporal y penetrar en el sentido: desde siempre y en todas las latitudes, ni los dioses ni los hombres mitigan el hambre de los desposeídos. Esta paradoja poética recuerda la llamada contraparadoja (o prescripción paradójica) que consiste en situar a la familia en la incomodidad de una paradoja para que intente una actitud diferente a la disfuncional (Selvini-Palazzoli y col., 1999)¹³.

13 Gregory Bateson y su grupo multidisciplinario de investigadores estudiaron los efectos de las paradojas en la comunicación y elaboró la teoría del doble vínculo; sobre esta basó la hipótesis de una etiología comunicacional de la esquizofrenia, según la cual el contacto con la realidad se perdería por la imposibilidad de procesar una recepción abrumadora de mensajes contradictorios (BATESON y col., 1956). La contraparadoja ideada por Selvini-Palazzoli (1999) intenta contrarrestar el efecto de la situación paradójica con otra paradoja, esta vez, terapéutica.

POLIFONÍA, METÁFORA¹⁴ Y TERAPIA

Entre la terapia sistémica –una aplicación psicológica de la teoría– y la poesía de Watanabe es factible trazar otros puntos de similitud: la interacción grupal, la utilización de las metáforas y la función terapéutica.

La terapia familiar sistémica no es la única que emplea metáforas –como técnica– pero sí lo es en el uso explícito de ellas en tanto imágenes sustitutas: facilitan el acceso a algunas áreas difíciles de abordar en grupo. La terapia del juego con niños es un claro ejemplo de un acceso indirecto: en el juego, el niño no solo refleja su drama familiar sino que puede elaborarlo terapéuticamente; el mundo intermediario del juego (metafórico) repercute, de manera recíproca, en el real. Por lo demás, todas las teorías científicas cuando intentan desentrañar los mecanismos íntimos de la realidad se apoyan en las metáforas: los electrones girando alrededor del núcleo del átomo; la estructura en espiral del ADN; el complejo de Edipo es una metáfora de otra metáfora. La vida cotidiana está rebosante de metáforas, según Lakoff y Johnson (1995).

Los poemas hasta aquí revisados contienen lo que hemos señalado como estructura dialógica; empiezan siempre con un motivo real de la vida cotidiana: el sol de los arenales, la rutina del luchador de kung fu, la piedra entre los cañaverales, el hambre de la pobreza. Sobre estos motivos concretos, el poeta les edifica su contrapartida especular, isomórfica; una disquisición irreal, imaginaria, mítica: el fuego contenido bajo la corteza, la iniciativa en el atacante imaginario, la prohibición del chotacabras, la impertinencia de la visita bíblica. Del encuentro de la oposición dialógica surge la metáfora generalizadora que convierte al poema en metáfora del asunto o tema: la coparticipación exculpatoria en la pro-

14 La metáfora [...] se refiere a un giro del lenguaje que se emplea en un sentido no literal, figurado. Si bien una metáfora es una “figura del lenguaje”, tiene mucho en común con la comunicación analógica; en las dos hay una analogía entre la imagen y lo que se trata de expresar (Simon, Stierlin y Wynne, 2002, op. cit., p.227)

vocación del incendio, la relativización del ataque y la defensa, el respeto por el esfuerzo de los braceros, la persistencia del hambre a través de la historia. En estos tres momentos podemos identificar la naturaleza triádica del proceso de la significación descrita por la semiótica de Peirce: objeto, interpretante y representamen.

El grupo en la poesía de Watanabe se manifiesta mediante la polifonía: los poemas en soliloquio no son numerosos; generalmente aparece el diálogo aunque sea fugazmente. Lo establece introduciendo personajes, que incluyen al lector como personaje actuante o mediante giros gramaticales deícticos que multiplican las voces, como el desdoblamiento de la voz poética, el discurso directo –textual– o referido, en primera, segunda o tercera persona.

En “Poema del inocente”, si bien no se evidencia el diálogo bidireccional, se explicita al destinatario interno; la voz lírica se dirige a un niño en actitud pedagógica, tranquilizadora y de consejo. El diálogo es completo, en ambos sentidos, en “El maestro de kung fu”. “Trocha entre los cañaverales” sugiere, al comienzo, dos participantes: el yo poético hablándose a sí mismo, desdoblado; pero súbitamente interviene una tercera voz, la del chotacabras, con su amonestación directa. “El pan” es más grupal: la voz lírica inicial se dirige a varios oyentes: “Perdonen que lo diga sin pudor”; luego, la cita del profeta Elías en forma referida: “Dijo llamarse Elías”. Finalmente, aparecen: la voz directa de la madre: “Estoy haciendo un pan para mi hijo y yo” y en cita referida: “dijo mi madre / en Reyes 17:12”. El último personaje –inesperado– es la Biblia.

“La vuelta”¹⁵ (CC) tiene tal interacción grupal que es una verdadera puesta en escena: empieza con una voz anónima que anuncia al pueblo la visita del poeta: “El muchacho de la escuela [...] Vengan a celebrarlo”. Luego, el hablante anónimo –u otro– se dirige tanto a los participantes, “La silla de junco para el poeta”, como al visitante: “Siéntate sin perturbar al perro”. En seguida su propia voz desdoblada le describe sus acciones: “Bebes y escuchas: ojalá te den el premio Nobel, hermanito”, haciendo aparecer al her-

15 Véase p.238

mano mediante la cita directa. Se agrega la intervención del animal: “el perro gime en su sueño”; y, finalmente, la voz desdoblada del yo lírico, en plural (el pueblo), describe (en segunda y tercera persona) el intento de calmar al perro, intención abortada por la expresión directa final: “déjalo, aquí la vida es así”. Esta concepción interactiva grupal –sistémica– debe haber facilitado a Watanabe su incursión en el cine y el teatro.

“A propósito de los desajustes”¹⁶ (HP) ilustra, además de la utilización de la metáfora y la participación grupal, la búsqueda de ayuda por un conflicto psicológico, semejante a la consulta terapéutica. El poema expone una disyuntiva emblemática en la poética watanabeana.

El desajuste surge después de la visita al pueblo natal. De retorno al hogar, el yo poético toma conciencia de su pertenencia a dos mundos diferentes: por un lado, el mundo rural rememorado por “los muchachos”, pares de su pasado infantil y adolescente y, por otro lado, el mundo citadino actual de adulto con familia.

No revela un abierto problema “de” familia (aunque lo es), sino más bien un problema individual “en” la familia; sin embargo, el tratamiento lírico transcurre “en” familia. El grupo se actualiza mediante la polifonía, semejante al uso de sillas vacías, para los miembros ausentes, en las sesiones terapéuticas. Esta vez es el yo lírico quien empieza presentando a “Los muchachos que no emigraron” (el pueblo, sistema extrafamiliar) y sus formas de vida; luego, se presenta a sí mismo: “el sonámbulo, yo”, quien (descrito en tercera persona), toma notas para un poema; es el nexa con el resto de su sistema familiar: dos mujeres sentidas como intrusas y en bloque: “una mujer con su cría”. Las citas textuales restablecen a los hablantes (“Aún estoy a tiempo para reconciliarme”, “supuse que vendrías hoy y te guardé un poco de carne con sal”); y dan cuerpo a las referencias indirectas hechas por la voz lírica (“También dijo”, “dice”, “una mujer con su cría”, “esta mujer con su cría”, “esta mujer que duerme en mi cama”).

16 Véase p.154

La incomodidad del desajuste obliga al yo lírico a buscar la solución metafórica, sin conseguirlo: “Pero esta máquina –la poesía, digamos– es más esquiva que anguila”. El fracaso del método poético es la metáfora del conflicto real: “no hay leyes que ajusten” a los muchachos del pueblo con la mujer, la bebe colorada y “el sonámbulo” que dice incongruencias. La situación si no resuelta, queda definida, con la esperanza de que al plantearla se exorcice.

En el plano literal, se fusionan dos etapas de la vida (infancia y adultez); en el plano vivencial simbólico, metafórico (el título específica: “A propósito de”), son dos posturas frente a la vida: la posibilidad de libertad con seguridad y confianza en sí mismo en la tierra de sus raíces, o las restricciones e inseguridades de la vida adulta en un lugar extraño. ¿Es posible conciliar las dos situaciones? La búsqueda de esa tercera posición ha marcado la obra de Watanabe; el desajuste se ha mantenido como continuo desafío: encontrar la síntesis entre el extrañamiento y la reconciliación con el pueblo natal.

II. EL SISTEMA SOCIO-CULTURAL

EL CONTEXTO SOCIO-DEMOGRÁFICO

La inmigración japonesa

José Watanabe “incorpora una sensibilidad oriental [...] a la poesía peruana y esto solo pudo ser posible porque su padre un buen día dejó su Japón natal para afincarse en Laredo” (Martos, 2012, p.200). Marco Martos asienta su afirmación sobre el estilo (visto como sensibilidad) de Watanabe en la influencia del padre inmigrante. Esto calzaba bien –se entiende– con la ocasión: el coloquio “Los cien años de la Presencia Japonesa en el Perú”, el 27 de abril de 1999 en el Congreso de la República.

Pero lo cierto es que la aserción de Martos sobrepasa la simple contextualización de un discurso, parece que el hecho de explicar y comprender la poética de la familia en la obra de José Watanabe Varas requiere de un acercamiento previo al tema de la migración japonesa al Perú, entre fines del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. Esta ola migratoria del extremo oriente fue precedida por la de los chinos entre 1849 y 1874, cuyo inicio más o menos coincide con la consolidación de la abolición de la esclavitud en 1854.

Durante la Guerra del Pacífico (1879-1884), entre Chile y Perú, la mayor parte de las haciendas costeñas se habían limitado a la agricultura de subsistencia. Finalizada ella, la industria azucarera inició su proceso de recuperación y expansión, apoyada en capitales extranjeros y siguiendo los vaivenes del mercado internacional. El problema de la escasez de mano de obra, siempre proclamado desde los inicios de la república volvió a presentarse, pero, esta vez los hacendados costeños no contaban más con la reserva china al haberse cortado el tráfico de “coolies” en 1874 (Morimoto, 1999, pp.47-48).

La inmigración tuvo dos períodos: el primero bajo la modalidad

de contrato por cuatro años para trabajar en las plantaciones o en las fábricas de azúcar. Se inició en 1899 y duró hasta 1923. El segundo período “por llamado” o “Yobiyose Imin” comprendido entre 1924 y 1936, se diferenció del primero en que las personas venían al Perú voluntariamente, animadas por los amigos residentes en el país. Vinieron con la misión de socorrer económicamente a sus familiares que permanecían en Japón, adonde pensaban regresar.

No obstante, después de cumplido el contrato, muchos se afincaron en el Perú, llegaron a sobresalir en la agricultura mediante el sistema de “yanacónaje” y en otras actividades de diversa índole. Algunos llegaron a tener notoriedad y llamaron la atención del Mikado, cuya influencia económica y social los hizo merecedores de una condecoración del emperador Hiroito.

Caso contrario, el Estado peruano frente al florecimiento de la actividad comercial de la colonia japonesa reaccionó desfavorablemente y dictó medidas para limitar el número de inmigrantes asiáticos, como el Decreto Supremo del 26 de junio de 1936 “dirigido a limpiar la inmigración asiática y a proteger al elemento peruano en el ejercicio del pequeño comercio y determinadas actividades manuales” (Morimoto, 1999, p.99).

La campaña antiasiática se había originado contra los chinos años antes y llegó a tener visos delusivos. Un incisivo acoso racista que ubicaba a los chinos en la marginalidad social, tenía una fuerte motivación de preferencia por los europeos. En el discurso se hizo evidente en la desdeñosa extensión del gentilicio “chino” para todos los asiáticos.

Los escritos sobre la inmigración en el Perú, desde el siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, casi unánimemente, proponían y ensalzaban la inmigración europea para la solución de los problemas nacionales y rechazaban la asiática –principalmente la china– con argumentaciones teñidas de racismo y de estereotipos, como el calificativo “peligro amarillo”, derivado del inglés “yellow peril”. Tal estereotipo, difundido en los Estados Unidos ante el temor de una invasión militar asiática a inicios del siglo XX, estuvo asociado a la imagen de Genghis Khan y sus hordas. En el Perú –principalmente en los escritos– se hacía referencia, básicamente, a la amenaza de

contagio de vicios y enfermedades, supuestamente transmisibles por sujetos de origen asiático (op. cit., p.101).

Políticos e intelectuales se sumaron a la campaña persecutoria que respondió a intereses de los grupos políticos, aun de los más progresistas de la época, siempre en relación con la superioridad étnica, sus acciones reflejaron que el pensamiento de la ilustración peruana no estuvo nunca distante de aquel de quienes preconizaban la superioridad racial aria:

En el Perú, a partir de 1934 se desató una campaña antijaponesa a través del diario “La Prensa”, bajo el nombre de “La Infiltración Japonesa”, y que se desarrolló durante varios años [...] Además del diario La Prensa, participó en la campaña periodística una serie de pasquines y órganos de difusión de agrupaciones políticas, como la fascista Unión Revolucionaria y el Partido Aprista (op. cit. pp.101-102).

Esta reacción racista de rechazo a un grupo étnico a favor de otro, incluye la de Mariátegui:

[...] en Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana [...] afirmaba que los chinos y los negros no habían aportado nada a la sociedad y cultura peruanas (Mariátegui 1988: 315-316). La razón de esta idea estaría en la doctrina que sostenía que los negros no son iguales a los seres humanos, y que los asiáticos son “razas decadentes” [...] El encuentro del indigenismo con el nacionalismo resultó en la exclusión de los negros y chinos que fueron considerados inapropiados para la nación peruana (Yamawaki, 2002, p.105).

La actitud antijaponesa llegó a su máxima expresión durante la Segunda Guerra Mundial con el apoyo del Perú a los aliados y la declaración gubernamental peruana en contra de los países del Eje: Alemania, Italia y Japón:

En mayo de 1940, [...] circuló en la capital peruana el rumor de que los japoneses deseaban apoderarse del país y que en sus hogares, establecimientos comerciales y en las diversas zonas de concentración de inmigrantes de esta nacionalidad se escondían arsenales.

La difusión de este rumor impactó en la opinión pública y se materializó en una manifestación iniciada por estudiantes del Colegio

Guadalupe, secundados luego por sectores populares, y que terminó con el saqueo de los establecimientos comerciales y domicilios de los inmigrantes en Lima el día 13 (Morimoto, 1999, p.104).

El saqueo de las propiedades de los asiáticos fue seguido de persecuciones, deportaciones y confiscaciones como formas de acoso:

Fueron confiscados seis colegios japoneses en Lima y provincias [...] El 4 de abril, ciento cuarentiún inmigrantes decidieron retornar a su país y comenzó el programa de deportaciones con el envío de cuarentiocho personas, entre miembros del consulado y dirigentes de la comunidad peruano japonesa, hacia los campos de concentración en los Estados Unidos, el 14 del mismo mes (op. cit., p.107).

En Lima, algunos japoneses encontraron refugio en casas de amigos peruanos, otros huyeron hacia zonas del interior del país, vivieron con los equipajes listos para huir o a la espera de la deportación junto con sus familias. Los niños de la época, nacidos en el Perú e inocentes de una guerra que no provocaron, sufrieron por la cobardía del insulto callejero y la discriminación de parte de adultos, encontrando la explicación y el consuelo sólo en sus familias. En otras provincias, donde las poblaciones de origen japonés eran menores y la presencia e influencia del Estado y de ciertas organizaciones políticas también –en cambio– los efectos de la guerra, o no fueron sentidos o fueron relativamente escasos (op.cit., p.108).

El desenlace del conflicto mundial, con la derrota del Japón, cambió completamente el panorama para el grupo japonés migrante. La idea de retornar fue reemplazada por la de permanecer en el país “por el bien de los niños”. Esta actitud fue reforzada por el mestizaje iniciado en la primera generación de inmigrantes. En 1947 se levantaron las restricciones contra los extranjeros del “Eje” (op.cit., pp.147-148).

Entre las décadas de 1950 y 1970 las nuevas generaciones, los hijos de los migrantes recuperaron su actividad comercial y se integraron a la sociedad peruana. Ello se evidencia en *La memoria del ojo*, un libro que reúne una serie de fotografías y registra en su grafismo el fenómeno migratorio japonés; fue editado por el Congreso del Perú como parte de la conmemoración de los cien

años de la presencia japonesa en nuestro país. Los autores son una muestra de la pluralidad étnica: José Watanabe, Amelia Morimoto y Óscar Chambi. En la introducción al libro, Watanabe y Morimoto ensayan en una breve explicación la respuesta a la pregunta ¿por qué migraron?, y así nos dan a conocer la versión japonesa:

Durante la era Meiji (1868-1912), la sociedad japonesa fue sometida a un proceso de reformas [...]

Numerosos jóvenes –la mayoría de origen campesino– emigraron hacia otros países, principalmente del continente americano, para sobrevivir en muchos casos, en otros para buscar fortuna y algunos por simple aventura. Miles de japoneses se embarcaron hacia el Perú desde 1899, en un viaje supuestamente temporal (Watanabe, Morimoto y Chambi, 1999, pp.12-13).

Manuel Burga, en la presentación del libro de Morimoto (1999), ubica las razones del gobierno japonés para estimular la emigración dentro del contexto macro social y esclarece los prejuicios de las interpretaciones de algunos historiadores:

La “Restauración Meiji” así como moderniza Japón, también promueve la salida de mucha población flotante. Los pobres que habían adquirido ciudadanía con la Reforma y a los que el Estado no podía atender fueron, de manera fría y racional, invitados a emigrar hacia territorios supuestamente vacíos, el “Nuevo Mundo” americano.

Algunos historiadores, por suspicacia o buscando siempre ocultas conspiraciones mundiales, miran el inicio de esta diáspora japonesa a fines del siglo XIX como la puesta en marcha de un maquiavélico proyecto que consistía en dispersar a sus poblaciones por el mundo –siempre obedientes al Imperio del Sol Naciente– para luego unir a todas ellas en una suerte de gulag japonés que buscaría dominar el mundo. Pero todas estas suspicacias parecen ficciones y la diáspora japonesa, como la china, la italiana o la española del siglo XIX, o la peruana de la actualidad, lo primero que buscan es territorios donde vivir, trabajar y si es posible alcanzar un poco de felicidad (Burga, 1999, p.15).

¿Cómo influyó el fenómeno migratorio japonés en la vida de Watanabe? En la antología *Elogio del refrenamiento* (2004) Watanabe escribió sobre el sueño del retorno a la tierra paterna y la apa-

rición del sentimiento de peruanidad: “Los hijos de los inmigrantes japoneses escuchamos en nuestra infancia que algún día toda la familia iría a Japón [...] El sueño se fue diluyendo y la cultura del entorno nos fue dando a nosotros, sus hijos, una identidad que terminaría siendo irrenunciable”.

Morimoto refiere que entre las actividades de los inmigrantes habían algunas especiales, pues se los dividía en grupos de cincuenta “a cargo de un supervisor japonés que conociera además el idioma inglés o francés” (Morimoto, 1999, p.53) ¿Fue don Harumi Watanabe, padre de José, uno de estos supervisores?:

Era una persona muy especial. Por eso, cuando pienso en él algo me duele: ¿qué hacía una persona como él trabajando en una hacienda azucarera? ¿Cómo podía sentirse en un ambiente así? Sabía hablar inglés y francés y el hacendado lo mandaba llamar para practicar esas lenguas. Después mi padre volvía a la ranchería para continuar con su vida de inmigrante pobre (Sánchez y Tumi, 2).

Por las implicancias de la guerra, el políglota Harumi Watanabe Kawano se cambió de nombre a Enrique Watanabe Sánchez, como medida preventiva para evitar la persecución y deportación (Fernández, 2009, p.31). Al tener que permanecer inadvertido recayeron, sobre su esposa, las responsabilidades de la familia:

“¿Tú te imaginas? Estás casada con un japonés, que es perseguido cuando viene la Segunda Guerra Mundial, y tienes que parar la olla, parar la casa, esconder al marido, y criar estos once hijos, y de estos once hijos se te mueren dos en una semana, uno el lunes y el otro el viernes” (De Paz, 2007a).

La evidencia de que una guerra tan lejana ha influido en la constitución de su lugar natal, Laredo, como núcleo de su identidad ciudadana (y poética) nos la da el mismo poeta:

Cuando llegó el centenario de la migración japonesa al Perú publiqué *La memoria del ojo*. Cuando vi las fotos que se iban a incluir en el libro, sentí una especie de conmoción que me condujo a preguntarme por cuál era mi sentimiento de patria [...] y he llegado a la conclusión de que Laredo es la única patria que he tenido y que el resto de lugares, incluyendo a Lima, son sólo lugares de paso (Rabí, 3).

La cosmovisión japonesa

La neta separación entre religión y filosofía del mundo occidental no ocurre en la cosmovisión oriental: Buda, Confucio y Lao Tsé no son ni dioses ni filósofos; no predicán una vida después de la muerte ni tratan de encontrar las verdades absolutas mediante la razón. Sin embargo, sus doctrinas son consideradas religión o corriente filosófica, según el contexto. Por eso, a falta de una clara categorización, usaremos los términos ‘religión’ y ‘filosofía’ indistintamente o el genérico ‘cosmovisión’.

El libro sobre la filosofía oriental de Chan Wing-Tsit (Chan, 1965) aporta una visión global de las creencias orientales en la que prevalece la dimensión humana:

Tanto las virtudes como los vicios de la filosofía oriental pueden atribuirse al hecho radical de que considera la filosofía como problema humano, y se dedica a la búsqueda de una solución definitiva de los problemas humanos. Para el hinduismo y el jainismo la meta es Moksha o emancipación, para el budismo el Nirvana, para el taoísmo “larga vida y visión perdurable”, para el confucianismo y el neoconfucianismo la perfección individual y la armonía social, y el bienestar general para el mohísmo [...]

Por supuesto, algunas religiones orientales procuran una salvación completa en el otro mundo, como los estadios más elevados de la transmigración en el hinduismo, el “País puro”, el “Paraíso” y otras versiones del Nirvana en ciertas sectas budistas, y el “reino de los inmortales” del culto taoísta. Pero estas creencias son desviaciones de sus respectivos sistemas filosóficos, que insisten en que la salvación tiene lugar en este mundo. Como dicen los neoconfucianos, la realidad “la tenemos delante de los ojos”, y no hay un principio de todo como Razón o Causa Primera “más allá de los asuntos cotidianos como beber y comer”. La mira central del taoísmo es “nutrir nuestra naturaleza original” y “preservar la vida” dejándola seguir su curso natural. Aun en el hinduismo y en el budismo, ultramundanos en apariencia, se gana la libertad en cuanto se alcanza la justa y perfecta sabiduría, pues la primera condición de Moksha y Nirvana es la disipación de la ignorancia, y esto puede suceder en cualquier momento de la vida (pp.19-20).

Otro rasgo cardinal señalado por Chan, es la relación armo-

niosa del hombre con la naturaleza:

Todas las grandes filosofías del Oriente coinciden en la creencia de que el hombre y la realidad poseen una esencia común. Que existe una relación natural entre el hombre y el cosmos que ninguno puede dejar de notar. Para los orientales esta relación es armoniosa. Tomad, por ejemplo, la relación entre hombre y naturaleza. No se encontrará una sola actitud hostil en la filosofía oriental; la única excepción es el filósofo confuciano Hsün Tsé, quien sostenía que la naturaleza debe ser conquistada y gobernada. La actitud general hacia la relación entre hombre y universo es de identidad y correspondencia (op. cit., p.28).

La cosmovisión japonesa incorpora dos componentes principales: el budismo y el shinto o sintoísmo. Este último es una religión nativa, enraizada en la prehistoria del Japón, a la que se injertó el budismo en el siglo VI y una de sus sectas, el budismo zen, en el siglo XII. Menos importantes son las religiones chinas, el taoísmo y el confucianismo, así como la incorporación posterior del cristianismo. En la vida cotidiana, en el Japón el budismo y el shinto coexisten difiriendo en cierta funcionalidad: los matrimonios suelen seguir el ritual shinto y los funerales, el budista. Para mayor precisión transcribimos lo que aporta el Dictionnaire des religions de Marguerite-Marie Thiollier (1982):

Shinto (sintoísmo)

Significa “la vía de los kamis” o “vía de los dioses”. Es la religión nacional del Japón en la cual todas las fuerzas naturales –astros, montañas, animales, plantas- son personificadas o deificadas. Las crónicas muy antiguas (Kojiki) establecen el lazo de filiación del país con el cielo y la tierra (Izanagui, Izanami) y sobre todo el sol (Amaterasu-Omikami). La cosmogonía típicamente japonesa, que explica la creación del mundo y el origen divino de la dinastía imperial, crea en el sintoísmo un sentimiento filial que da a esta religión un carácter familiar.

El budismo, que penetró al Japón en el siglo VI fue aceptado sin implicar una renuncia a las creencias indígenas. Hubo un sincretismo bajo la forma de ryobu-shinto (p.333).

[...]

El sintoísmo no es una religión intelectual; no se preocupa de la

salvación, ni de la vida en ultratumba. Pero esta religión es tan exclusivamente japonesa que es difícil de penetrar por los extranjeros. Traduce el alma tradicional del Japón, cuyos santuarios hacen cuerpo con el paisaje, expresando la belleza de la naturaleza y de los jardines. Los templos, muy simples, son precedidos de pórticos "aéreos", los torii, series de recintos que implican las nociones de purificación, de caminos que llevan a un santuario sin imagen con un pequeño estanque para abluciones, pues la pureza física cuenta tanto como la pureza moral (p.334).

Zen *

Es una de las formas más tardías del budismo; ligada a la escuela de meditación dhyana en sánscrito. En la China se le conoce como tchang y como tal fue llevado a Corea y luego al Japón, en el siglo XII. Sus grandes principios son:

la búsqueda de la sabiduría y del dominio de sí mismo por la meditación, la vida simple, una disciplina severa y la práctica de todo tipo de trabajos, incluso los más vulgares, con la finalidad de llegar a la iluminación o satori. Tal es el objetivo de esta secta contemplativa, donde se admite que el estado de buda es accesible a todos, y eso a menudo por el descubrimiento intuitivo de la naturaleza de Buda más que por el saber libresco y del razonamiento filosófico. [...]

El zen prefiere lo concreto a los conceptos, de allí la utilidad de los trabajos manuales con una cierta presencia de sí mismo que obliga a hacer bien lo que se hace; así continúa la meditación que da lugar a la intuición a la cual se la juzga como muy superior a la razón" (op. cit., p.382)

El zen tuvo gran acogida, al punto de modelar el alma japonesa:

Las virtudes de paciencia y de aplicación, la gran preocupación por la pureza, el despojo y la simplicidad, y el dominio de sí mismo, grandes conquistas del zen, han encontrado su aplicación en los diferentes aspectos de la vida y de la estética de la sociedad japonesa, yendo desde el bushido (código de honor) del tiro al arco al teatro (Nô y kabuki) a la pintura a la aguada, a la poesía y al arte de los jardines, pasando por el arte floral (ikebana) y la ceremonia del té (tcha-do) (op. cit., p.383).

El taoísmo y el confucianismo son doctrinas de origen chino.

Las presentamos brevemente porque sus principios, de indudable influencia en el extremo oriente, coinciden con algunas características que –según las fuentes citadas– se pueden encontrar en la poesía de Watanabe:

Taoísmo

Este nombre viene de Tao, que significa “Vía”. Es la noción fundamental preexistente a la divinidad organizadora de la materia (el Ser salido del no-Ser), gran principio de orden universal, síntesis del yin y del yang, las dos categorías opuestas, complementarias, esenciales del pensamiento chino, que forman la alternancia que se constata por todas partes en la naturaleza: lo femenino y lo masculino, lo frío y lo caliente, la sombra y la luz, lo negativo y lo positivo, lo malo y lo bueno (op. cit., p.348).

Otras descripciones como las de la Enciclopedia Larousse Ilustrada (1999) ayudan a discernir la participación de principios taoístas en la poetización; por ejemplo, en la expresión que Watanabe pone en boca de uno de sus personajes, “El maestro de Kung Fu”¹:

El tema central del taoísmo es la reintegración en el tao, el supremo e inefable orden universal, del que el hombre se separa por su individualismo y su afán: “Este retorno a la fuente es llamado quietud; es la consumación del destino”, proclamó Laozi. La unión con el tao se vive en un éxtasis: “Seguía al viento hacia el este y hacia el oeste como una hoja de árbol o un brizna de paja secas, y no sé realmente si era que el viento me empujaba o empujaba yo al viento” (tomado del Liezi [Lie-tsé], obra taoísta del siglo IV). Pero ¿cómo “lograr el tao”, cómo entrar en el éxtasis? Ante todo, abandonando cualquier voluntad propia, por la inacción personal, el wuwei, que exige anularse ante las manifestaciones del tao: un quietismo radicalmente opuesto al positivismo social de Confucio (p.1081).

Confucianismo

Confucio establece la necesidad del orden en el mundo por el retorno a la virtud, implicando la correlación del orden moral y del orden cósmico.

Todo debe ser armonía en la sociedad, cuya base es la familia, de

.....
1 Véase p.36

allí que la piedad filial es la primera de las virtudes...

Más que una religión, el confucianismo es una sabiduría: un arte de gobernar para el príncipe, una moral política para los letrados, una fidelidad a la tradición por el pueblo. El confucianismo no tiene preocupaciones metafísicas, ni dogmas absolutos, ni clérigos (Thiollier, 1982, pp.85-86)¹.

La migración interna

Según cifras del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), la población inmigrante del área metropolitana de Lima-Callao hasta 1972 representaba el 45.8%; en 2007 el porcentaje de migrantes de toda la vida fue de 32.5% que en cifras absolutas son 2'755,222 habitantes (INEI, 2009, p.93). La migración interna, fenómeno social de nuestro país y de todos los países latinoamericanos marcó la vida de Watanabe (igual que la de muchos provincianos que migran a la capital de la República, a la que han convertido en una verdadera representante del colorido cultural del Perú).

El movimiento migratorio, como en todos los países subdesarrollados, se inicia después de la II Guerra Mundial en la década de los años 50. Coincide con la aparición de la industrialización en los centros urbanos y, con la “explosión demográfica” como efecto de la disminución de la mortalidad infantil y aumento de la expectativa de vida. La migración interna, del campo a la ciudad, de la provincia a la capital (en busca de mejores condiciones de vida, posibilidades de trabajo remunerado y desarrollo personal y familiar) ha llegado a rebasar las fronteras nacionales para convertirse en un fenómeno internacional. La migración a los países industrializados produce desajustes y también ventajas de diverso orden. En lo referente a la emigración, según el INEI (2007) se encontró que el 10.4% de los hogares del Perú contaba con una persona fuera del país. En Lima se presenta el mayor porcentaje, pues llega al 45.6% (323,137 hogares; INEI, 2008, p.82). Con este movimiento centrí-

1 Traducciones del francés por el autor

fugo, el círculo migratorio iniciado por el padre de Watanabe se cierra con la hija mayor del poeta, quien reside en el Japón. Él no llegó a conocer la tierra de sus ancestros paternos.

El tema de la migración nacional en la segunda mitad del siglo pasado ha sido objeto de múltiples estudios sociológicos y antropológicos cuya amplitud desborda los alcances de este estudio. Sus repercusiones en la literatura han sido recogidas por Antonio Cornejo Polar (1994). Desde el punto de vista psicológico, los migrantes han sido estudiados por los especialistas peruanos en psiquiatría social (Seguín y col., 1962; Caravedo, Rotondo y Mariátegui, 1963; Valdivia, 1970).

Nuestro poeta opinó sobre los efectos de su migración a la capital cuando (a propósito de la presencia de la naturaleza en su poesía) le preguntaron si sentía a Lima como una cárcel:

Ahora ya no, cuando recién llegué sí. El desarraigo es precisamente una de las características más importantes de los poetas provincianos que llegaron a Lima en los setenta. Ahora puedo decir que me he asimilado a Lima. Pero mantengo mi lado provinciano. La verdad es que las imágenes urbanas no me provocan, no me seducen tanto, entre otras cosas porque no propician la parábola (Rabí Do Carmo).

El desarraigo emerge en su poesía con la constante referencia del lugar primigenio.

EL CONTEXTO LITERARIO

Heterogeneidad sociocultural y culturas híbridas

En el ámbito peruano algunas investigaciones enfocan la personalidad del autor y sus repercusiones en la producción literaria: Max Hernández en *Memoria del bien perdido: conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega* (1993) describe acuciosamente el drama de la identidad del Inca Garcilaso de la Vega y lo sitúa como paradigma del mestizaje violento latinoamericano. También el escritor Mario Vargas Llosa ha sido escudriñado con el lente psicoanalítico por Max Silva Tuesta (2005); enfatiza la importancia de la relación difícil con el padre y su repercusión en la creación literaria. Desde la perspectiva del análisis transaccional, Francisco Rivera Feijóo (1984) encuentra los “argumentos de vida” de la personalidad de César Vallejo; señala prohibiciones y fatalismo como rasgos argumentales de vida y obra. A pesar de que la familia como entidad grupal no es lo central en esos estudios, no se deja de tratar el tema por cuanto la personalidad se consolida dentro de la tríada básica de la familia: padre, madre, hijo, el “triángulo Edípico” de la terminología psicoanalítica.

El estudio de Max Hernández sobre el problema de la identidad del mestizo del Perú pone en evidencia un nudo ciego paradigmático de la cultura latinoamericana. Su abordaje le requirió incorporar las influencias históricas y socioculturales y configurar un perfil de investigación bastante sistémico por la amplitud de la perspectiva teórica; sin embargo, mantiene la visión psicoanalítica sobre el personaje. Veamos una muestra de cómo enriquece su disquisición con conceptos provenientes de la vertiente sistémica, el de la constante interacción que define la causalidad circular:

El mundo interno se organiza en el intercambio recíproco de las estructuras innatas del infante, parte de una familia, con el mundo de los procesos históricos y sociales. Pero no se trata de un intercam-

bio lineal. Se establece una relación circular entre las proyecciones de lo pulsional y las introyecciones de lo externo modificado por lo exteriorizado mediante las proyecciones (op. cit., p.218).

Ello muestra lo positivo que puede resultar la amplitud de criterio para utilizar los conceptos que más se adecuen a la naturaleza del estudio.

El mestizaje del Inca, hijo de inmigrante español y de madre cusqueña, es paradigmático de todo descendiente de grupos étnicos diferentes, tal el caso de Watanabe, hijo de inmigrante japonés y madre del norte peruano. Obviamente, las circunstancias históricas y sociales fueron diferentes: la inmigración de los españoles fue con la convicción de una superioridad biológica, cultural y espiritual sustentada con la argumentación racional y teológica existente en la Europa de la época. Mientras que las condiciones de la inmigración japonesa, como acabamos de revisar, propiciaron que la unión del inmigrante japonés con la mujer andina se diera en situaciones de mayor igualdad.

En el caso de Garcilaso, a quien, al nacer se le dio el nombre de Gómez Suárez de Figueroa, el inmigrante español llegó en actitud invasora y violenta. La relación del capitán español con la princesa inca se dio en el marco de la dominación y fue decidida por razones políticas, para conseguir la sumisión de los pobladores nativos. Prueba de ello es que, por disposición de la corona, la pareja tuvo que disolverse y los padres de Gómez Suárez de Figueroa se separaron para contraer, ambos, nuevas nupcias. Al fallecer el padre, dejó a su hijo una herencia para que viaje a España a educarse. Hecho que cumplió a los 21 años. Allí, después de fracasar en la obtención de los beneficios que le correspondían a su padre, decidió hacerse militar y consiguió el grado de capitán y adoptó el mismo nombre que su padre. Se distinguió combatiendo a los moros y después se retiró a la vida religiosa. Su formación académica fue autodidacta. Dentro de su producción literaria se destacan los *Comentarios reales* publicados en 1609, donde describe al Tawantinsuyo según lo

vivió y fue instruido en su infancia y juventud, y la segunda parte de su recuento histórico *Historia General del Perú* describe el lado español de la conquista; apareció en 1617, un año después de su muerte. Su vida es un esfuerzo consciente por identificarse completamente con el linaje de su padre; aunque nunca dejó de sentirse “inca” como lo demuestra en las dedicatorias de sus libros y en la exaltación del mundo inca en sus Comentarios. Nunca se llamó a sí mismo “español” (Hernández, 1993).

Watanabe ha subrayado la diferencia de formación académica entre sus padres (como lo fue en los del Inca). La misma asimetría caracteriza al encuentro entre Atahualpa y Valverde que sirvió de punto de partida –en tanto imagen metafórica– al crítico literario Antonio Cornejo Polar (Cornejo, 1999) para formular su hipótesis de la heterogeneidad de la literatura latinoamericana. Otra imagen metafórica concurrente fue la de “Pedro Rojas”, el ferroviario del poema de Vallejo que “Solía escribir con su dedo grande en el aire”. De allí la propuesta de *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, donde el connotado crítico plantea la existencia de un enfrentamiento u oposición entre la cultura oral –nativa– y la cultura escrita –inmigrante o importada– que ha permanecido insoluble: “¿realmente podemos hablar de un sujeto latinoamericano único o totalizador? ¿O deberíamos atrevernos a hablar de un sujeto que efectivamente está hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas?” (Cornejo, 1999, p.21).

Antonio Cornejo Polar ilustra su teoría de la constante heterogeneidad mencionando que las tentativas de unificar los ingredientes de nuestra identidad latinoamericana han sido ilusorias y distingue cuatro discursos o intentos homogenizadores: el primero, iniciado –precisamente– por el Inca Garcilaso, propende a una armonización mestiza; el segundo, por aquellos que postulan una armonización basada en la hegemonía hispana, entre los que se encuentran José de la Riva-Agüero, Ricardo Palma y la novela andina del siglo XIX (*Cumandá, Aves sin nido y Juan de la Rosa*) donde la

intriga familiar refleja los problemas nacionales. El tercer discurso homogenizador es el que busca una armonía con hegemonía quechua, la armonización del indigenismo y de la vanguardia. Aquí incluye las novelas de los indigenistas (*Raza de bronce*, *Huasipungo*, *Todas las sangres*), a César Vallejo dentro de la vanguardia y a los ensayistas José Carlos Mariátegui, Luis E. Valcárcel, el ecuatoriano Pío Jaramillo y los bolivianos Alcides Arguedas, Franz Tamayo y Jaime Mendoza. Finalmente, aquellos que persiguen una concordia basada en el reconocimiento del otro, el discurso del sujeto migrante que se halla en la obra de José María Arguedas, en particular en *Todas las sangres* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: “un sujeto que asume el antagonismo y la contradicción como modo de ser. [...] que alterna entre lo indio y lo español, entre la oralidad y la escritura” (López, 2003, p.47).

El planteamiento de Cornejo Polar se inscribe dentro de otros más globalizantes, como el de Néstor García Canclini (García, 2001) que propone el concepto de hibridación, “para abarcar [...] las fusiones raciales o étnicas denominadas mestizaje, el sincretismo de creencias, y también otras mezclas modernas entre lo artesanal y lo industrial, lo culto y lo popular, lo escrito y lo visual en los mensajes mediáticos” (p.20)

Estas sugerentes teorías permiten buscar similitudes posibles, desde el punto de vista de heterogeneidad sociocultural entre el Inca Garcilaso y nuestro poeta. David Wood (Wood, 2003) al tratar sobre la literatura y la cultura popular en el Perú contemporáneo –desde la propuesta de Cornejo Polar– se ocupa de la obra de Watanabe:

En la poesía de Watanabe se elaboran mediaciones entre las varias tradiciones que se juntan en la persona y la experiencia del autor, y este proceso nos hace presenciar un paso crucial en la incorporación de lo popular en lo literario así como una posible solución a las tensiones que puede provocar. Además del uso de referentes lingüísticos y geográficos en esta labor, Watanabe toma diversas prácticas de la cultura popular como cimiento para la construcción del poema, como son los pitos del alfarero Tineo en “Mejor lacónico” (Wood, pp.344-347).

Recordemos que también Silvia Sauter (2006), coincidiendo con las ideas de la heterogeneidad sociocultural, aunque desde un ángulo diferente, describe el proceso creativo de Watanabe en términos de “confluencia mágica de dos culturas”.

EL AUTOR Y SU OBRA

Biografía de José Watanabe

Los padres de Watanabe fueron Paula Varas Soto, natural de Sausal, La Libertad y Harumi Watanabe Kawano, nacido en el Japón, en la prefectura de Okayama, región Chūgoku, donde estudió pintura en la escuela de bellas artes. Según afirmó Watanabe, su padre llegó a trabajar como agricultor en el Perú, el año 1919. Si nos atenemos a la fecha de la inmigración japonesa por contrato: 1899-1923, debió llegar contratado. Los familiares sostienen que fue enviado por una hermana como estímulo a su vocación artística y para sortear el peligro bélico que ya parecía inminente. Si esto fuera cierto, habría venido en la segunda etapa de la inmigración, denominada “Yobiyose Imin”, voluntaria o por invitación de amigos y familiares residentes en el Perú. Esta segunda inmigración ocurrió entre 1924 y 1936. Planteamos estas interrogantes que surgen cuando intentamos comprender la presencia de un ciudadano japonés cultivado entre un grupo de agricultores poco instruidos. Naturalmente, nada lo impide, como ocurre con nuestros compatriotas profesionales que, por razones fundamentalmente económicas, emigran para realizar tareas por debajo de su nivel de instrucción.

El hecho es que don Harumi, después de una corta estancia en Huanchaco, se instaló en la hacienda Barraza donde se casó y tuvo a los primeros seis de sus once hijos: Juan, Valentín (Negro), Dora,

Bruno (Viche), Jesús y Alicia. Los cinco hijos siguientes: José, Luis, Teresa, Matilde y Enrique nacieron en la hacienda Laredo. Jesús y Alicia son los hermanos fallecidos en la infancia. La ubicación de José en la larga cadena de hermanos es central: el séptimo en el orden de los nacimientos; pero al fallecer los dos hermanos que le antecedían, quedó en el quinto lugar, exactamente en el centro de los nueve sobrevivientes. José nació el 17 de marzo de 1946.

La amplitud de espíritu o escepticismo de Harumi no solo le permitió escoger pareja peruana, sino también alquilar a precio módico una casa de Laredo donde –se decía– había almas en pena; en sus convicciones budistas no cabían tales creencias; y por otro lado, se dedicó a retocar imágenes de santos de las iglesias católicas. En 1956 gana un premio mayor de la Lotería de Lima y Callao y la familia se muda al año siguiente a Trujillo. Allí José pudo cursar estudios secundarios en el centenario colegio San Juan (en sus aulas César Vallejo tuvo como alumno a Ciro Alegría); fue el primero de los hermanos en seguir estudios secundarios después de haber vivido su infancia, hasta diez u once años, en Laredo.

Su padre falleció de una dolencia hepática en 1960 cuando José estaba en plena adolescencia. Coincidentemente, ese año comenzó a escribir poesía urgido por el dolor ante la muerte súbita de su primer amor. “No sé si ese fue el comienzo de mi diálogo con la poesía. Sólo la necesité” (Ortega y Ramírez, 2007, p.5).

Alrededor de los 17 años empezó a estudiar pintura –tal como hizo su padre– en la etapa inicial de la Escuela de Bellas Artes de Trujillo con el pintor Pedro Azabache aunque no por mucho tiempo; aparentemente, no estuvo de acuerdo con la metodología de la enseñanza (Cabrera, Prado y Sánchez, 2005, p.72). Sin embargo, siguió muy cercano al grupo de Bellas Artes hasta su migración a Lima y siempre mantuvo su entusiasmo por la pintura. Durante su permanencia en Trujillo su producción poética obtuvo algunos premios en los Juegos Florales organizados por la Universidad Nacional de esa ciudad.

Ya en Lima, en 1966, ingresó en la Facultad de Arquitectura

de la Universidad Federico Villarreal pero, por decisión propia, no prosiguió más allá del tercer año. Esos fueron sus únicos estudios universitarios.

En 1970 su poemario *Álbum de familia* se hizo acreedor al premio “El Poeta Joven del Perú” convocado por *Cuadernos trimestrales de poesía* de Trujillo. Conoce a Diana Granados con quien se fuga y tienen una hija, Tilsa, el año 1971, hecho que coincide con la publicación de su libro ganador.

El año 1973 trabajó en el programa televisivo para niños *La casa de cartón* del Ministerio de Educación. Su cargo de director del programa y de autor de los guiones le hizo merecedor a una invitación a participar en un certamen internacional organizado por la Unesco en Munich, Alemania, en 1974. Después de su estancia en Alemania pasó a Inglaterra donde permaneció aproximadamente un año en compañía de su segundo compromiso, Gredna Landolt. La unión con ella también se hizo mediante la fuga, ocasionando revuelo en los medios familiares –e internos del poeta– por ser casados y pertenecer a clases sociales diferentes: ella descendiente de la burguesía limeña y él laredino, descendiente de obrero inmigrante japonés y por entonces militante del Movimiento Izquierdista Revolucionario (MIR). Regresó al Perú, en barco, en 1975.

A su retorno trabajó en una oficina del Ministerio de Educación, frente al Parque Universitario. En 1980 nace su hija Issa y en 1983, Maya, su tercera hija.

Durante esa época su labor creativa estuvo centrada en la cinematografía, tanto en la redacción de guiones como en la dirección artística de largometrajes: *Ojos de perro*, dirigido por Alberto Durant (1981), *Maruja en el infierno* dirigido por Francisco Lombardi (1983), *La ciudad y los perros* dirigido por Francisco Lombardi (1985) y *Malabrigo* de Alberto Durant (1985, solo dirección artística). Tuvo que suspender sus actividades en 1986, año en que viajó a Hannover, Alemania, en compañía de su hermana Teresa –ya estaba separado de Gredna– para ser operado de cáncer pulmonar.

Después de una larga convalecencia, en 1989 publicó *El huso de la palabra*, poemario que fue elegido como el más importante de la década del ochenta. Asimismo, reanuda su participación en películas peruanas: *Alias "La Gringa"* de Alberto Durant (1990), *Reportaje a la muerte* de Danny Gavidia (1992) y *Anda corre vuela* de Augusto Tamayo (1993). Paralelamente, en 1992 se le encarga la gerencia de televisión en RTP, cargo que volvería a desempeñar en el 2001.

Su tercer poemario apareció en 1994: *Historia natural*. Ese mismo año tuvo que ser intervenido quirúrgicamente de un segundo cáncer pulmonar en el Hospital de Enfermedades Neoplásicas de Lima. Esta vez, la recuperación postoperatoria fue más corta: en 1995 escribió el guión de la telenovela *Canela* de Panamericana Televisión y el año 1997 se publica en Edimburgo una antología en inglés, *Path Through the Canefields*. Al año siguiente participó en un Congreso de Poesía Iberoamericana organizado por la Universidad de Londres y escribió el guión de la serie televisiva *Hombres de bronce*, biografías de peruanos notables. Asimismo, participó en la dirección artística del film *Coraje* de Alberto Durant.

Las publicaciones de poemarios y antologías, así como los reconocimientos se hacen más frecuentes: en 1999 ve la luz el libro *Cosas del cuerpo* y –como coautor– publica *La memoria del ojo*; además, escribe el guión de una mini serie televisiva *Spondylus* que trata de las relaciones peruano-ecuatorianas. El año 2000 se imprime y escenifica *Antígona* y *El guardián del hielo*, una nueva antología, es editada en Bogotá. Un año después sale *Habitó entre nosotros* y el poeta recibe el Premio de poesía José Lezama Lima de Casa de las Américas en Cuba. *Elogio del refrenamiento*, una selección de poemas, aparece en Sevilla el año 2003; el 2005, *La piedra alada* en Valencia y la antología *Lo que queda*, en Caracas. Su último libro *Banderas detrás de la niebla*, fue impreso el 2006, así como la colección de poemas dedicados a la madre *Tu nombre viene lento*, en Madrid.

José Watanabe fallece el miércoles 25 de abril de 2007 a las

11:30 de la noche en el Instituto Nacional de Enfermedades Neoplásicas. Se le había diagnosticado un nuevo cáncer, esta vez en el esófago.

Presentamos a continuación un cuadro de síntesis biográfico-literario que correlaciona fechas de las publicaciones de sus libros, edad y algunos hechos importantes de su vida. Podemos apreciar el ritmo de la producción literaria publicada: 18 años entre el primer y el segundo libro; 5 años entre el segundo y el tercero y entre este y el cuarto. Después el ritmo es más acelerado: dos, tres y un año, es decir, su mayor producción ocurre en la madurez.

Cuadro 1			
PUBLICACIONES Y ACONTECIMIENTOS VITALES			
POEMARIOS	Año	Edad	HECHOS VITALES
		0	Fallecen Jesús y Alicia (hnos)
		11	Nace 17 marzo 1946
		14	Migración a Trujillo 1957
		20	Fallece Harumi (padre) 1960
		24	Migración a Lima 1966
		24	Diana (esposa) 1970
		24	"Poeta Joven del Perú" 1970
<i>Álbum de familia</i>	1971	25	Nace Tilsa (hija) 1971
			Viaje a Europa 1974
		28	Gredna (esposa) 1974
			Nace Issa (hija) 1980
			Nace Maya (hija) 1983
			Separación de Gredna
		40	Operado en Alemania 1986
			Fallece Juan (hermano)
<i>El huso de la palabra</i>	1989	43	"Mejor poemario de la década"
			Nace Frida (sobrina)
			Fallece Paula (madre)
<i>Historia natural</i>	1994	48	Operado en Lima 1994
<i>Path Through the Canefields*</i>	1997		
<i>Cosas del cuerpo</i>	1999	53	
<i>Antígona</i>	2000	54	
<i>El guardián del hielo*</i>	2000		

<i>Habitó entre nosotros</i>	2002	56	Premio “Lezama Lima”
<i>Elogio del refrenamiento*</i>	2003		
<i>La piedra alada</i>	2005	59	Micaela (esposa)
<i>Lo que queda*</i>	2005		
<i>Banderas detrás de la niebla</i>	2006	60	
<i>Tu nombre viene lento*</i>	2006	61	Fallece 25 abril 2007
<i>Poesía Completa</i>	2008		

(*) Antología

Watanabe y la generación del setenta

Durante sus inicios de poeta sostuvo una relación estrecha con integrantes de dos agrupaciones artísticas, el “Grupo de Arte Trujillo” y el muy conocido e influyente grupo “Trilce”, entre cuyos integrantes se encuentran Jorge Díaz Herrera, Juan Morillo Ganoza, Manuel y Mercedes Ibáñez Rosazza, Eduardo González Viaña, Lorenzo Osore, Víctor Phumpiú, para citar a aquellos más próximos al poeta. Además de recibir el reconocimiento al ganar los Juegos Florales convocados por la Universidad Nacional de Trujillo, se llegaron a publicar sus primeros poemas en el diario “La Industria”. A mediados de la década del sesenta la familia se estableció en Lima.

Según José Miguel Oviedo, en los años sesenta, la poesía latinoamericana en general -y la peruana en particular- adoptó un tono narrativo, coloquial, desligando la imagen poética de los mecanismos metafóricos, con la posibilidad de introducir contenidos intelectuales y analíticos. La crítica radical a la sociedad coincide con acontecimientos mundiales como la Revolución Cubana, la escisión ideológica sino-soviética, el revisionismo marxista, la revolución sexual, movimientos de “contracultura”. En esta década destacan en el Perú los poetas Rodolfo Hinostroza (1941), Antonio

Cisneros (1942), Marco Martos (1942) y César Calvo (1940-2000) (Oviedo, 2009, pp. 35-36).

En la década de los años setenta, Oviedo resume la presencia predominante de dos grupos literarios y sus postulados estéticos: “‘Hora Zero’ y ‘Estación Reunida’, integrados por jóvenes que cultivaban con igual ardor la creación y el activismo político. Trajeron un espíritu de revuelta proletaria contra la capital (la mayoría era de provincias), una negación o contradicción parricida de casi todo. Eran apocalípticos e iconoclastas: de su furor –expresado a través de manifiestos y polémicas– solo se salvaban el Che Guevara, Mao, Vallejo, Cardenal y Javier Heraud”. Oviedo concluye que la producción grupal, después de un período iconoclasta significativo pasó al olvido. Después de una crítica bastante ácida a Enrique Verástegui, encomia la obra de Watanabe:

La verdad es que, entre los poetas de esos grupos, el que mejor evolucionó y depuró su obra fue José Watanabe (1946-2007). Aunque mantuvo hasta el final ciertas notas del lenguaje popular y el apego al pequeño mundo humano y natural de su provincia natal, supo ser también un poeta refinado. Aprovechando las formas de la poesía japonesa, que había conocido muy temprano, convirtió su pequeño ámbito en otra cosa; un espacio mágico que era la vía para alcanzar una serena armonía con el mundo frente a las contradicciones que nos impiden comprender su belleza interna (Oviedo, 2009, pp. 41-42).

Otra visión crítica, la de Fernández Cozman (2009, pp. 71-73), diferencia el estilo conversacional de la poesía de Watanabe de la de sus contemporáneos por la influencia del haiku y la presencia del mito.

En una entrevista concedida a Alonso Rabí Do Carmo que fue publicada bajo el nombre “El estilo es el lugar donde poso mi alma”, Watanabe habló largamente sobre su relación con Hora Zero, Estación Reunida y con el activismo político mediante la poesía. Veamos unos segmentos:

...habiendo pasado ya los cincuenta años y habiendo escrito lo poco que he escrito, empiezo a sentir que sí tengo una responsa-

bilidad, [...] mi responsabilidad es entregar al mundo un objeto pretendidamente bello...

[Hubiera sido] una herejía, porque muchos en ese momento se planteaban cambiar el mundo a través de la poesía, se veía la poesía como un elemento que debía coadyuvar al cambio social, [...] Yo discrepé siempre con ellos en esos postulados, por eso no pertenecí a Hora Zero...

...era una poesía que generó un discurso político, pero político en el mejor sentido, sin que la poesía sea política en sí, pero estaba enmarcada en unas aspiraciones políticas de cambio social. Mira, Hora Zero iba a los mítines de izquierda con pancartas que no apoyaban al mitin o al candidato, eran pancartas que decían, por ejemplo, "viva el poder joven de la poesía". De modo que no podemos hablar de una poesía política, sino más bien de una poesía que de alguna manera se había incorporado a una vertiente política...

Hubiera firmado, decididamente, uno de los manifiestos de Estación Reunida, que era un grupo que veía las cosas más políticamente, tenía mayor claridad política frente a Hora Zero que, como digo, representó el espíritu de la época. [...] De hecho, entre ambos grupos, yo tenía o sentía más afinidad con Estación Reunida...

Ellos sabían perfectamente cómo pensaba y eso no alteró jamás las cosas entre nosotros. Yo hacía una poesía distinta y ellos lo entendieron. Por otro lado, yo vivía una suerte de escisión. De una parte preservaba mi yo poeta, de otra estaba mi yo participante de un partido de izquierda...

Recuerdo que una vez Estación Reunida publicó un texto de Mario Benedetti que postulaba la función social y política del escritor. Eso no iba conmigo. Mi práctica política y mi ejercicio como poeta eran dos cosas distintas. Por eso a Sánchez León y a mí nos decían insulares (Rabí Do Carmo, Alonso).

La poesía de Watanabe en España

La poesía de José Watanabe Varas alcanzó difusión en Europa; la primera selección supervisada por el poeta apareció en Inglaterra. La traducción a la lengua inglesa fue la puerta de entrada a la

poderosa comunidad anglófona. Sin embargo, no alcanzó la difusión arrolladora que obtuvo en España *La piedra alada*, un éxito de librerías el año 2005: se mantuvo en el ranking de los libros de poesía más vendidos llegando a ocupar el primer puesto durante dos semanas (Escribano, 2005). Creemos que parte de esa apertura se debe al fervor que suscita la poesía japonesa. Esto, por supuesto, unido a la calidad de los textos de Watanabe que en el caso español sopesa su aporte a la poética castellana.

En la explicación que hiciera de su éxito en España, echa mano al mecanismo de la causalidad circular (un principio característico de su estilo que contribuye a producir el efecto sorpresa final en sus poemas al invertir el punto de vista desarrollado en el texto, como se vio en el cap. I); mientras la crítica, desde la causalidad lineal, zanja que el éxito se debió a la calidad de su poesía, él la complementa desde la causalidad circular: resalta que las circunstancias literarias en España le fueron favorables; que su poética calzó entre dos facciones antagónicas como una posición conciliadora. Observemos las declaraciones del vate que difundió Pedro Escribano:

A ver, me explico, [...] En España en este momento hay una especie de polarización, casi como la que teníamos aquí entre la poesía social y la poesía pura. Hay algo semejante. A unos los llaman los poetas de la experiencia, con la poesía fundacional de Jaime Gil de Biedma y el poeta más representante hoy es Luis García Montero. Estos poetas son más próximos a lo social, con textos narrativos, anecdóticos. El otro polo lo constituyen los poetas de la diferencia, de poemas inmanentes, místicos, donde los rasgos y vestigios del espacio social donde nace el poema, son menos históricos. Siguen la huella de José Ángel Valente. Mi libro ha tenido la aceptación porque mi poesía de alguna manera junta los dos polos, de modo que es aceptado por ambos grupos. Como ves, entre esos dos polos, mi poesía se “acomodó”. (Escribano, 2005)

Además de la explicación del poeta, nuestra pesquisa revela un interés de los españoles por la poesía japonesa, especialmente por el haiku. Un ejemplo patente es la publicación del libro *El jaiku en España: la delimitación de un componente de la poética*

de la modernidad, publicado en 1985 y reimpresso en el año 2002. Su autor es Pedro Aullón de Haro, un crítico literario de renombre con múltiples publicaciones sobre temas diversos. Sin embargo, el interés por el arte poético japonés proviene de tiempo atrás, así lo manifiesta Jesús Rubio Jiménez en “La difusión del *haiku*: Diez-Canedo y la revista España”. La revista *España* circuló entre 1916 y 1924 y –según Rubio– “fueron decisivos sobre todo los años 1919 y 1920”. El texto se acompaña de buen número de creaciones españolas que utilizan la forma *haiku*. En razón de las coincidencias que guardan nuestras observaciones con las vertidas por Rubio, citamos en su integridad el resumen de su texto:

El mejor conocimiento de la poesía oriental ha contribuido a la transformación de la poesía española durante este siglo.

En este ensayo, se estudia el inicio de la difusión de una de las formas más características de la poesía japonesa en España: *el haiku*. Diez-Canedo y la revista España tuvieron un protagonismo indudable. La coincidencia, además, con algunas formas poéticas españolas hizo más fácil la aceptación y las imitaciones (Rubio, 1987, p.83).

Este acercamiento a la teoría de la estética de la recepción, o a la participación activa del destinatario en el proceso comunicativo, aunque parezca periférico, permite subrayar los factores del contexto –sistémicos– intervinientes en la aceptación y difusión de la obra de Watanabe.

Segunda Parte

LA FAMILIA POÉTICA Y SUS MITOS ANCESTRALES

**III. LA IDENTIDAD EN
*ÁLBUM DE FAMILIA***

ÁLBUM DE FAMILIA

La primera obra de Watanabe, *Álbum de familia*, está compuesta por solo quince poemas; diez contienen palabras de parentesco. No dejamos de comentar los otros cinco (“Chagall”, “Flores de plástico”, “Hablando de naranjas”, “Consejos para las muchachas” y “Cuatro muchachas alrededor de una manzana”) por su contribución a la visión de conjunto.

El poemario constituye un ejemplo palmario de temas y personajes indesligables de la vida cotidiana, personal y familiar. Lo que el poeta tiene enfrente, lo que le rodea, motiva los grandes cuestionamientos propios de su etapa vital: la voz lírica se debate entre el querer ser y el deber ser.

La afinidad tópica permite agruparlos por subtemas: tres poemas tratan sobre la vocación, la independencia y la libertad; tres, sobre los valores familiares; dos, abordan la rutina burocrática como obligación frente al hijo por nacer; otros tres, la temática de los ausentes; dos poemas sobre las preferencias en el acercamiento amoroso; y, completan la visión de conjunto, dos más de protesta contra la imitación industrial de la naturaleza.

La vocación, la independencia, la libertad

El poema “Chagall” recrea un espacio exterior poblado por hombres ingrátidos según la pauta del pintor ruso. Este ha irrum-

vido con su magia en el mundo casero del yo poético, estudiante de las leyes de la física, para tentarlo; lo reta a perder la cordura para que acceda a su mundo extraordinario donde el violinista sobre el aire es una imagen, a cuya semejanza el artista poeta construye un símil de sí mismo.

CHAGALL¹

Para Álvaro Mendoza Diez

1 Si me atrevo y abro la ventana
 puede suceder:
 el cielo gris con su golondrina completamente natural
 o dos amantes sobre el mismo cielo anunciando el verano.

5 Soy un hombre cauto,
 estoy acostumbrado a los días
 y temo los milagros no previstos en el programa.
 Chagall ha detenido su largo vuelo sobre mis libros,
 viene de sobrevolar los campos y las aldeas,

10 ha estremecido
 los árboles,
 ha derribado
 los frutos
 la manzana

15 que descalbró los ojos miopes de Sir Isaac Newton.

Le digo que no crea
 que yo también entreveo la posibilidad de volar,
 de caminar el cielorraso
 de invitar a las muchachas
 20 a mirar la ciudad desde arriba.

Chagall sonrío y sabe
 que un hombre cauto
 no puede huir de la cordura.

Si me atrevo y abro la ventana sé lo que puede suceder:
 25 un hombre que se va sobre el aire

.....
 1 AF, pp.27-28

inventando
con un violín rojo
una serenata.

En el poema se enfrentan dos actitudes ante el mundo: la del científico Newton y el artista Chagall. El primero desentraña la caída de la manzana y deduce la atracción gravitacional; el segundo estremece lo estable, derriba las manzanas y vence a la gravitación. El físico se apega a la realidad concreta; el otro la trastoca, inventa una realidad prodigiosa y ejerce la transmutación en los humanos, los torna ingrátidos como los amantes y el hombre con su violín rojo en el cielo. No hay mito griego, pero Chagall revivifica con la victoria a Dédalo-Ícaro. Volar es la acción de liberarse.

El yo poético –aprendiz de científico– ha sido sacudido por la visita del mágico Chagall y se encuentra en una confrontación de universos posibles: el artístico y el científico. Queda en el empaque de la voz sonora la confesión de sus atributos: cauto, cuerdo del ser y del hacer.

Cautela y audacia, cordura y descontrol constituyen atributos contrastantes de la voz lírica y de Chagall. Ella divaga sobre la posibilidad de emprender vuelo: “un hombre que se va sobre el aire”. Despegar, vencer la fuerza de la gravedad son conatos recurrentes en una serie de poemas de Watanabe. En este, el dubitativo yo lírico incitado por la mirada del pintor –que “sonríe y sabe / que un hombre cauto / no puede huir de la cordura”– se remonta con el personaje violinista de Chagall; es un trovador durante el vuelo ritual del cortejo: “invitar a las muchachas / a mirar la ciudad desde arriba”.

La tentación de atreverse a abrir la ventana inicia y clausura el poema. La permanencia del yo lírico detrás de ella –aprisionado– grafica su resistencia al llamado mágico del pintor; pero se arroga la libertad de hacerla realidad en los versos.

ACERCA DE LA LIBERTAD²

1 Esta mañana han comprado un pájaro
 como se compra una fruta
 un ramo de flores.
 Dicen que Hokusai compraba pájaros para liberarlos.

5 También Leonardo
 pero midiéndoles el impulso y el rumbo.

Posiblemente en la infancia he pintado pájaros
 pero jamás les he hallado relación exacta con los aviones.

10 Estoy tentado a liberar este pájaro
 a devolverle
 su derecho de morir sobre el viento.

Me van a pedir razones.

15 Sentiré la obligación de hablar acerca de la libertad
 pero mi familia que es muy lógica
 dirá que afuera solo
 con el viento
 a ver qué hago.

Con un estilo ya definido, el poema comienza con una acción simple, cotidiana, descrita como real: “Esta mañana han comprado un pájaro / como se compra una fruta / un ramo de flores” (v.1-3).

A partir de allí, la disquisición interna establece una analogía o identificación entre las condiciones del ave y de la voz lírica. Esta se atribuye las funciones de portavoz y defensa (v.9-11). La elucubración subjetiva culmina por la posibilidad de un enfrentamiento doméstico, en el cual la desconfianza de la familia de origen y su propia inseguridad ejercen un efecto paralizante (v.12-17):

Me van a pedir razones.

Sentiré la obligación de hablar acerca de la libertad

2 AF, p.32

pero mi familia que es muy lógica
dirá que afuera solo
con el viento
a ver qué hago.

Hasta aquí un problema de duda existencial, de ser o no ser frente a la libertad; la familia cumple un rol de contención, de límite y de confrontación con la realidad.

Los versos intermedios (v.4-8), que siguen inmediatamente después de los “reales”, son contextuales a la acción y contribuyen a crear la dimensión trascendente. Amplían al sistema en espacio y tiempo:

Dicen que Hokusai compraba pájaros para liberarlos.
También Leonardo
pero midiéndoles el impulso y el rumbo.
Posiblemente en la infancia he pintado pájaros
pero jamás les he hallado relación exacta con los aviones.

Hokusai y Leonardo –ambos pintores– son dos hitos en la historia del arte, evocados por el yo lírico a propósito de un acto banal, la compra de pájaros y la disyuntiva de liberarlos o no liberarlos. Analógicamente, Leonardo es el sustento de la libertad bajo control de la familia y Hokusai de la libertad absoluta. Los artistas, pues, representan dos posiciones frente a ser libre; las dos sopesan por igual en la duda del yo lírico.

El discurso poético puntualiza en lo disímil filosófico, Oriente/Occidente: el oriental se integra a la naturaleza y el occidental intenta desentrañar, racionalmente, el mecanismo controlador del vuelo. Si bien los dos están tácitamente marcados por su origen geográfico y cultural, no se debe al azar que el poeta haya escogido un pintor japonés como representante del lejano Oriente. No solo por su origen sino por la influencia del arte japonés –a través del grabado *ukiyo-e*–, en la pintura occidental. De manera sutil el encuentro de dos artistas: Hokusai y Leonardo reedita el de Chagall y Newton, pues alude al lado científico del pintor florentino.

Los dos últimos versos de tenor personal retrospectivo ubican a la infancia del yo lírico en el parnaso de los espíritus convocados:

ha pintado como ellos. En este sentido, lo que parece una consecuencia de la analogía Hokusai/Leonardo, crea el contraste vuelo-libre / vuelo-dirigido al que también circunscribe el símil entre pájaros y aviones. Discretamente calla –o explicita– su adhesión por uno de los dos pintores paradigmáticos, a la vez que sobre ambos apoya las posturas sobre el ser libre: la suya y la de la familia, que finalmente es también su heredad.

La inmovilidad de la duda, con aparente imposición de la lógica familiar en el plano personal, es planteada como metáfora del problema universal de la libertad. La oposición libertad/prisión encuentra eco y se sinergiza con las oposiciones: instinto/razón, individuo/grupo, oriente/occidente.

El poema transcurre en varios planos: empieza en lo real, seguido de una contextualización ampliadora del sistema; luego un plano de lo personal subjetivo el cual, a su vez, tiene dos niveles: el impulso personal y la represión social internalizada, equivalente a la oposición entre ello y superyó.

El desplazamiento a través de los diferentes planos refleja mecanismos descritos por la “cibernética de la cibernética”: la primera parte ubica al observador frente a lo real; la contextualización de la acción observada (ampliación del sistema), permite comprender el nivel semántico de la propuesta subjetiva; finalmente, la crítica de la propuesta implica una auto observación, la observación del observador por la familia internalizada.

En “Chagall” la poesía asoma a la vez que magia suprema como factura libertaria; paradójicamente, se acompaña del miedo a ser libre. El temor como producto de la prédica disuasiva de la familia está más explícito en “Acerca de la libertad”: “mi familia que es muy lógica / dirá que afuera solo / con el viento / a ver qué hago”. El tema de la libertad y de la angustia que suscita es recurrente: ya sin la presencia de la familia, en “La oruga”, la voz lírica lo relaciona con un probable dolor corporal, que trasciende a herida metafísica: “quiero saber si es muy doloroso el aligerarse para volar. / Hazme saber / si acaso es mejor no despegar nunca la

barriga de la tierra” (HN, p.137); la libertad está planteada desde lo instintivo como índole de lo natural. El artista que asume la metáfora mágica de Chagall³ como la clave del poder creador, luego la deconstruye en “La piedra alada”; la belleza imaginada, cautiva, como simulación de vida en el ala adosada a la piedra, es un acto fallido de magia libertaria, el fracaso real de Leonardo: “Durante varios días / el viento marino / batió inútilmente el ala, batió sin entender / que podemos imaginar un ave, la más bella / pero no hacerla volar” (PA, p.342).

En el sentido de Mauron, el vuelo es una de las metáforas obsesivas que conducen al mito personal: la libertad en el caso Watanabe. Diremos de esta que, en términos del Análisis Transaccional, fue su “argumento de vida”. Eligió la poesía porque allí la experimentó en plenitud: “Cuando escribo siento esa absoluta libertad, nadie me restringe, no hay un gendarme [...] Tengo el poder que te da la libertad irrestricta” (De Paz, 2010, p.222).

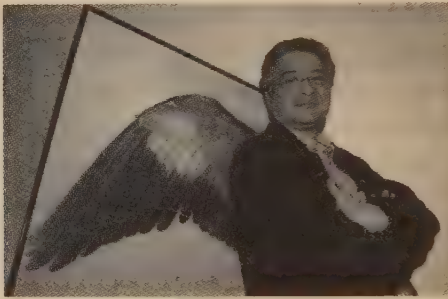
La fórmula libertaria es verificable en los hechos de su vida. Encontramos que Watanabe asumió y defendió su singular manera de ser quebrando esquemas, apartándose del lugar común o de las restricciones culturales. Veámosla sucintamente: patria, “mi cuerpo y Laredo”; centro de operaciones, su familia; grado de instrucción: superior, autodidacta; estado civil: tres nupcias heterodoxas; ocupación: poeta, dramaturgo, guionista de cine, periodista, comunicador televisivo; grupo literario al que se adscribe: “insular”; horario de trabajo: muy flexible, preferentemente nocturno. Siendo así, como acabamos de ver, su impronta se deja notar en los diferentes aspectos de su vida personal y familiar; y sobre este asunto hizo la siguiente declaración, que parece ser la evaluación del desafío de Chagall (“sé lo que puede suceder”), treintaicinco años después:

Pensaba que el poeta debía vivir más a salto de mata, libremente.

3 Instalado en Lima, la filiación mágica de su visión estética coincidió con la pintura de Tilsa Tsuchiya, con quien cultivó una larga amistad reforzada por el origen asiático.

Creía que debía ser más aventurero, que su existencia debía ser lo menos rígida posible [...] Si se fijan bien, no tengo nada que me sujete. Claro, ahora tengo tres hijas y una esposa, pero felizmente puedo conciliar mi responsabilidad de padre y esposo con mi vida en el aire (Cabrera, Prado y Sánchez, 2005, p.71).

Luego de su fallecimiento el año 2007, Maribel de Paz publicó en la revista *Caretas* una entrevista al poeta con el título sugerente de “El último vuelo” y con una ilustración risueña; pero muy concreta:



LOS AMIGOS⁴

A Lorenzo Osores

- 1 Permanece aún el sabor de un helado de almendras
 en nuestra garganta
 y Lorenzo habla de nuestros años
 sin salir del duro cascarón de la familia,
 5 recuerda que cuando caían las hojas él no sabía que pasaba el tiempo.

Debemos buscar trabajo
 porque su novia no leyó nunca folletos malthusianos.

- Ella dijo riendo:
 10 “Mejor saltemos por la ventana”.
 Él dijo:

.....
 4 AE, pp.29-30

“Sería como caer sin llegar nunca”.

- 15 Sin embargo, nuestras renovadas búsquedas de trabajo
emprendidas siempre al atardecer
terminan conversando sobre la hierba de algún parque.

- 20 Hoy hemos fingido ser expertos en publicidad,
hemos fotografiado a todo el mundo con el hueco de la mano,
y textos para un producto imaginario nos han sobrevolado con
persistencia.

Un día emprenderemos una excursión a donde apunte el viento
o editaremos un libro de dibujo o poesía
donde se aprieten las ruedas, el humo, las hojas,
los papás que usan tirantes y los fantasmas.

- 25 Ahora sólo sabemos caminar las calles
y ni siquiera somos carteros.

“Los amigos” poetiza el tránsito de la dependencia de la familia de origen a la independencia propia de la adultez: el trajín en el mundo exterior, la asunción de obligaciones y responsabilidades. A diferencia de los poemas previos, de elucubración interna, en “Los amigos” hay visos de urgencia concreta por el inesperado embarazo de la novia del amigo Lorenzo.

La estrecha relación amical está marcada por el paso del ‘yo’ al ‘nosotros’; por las conversaciones referidas de manera indirecta y en plural “y Lorenzo habla de nuestros años”; la acción prospectiva solidaria “Un día emprenderemos una excursión a donde apunte el viento” que indica empatía y complicidad “Hoy hemos fingido ser expertos en publicidad”; por la comunidad de intereses y propósitos que fortalecen la amistad entre los protagonistas.

La empresa de conseguir trabajo es llevada de tal manera que parece ser más bien un pretexto para el encuentro: empieza al atardecer y termina en un parque, en amena conversación (v.14-16). Fantasean o juegan a ser expertos en publicidad inventándose textos y aparatos fotográficos (v.17-20). La frustración de la búsqueda

culmina con una promesa esperanzadora de convertirse en editores (v.22); pero los versos finales traducen la mirada vuelta a la desolada realidad de esos momentos: solo son amigos, caminantes y desocupados (v.25 y 26).

Si salimos del texto poético y observamos la evolución de la vida real de los amigos (el poema está dedicado al pintor Lorenzo Osores), la promesa esperanzadora: “editaremos un libro de dibujo o poesía”, resultó premonitoria por su cabal realización y nos induce a suponer que el tiempo dedicado a la búsqueda de trabajo que terminaba en amena discusión, estuvo dedicado a la búsqueda de sí mismos, a determinar y fortalecer vocaciones y motivaciones personales para orientar sus vidas.

El verso “sin salir del duro cascarón de la familia,” tiene un sentido directo inequívoco: la dificultad del joven para dejar el hogar e independizarse. Sin embargo, el objeto en sí alude una vez más al vuelo y a la libertad, y en este sentido se concatena con “Chagall”.

Valores familiares y tipos de familia

En “El rapto de la amada Sabina, sin caballo y con mucha cortesía”, “El poema trágico con dudosos logros cómicos” y “Diatriba contra mi hermano próspero” se poetizan valores familiares. Los dos primeros describen diferentes características predominantes en dos familias: en el primer poema el yo poético describe a la familia de su pareja –su “familia política”– y en el segundo a la suya propia, su “familia de origen”. En el tercero, el tema es un conflicto al interior de la familia de origen: el hermano próspero está en primer plano. Pero, entre este y la figura emergente del padre establece una contraposición de modelos, ambos representan dos tipos de valores más o menos semejantes a los descritos –por separado– en los poemas previos.

EL RAPTO DE LA AMADA SABINA, SIN CABALLO
Y CON MUCHA CORTESÍA⁵

A Diana

1 Buena familia, sagrada familia,
una hermana que sueña mirar el poniente
en los rascacielos de Nueva York,
un hermano con posgrado y otros lagartitos
5 todavía sin futuro definido.

Pero nadie descubrió mi pata de fauno:
yo solo lánguido casto.

Tras las cortinas indagaban por mis referencias
y cuando nos dejaban solos
10 sus sospechas volaban como mariposas.

Ahora buscan nuestro rastro por las últimas aldeas.

Ella duerme a mi lado y sueña una tierra de largo reposo.

Yo escucho el incesante ronquido
de las gentes a cuyo lado hemos pernoctado.

15 Cuando huíamos cayó de la mesa un ángel de yeso
aureolado con los más antiguos respetos de la familia,
con la más larga tradición de biennacidos

biencasados

bienmuertos.

20

Así sea.

La primera estrofa es una fotografía familiar “de estudio”, valorativa; el yo lírico ironiza a su futura familia política, estereotipadamente aspirante. En las dos estrofas siguientes, el pretendiente poético acecha en el hogar de la novia y advierte la desconfianza familiar. Ambas estrofas son de alarma ante la aparente pasividad del cazador enamorado. Las dos estrofas siguientes refieren el rapto

.....
5 AF, pp.33-34

consumado y la placidez de la pareja, que enfrenta el futuro con optimismo. En la última estrofa, un *flashback* enfoca el momento de crisis que desencadena la informal fuga: la quiebra de los valores largamente cultivados.

El tono es de abierto desafío y enfrentamiento a un tipo de familia de clase media. A ellos apuntan las expresiones sarcásticas como “...postgrado y otros lagartitos / todavía sin futuro definido” –cuando se refiere al hermano de su pareja– y la letanía “biennacidos / bien casados / bien muertos. / Así sea” para calificar a los miembros de la familia política. En este enfrentamiento –si seguimos el referente histórico del título– el yo lírico invade el territorio enemigo y huye, victorioso; una versión irónica del botín de guerra de los primeros romanos. Una ironía épica.

POEMA TRÁGICO CON DUDOSOS LOGROS CÓMICOS⁶

- 1 Mi familia no tiene médico
ni sacerdote ni visitas
y todos se tienden en la playa
saludables bajo el sol de verano.
- 5 Algunas yerbas nos curan los males del estómago
y la religión sólo entra con las campanas alborotando los
canarios.
- 10 Aquí todos se han muerto con una modestia conmovedora,
mi padre, por ejemplo, el lamentable Prometeo
silenciosamente picado por el cáncer más bravo que las águilas.
- Ahora nosotros
ninguno doctor o notable
en el corazón de modestas tribus,
la tribu de los relojeros
15 la más triste de los empleados públicos
la de los taxistas
la de los dueños de fonda

.....
6 AF pp.35-36

de vez en cuando nos ponemos trágicos y nos preguntamos por
la muerte.

20 Pero hoy estamos aquí saludables escuchando el murmullo
de la mar que es el morir.
Y este murmullo nos reconcilia con el otro murmullo del río
por cuya ribera anduvimos matando sapos sin misericordia,
reventándolos con un palo sobre las piedras del río tan metafórico
25 que da risa.

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

En contraposición al anterior, “Poema trágico con dudosos logros cómicos” describe y defiende la identidad de su propia familia de origen con una ironía más trágica que cómica, siguiendo las referencias greco-latinas.

La fotografía grupal de esta otra familia (la propia) es una instantánea al aire libre. El sarcasmo de la composición anterior sigue presente, pero es tierno y con un no disimulado orgullo: a falta de pergaminos y proyectos de internacionalización, las “modestas tribus” de los “nada notable” despiertan imágenes de larga prosapia occidental, como las del mítico Prometeo y los versos de Manrique; los tonos trágicos insistentes en el discurso de la muerte destacan lo opuesto: la vida en pleno y directo contacto con la naturaleza bajo el ardiente sol veraniego. La vitalidad de la familia, con soledad o anonimato, desborda en los versos de violencia: “anduvimos matando sapos sin misericordia [...] Y nadie había en la ribera contemplando nuestras vidas”.

El observador poético, con evidente intención comparativa, ha delimitado dos tipos de familia cuyas filosofías de vida son di-

símiles: a la formalidad del ascenso social se opone la informalidad con aparente descenso de quienes esperan compartir el trágico destino de sus antiguas víctimas. La descripción de la familia política empieza y termina con epítetos teológicos: la pomposa expresión “sagrada familia” abre el poema y finaliza quebrando el ángel de yeso y la larga tradición con amén (“Así sea”). En la otra familia, donde prima la informalidad, lo místico llega solo en el tañer de las campanas. A los sobresalientes títulos académicos enfrenta las modestas tribus de los nada notable. La familia política también despierta asociaciones fluviales con la irónica frase a ritmo de letanía: “la más larga tradición de biennacidos / biencasados / bienmuertos”, para subrayar la quiebra de los “biencasados”. A pesar de que ambas familias han pasado por la etapa de la migración interna –de la provincia a la capital– la política se encuentra en la fase siguiente del ascenso social: la emigración internacional. En la perspectiva futura, el atardecer entre rascacielos de Nueva York tiene como contraparte la espera del trágico fin de la vida en una playa cercana.

El yo poético descarga en la familia política su rechazo a valores sociales que no son ajenos en su propio grupo familiar: en “Acerca de la libertad” su familia “que es muy lógica” lo va a desafiar a enfrentarse solo en el mundo. En “Diatriba contra mi hermano próspero” el poeta atribuye al hermano primogénito rasgos que reprueba en la familia política; pero no por los títulos académicos, sino por el éxito económico, de allí la diatriba. Contra él esgrime términos fuertemente despectivos. En esta situación que le hace sentirse humillado busca consuelo, aprobación y apoyo en la imagen paterna. La alianza que establece con el padre protector le permite enfrentarse a su pragmático y próspero hermano mayor (probablemente urgido por las responsabilidades de padre sustituto); distante en razón de su interés por el sustento económico. El poemario está dedicado a su madre y a otros dos hermanos, lo cual delata la distancia del primogénito; pero no impide la inclusión de su pomposo retrato “versallesco”.

Ante su mirada se registran tres tipos de referentes familiares: la tribu de los “nada notable”, la de los aspirantes académicos y la de los comerciantes de éxito. Entre humillado y desafiante, el yo poético plantea –para sí– una posición despreocupada (de artista), contando con la complicidad íntima del idealizado padre fallecido. De allí la necesidad de la permanente alianza para enfrentar –a pie firme– los modelos exigidos por el entorno social.

DIATRIBA CONTRA MI HERMANO PRÓSPERO⁷

1 Mi hermano próspero
 sumergido en su sofá versallesco
 preludia
 como elefante en suave regocijo
5 su siesta.
 Mira el mar en la falsa profundidad de la pecera
 y organiza la tarde como si fuera un negocio.
 Sólo oigo girar la rueda de la fortuna
 cuando me acerco sigiloso para mirar a través de su ojo
10 y el caracol que nos anunció el mar que desconocíamos
 se ha convertido
 en cornucopia.
 Lo rodea un aire robusto, un aire de torre gorda
 y menos que gusano soy
15 ante la concurrencia de parientes y público en general.
 A veces pienso en mi padre
 que nos aguarda a todos entre la niebla
 bebiendo el licor de las botellas vacías
 seguro se alegra
20 seguro me invita a un trago
 si le arribo sin chequera
 y de todos el más escaldado.

7 AF, p.46

Afrontamiento a la rutina burocrática

Otro par de poemas se correlacionan por la posición proclamada para sí mismos: "Sugerencias" y "La visita del ojo que supervisa a los buenos hombres". Ambos son contestatarios; el primero contra el trabajo rutinario de oficina dirigido por un jefe implacable; y el segundo contra el "Ojo Vigilante del Estado". Son manifiestos de libertad contra la sujeción burocrática asfixiante. Los poemas continúan la temática libertaria planteada en "Los amigos" y en "Acerca de la libertad".

SUGERENCIAS⁸

1 Aviso que la silla donde escribo por triplicado
 y tomo mi refrigerio
 ya me está tatuando la espalda y las nalgas.

5 ¿Por qué no mandan una circular
 permitiendo a los oficinistas
 desfilan con su escritorio al parque de enfrente?
 Los literatos dicen que estamos muertos,
 Pero qué difícil resulta ocultar de los ojos de los muertos
 en un triste acto de magia

10 la sonrisa de mi mujer, mis libros, mi hijo
 anunciado por el tejido de lana Patito
 que me ensueña largamente hasta las babas.

15 Aviso también que hoy el sol se ocultará temprano:
 sólo los viernes permanece hasta la madrugada
 como un beneficio de la semana inglesa.

(Entonces hablamos con una suficiencia que es para llorar
 porque ningún conocimiento es ajeno a los oficinistas en la
 cantina).

20 Pero lo que quiero decir es rata
 encorbatada rata

8 AF pp.37-38

consuelo— la protesta (venganza) anónima en el buzón de sugerencias. El parque de enfrente, solaz para romper la monotonía de la oficina, se convierte en el parque de las lamentaciones.

El desenlace del poema se emparenta con el de “Acerca de la libertad” por la inmovilidad final; pero lo que es timidez o simple temor ante la posibilidad de salir del “duro cascarón de la familia”, en “Sugerencias” es una rabiosa frustración ante la tácita imposibilidad de abandonar la oficina.

LA VISITA DEL OJO QUE SUPERVISA A LOS BUENOS HOMBRES⁹

- 1 Desde la poderosa región de las antesalas y los tronos
donde moran secretarías y vencedores,
cada cual a su conquistada manera,
partía el Ojo Vigilante del Estado
- 5 hacia los perdidos reinos donde nosotros los diligentes
clasificábamos a los beneficiarios de la felicidad
dibujada en folletos.
“Las necesidades ahogan las convicciones y
los escrúpulos arañan como un millón de gatos nuestro sueño.
- 10 Es falsa esta mudanza de plumas
pero mi hijo será hermoso”.
- Y esperamos
porque cerca está el rendimiento de las cuentas
y el Ojo es inalterable
- 15 y es vengativo si no te acoges a su gracia.
¿Vendrá volando?
¿A caballo quizás?
¿Veremos a lo lejos como un penacho la bandera del Servicio
Oficial?
- 20 Posiblemente ya está invisible entre nosotros,
y en ese convencimiento hacemos venias al aire, intuyéndolo
entre nuestras aprensiones
y nuestros más hermosos pensamientos:
“Mi hijo será hermoso y será llamado Cristóbal”.

El Ojo es una imagen de la iconografía cristiana, el ojo de Dios

9 AF, pp.44-45

enmarcado por un triángulo, que se dice de origen egipcio. El “Ojo Vigilante del Estado” es una imagen de coerción máxima. Omnipresente e invisible, el ojo es vigilante y vengativo. Una doble sinécdoque poderosa representa la agresiva reducción del poder, o del jefe del poema anterior. No obstante, es una metáfora del control que convierte la sede de la vida social en un panóptico.

El yo poético se debate en un clima opresivo y perseguidor que ahoga sus convicciones e invade sus “más hermosos pensamientos”. Se declara víctima de escrúpulos y de que su sometimiento (“mudanza de plumas”) es falso. En su lucha interna (los versos entre comillas) “mi hijo será hermoso” se convierte en un grito de guerra que le ayuda a soportar las incómodas imposiciones de la rutina del trabajo. El nombre Cristóbal resuena a victoria y redención.

La crítica contra un sistema en el cual no encaja parece expresada en el mismo tenor que en otras críticas; sin embargo, de acuerdo al tono y a la intensidad de la protesta podemos establecer una secuencia en la cual la queja va *in crescendo*: cuando se trata de la familia de origen (“Acerca de la libertad”) el reproche se enfrenta a una familia “lógica”, cuando apunta a la familia política (“El rapto de la amada Sabina...”) descarga sarcasmo. Lo mismo ocurre contra el hermano próspero (“Diatriba...”), y finalmente la queja contra la oficina es casi violenta. En esta última situación, la actitud de anónima venganza guiada por la impotencia nos recuerda aquella de “Calixto Garmendia”, el personaje de Ciro Alegría que por las noches arrojaba piedras al tejado de las autoridades del pueblo para vengarse “anónimamente”.

Desde el punto de vista del desarrollo personal, encontramos al yo poético en la situación de su amigo Lorenzo: en plena conformación de la familia personal, con pareja gestando. En “Los amigos”, la búsqueda de trabajo era lo agobiante. En este poema, lo insoportable es tenerlo, por la monotonía de la actividad. El nombre de Cristóbal es explicable porque los versos fueron escritos cuando no era fácil determinar el género del niño; por lo demás, se suele

El “Informe para mi hermano muerto en la infancia” está compuesto de 13 expresiones breves, telegráficas. La narración intercala el tiempo presente y el pasado. Es un compendio de los acontecimientos de la vida familiar y personal a partir de la prematura muerte del hermano.

El primer verso introductorio anuncia un registro de concordia con el fallecido hermano que le precedía. Si la premisa advierte que no hay discordias ni discusiones, es porque tienen cabida: pesa ser sobreviviente.

La secuencia de los versos siguientes delimita al mundo de los muertos en tiempo pasado y al de los vivos en tiempo presente. El yo lírico habla de la epidemia, el dolor de la pérdida, los sobrevivientes y la muerte del padre. Informa de su compañera, de la tecnología que ha ingresado en el hogar y el anuncio del verano. El verso 11: “¿Te ves con papá?”, es sorprendente, inesperado porque deja de dar información, la pide. Está en tiempo presente pero es un verso referido al mundo del padre y del hermano, ambos fallecidos; por eso constituye un nexo entre el mundo de los vivos y el de los muertos. El informe, finalmente, es un recurso para vincularse y obtener información; es decir todos los versos contextualizan al más breve e incisivo. Los dos últimos son emotivos y rematan el tono de pesadumbre, de duelo interminable que impera en todo el poema y enmarca la falta de respuesta a la única pregunta del informe: “En general, me he vuelto un poco indiferente. / A veces pesa mucho el silencio de los cipreses y los muertos”.

El tono optimista lo dan los versos 8 y 10: “Me acompaña una muchacha parecida a una fuente” y “Ya empieza el verano”. El informe en sus dos vertientes, pasado y presente, transcurre siguiendo la evolución cronológica. El verso “Nos alimenta una licuadora” encuentra su correlato en los poemas “Flores de plástico” y “Hablando de naranjas” –ambos del mismo libro–, críticos frente a la artificialidad de los productos de la tecnología moderna.

CINE MUDO¹¹

- 1 Mirando el amor,
 tendido en los pastos,
 si cierras un ojo tendrás una estampa china.
 ¿Dónde está China?
- 5 Mi madre tenía una ventana y no pudo ver China.
 La máquina 7 ha pasado por el cielo diciendo adiós.
 Pasó un manicero vendiendo maní. Adiós.
 No era manicero: desconfía de las nubes que arrojan maní.
 Ha bajado un caballo
- 10 y en el cielo la yegua espera acostada diciendo amor.
 Está pasando un entierro,
 el muerto quería ir caminando
 pero que comprenda que comprenda le dijeron.
 Le dijeron que la huelga continuaba ante la tropa y la bala.
- 15 Adiós. Último adiós. Adiós levantando un manojito de pasto.
 ¿Cómo te llamas? No quiere hablar.
 Como mi madre cuando mira por la ventana.
- No tengas miedo. En tu memoria
 las yeguas han postergado su boda de blanco.
- 20 Ellos están esperando noticias
 y hermoso es el oficio de cartero bajo la tierra.
 ¿Son blancas las calles bajo la tierra?
 Saluda a mi hermano,
 que levanté un manojito de pasto, así le dices.

El título “Cine mudo” introduce al lector en un mundo surrealista de imágenes en rápido movimiento. La carencia de diálogos explícitos es reemplazada por las acciones en un transcurrir cinematográfico. De allí las sucesivas estrofas cortas.

“Cine mudo” no solo sugiere ausencia de parlamentos, sino también desborde gestual y mímico. El futuro guionista de cine traza sus tres escenarios: cielo, tierra y bajo tierra. Los personajes principales: el yo lírico y el huelguista muerto; los secundarios, símbolos vivientes: la madre, la pareja de novios equinos, la má-

.....
 11 AF, pp.41-42

quina 7 y el manicero.

La primera escena es de vida terrena realista, una imagen del mundo con sus posibilidades vitales y sus limitaciones: el amor tendido en los pastos, indicio de vida y su sublimación artística, pues sugiere “una estampa china”; por otro lado, la visión desde la ventana es limitada, no llega a divisar las antípodas: “Mi madre tenía una ventana y no pudo ver China” (v.5).

La escena segunda, irreal, en el cielo, es una sucesión de tomas en constante desplazamiento: la máquina 7 y el manicero despidiéndose; el caballo desciende y establece el vínculo entre cielo y tierra: “y en el cielo la yegua espera acostada diciendo amor” (v. 10).

En la tierra, la escena de despedida surrealista: un cortejo fúnebre con un muerto que insiste en ir caminando y que no responde a las preguntas, con lo cual “cine mudo” adquiere una nueva dimensión: la imposibilidad de intercambio verbal con el cadáver; semejante a la imposibilidad de mirar al otro lado de la Tierra. Sin embargo, la incomunicación entre el vivo y el muerto sugiere la posibilidad de comunicación entre los muertos y así, el yo poético convierte al difunto en mensajero entre ambos mundos. Lo tranquiliza asegurándole que es esperado, sin dejar de advertirle que su memoria ha quedado suspendida: “las yeguas han postergado su boda de blanco” (v.19).

El mundo bajo tierra es imaginado blanco y acogedor: “Ellos están esperando noticias / y hermoso es el oficio de cartero bajo la tierra. / ¿Son blancas las calles bajo la tierra? (v.20-22).

Las despedidas obedecen al paso de vehículos y vendedores ambulantes (cuya rutina es el tránsito), a la separación de los amantes equinos y al cortejo fúnebre; el transcurrir de la vida y la muerte. En las imágenes visuales, el acto de separarse les confiere unidad y marca el límite entre los dos mundos. La palabra “adiós” se repite casi insistentemente, sin contar los gestos de levantar el manojito del pasto predefinido como lecho de amor.

“Cine mudo” mantiene la búsqueda de contacto con el hermano fallecido y como en el poema anterior, solo hay preguntas

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

15 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.

20 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.

“Las manos” y “Diatriba...” son los poemas de *Álbum de familia* que el autor dedica íntegramente a los jefes de su familia. Ambos con filosofías de vida disímiles. El hermano mayor, es tan distante y despreciativo que el yo poético evoca al padre para sentirse cobijado. En “Las manos”, por el contrario, no hay distancias, el yo poético y su padre comparten, en comunión perfecta, un mismo cuerpo: el cuerpo del hijo es el cuerpo del padre. Esta unicidad corporal es contrastada con la amplitud espacial: en el inicio del poema es la distancia recorrida en la inmigración paterna, y en los versos finales, es el espacio indefinido que dejó de recorrer.

Las manos se presentan como punto central, como eje –aquí y ahora– de allende el espacio y a través del tiempo. Alrededor de ellas se halla el espacio infinito y el devenir temporal.

Por sinécdoque las manos son la ternura y representan la relación con el padre; asociadas a la actividad pictórica, con la imagen de Utamaro, trascienden el detalle anatómico: el poeta traza con ellas un amplio contexto espacial geográfico y emocional. La herencia de las manos es una declaración gozosa de identidad y promesa

de vida. La palabra ternura no sólo cierra el poema: “su ternura que supo modelar sobre mis cabellos” (v.21) sino que se la encuentra en uno de los versos iniciales: “dos tiernísimas frutas” (v. 7).

La ternura que el poeta otorga al padre no deja de ser novedosa: en general, más que atributo del padre suele serlo de la madre.

Poemas sin referentes familiares

“Flores de plástico” y “Hablando de naranjas” son críticas contra la invasión tecnológica que intenta reemplazar la frescura de los frutos de la naturaleza; aunque las naranjas le rememoren los cuadros de Modigliani y Magritte. En “Consejos para las muchachas” también se advierte un tono de protesta; mientras que en “Cuatro muchachas alrededor de una manzana” hallamos que sus preferencias personales lo conducen a frustrar sus impulsos eróticos.

FLORES DE PLÁSTICO¹³

- 1 Cada uno de estos días del Señor
un vendedor demuestra en mi puerta
que somos menos perdurables que el plástico.
- Y ya mi casa está llena
- 5 con diversos objetos garantizados irrompibles.
- Pero este tiempo de Gracia
comprendiendo que nada puede ser ajeno a los afanes líricos
ha creado hermosas flores en humosos laboratorios.
- La urgencia por entregar la primavera
- 10 es probable causa de algunas deficiencias:
no hay secreto placer entre el polen y el estambre
ni esa inmemorial premonición
que estremeció al hombre ante la flor marchita.
- He visto algunas secretarias
- 15 vertiéndoles el perfume de su agrado.

13 AF, p.31

Y a esta alturas
no debe sorprendernos una triste muchacha
deshojando flores de plástico junto a su ventana.

HABLANDO DE NARANJAS¹⁴

1 Las naranjas sólo me sugieren fáciles metáforas:

Digo:

lluvia capturada,
calidoscopio,
5 estallido.

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

Sin embargo, no niego
10 que he llegado a descubrir sus más hermosos disfraces:
Modigliani pintaba senos
que claramente son naranjas
y Magritte
las hizo florecer torturadas en su mundo.

15 Y un día de estos amaneceré convencido
por la propaganda
de que vienen de algún árbol
las botellas de químicas naranjas.

“Consejos para las muchachas” y “Cuatro muchachas alrededor de una manzana” son los últimos poemas del libro. En estos poemas, el yo poético aborda algunas de sus preferencias sobre el vínculo con el sexo opuesto, y señala así la transición de la separación de la familia de origen para conformar la suya propia.

CONSEJOS PARA LAS MUCHACHAS¹⁵

- 1 Conozco algunos sueños femeninos.
Susana sufría el tormento de no permanecer como una estatua
en la memoria de los hombres.
- Pasaba sus días soñando una canción que nos encadenara.
- 5 En su homenaje
y probada la ineficacia de los antiguos recursos
escribo estos consejos con la intención más sana del oficio:
 Aprenda francés y practique yoga
 Aficiónese al bowling
10 a pintar al aire libre
 al budismo
 a coleccionar estampillas de países remotos
 Únase a un grupo de canto o danzas folklóricas
 Frecuente un cine club
15 Tome café levantando deliciosamente el dedo meñique
 Únase al Cuerpo de Paz
 Incluya en su vocabulario cotidiano
 “tercer mundo”
 Lea los “Cien Años de Soledad”
20 Camine como si estuviera en la avanzada de un grupo
 en vanguardia
 Diga en voz alta que ama desesperadamente las
 mariposas.
- Si estos consejos le granjean la admiración
25 de varios amantes de mariposas
yo habré constatado
que fue un acierto conocer a Susana
desdichada, ya lo dije,
por carecer de una canción que nos ensimismara.

15 AF, pp.47-48

CUATRO MUCHACHAS ALREDEDOR DE UNA MANZANA ¹⁶

"La música de Susana tocaba las lujuriosas fibras"

WALLACE STEVENS

1 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
5 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
10 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,
15 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.
Celebro el rasgueo vertiginoso de la guitarra en la fonola
y mientras ellas aplauden yo sueño procacidades, me miro
20 los dedos que ya no llevan guantes para arrojar al suelo
y decido mi retiro, sin discordias y a desgana,
mientras va devorándose sola mi manzana.

Moisés Sánchez halla en los dos últimos poemas “una caricaturización, una mirada condenatoria de la mujer desde diversas entradas: en el primer poema, a partir de la frivolidad y la naturaleza instintiva, fantasiosa e irracional de la mujer; y, en el segundo, a partir del deseo irracional y decadente que esta provoca”. Propone como interpretación una posible misoginia del hablante lírico y un reclamo de moderación y respeto de los valores tradicionales (Sánchez, 2005, p.27).

.....
16 AE, pp.49-50

En nuestra opinión, debemos considerar que el *leitmotiv* de todo el poemario es una autoafirmación de la identidad. Es un pronunciamiento a favor de ciertas preferencias y, naturalmente, en contra de las posiciones opuestas. En el campo amoroso tiene el mismo sentido: los consejos para las muchachas también son una declaración en contra de una femineidad prefabricada y a favor de otras características personales que él las encuentra encarnadas en Susana. En el segundo poema también proclama su distancia del acercamiento grupal, desenfadado y sin intimidación de cuatro muchachas que “hacen del fuego juego de entrega” y solo consiguen inhibirlo pues “está hecho para dilatadas acechanzas”. “Canción mágica para la cacería” (HP, p.61-62) es una metáfora de la búsqueda amorosa que confirma la misma actitud, dieciocho años después: “Ahora gira lentamente, muéstrame el lado del corazón / y ven contenta, / ven siempre contenta, por aquí, / por aquí”.

Por la temática amorosa, estos dos poemas están emparentados con “El rapto de la amada Sabina, sin caballo y con mucha cortesía” (ubicado en otro subgrupo por representar a un estereotipo de familia), donde también encontramos un yo poético nada tradicional cuando dice de sí mismo: “Pero nadie descubrió mi pata de fauno: / yo solo lánguido casto” y se proclama en contra de los “bien casados” al describir su unión informal mediante la fuga calificada gozosamente como “rapto”.

De la identidad y del estilo

Álbum de Familia poetiza la problemática propia del período cronológico del adulto joven. La búsqueda de racionalidad en la inclusión social. Las reflexiones giran en torno a la dependencia familiar; la urgencia de trabajar o la búsqueda infructuosa de empleo; el acercamiento al sexo opuesto y formación de la pareja; la alegría ante la paternidad; la tediosa y destructiva rutina del trabajo burocrático; la artificialidad de la vida moderna. El llamado de

la poesía y la búsqueda de los bienes materiales como fenómenos existenciales contrapuestos. El sentirse extraño hasta dentro del mundo familiar. Y en la etapa conflictiva del ser en soledad, la desesperada búsqueda de la imagen idealizada del padre ausente, modelo y aliado para resistir los embates de las convenciones sociales.

Si bien es cierto *Álbum de familia* es un libro paradigmático en cuanto al contenido familiar, también lo es en cuanto a los recursos que emplea. En primer lugar, en él no hay todavía algunos rasgos considerados propios: ni poesía japonesa ni mitos laredinos. Estos comienzan a aparecer a partir del segundo poemario, dieciocho años después. Se encuentra, más bien, un franco interés pictórico: la vocación inicial del poeta fue dedicarse a la pintura como su padre. Así, el libro ganador del premio Poeta Joven del Perú coincide con el paso fugaz de su autor por un centro de bellas artes y por otro de arquitectura. Chagall y Leonardo o la pintura occidental; Hokusai y Utamaro por el lado oriental, japonés, son íconos que manifiestan ese primer llamado del arte. El espacio poético dedicado después a la poesía japonesa está, en *Álbum de familia*, reservado a la pintura japonesa; los mitos laredinos, por el surrealismo pictórico de Chagall (también adjetivado como mágico) y las entrecortadas visiones aparentemente inconexas del cine mudo (anuncios de su ulterior dedicación al cine). Pero los actores centrales son los mismos: él y su familia, con la presencia ocasional de alguno que otro allegado. En el retrato de la familia, "Poema trágico con dudosos logros cómicos" se hacen presente algunos rasgos que permanecerán en toda su producción poética, como el descubrimiento de temas poéticos en todo lo "nada notable", el saber popular, la distancia religiosa (*Habitó entre nosotros* es toda una excepción merecedora de comentario especial), el apego a la naturaleza y el preguntarse por la muerte en la imagen del río de la vida.

En este primer libro es notable la estructura dialógica o dialéctica en el desarrollo del argumento lírico: siempre dos interactuantes portadores de similitudes y diferencias; en simple cotejo, en oposición o en pugna, según el caso. Esta dicotomía discursiva evo-

lucionará hasta la dinámica del estallido poético tomado del haiku y la incorporación temática de los mundos paternos disímiles.

El plan dialéctico: tesis, antítesis, y una posición dialógica permanente asumida por el yo poético caracteriza *Álbum de familia* como un manifiesto o ideario de juventud. Se aprecia la rigurosidad técnica tanto en la elaboración de los poemas como en la distribución de estos: la estructuración del poemario también dice. Así el poema "Chagall", que inicia *Álbum de familia*, es un estandarte heráldico que anuncia la poética y filosofía de vida de José Watanabe. Los dos últimos poemas tratan sobre el cortejo, su acercamiento a las muchachas. Independencia y sexualidad dejan entrever las áreas psicológicas que enmarcan la problemática personal de los años juveniles: la preparación emocional para independizarse del núcleo familiar.

IV. LA FAMILIA NUMEROSA

Teniendo en cuenta la marcada visualidad de la poética watanabeana, debemos acotar que la madre, el padre, los hermanos, las hermanas circulan a modo de imagen filmica. De allí que hayamos cuantificado el registro de ‘apariciones en escena’ de los familiares. Dicho de otro modo, la cuantificación de los “habitantes más propios” del mundo poético de Watanabe se impuso como primer objetivo, bajo la hipótesis de que a mayor presencia más fuerte es el vínculo afectivo.

Después de evaluar las posibilidades de medición, nos hemos decidido por la palabra de parentesco por ser la opción más objetivable y cuantificable. Aunque conlleva ciertas dificultades, puesto que el vocablo aislado no especifica los vínculos con el contexto inmediato y mediato: la palabra “madre” puede referirse a la madre del yo poético, a la madre del hijo del yo poético (su esposa) o a una madre, en general, sin relación de parentesco con el yo lírico. Por otro lado, la omisión del vocablo específico puede ocurrir cuando la alusión es obvia; y el tema puede obligar al uso de ciertos términos.

Para superar esas dificultades, hemos recurrido a la agrupación de datos de acuerdo a tres criterios: en primer lugar, los tipos de familia: la familia de origen (padres y hermanos), la familia conyugal (esposa e hijas) y aquella sin relación con el yo poético. En lo referente a la esposa, mantenemos la designación en singular porque así se da en los poemas; en sentido estricto debiera ser plural. En segundo lugar, la separación de los paratextos de los poemas (títulos y dedicatorias); y finalmente, la distinción entre los

poemarios de temática libre y aquellos desarrollados a partir de un tema que se funda de manera palmaria en la intertextualidad: *Antígona y Habitó entre nosotros*.

LAS DEDICATORIAS DE LOS LIBROS Y DE LOS POEMAS

Las dedicatorias revelan los vínculos afectivos del yo autoral con las personas de su entorno. Su condición de paratextos les exige de toda referencia al yo lírico, el cual rige el texto por libre imaginación creativa. No obstante, el valor semiótico de las dedicatorias requiere de algunas precisiones en el caso de Watanabe, porque él las utiliza, en algunas ocasiones, como recurso estilístico, como clave para indicar el sentido del poema. Veamos “Casa joven con dos muertos”¹ (HN, p.168); tiene la dedicatoria “(A mi madre y a mi hermano)”. Los paréntesis ubican a la madre y al hermano en el mundo real; los excluyen del texto en el cual no son mencionados. Pero, el desarrollo lírico-narrativo obliga al lector a incorporarlos al texto en el deslumbramiento final, porque desde su posición extratextual es la clave para comprender el sentido de todo el poema. Paralelamente, el título ha seguido el mismo tratamiento, pues en el texto tampoco se menciona la palabra ‘muerto’; pero todo orienta al lector hacia la recuperación del término y su concepto: se produce la resemantización cohesionadora que supera la fractura de título, dedicatoria y texto. Como lo hemos anotado líneas arriba, la originalidad de la función de la dedicatoria está marcada ortográficamente por el autor al encerrarla entre paréntesis; así lo ha hecho solo con dos poemas más, los dedicados a los poetas desaparecidos Eielson (“Intestino”, IN, p.451) y Oquendo (“Film de los paisajes”, IN, p.452) con la expresión “(Homenaje a ...)”. En estos dos casos, la dedicatoria también es la clave para la comprensión del estilo que emplea en cada uno de estos poemas:

.....
1 Véase pag.274

la imitación o el mimetismo estilístico como homenaje; lo mismo se puede decir en cuanto a la mención de Basho. Otro ejemplo de utilización de la separación entre paratexto y texto como recurso o juego estilístico, es el poema “En su carta mi hermana Dora dice que”² cuyo título es parte del texto y a la vez dedicatoria; es decir, el proceso de lectura establece el paratexto.

Como antecedentes de análisis de las dedicatorias, nos remitimos a los estudios del Inca Garcilaso y de Vargas Llosa: los comentaristas creen ver en las dedicatorias de los libros de ambos escritores la prueba de su relación con el mundo. Así, Hernández (1993) ve en las dedicatorias, por un lado, la importancia de la fe cristiana en la identificación de Garcilaso con lo hispano:

Para el Inca Garcilaso la fe cristiana fue siempre asunto principal. La dedicatoria de la segunda parte de los *Comentarios Reales o Historia General del Perú*, como decidieron llamar los editores a la publicación póstuma del Inca, fue hecha a “la gloriosísima Virgen María, Nuestra Señora, Hija, Madre, y Esposa Virginal de su Criador, suprema princesa de las criaturas” (p.118).

Por otro lado, otra dedicatoria del mismo libro muestra la preocupación del Inca por los mestizos peruanos como él, a quienes se adhiere, lo cual trasunta el drama de su identidad:

Esta segunda parte que iba a ser publicada después de la muerte del escritor y bajo otro título fue dedicada “a los indios, mestizos y criollos de los reinos y provincias del grande y riquísimo Imperio del Perú”. El Inca Garcilaso de la Vega, “hermano, compatriota y paisano...” (p.123).

En cuanto al estudio psicoanalítico de Vargas Llosa, Silva Tuesta (Silva, 2005) demuestra, a través de las dedicatorias, la capacidad del novelista para cultivar la amistad:

Allí está esa dedicatoria de *Conversación en La Catedral* como la mejor prueba de que las grandes amistades no han sido ajenas a él: “A Luis Loayza, el borgiano de Petit Thouars, y a Abelardo Oquendo, el Delfin, con todo el cariño del sastrecillo valiente, su hermano de entonces y de todavía”. Y así en cada una de sus dedicatorias,

2 Véase pag. 243

MVLI refleja que es capaz de tener no sólo ligazones amistosas, sino fuertes ligazones (p.200).

En otra dedicatoria hállase un pariente por línea materna que encabeza la relación de amigos:

La dedicatoria perteneciente a sus Memorias, nos trae una lista de ellos: “Este libro está dedicado a Frederick Cooper Llosa, Miguel Cruchaga Belaunde, Luis Miró Quesada Garland y Fernando de Szyszlo, con quienes todo comenzó” (p.201).

Hemos buscado a familiares en las dedicatorias de las principales obras de la amplia producción del escritor y solo hemos encontrado a sus cónyuges: a Julia Urquidi Illanes, su primera esposa (*La tía Julia y el escribidor*) y a Patricia, su segunda esposa (*La casa verde*). La relación de Vargas Llosa con su padre fue traumática; los recuerdos agradables de su infancia están ligados a la línea materna de su familia extensa. Ello explicaría el predominio de dedicatorias a personas ajenas a su círculo familiar. Todo lo contrario encontramos en el recuento de dedicatorias de Watanabe: la presencia perenne de su familia de origen, a la que se agrega su familia propia, conyugal.

Como se ha visto la dedicatoria es un recurso que proyecta los vínculos afectivos. Así, solo por citar a las cumbres de nuestra poesía, José María Eguren alcanzó a publicar tres libros: dedicó el primero, *Simbólicas* (1911), “A la memoria de mi querido hermano Jorge Luis Eguren” y el segundo, *La canción de las figuras* (1916), “Al ilustre maestro Don Manuel González Prada”; un familiar fallecido y un maestro amigo. César Vallejo no ha dedicado explícitamente a nadie ni *Los heraldos negros* (1916) ni *Trilce* (1922).

Los cuadros 2 y 3 muestran la frecuencia y distribución de las dedicatorias de los libros y poemas, y el parentesco con el autor.

Siete de los ocho libros tienen dedicatoria; la excepción es *Antígona* que fue escrito a sugerencia del grupo teatral Yuyachkani. Los siete libros están dedicados a 13 personas: en primer lugar, a siete miembros de su familia de origen: los dos padres y cinco hermanos, cuatro mayores y una menor, Teresa; luego a cuatro miembros de

Cuadro 2
FRECUENCIA Y DISTRIBUCIÓN DE LAS
DEDICATORIAS DE LOS LIBROS

LIBRO	DEDICATORIA	Madre	Padre	Hermano	Hija	Esposa	Sobrina	Amigo	Total
<i>Álbum de familia</i>	Madre, Negro, Viche	01		02					03
<i>El huso de la palabra</i>	Beltram, Teresa			01				01	02
<i>Historia natural</i>	Dora			01					01
<i>Cosas del cuerpo</i>	Tilsa, Issa, Maya, Frida				03		01		04
<i>Antígona</i>									
<i>Habitó entre nosotros</i>	Padre		01						01
<i>La piedra alada</i>	Juan			01					01
<i>Banderas detrás de la niebla</i>	Micaela					01			01
<i>Total</i>		01	01	05	03	01	01	01	13

su familia conyugal: tres a sus hijas y uno a su última pareja y, finalmente, a un miembro de su familia extensa (sobrina) y a un amigo. Es decir, solo se encuentra una persona que no pertenece al círculo familiar inmediato de Watanabe, Beltram, el amigo alemán que lo acompañó durante su hospitalización en Alemania, vale decir, un

amigo que actuó como familiar. Si nos guiamos solamente por la cantidad de dedicatorias, existiría un predominio de los miembros de la familia de origen sobre aquellos de la familia conyugal. Sin embargo, cada uno de los familiares ha sido mencionado una sola vez, con igualdad. Esto lleva a suponer que realizó una elección racional de las dedicatorias; bajo control, una pudorosa demostración de afectividad: minuciosamente, ha distribuido menciones a cada uno de los doce miembros de su familia. Al hacerlo, ha conformado, en sus libros –según el cuadro 2– su universo familiar inmediato.

Desde el punto de vista cronológico, el cuadro nos muestra que las primeras dedicatorias fueron para la madre y dos hermanos mayores, los “no prósperos”. Siguen, después de Beltram, las hermanas, las hijas y la sobrina. Las dedicatorias más tardías fueron para su padre, el “próspero” hermano mayor y para su última esposa Micaela, única cónyuge integrada en esta mesa redonda familiar.

En vida, Watanabe vio la publicación de cinco antologías de sus poemas, todas ellas fuera del país. La primera, traducida al inglés, apareció en Edimburgo; la segunda fue galardonada con el premio José Lezama Lima de la Casa de las Américas de Cuba y se editó en Bogotá; la tercera se imprimió en Sevilla; la cuarta en Caracas y la quinta fue editada por una galería de arte de Madrid, en un corto tiraje con ilustraciones.

Veamos las dedicatorias de las antologías:

- *Path through the Canefields* (1997). No tiene dedicatoria.
- *El guardián del hielo* (2002). “Para mis hijas”.
- *Elogio del refrenamiento* (2004). Sin dedicatoria. Termina con un escrito en prosa que da título al libro. Watanabe explica el “refrenamiento” de su poesía relacionándola con la línea paterna, en la que incluye poesía japonesa especialmente al haiku. No deja de señalar –en los últimos párrafos– la influencia materna.

- *Lo que queda* (2005). Sin dedicatoria. La selección de los poemas y el prólogo estuvo a cargo de su esposa Micaela Chirif.
- *Tu nombre viene lento* (2006). Reúne 16 poemas inspirados en su madre, con ilustraciones del pintor español Eduardo Arroyo. Es un homenaje al poeta Carlos Oquendo de Amat; el título del libro rescata parte del primer verso de “Madre”: “Tu nombre viene lento como las músicas humildes”.

Aunque las dedicatorias no son explícitas en estas antologías, es posible colegirlas por su estrecha vinculación con figuras familiares. La reiteración, en relación con los poemarios originales, transparenta las prioridades afectivas: cronológicamente, en primer lugar las hijas y luego, el padre, la esposa y la madre.

En el cuadro 3, hemos excluido dos libros de poemas, *Habitó entre nosotros* y *Banderas detrás de la niebla*, más la obra teatral *Antígona*, porque no contienen dedicatorias. Por otro lado, el libro *El huso de la palabra* está dividido en tres partes; la última –“Krankenhaus”, ‘hospital’ en alemán– reúne nueve poemas escritos cuando estuvo internado en el nosocomio Heidehaus de Hannover, Alemania. “Krankenhaus” está dedicado a José Luis Calderón y Federico Haag dos médicos amigos de Watanabe: uno peruano y otro alemán. En la misma tabla hemos incluido los nueve poemas dedicados a dos amigos y también los dos a la madre y al hermano en *Historia Natural* (“Casa joven con dos muertos”, p.168) y a Alicia y Lucho Delboy en *La piedra alada* (“El árbol”, p.341).

En total son 18 poemas dedicados a 13 personas. Los homenajes a dos poetas fallecidos se incluyen en el recuento dentro de la categoría de amigos. A la inversa de lo que ocurre con los libros, en los poemas aparecen más los amigos (13 de 18 casos). Solo tres poemas están dedicados a cuatro familiares: a sus esposas Diana y Micaela, a la madre y al hermano Juan. Los resultados de la tabla 3 muestran un Watanabe más amigo que familiar y dentro de lo familiar, más esposo, luego hijo y hermano.

Al comparar estos resultados con aquellos de la tabla 2 (véase gráficos 1 y 2), llama la atención que tan solo siete libros estén dedicados a 13 personas, casi dos personas por libro, sobre todo familiares; y que de un total de 188 poemas, el número de personas (mayoritariamente no familiares), sea el mismo: 13; a quienes se les ha dedicado 18 poemas, en una proporción de una persona cada 14 poemas. Los resultados inversos a los del cuadro 2 no son solo en el aspecto cuantitativo; ocurre lo mismo desde el punto de vista cualitativo si consideramos que dedicar un libro es más

Cuadro 3
FRECUENCIA Y DISTRIBUCIÓN
DE LAS DEDICATORIAS DE LOS POEMAS

LIBRO	DEDICATORIA	Madre	Hermano	Esposa	Amigo	Otros*	Total
<i>Álbum de familia</i>	A. Mendoza L. Osoros Diana			01	02		03
<i>El huso de la palabra</i>	J.L. Calderón* F. Haag*				02		02
<i>Historia natural</i>	Madre Hermano	01	01				02
<i>Cosas del cuerpo</i>	J.L. Li Ning				01		01
<i>La piedra alada</i>	Alicia y Lucho Delboy Micaela			01	02		03
<i>Poemas inéditos</i>	J.E. Eielson ** Oquendo **					02	02
<i>Total</i>		01	01	02	07	02	13

(*) Dedicatoria de "Krankenhaus" (9 poemas).

(**) Poetas fallecidos. "Homenajes".

significativo que dedicar un poema: los libros para la familia, los poemas para los amigos. Todo esto configura una tendencia centrípeta de las dedicatorias: la familia como centro; la tendencia centrífuga es mínima: los amigos como periferia.

Siguiendo la oposición familia/amigo de estos primeros resultados, el tema amistad solo está en un poema del primer libro: “Los amigos” (AF, p.29) y la palabra ‘amigo’ en los textos de los siguientes poemas: “Los encuentros” (HP, p.93), “El esqueleto” (HN, p.147) y en “Los poetas” (CC, p.239). En otros poemas, usa la expresión ‘los muchachos’ para referirse a sus contemporáneos de Laredo:

Gráfico 1
DEDICATORIA DE LOS LIBROS

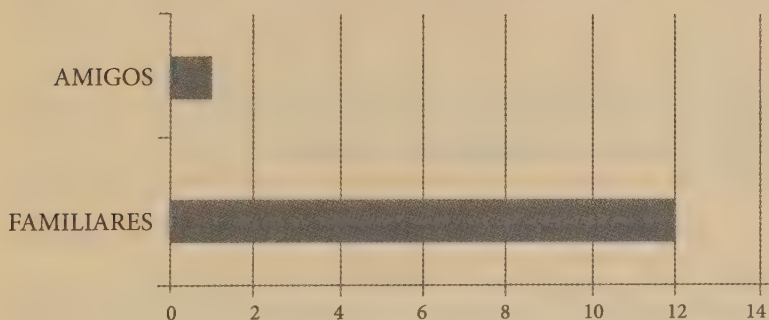
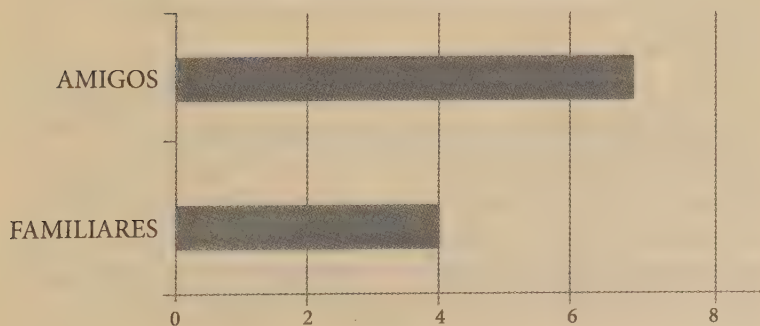


Gráfico 2
DEDICATORIAS DE LOS POEMAS



evita la palabra ‘amigos’. Esto se puede apreciar en los poemas: “Refulge otra vez el sol” (HP, p.84), “A propósito de los desajustes” (HP, p.85) y en “La piedra del río” (PA, 339). En “El suicida” (BN, p.402) el contenido induce a pensar que el yo poético mantuvo una relación de amistad con el suicida; pero también evita utilizar el término ‘amigo’. La polaridad entre amigos y familia planteada en “Los amigos” de *Álbum de familia* (p.29), el libro de juventud, muestra la contraposición de la salida “del duro cascarón de la familia” frente al anhelo de que “un día emprenderemos una excursión a donde apunte el viento”, es decir un enfrentamiento entre la restricción –y la protección– de la familia y la libertad –y sus riesgos– en el mundo exterior (véase el cap. III dedicado a *Álbum de familia*).

LAS PALABRAS DE PARENTESCO EN LOS TÍTULOS DE LOS POEMAS

Como hemos apreciado líneas arriba, Watanabe utiliza la separación de texto y paratexto para involucrar al lector.

Del total de 188 poemas, se encontró solamente nueve títulos con una palabra de parentesco familiar (5%). Los más frecuentes son los hermanos (cinco casos), la madre en dos casos, luego la pareja y el nieto, con un caso cada uno. Estos resultados presentan la imagen del yo poético como hermano e hijo. La referencia a la pareja está hecha como a ex esposa (“descasado”) lo cual lo reintegra a la familia de origen.

Los poemas en cuyos títulos se incluye a hermanos son: “Informe para mi hermano muerto en la infancia” (AF), “Diatriba contra mi hermano próspero” (AF), “En su carta mi hermana Dora dice que” (HP), “Alrededor de mi hermano Juan (i.m.)” (HN) y “Las piedras de mi hermano Valentín” (PA): están cuatro de los seis hermanos mayores de José: el fallecido en la infancia, Juan el hermano próspero (dos poemas), Dora y Valentín.

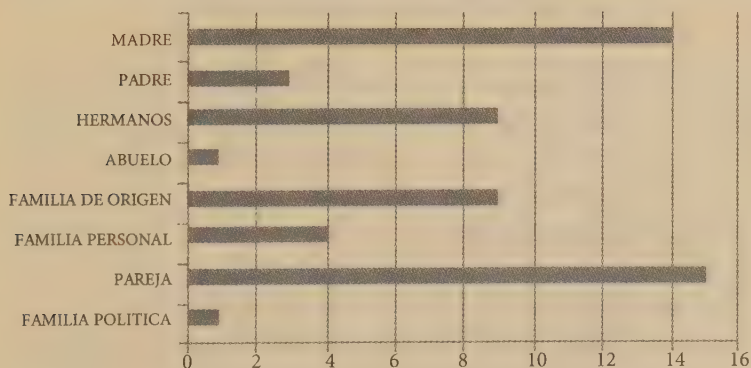
LAS PALABRAS DE PARENTESCO EN LOS TEXTOS DE LOS POEMAS

Los referentes familiares que constituyen la “familia poética” están sometidos a las leyes subjetivas de la creación artística y por consiguiente, reflejan la realidad objetiva en un orden general de mimesis como sustrato inspirativo: de un total de 188 poemas, 56 contienen palabras de parentesco, es decir, el 30% del total; una cantidad considerable que indica la importancia del tema familiar en el universo poético del autor: de cada tres poemas, uno toca al tema familiar.

En los 56 poemas que contienen palabras de parentesco, los más frecuentes son aquellos cuyo contenido se refiere a la pareja (15 casos, el 27%); les siguen en frecuencia los que contienen el referente madre (14 casos, 25%); menos frecuente, la familia de origen en su conjunto y los hermanos (ambos con 9 casos, 16%). Con marcada diferencia, la familia conyugal (4 casos, 7%), el padre (con 3 casos, 5%), el abuelo y la familia política, ambos con 1 caso (2%) (ver gráfico 3).

Gráfico 3

FRECUENCIA DE POEMAS CON PALABRAS DE PARENTESCO



Si consideramos las preferencias individuales, en primer lugar se encuentra la pareja, es decir su familia personal; pero, si agru-

pamos todos los poemas relacionados con la familia de origen (padre, madre, hermanos, familia), ésta última es abrumadoramente mayoritaria: 35 casos (63%). Con este tipo de cálculo, la familia conyugal se reduce a 19 casos (34%); familia extensa: 1 caso (2%) y familia política: 1 caso (2%). El yo poético se muestra como esposo, de fuertes ligazones con su pareja, pero que conserva estrechos vínculos con su familia de origen.

Existe una correspondencia directa entre los resultados de los recuentos en los títulos y los textos de los poemas: mientras que en los primeros podríamos resumir que el yo poético es más hermano e hijo que esposo; en los segundos, es más hijo y hermano que esposo y padre. Predominan los roles de la familia de origen sobre los de la familia conyugal personal. Para la confección de la tabla siguiente, se ha realizado un seguimiento de cada palabra de parentesco para cuantificar los poemas en los cuales aparece.

Sin embargo, se ha tenido en cuenta otra estrategia de cuantificación debido a que algunos poemas contienen un solo tipo de parentesco y otros, más de uno. Los resultados similares confirman los datos anteriores.

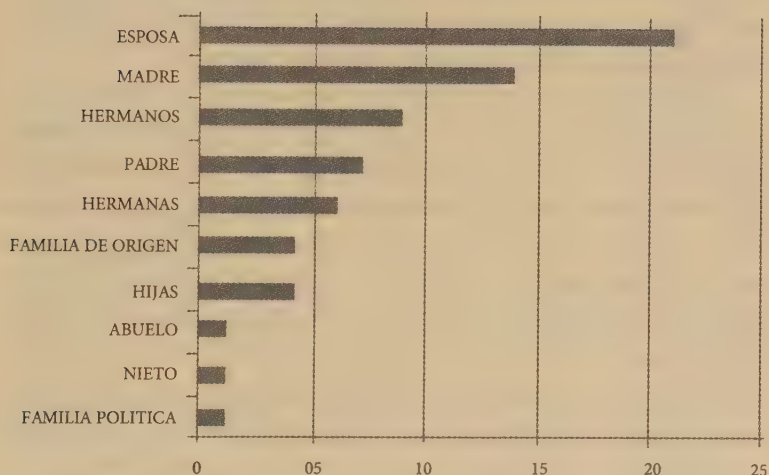
Cuadro 4

MIEMBROS DE LA FAMILIA Y Nº DE POEMAS EN QUE APARECEN

PARENTESCO	Nº POEMAS
Esposa	21 (29 %)
Madre	19 (26 %)
Hermanos	09 (12 %)
Padre	07 (10 %)
Hermanas	06 (08 %)
Familia de origen	04 (06 %)
Hijas	04 (06 %)
Abuelo	01 (01 %)
Nieto	01 (01 %)
Familia política	01 (01 %)
TOTAL	73 (100 %)

En el cuadro 4 y en el gráfico 4 hallamos a los miembros de la familia ordenados según el número de poemas en los que figuran. La diferencia entre la cantidad total de poemas de este cuadro: 73 y el corpus total de poemas con referencias al parentesco es solo 56. Ello se debe a que en un solo poema se menciona a más de un pariente; p.e., abuelo y nieto.

Gráfico 4
MIEMBROS DE LA FAMILIA Y NÚMERO DE POEMAS
EN LOS QUE APARECEN



El gráfico distingue en primer lugar la esposa, luego la madre, hermanos, padre, hermanas; las hijas están en minoría. El 29% lo ocupa la pareja, el 26%, la madre; pero la familia de origen, padres y hermanos, ocupan el 63% (dos tercios). Se puede decir que si nos atenemos a las cifras, se trata de una familia de origen ampliada, que ha incluido a la esposa y a las hijas: el yo poético es más hijo de familia que esposo y padre. Estos resultados confirman lo encontrado en las dos tablas precedentes. Sin embargo, reiteramos, las dos personas individuales que predominan son la esposa y la madre, mujeres representantes de la familia personal y de la familia de origen, verbigracia, en el poema “Regresando al Perú en barco”

(CC), el yo poético dice: “Mírenme / trayendo en mis brazos mi propio cuerpo / para entregarlo a sus dueñas, mi madre / y mi esposa” (pp.218-219).

Las mismas cifras, de acuerdo al sexo (excepto los rubros “familia de origen” y “familia política”), exhiben un universo femenino que en porcentajes llega al 69% de mujeres y solo 24% de varones. Si todavía eliminamos el 29% de la esposa, quedan 40% de mujeres vs. 24% de varones. Un perfil estadístico constante en casi todos los otros cuadros. El universo poético femenino está conformado por la madre, dos hermanas, tres esposas, tres hijas y una sobrina (diez personas) mientras que el masculino solo por el padre, tres hermanos y el abuelo (cinco personas).

Según nuestro punto de vista, los cuadros 2 y 3 que cuantifican las dedicatorias, visibilizan las relaciones afectivas del poeta real; mientras que los tres recuentos siguientes traducen los vínculos del yo poético, porque son obtenidas de los textos. Si en ambos casos los datos apuntan en la misma dirección, podemos deducir que en lo que respecta al tema de la familia, el mundo imaginado poético y el mundo real del poeta se corresponden. De allí que a veces resulta difícil diferenciar al yo poético del yo real lo cual corrobora su declaración: “Siempre he comentado que uno escribe por nostalgia y que todo poema es biográfico” (De Paz, 2010, p.200).

Presentamos la lista de los poemas en los cuales se menciona a cada uno de los miembros de la familia poética. Se anota el número de poemas donde aparece citado el familiar (las cifras corresponden a las presentadas en el cuadro 4) y el poemario al que pertenecen.

ESPOSA (21 poemas):

“El rapto de la amada Sabina, sin caballo y con mucha cortesía”	AF
“Sugerencias”	AF
“Informe para mi hermano muerto en la infancia”	AF
“Imitación de Matsuo Basho”	HP

“La mantis religiosa”	HP
“Planteo del poema”	HP
“Mi mito que ya no”	HP
“En el Museo de Historia Natural”	HP
“Mejor lacónico”	HP
“La danza”	HP
“La ballena (metáfora del descasado)”	HP
“A propósito de los desajustes”	HP
“Regresando al Perú en barco”	CC
“Cuestión de fe”	PA
“La quietud”	PA
“El salmón rojo”	BN
“La boa”	BN
“En la calle de las compras”	BN
“El trasnochado”	IN
(Sin título) <i>Este dolor, amor...</i>	IN
“La boa”	IN

MADRE (19 poemas)

“Cine mudo”	AF
“Los versos que tarjo”	HP
“La impureza”	HP
“Estación del arenal”	HN
“La cura”	HN
“A la noche”	HN
“Alrededor de mi hermano Juan (i. m.)”	HN
“Mamá cumple 75 años”	HN
“La muriente”	HN
“Casa joven con dos muertos”	HN
“Desagravio”	CC

“Regresando al Perú en barco”	CC
“La jurado”	CC
“La piedra del río”	PA
“El pan”	PA
“El destete”	PA
“La higuera”	PA
“Responso ante el cadáver de mi madre”	BN
“El camisón (Magritte)”	BN

HERMANOS (9 poemas)

“Informe a mi hermano muerto en la infancia”	AF
“Cine mudo”	AF
“Diatriba contra mi hermano próspero”	AF
“Los iguana”	HP
“Este olor, su otro”	HN
“Alrededor de mi hermano Juan” (i. m.)	HN
“Casa joven con dos muertos”	HN
“La vuelta”	CC
“Las piedras de mi hermano Valentín”	PA

PADRE (7 poemas)

“Informe para mi hermano muerto en la infancia”	AF
“Las manos”	AF
“Diatriba contra mi hermano próspero”	AF
“La impureza”(p.112) HP	HP
“Este olor, su otro”	HN
“El vado”	PA
“El salmón rojo”	BN

HERMANAS (6 poemas)

“En su carta mi hermana Dora dice que”	HP
“Este olor, su otro”	HN
“Los ríos”	CC
“La turbia”	CC
“Piedra de cocina”	PA
“Responso ante el cadáver de mi madre”	BN

FAMILIA DE ORIGEN (4 poemas)

“Los amigos”	AF
“Acerca de la libertad”	AF
“Poema trágico con dudosos logros cómicos”	AF
“Este olor, su otro”	HN

HIJAS (4 poemas)

“Sugerencias”	AF
“La visita del ojo que supervisa a los buenos hombres”	AF
“Planteo del poema”	HP
“A propósito de los desajustes”	HP

FAMILIA EXTENDIDA (ABUELO, 1 poema)

“El nieto”	HP
------------	----

FAMILIARES POLÍTICOS (1 poema)

“El rapto de la amada Sabina, sin caballo y con mucha cortesía”	AF
---	----

FAMILIA DE ORIGEN

Cuadro 5
FRECUENCIA Y DISTRIBUCIÓN DE PALABRAS REFERIDAS AL
PARENTESCO FAMILIAR EN EL TEXTO DE LOS POEMAS

Familia de origen

LIBRO	Nº Poemas	Madre	Padre	Hermano	Hijo	Esposa	Familia	Abuelo	Nieto	Sobrina	Total
<i>Álbum de familia</i>	15	02	07	02			03				14
<i>El huso de la palabra</i>	36	01	01	02	05		01	01			11
<i>Historia natural</i>	33	06	03	02	03		01				15
<i>Cosas del cuerpo</i>	30	03		05	01						09
<i>La piedra alada</i>	30	07	01	06	01		01				16
<i>Banderas detrás de la niebla</i>	36	04	01	01	02		01				09
Inéditos	08										
Total	188	22	13	18	12		07	01			74

La palabra de parentesco más frecuente es 'madre', 22 casos (30% de un total de 74, que se incrementa en *Historia natural* y en *La piedra alada*). Luego está 'hermanos' (18 casos, 24%); y en tercer lugar, 'padre' (13 casos, 18%), en marcada tendencia decreciente, igual que 'hijos' (12 casos, 16%). Preeminencia de 'madre', seguida de 'her-

manos' y de 'padre'; si sumamos 'padre', 'madre' e 'hijo' (el yo poético) se obtiene 47 veces, 64%: un predominio de esa relación triangular.

FAMILIA CONYUGAL

Cuadro 6
FRECUENCIA Y DISTRIBUCIÓN DE PALABRAS REFERIDAS AL
PARENTESCO FAMILIAR EN EL TEXTO DE LOS POEMAS

Familia personal y familia política

LIBRO	Nº Poemas	Madre	Padre	Hermano	Hijos	Esposa	Familia personal	Familia política	Hijos políticos	Sobrina	Total
<i>Álbum de familia</i>	15				03	02		03	02		10
<i>El huso de la palabra</i>	36	01	01		06	08	01				17
<i>Historia natural</i>	33										
<i>Cosas del cuerpo</i>	30					01					01
<i>La piedra alada</i>	30				01	02					03
<i>Banderas detrás de la niebla</i>	36					07					07
Inéditos	08					02					02
Total	188	01	01		10	22	01	03	02		40

En el ámbito de la familia propia, la pareja predomina (22 veces, con picos en *El huso de la palabra* y en *Banderas detrás de la niebla*) sobre los hijos (10 veces). Cuantitativamente, *El huso de la palabra* es el poemario de la familia conyugal (17 veces de 40). La familia política se cuenta solo en 5 ocasiones. Si se comparan los dos últimos cuadros (5 y 6), los vocablos de la familia de origen (74 veces) son casi el doble de aquellos referidos a la familia conyugal: 74/40.

FAMILIA SIN RELACIÓN CON EL YO POÉTICO

Hemos separado, por un lado, los seis poemarios de temática libre con los poemas inéditos que figuran en *Poesía completa*; y por otro lado: *Antígona* y *Habitó entre nosotros*, de temática inspirada en otros textos; su condición de intertextualidad predetermina sus contenidos lexicales y sesgaría los resultados. La tragedia *Antígona* relata los esfuerzos de la heroína por dar sepultura a uno de sus hermanos y *Habitó entre nosotros* está inspirado en escenas de la vida de Jesucristo.

En el recuento de las palabras de parentesco que no explicitan vínculo alguno con el yo poético (excluye *Antígona* y *Habitó entre nosotros*), se halló en igualdad de frecuencia a madre e hijos (10 casos cada uno); en segundo lugar al padre con 4 menciones, a la pareja con dos; a hermanos y familia con una sola mención.

En cuanto a los dos libros excluidos de la estadística previa, para efectos de la cuantificación, hemos tomado a cada parlamento del texto de *Antígona* como si se tratara de un poema. Como es de esperar por el argumento, lo más frecuente son las palabras referidas a los hermanos: 23 casos en 38 parlamentos; casi la mitad de las 50 voces de parentesco que allí se mencionan: al padre 10 veces; al hijo 8; a la madre 5; al sobrino 2; a la familia 1; y a la pareja 1. En *Habitó entre nosotros* ocurre, también, lo previsto: de los 18 parentescos que aparecen, 7 se refieren al padre (casi 40%); 4 a la madre; 4 al hijo y 3 al hermano.

Perfil numérico de la familia

El recuento del vocabulario referente a la familia corresponde al perfil de un yo poético para quien las personas más significativas son la esposa y la madre, las “dueñas” de su cuerpo. La primera representa a la familia personal, conyugal; la segunda, a la familia de origen. La referencia expresa a los hermanos mayores y al padre indica el predominio de la familia de origen; pone en evidencia un yo poético instalado en su seno, donde los hermanos menores del poeta –con excepción de Teresa– están ausentes. En tanto que la familia personal, conyugal, oscila entre la mayor mención a la esposa, y luego a las hijas. En general, hay un predominio de los familiares del sexo femenino, incluso si se excluye el conteo de la esposa.

Por otro lado, los resultados patentizan la correlación de las presencias nominales en las dedicatorias y en los textos de los poemas. A partir de lo cual se deduce una correspondencia entre las relaciones del poeta con la familia de la vida real y las relaciones del yo poético con la familia poética. Lo cuantitativo respalda y precisa la impresión global emitida por la visión crítica de Darío Jaramillo –citada al inicio de este capítulo– quien advierte únicamente las presencias de “la madre, el padre, los hermanos, las hermanas”. Sin embargo, la relación con las hijas es cuestión aparte: en poemas, efectivamente, las menciones son poco frecuentes; pero en los paratextos, específicamente las dedicatorias de los libros, están en el cuarto poemario y en la antología premiada por la Casa de las Américas; lo que indica fuertes vínculos afectivos reales.

En el poema “Los amigos”, Watanabe planteó la disyuntiva entre ser en familia, mundo próximo, y ser en el mundo exterior: Los testimonios dejados en los libros posteriores a *Álbum de familia* confirman la suprema presencia de la familia de origen y que la apertura al mundo de afuera no la propician los amigos, sino la pareja.

Cada individuo delimita la amplitud de su familia de acuerdo

con las circunstancias y experiencias que le toca vivir. Watanabe nos presenta un perfil de familia de origen, sin dejar de lado a su familia propia, conyugal, en el difícil equilibrio de una doble lealtad. Por eso, la contrastamos con la imagen de familia encontrada en la producción reciente de otro poeta de extracción sociocultural semejante a la de Watanabe. Se trata del poemario *La familia sagrada* publicado el año 2007 por Juan Paredes Carbonell (Paredes, 2007), poeta liberteño fundador del grupo “Trilce” de Trujillo, amigo de Watanabe, diez años mayor que él (nació en 1936, en Salpo, distrito de Otuzco, la tierra de la abuela materna de Watanabe). Paredes fue distinguido con una mención honrosa en el primer concurso “El poeta joven del Perú” de 1960. Si comparamos *Álbum de familia* con *La sagrada familia* podemos hallar diferencias: el primero consta de 15 poemas de los cuales 10 tocan la temática familiar; de ellos siete se refieren a su familia de origen y tres a su nueva familia. En el segundo –el de Paredes– de 37 poemas, todos son sobre su familia propia, especialmente la relación de pareja; en seis poemas aparecen los hijos. La diferencia pareciera guardar relación con la etapa vital en que fueron escritos: Watanabe en la adultez temprana y Paredes en la madurez. Es de notar que la familia de origen está presente en todos los libros de Watanabe, de allí que se puede considerar en su obra completa, como una unidad temática. La conformación de su familia persiste, con características semejantes, en todos los poemarios; la que varía es la familia conyugal. En el libro de Paredes Carbonell, el contenido de los poemas describe el ciclo vital completo de su propia familia: los primeros poemas de marcado erotismo están centrados en la relación de pareja, en el vigésimo, titulado “Gestación”, surge el tema de los hijos, presentes en cinco poemas más; en uno titulado “Hogar” da los nombres de siete hijos. Los últimos poemas anuncian la continuidad del período final de la vida de la pareja. Los títulos de los libros podrían intercambiarse sin variar su relación con el contenido.

V. LA FAMILIA CONYUGAL

Según Abelardo Sánchez León, el otro poeta “insular” de la generación de los setenta, desde *Álbum de familia* se advierte la originalidad del poeta: “esta es la voz de otro, nadie está en ese camino, él no está en el camino de los otros” (De Paz, p.111). Si bien es cierto su comentario resalta la singularidad de la poética de Watanabe, la hacemos extensiva a la temática familiar, preocupación de este análisis. Por eso, después de escudriñar el libro inaugural, como línea basal donde se plantean los problemas propios del “salir del duro cascarón de la familia”, seguimos a los personajes en una especie de álbum ampliado a toda la biografía familiar. Podemos ver la evolución de la voz lírica en relación con sus figuras familiares. Sirven de orientación y sustento las cifras conseguidas en el recuento de vocablos, a partir de las dos grandes divisiones: la familia conyugal (esposa e hijas) y la familia de origen (padres y hermanos).

El cuadro 4 muestra que las figuras familiares femeninas desbordan la realidad de la vida cotidiana. Entre ellas, dominan categóricamente la madre y la esposa en un curioso empate no debido al azar: en el poema “Regresando al Perú en barco” de *Cosas del cuerpo*, la voz poética se representa a sí misma: “trayendo en mis brazos mi propio cuerpo / para entregarlo a sus dueñas, mi madre / y mi esposa” (p.219). Más sutilmente, en “Planteo del poema” como se verá luego, el yo poético expresa el sueño “edípico”¹ de los

1 Jerga psicoanalítica que Watanabe se asigna a sí mismo con frecuencia y disfrute.

esposos: la síntesis de una imagen que reúna vivencialmente a estas dos mujeres trascendentales.

LA FAMILIA CONYUGAL: ESPOSA E HIJAS

Una hija se menciona en cuatro poemas, dos de ellos en *Álbum de familia*, antes de nacer. Los otros dos pertenecen al segundo poemario donde la hija, ya nacida, forma parte del tema de los desajustes familiares; es decisiva en la transformación de la díada parental en tríada; por eso los hemos incluido en la sección correspondiente a la esposa. Después, hacemos un breve comentario aparte sobre las hijas para señalar su pertenencia a un subsistema familiar diferente.

La esposa

Los veinte poemas² en los que aparece la esposa son los siguientes:

“El rapto de la amada Sabina, sin caballo y con mucha cortesía”	(AF)
“Sugerencias”	(AF)
“Informe para mi hermano muerto en la infancia”	(AF)
“Imitación de Matsuo Basho”	(HP)
“La mantis religiosa”	(HP)
“Planteo del poema”	(HP)
“Mi mito que ya no”	(HP)
“En el Museo de Historia Natural”	(HP)

2 El poema “El salmon rojo” contiene la palabra “esposa”, pero aludiendo a la esposa del padre. Véase pp.179 y 212

“Mejor lacónico”	(HP)
“La danza”	(HP)
“La ballena (metáfora del descasado)”	(HP)
“A propósito de los desajustes”	(HP)
“Regresando al Perú en barco”	(CC)
“Cuestión de fe”	(PA)
“La quietud”	(PA)
“La boa”	(BN)
“En la calle de las compras”	(BN)
“El trasnochado”	(IN)
(Sin título) <i>Este dolor, amor...</i>	(IN)
“La boa”	(IN)

De acuerdo a la fase o al estado de la vida conyugal, hemos dividido a esta veintena de poemas en seis grupos: el primer grupo corresponde a la formación de la pareja, el segundo a la vida conyugal armónica, el tercero a los desajustes, el cuarto al distanciamiento y a la separación, el quinto a la soledad y el último, a algunas frustraciones en la relación de pareja. No hemos respetado el orden cronológico; y, en ese sentido, debe considerarse que fueron inspirados por parejas diferentes. Los poemarios de origen de la lista precedente es un indicio temporal.

El poeta reconoce tres esposas: Diana Granados, Gredna Landolt y Micaela Chirif (De Paz, 2010); fruto de esas convivencias son sus tres hijas: Tilsa con Diana y, con Gredna, Issa y Maya. Según sus declaraciones, aprendió a amar tardíamente, con lo cual admite una carencia precedente: su primera unión duró menos de un lustro y la segunda poco más de una década. El tercer compromiso ocurrió unos veinte años después; a pesar de su reconocida facilidad para vincularse con el sexo femenino. Ha dedicado sendos poemas a Diana y a Micaela. El nombre de la segunda esposa no aparece. En *El huso de la palabra*, la sección “El amor y no” reúne

poemas de la ruptura y la soledad, coincidentes con la separación de Gredna (De Paz, 2010). No es casual la omisión del nombre, por alguien tan sensible al valor o poder de la palabra. No solamente omitió el apelativo sino también el vocablo de parentesco y por último la condición humana para referirse a ella en “El amor y no”. El vínculo marital es explícito en “La danza” solo para patentizar la infidelidad. Sí están presentes el resentimiento, la rabia del despecho y la soledad.

La primera circunstancia que lo impulsó a escribir fue la muerte súbita de su amor adolescente: “La pérdida del primer amor bien se merece un poema. Yo tenía 17 años, ella 16. No sé si ese fue el comienzo de mi diálogo con la poesía. Sólo la necesité” (Ortega y Ramírez 2007, p.5). Y, sobre el mismo tema, en otra entrevista, hizo la generalización de que: “Los mejores poemas se escriben en situaciones extremas” (Sauter, 2006, p.191).

Formación de la pareja

Enmarcando la constitución de la pareja en el mundo objetivo, observamos que la representación lírica la refleja en sus diversas fases bajo el signo pródigo de rechazo a las uniones formales: se inician con la fuga, a esta se refiere la imagen poética del rapto en dos poemas: “El rapto de la amada Sabina, sin caballo y con mucha cortesía” (AF) e “Imitación de Matsuo Basho” (HP). El primero fue tratado en el capítulo de *Álbum de familia* (cap. III) y el segundo lo está en la sección dedicada al haiku (cap. VII).

Armonía conyugal

A pesar de que el lírico no escribía poesía amorosa, se puede apreciar en tres poemas una como medida satisfacción o refrenada admiración cuando se refiere a su pareja. En “Sugerencias” (AF) menciona escuetamente: “la sonrisa de mi mujer”; en “Informe para mi hermano muerto en la infancia” (AF) dice en un verso: “Me acompaña una muchacha parecida a una fuente”³; y, en el poema

3 Véase pag.96

las siete carnes míticas que guarda su caparazón
se encienden en silencio.

20 Y cuando macho y hembra
se encuentran, uno ya precipitado en el otro,
 un ansia extrema
los inmoviliza,
 y gozan sin meneo.

25 Teníamos igual fijeza, amor mío,
 en el momento de nuestra pasión más alta:
 el pez dorado
 en el río inmóvil, la quietud
 que avanza, el estado de gracia
30 en la caída del suicida, cállate
 porque no había palabras.

“La quietud”, con dos poemas más, se agrupan bajo el título “Tres canciones de amor” en el penúltimo de sus libros, *La piedra alada*.

El yo poético nos ubica frente a la jaula de tortugas y monos. Observando el contraste entre la extremada lentitud de unos y la hiperactividad de los otros, especula acerca de los prejuicios sobre los animales lentos en el momento del cortejo amoroso (v.1-15). Sin embargo, declara, son capaces de encenderse pasionalmente sin ampulosas exteriorizaciones: “gozan sin meneo” (v.16-24). En la última parte (v.25-31) el yo lírico superpone e intercambia atributos: la motilidad, lenta, casi imperceptible de los quelonios es suya; y la emotiva, de sus encuentros amorosos (¿también lentos?), la transfiere a los animales. De allí el recurso al oxímoron: “pez dorado en el río inmóvil”, “quietud que avanza”, “estado de gracia en la caída del suicida”. Finalmente, el poema termina con el desdoblamiento del narrador lírico al convertirse en un observador de lo que está haciendo: abundar en palabras inútiles como los monos, y sentencia: “cállate / porque no había palabras”. Así, proclama la elocuencia de la inmovilidad y del silencio.

En “Los amantes (grabado erótico de Hokusai)” (BN), aborda

el mismo tema desde una perspectiva puramente visual pictórica: contrasta las ondulaciones del ropaje de los amantes con la inmovilidad corporal: “Abundantes ropas envuelven a los amantes, / solo un hombro o un muslo están desnudos como pulpas / de luz / y los sexos en su quieta fiereza. / Si el acoplamiento es inmóvil, las sedas de las ropas no dejan de ondular.” (BN, p.431).

Encontrar similitudes entre situaciones o conceptos opuestos es uno de los mecanismos a los que recurre Watanabe. En “La quietud”, las imágenes cinéticas opuestas, primero por separado (tortugas/monos) y luego coexistentes en el subjetivo clímax amoroso, transmiten y despiertan en el lector la impresión de una paralizante oposición que incrementa la intensidad estética de las metáforas finales. En el caso del celebrado poema “La mantis religiosa” (HP) el poeta pone palabras de agradecimiento en la boca vacía del macho que acaba de ser devorado por la hembra. Ambos poemas discurren sobre el éxtasis amoroso pero con consecuencias dispares: la inmovilidad de la pasión más alta en el primero y el vacío de la disolución total en el segundo. Las situaciones extremas de placer o de dolor conjugan ideas y sentimientos contrarios, que no dejan de remitirnos a los principios taoístas de la fuerza de la inacción o la utilidad del vacío.

Vemos una vez más, un ejemplo de la relatividad de la apreciación humana, fundamento de la connotación positiva. Se puede hallar en una situación extrema la presencia del otro extremo: la cúspide de la inacción contiene a la cúspide de la pasión. Esta flexibilidad para encontrar ventajas en las desventajas resalta su capacidad adaptativa a las limitaciones que impone la vida y sus dolencias. También reencontramos la capacidad del observador para desdoblarse y convertirse en su propio observador.

EN LA CALLE DE LAS COMPRAS⁶

- 1 En la calle de las compras
es admirable ver cómo las gentes van funcionando tan bien.

6 BN, pp.432-433

5 Caminan articulando tobillos, rodillas,
la cadenciosa coxofemoral
y cuantos goznes nos mantienen verticales y arrogantes.

(Tonterías que pienso
mientras mi mujer, algo abochornada,
compra la lencería que luce la maniquí, tan fija
en el estereotipo de hembra deseable.)

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

Todos pasan, ya lo dije, perfectamente vertebrados,
pero el deseo que llevan, si lo llevan, no tiene huesos
(la razón está llena de esqueletos). El deseo no tiene nada
pero quema todos los cuerpos.

20 La que viene, la que se alza allá, es mi mujer.

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

En los primeros versos (1-15), el yo poético admira la conformación física de las personas que se desplazan en la calle; entre éstas, la de su bella mujer. Contiene referencias a las articulaciones y a los huesos que sostienen a los cuerpos (esqueletos), así como expresiones sensuales, tema de la parte siguiente. Los cuatro versos contiguos (16-19) tratan sobre la naturaleza del deseo que “no tiene huesos” (como los tiene la razón) pero que “quema todos los cuerpos”. La tercera parte, final, es introducida por el verso 20: “La que viene, la que se alza allá, es mi mujer” que cumple con la función

de reforzar las imágenes de personas activas de la primera parte del poema y, además, prepara el cambio de interlocutor pues los versos finales (21-25) están dirigidos a su mujer a quien comenta sus meditaciones sobre el deseo que jugará con los cuerpos de los amantes y disolverá las individualidades, como la muerte, “tanto / que después nos parecerá increíble tener todavía pies / para seguir caminando”.

El tema principal se expresa en una serie de oposiciones, lejanos ecos de la dicotomía cartesiana alma/cuerpo: belleza/esqueleto, función/estructura, deseo/razón, vida/muerte, donde la disolución logra un encuentro de la antinomia: la pérdida de la individualidad en la entrega total de la pasión (vida) guarda semejanza con la disolución de la muerte. En ese sentido, el poema se emparenta con el precedente.

La oposición entre sentimiento y razón ya fue trazada en el primer poemario, donde Hokusai se opone a Leonardo, a propósito del vuelo de las aves. Pero en este, el autor –intencionalmente– baja el tono emocional del tema, precisamente, con la razón: recurre a las osamentas en sus más técnicas designaciones o en su extremo simbolismo de muerte para envolver o enmascarar los versos de la estrofa central donde, con refrenamiento, alaba a su mujer: “Mi mujer es bella, para decirlo sencillamente y mirándola / de frente: no río o fuente como se decía antes / sino carne esbelta”. Así, evita el elogio amoroso directo.

Esta es la segunda representación de la mujer (su mujer) con imágenes esqueléticas; coincidentemente, ambas asociadas con cuadros medievales y renacentistas (no olvidemos la afición pictórica de Watanabe). La primera, “La danza” de *El huso de la palabra* nos recuerda el motivo “la danza o el triunfo de la muerte” de la iconografía europea con ocasión de las devastaciones producidas por las epidemias de esa época. La segunda, “En la calle de las compras” es el tópico “Vanitas” –del Eclesiastés (1:2) que dice: *vanitas vanitatum et omnia vanitas* (vanidad de vanidad y todo vanidad)– que en algunas de sus representaciones pictóricas comprende la

presencia simultánea de una hermosa mujer joven que admira su belleza en un espejo y una anciana deteriorada físicamente o esquelética. Como explicación de la presencia de esqueletos en “La danza”, la voz autoral dejó entrever una posible influencia de los grabados del mejicano Posada, lo cual evita una franca asociación con el tema europeo. Si bien en “La calle de las compras” no hay indicios explícitos conducentes a la asociación directa con “vanitas”; su hermenéutica permite tal alusión. Por lo demás, el sentido de las representaciones pictóricas europeas calza perfectamente con el sentido de los dos poemas: la primera imagen corresponde a la devastación de la peste (la infidelidad) y la segunda, al fugaz deslumbramiento de la belleza precedera.

Desde el punto de vista iconológico, las imágenes secundarias del poema se articulan perfectamente con las principales: la lencería como vestido es la envoltura de la carne que a su vez es envoltura de los huesos; pero como ropa interior, implica un vestirse a medias, o desvestirse, que propicia el clima erótico de la pasión que juega con la carne y los huesos. La descripción del maniquí (muñeco sin vida) recurriendo a la expresión “hembra deseada” obedece, también, a la intención de subrayar la antinomia.

En los versos de “El esqueleto” de *Historia natural*, el autor utiliza esa imagen para confrontar, por un lado, el rol pasivo del esqueleto en el mundo científico del médico, para quien cumple simples funciones didácticas, y por otro lado, en franca oposición, al rol completamente activo en el mundo mágico “del curandero que grita borracho y aterrado: / despierta y pelea, muchachito, la puta / de los huesos / ya viene!” (HN, p.147). Esta escena de la “mitología privada” (Sbarbaro, 2005) de Watanabe también incita asociaciones, ya no del mundo europeo renacentista sino de la época virreinal peruana: la famosa escultura de la muerte ejecutada por Baltasar Gavilán. Según la leyenda, esta ocasionó la muerte de su autor cuando la contempló bajo los efectos de la embriaguez en la oscuridad de la noche. En *La ciudad de los típicos*, Valdelomar comenta los valores estéticos de esta escultura y de otras imágenes

peruanas de la muerte: las “carcanchas” de nuestra vertiente mochica. En el mundo mítico mochica, iconográfico, las carcanchas (varones) participan en actividades eróticas en compañía de mujeres aparentemente vivas.

Nos queda la interrogante de por qué la asociación de esqueletos y pareja en los dos poemas de Watanabe. Las motivaciones parecen disímiles: la primera, el dolor y la amargura por la infidelidad y la segunda, con ocasión del clímax de la posesión y del goce que une a los amantes. Se trata de los polos del lazo amoroso: por un lado la pérdida del vínculo de pareja que conduce a la soledad y por el otro a la disolución de las individualidades en el momento del encuentro absoluto; la intimidad marital conjuga vitalidad intensa y disolución. La imagen metafórica de la muerte simboliza tanto la pérdida de la relación de pareja como de la individualidad. La asociación de “En la calle de las compras” con “La danza” es semejante a la de “La quietud” con “La mantis religiosa”, señalada anteriormente. En los cuatro poemas la figura de la muerte –como en las carcanchas– está unida al sexo: en dos priman la admiración y armonía; mientras que en los otros, todo lo contrario, el dolor y el resentimiento. La cronología de las publicaciones se suma al registro poético de la vida conyugal para esbozar parejas poéticas distintas.

El poema “Orgasmo” del último poemario⁷, es una propuesta de síntesis equitativa –con regateo– entre sexualidad y muerte como expresión del deseo de “erotizar la muerte”, una aspiración muy ancestral.

(SIN TÍTULO)⁸

- 1 Este dolor, amor
que duermes en el incómodo sofá de los acompañantes,
no es tuyo. Me hace recordar la placidez
que tuviste en las orillas del Santa Eulalia.

7 Véase la sección dedicada al haiku pag.280

8 IN, p.449

timos libros de Watanabe, donde su “tardía capacidad de amar” inspiró los tres poemas considerados como “armonía conyugal”: “La quietud” (dedicado a Micaela), “En la calle de las compras” y el poema inédito “(Sin título)” donde culmina la evolución del actante femenino.

Por nuestra parte, la androginia transparentada en “El baño” es retomada en una interpretación del mundo laredino en la sección dedicada a la imagen paterna.

Desajustes en la vida conyugal

Dos poemas responden a esta categorización: el primero referido a la adaptación al nacimiento de la hija y el segundo, al desajuste a la nueva familia suscitado por una visita al pueblo de origen. Ambos poemas pertenecen a secciones diferentes de *El huso de la palabra*: “Planteo del poema” se encuentra en la sección “El amor y no” y “A propósito de los desajustes” en la sección “Lo mismo la palabra”. El autor indica así que el primero se afilia al grupo de poemas sobre el amor y el desamor y el segundo, sobre la creación poética. Pero al leerlos y cotejarlos en esa perspectiva, se tiene la impresión de que su ubicación puede intercambiarse: ambos tratan de conjugar las contradicciones y cambios de la vida mediante el recurso poético.

La mirada del autor nos ofrece dos ejemplos de momentos de crisis de la familia joven frente a un gran cambio interno del sub-sistema conyugal: el nacimiento de una hija (crisis de desarrollo); y la disyuntiva vocacional despertada por el contraste entre su vida pasada y la nueva, en la que intervienen las modificaciones externas propias de la migración (crisis no esperada). La primera situación culmina con la construcción, en el mundo real, imaginario y simbólico, del nido y con la aparente aceptación del nuevo papel de padre; mientras que en la segunda, entre la nueva familia y la creatividad literaria el yo poético se queda supuestamente paralizado en la encrucijada.

En ambos poemas una hija recién nacida o muy pequeña se

encuentra en medio de los desajustes. Su pertenencia a *El huso de la palabra* induce a pensar que se trata de la segunda o tercera hija. Sin embargo, la intensidad de la conmoción del “desajuste” (probablemente desconocido) hace pensar que se trata de la primera. En ese sentido, serían poemas de publicación tardía. Watanabe reconoció que solo escribió un poema a su hija mayor.

PLANTEO DEL POEMA¹⁰

1 Yo quería escribir un poema,
un estudio del canguro hembra que termina de procrear
su cangurito
en una bolsa membranosa que lleva a guisa de delantal.

5 Ampliando un poco la imagen
debía identificar esa bolsa materna con mi dormitorio
y dentro de la bolsa-dormitorio estaría mi hija recién nacida
y un tanto edípicamente yo mismo. Mi mujer,
la cangura, debía administrar esa bolsa de cemento como parte de

10 su cuerpo,
estableciendo su maternalismo sobre ambos, incluso sobre las
cosas.
Cuando llegó mi hija yo sospeché esta conversión, y tuve miedo.
Mi hija pudo tener alas y largarse por la ventana

15 pero decidió ser como papá y mamá que no saben volar.
Por eso fue menester que la habitación se convirtiera en marsupia
donde ella terminaría de criarse arrojándome sus olores
de talco y caca, y convirtiendo los bellos pechos eróticos de mi
cangura

20 en pechos nutricios.
También debía hablar de mis actitudes de mono alrededor de su cuna
diciéndole “cara de poto”, pero babeante, pero progenitor,
pero a sus órdenes.
Yo debí escribir ese poema. Espero hacerlo algún día.

Nueve de los trece poemas de la sección “Amor y no” (amor y desamor) de *El huso de la palabra* forman parte de nuestro corpus. Dos de ellos (“Planteo del poema” e “Imitación de Matsuo Basho”)

.....
10 HP, p.68

refieren a la parte “amor” del título; los siete restantes cargan la parte del desamor.

En la primera parte (v.1-12), la imagen de una gran marsupia engloba familia y dormitorio. La brevedad de la segunda parte (v.13-15) da cuenta de la inseguridad transitoria –crisis– suscitada por el nacimiento de la hija y, en la tercera (21-24), la presencia de la recién nacida transforma la habitación en “marsupia” y a los amantes-esposos en padres.

El poema contiene dos aspectos definidos: la vida de familia y la vida literaria, la hija y el poema (su primera hija y su primer libro salieron a luz el mismo año). Ambos se desarrollan en planos superpuestos, uno real y otro virtual, en donde la transparencia del proyecto trasluce lo real sin reemplazarlo. La imposibilidad de que ambos planos se unifiquen y se disuelvan está tajantemente precisada en los versos del inicio y del final del poema: “Yo quería escribir un poema” y “Yo debí escribir ese poema. Espero hacerlo algún día”. Estos versos son paréntesis de la hipotética realidad literaria que encierran una realidad tangible. La utilización de la forma “pasado en el pasado” traza un largo trayecto diacrónico que permite a la voz lírica transitar, insensiblemente, de un plano al otro y de un estado previo, al de la paternidad. Solo en el último verso que abarca pasado y presente se agrega una alusión al futuro, un tercer plano de fusión, de realización de lo factible, donde deberá ubicarse el poema definitivo que, por ahora, se ratifica en su condición de proyecto. Así, al ubicarlo en el campo de lo real posible, el nuevo espacio queda vacío pero –paradójicamente– creado, ya existente (el poema).

Dentro de la evolución del ciclo vital, la incorporación de la hija en la vida de la pareja requiere reajustes en la dinámica familiar. Ante la recién nacida, la emoción de la paternidad despierta intensos sentimientos perturbadores: la díada de la relación de pareja se convierte súbitamente en triangular por mediación de un hecho traumático (el parto) cuyo desenlace siempre es incierto: “Cuando llegó mi hija yo sospeché esta conversión, y tuve miedo.

/ Mi hija pudo tener alas y largarse por la ventana”. Ubicados en el centro del poema, estos versos de inseguridad están como bisagra entre los estados: antes y después del nacimiento. Con la estabilización vital (“pero decidió ser como papá y mamá que no saben volar”) aparecen los sentimientos propios de la convivencia grupal, que también requieren reajustes: los senos eróticos de la esposa pasan a ser nutricios y maternos; la marsupia que el yo lírico anheló conservar –codiciosamente– para sí mismo es compartida e invadida por la recién llegada “donde ella terminaría de criarse”. Las expresiones que dedica a su bebé y la auto observación de su conducta indican profunda ternura, aunque no dejan de contener un tinte áspero si no agresivo: “arrojándome sus olores / de talco y caca”, “cara de poto” o irónicas: “actitudes de mono”, propio del lenguaje de los padres (varones) cuando se dirigen a sus menores hijos (Tapia y Li Ning, 1999). En la primera parte del poema, puramente especulativa, antes del nacimiento de la niña, el yo poético acostumbrado al exclusivismo de la pareja espera una marsupia que lo incluya, pasivamente, como hijo. En la última parte asume el rol de padre activo, embobado por la ternura y cuya pérdida de privilegios de esposo son ampliamente compensados por el de: “pero babeante, pero progenitor, / pero a sus órdenes”.

La trascendencia de la aparición del sentimiento de paternidad con detrimento (o superposición) del filial está marcado –en el poema– por las referencias teóricas catalogadas por el autor como edípicas: dormitorio = marsupia = útero de la esposa = útero materno.

El sentimiento de paternidad, cuyo ajuste se reseña en este poema, ya está presente en *Álbum de familia*: en el poema “Sugerencias” dice la voz lírica: “mi hijo / anunciado por el tejido de lana Patito / que me ensueña largamente hasta las babas” y, en “La visita del ojo que supervisa a los buenos hombres”: “nuestros más hermosos pensamientos: / ‘Mi hijo será hermoso y será llamado Cristóbal’”. En los dos casos se trata del hijo esperado, antes de su nacimiento; es la alegría de la espera. Este poema reseña el paso siguiente, la crisis de la llegada de la hija que todo lo trastoca, y

reactualiza el problema planteado en *Álbum de familia*: la libertad y el arte o la vida restringida al asumir la función de padre de familia. Los planos superpuestos también son “contrapuestos”. Veamos cómo sortea el dilema.

Decir que se va a escribir sobre un asunto que está en proceso de ser escrito y confirmar finalmente que aún queda pendiente su escritura crea una atmósfera de irrealidad por la situación paradójica de la bilocación temporal del poema: si se va a escribir significa que no está escrito y si ya lo está, que no requiere escritura futura. Este recurso se adscribe al utilizado en el poema “El pan” (véase la sección dedicada a la madre) donde la referencia desestabilizadora no es el futuro sin poema; sino el pasado con registro bíblico. Por otro lado, el poema nos recuerda al soneto de Lope de Vega: “Un soneto me manda hacer Violante”¹¹ donde la composición se va estructurando a medida que la voz poética describe el proceso de su creación y termina con el soneto hecho. Lope utiliza exclusivamente el plano real y el tiempo presente, siguiendo el principio clásico de unidad de tiempo, espacio y de acción. Watanabe, moderno, quiebra la unidad temporal y la diluye en una larga banda indefinida donde lo real y lo imaginario se conjugan surrealísticamente, con la promesa de la realización futura del poema. En ambos casos, la solución del impase requiere una propuesta intermedia entre los extremos irreconciliables. Lope se decide por describirse en plena situación problemática: tener que componer un soneto sin tener tema de inspiración; un juego de salón. Watanabe plantea una encrucijada más vital, sin llegar a tomar partido (está en una disyuntiva de doble lealtad): escribe el poema diciendo que lo escribirá y es papá diciendo que quiere ser o que es hijo; “a caballo” entre el arte y la vida. “Planteo del poema” es un “planteo del problema”.

Años más tarde declaró: “Claro, ahora tengo tres hijas y una esposa, pero felizmente puedo conciliar mi responsabilidad de padre y esposo con mi vida en el aire” (Cabrera, Prado y Sánchez, 2005, p.71)

11 Véase Anexo 1

A PROPÓSITO DE LOS DESAJUSTES¹²

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

Allá quedaron los muchachos
 10 y yo he regresado con alfajores de yema para mi desayuno
 y he sorprendido en mi cama a una mujer con su cría
 y me ha besado como si hace tiempo me conociera
 y me esperara,
 “supuse que vendrías hoy y te guardé un poco de carne con
 15 sal”, dice.

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

El tema desarrolla el enfrentamiento a dos cambios: uno de naturaleza sociocultural, originado por la migración del pueblo a

.....
 12 HP, pp.85-86

la ciudad y el otro de carácter personal intrafamiliar, convertirse en padre de familia. El desarraigo comienza a aparecer con este poema en *El huso de la palabra*, después de dos décadas de su migración a Lima. Todo abona a que sea una publicación tardía. En el Capítulo I, dedicado a los mecanismos sistémicos, nos ha servido para resaltar la polifonía, la metáfora y la intención terapéutica.

En la composición distinguimos tres partes: las vivencias infanto-juveniles acuden a su memoria durante una visita al pueblo natal (v.1-8). En la segunda parte (v.9-15), al retornar al hogar después de lo revivido en el pueblo, se produce el desajuste (confusión) explicitado por: “y he sorprendido en mi cama a una mujer con su cría”. La tercera parte (v.16-36), la más extensa, se centra en el intento de recobrar la estabilidad mediante la máquina de escribir (“la poesía, digamos”) para encontrarle sentido al desarraigo y concertarlo con el nuevo estado de ciudadano y padre de familia. El intento no tiene éxito: el desajuste se manifiesta en la materia poética, no ajusta el pasado al presente, ni establece la continuidad cohesiva de dos espacios: el pueblo y la urbe que a su vez se corresponden con dos estados de su vida personal. “El sonámbulo” se encuentra ante una escisión paralizante que le hace sentirse “idiota” y la situación conflictiva queda sin solución.

En estos versos, el yo poético regresa a su pueblo e imagina lo no vivido; la vida de sus contemporáneos le hace tomar conciencia de haber truncado un primigenio proyecto de vida y, ante eso, se siente extrañado, distante de su generación y desleal con la tradición de su pueblo: “¿Soy yo el que trabaja para esta mujer y su cría? / ¿Qué sentido reconozco para esta mujer que duerme en mi cama? / ¿Qué afecto hacia cada palmo de mi tierra he olvidado, / qué costumbres / que a los muchachos les daban, seguridad y confianza para cantar?” (v.17-21).

El tema amplía la situación del poema previo; le agrega el componente social migratorio con aculturación; en el fuero individual representa la pérdida de la vida infanto-juvenil y la confianza en sí mismo. El rol de la poesía es evidente en ambos poemas: en

el anterior se debate el dilema de su escritura; aquí es un frustrado intento de conciliar el dilema existencial. Pareciera una aceptación de los límites de la palabra, de la literatura ante las situaciones categóricas de la vida, y con ello, nuevamente la disyuntiva: la vida y sus restricciones o el arte: “y no hay leyes que ajusten / a los muchachos que cantaban / al humo de la caña / a las / muertes / y matrimonios / con la mujer que despierta y me mira / con la bebe colorada / con el sonámbulo / que trata de decir bellamente sus palabras (de idiota)”.

Quién sabe si por este extrañamiento Laredo se convirtió en la geografía poética de su obra; un repetitivo intento de salir de la perturbadora inmovilidad calificada como idiocia; una reafirmación de su lealtad al pueblo, a su gente, al seno familiar de origen y a sus años de libertad con confianza en sí mismo. La indecisión, la duda en la encrucijada encuentra expresión en: “Aún estoy a tiempo para reconciliarme”.

Como en el poema anterior, la situación ambivalente no paraliza al poeta. La plantea tal cual la vive y poetiza para exorcizarla: “Cuando dicen que de algún modo la poesía es terapéutica yo tengo, de algún modo, bastante como para decir que sí lo es” (Sauter, 2006, p.200).

Distanciamiento y separación

Cuatro poemas dan cuenta del distanciamiento, la infidelidad y la separación: “La mantis religiosa”, “Mi mito que ya no”, “En el Museo de Historia Natural” y “La danza”. Todos ellos se encuentran en *El huso de la palabra*, en la sección “El amor y no”. Esta circunstancia editorial nos indujo a seleccionarlos a pesar de que solamente en “La danza” el poeta ha recurrido a utilizar claros vocablos del parentesco conyugal. En “La mantis religiosa” no hubo necesidad de palabra alguna de parentesco porque todo el drama se realiza en la cópula de la pareja de insectos; en “Mi mito que ya no” se menciona a una mujer del entorno del yo poético; y, en el poema que se desarrolla “En el Museo de Historia Natural” usa el

símil de la pareja del mandril. Creemos que la carga emocional de la situación halla cauce en la omisión del vocablo preciso de nombre o parentesco. Omitiéndolo, el autor lo afirma. En todo caso, nada inhibe las conjeturas (expresión watanabeana) o “es imposible no comunicar” (axioma de la pragmática de la comunicación). En el marco del resentimiento, cabe mencionar uno de los poemas del grupo “El amor y no”, “Cristina”, redactado totalmente en prosa, que relata los amoríos del yo poético con una joven estudiante italiana en Brighton, Inglaterra, donde el poeta permaneció algún tiempo acompañado de su segunda esposa (De Paz, 2010, p.135), a quien acusa de infidelidad. La pública confesión poética de haber cometido la misma falta que su pareja solo puede tener un sentido revanchista, de descarga agresiva, aun tratándose de un hecho puramente lírico; pues parece dedicada específicamente a ella, por ser la única conocedora de la vida pasada en Brighton. Gredna llegó a calificarlo de “cultor del ojo por ojo” (op.cit., p.131).

LA MANTIS RELIGIOSA¹³

- 1 Mi mirada cansada retrocedió desde el bosque azulado por el sol
 Hasta la mantis religiosa que permanecía inmóvil a 50 cm. de
 mis ojos.
- Yo estaba tendido sobre las piedras calientes de la orilla del
- 5 Chanchamayo
- Y ella seguía allí, inclinada, las manos contritas,
 confiando excesivamente en su imitación de ramita o palito seco.
 Quise atraparla, demostrarle que un ojo siempre nos descubre,
 pero se desintegró entre mis dedos como una fina y quebradiza
- 10 cáscara.
- Una enciclopedia casual me explica ahora que yo había destruido
 a un macho
- vacío.
- La enciclopedia refiere sin asombro que la historia fue así:
- 15 el macho, en su pequeña piedra, cantando y meneándose, llamando
 hembra

.....
 13 HP, pp.66-67

o del seso, y el macho / se continúa así de la suprema esquizofrenia de la cópula / a la muerte”. De esta manera, el yo poético establece un contexto diferente: la muerte está precedida por un tránsito insensible a partir del clímax sexual, es un sacrificio bajo la embriaguez anestésica del placer, la entrega dionisiaca. Los dos últimos versos redondean la connotación positiva del desenlace dramático sin dejar de tener tintes irónicos: en la boca abierta del insecto quedó congelada una última palabra indescifrable, “Nosotros no debemos negar la posibilidad de una palabra / de agradecimiento”. Y aquí, el poeta también recupera en términos positivos, apolíneos, la acepción de santidad –y de ritual– que contiene el nombre del insecto: quizá se trata de un sacrificio religioso y gozoso.

La imagen descarnada de la cópula es utilizada por Watanabe para expresar un estado emocional de vacío después de haberse “consumido” en la unión con su pareja. Este tema también se aborda en “La danza” de esta misma serie de poemas. La cópula de la mantis religiosa como metáfora de la (o su) relación de pareja es tan evidente que el texto no alude, para nada, al mundo humano (no hay palabra relativa a la condición de esposa). De esa manera mantiene la neutralidad de los tratados enciclopédicos anunciada tanto en el título como en el texto mismo y queda la interpretación final como una simple digresión personal del autor, único nexo de identificación entre el mundo humano y el de los insectos. La proyección del primero en el segundo, a través de la aparente neutralidad de la digresión, es total. Por otro lado, después de recuperado del dolor del abandono, y tomando en cuenta sus declaraciones sobre erotizar la muerte, el poema cobra dimensiones de idealización del morir. De allí la palabra de agradecimiento.

MI MITO QUE YA NO¹⁴

- 1 Los esquiladores imponen su fuerza sobre las ovejas,
 las maniatan
 y con una tijera les quitan su candorosa metáfora
 de nube.
- 5 y las ovejas, súbitamente magras y desgarradas
 se arraciman
 avergonzadas
 muy avergonzadas
 y ahora el pescuezo deja ver el triste tragar.
- 10 Mas aquí el tiempo torna. El mito dice
 que el tiempo taladra una espiral en la piedra
 y allí duerme
 y despertará
 y vendrá
- 15 y el vellón de la oveja se habrá renovado
 y la metáfora.
- Pienso en lo que a mí me rodea:
 nada tiene regeneraciones estacionales.
 Para entrar en el mito del eterno retorno primero hay que morir.
- 20 No tengo mitos inmediatos.
 Era ella y ya no:
 el tiempo bajó de su fino rostro a sus finos pies
 y le empujó todas sus metáforas.

El mito del eterno retorno de Mircea Eliade es tomado como tema para contraponer la humana posición personal (“mi mito”) del yo poético: el tiempo pasa irremediamente en un solo sentido, sin posibilidad de retorno (“ya no”). La alusión mítica, cosmogónica, sirve al autor para presentar la ausencia de renacimiento y, por consiguiente, la desmitificación de la mujer que le rodea.

Consta de tres partes: la primera de observación de la realidad, el desvestir de las ovejas por los esquiladores (v.1-9); en la segunda parte, de disquisición sobre el transcurrir del tiempo en espiral que retorna la metafórica lana de las ovejas (10-16); y, finalmente, la tercera parte es la observación de su mundo circundante

14 HP, p.69

y la verificación de que, allí, el tiempo no renovará la imagen de la apariencia de “ella”, a quien suponemos su esposa (v.17-24) “avergonzada”, “muy avergonzada” y que “ahora el pescuezo deja ver el triste tragar”.

Todo indica que se trata de una invectiva dirigida a lo más sensible de la vanidad femenina; resentimiento y rabia del despecho, a juzgar por el contenido de “La danza”. La alusión a la esposa del yo lírico parece evidente por haberla ubicado en su entorno “lo que a mí me rodea”, nombrada con el breve, evasivo y distante “ella”. Por otro lado, el contenido concuerda con el sentido de desamor del “no” del título de la serie: “El amor y no”.

La situación de rabia por la pérdida afrentosa es descargada y conjurada por el mecanismo de racionalización, cuyo clásico ejemplo es la fábula de la zorra que, en este caso, diría: “las uvas están empellejadas”.

EN EL MUSEO DE HISTORIA NATURAL¹⁵

- 1 En el museo de Historia Natural
mi mano sobre el lomo de la pantera terrible
se desliza como si calmara las formas de otras amenazas
y el mandril asiente,
5 posando entre su pareja y su cría, el mandril asiente.
Tu piel y mi piel estaban disecándose, mandrila, y nos quedaba el
cuerpo como frutas consumidas dentro de su cáscara.
Pude hablar
de tanto, pero me dio pereza.
10 Sobre la cabeza del mandril años y años cae el polvo de estopa
y cerca de sus pies
su propia pelambre y la de su familia.
Aquí todo está muerto, sólo el aire
gira levemente vivo,
15 pero a veces se agita y mueve las plumas y las pieles
y por un segundo nos hace creer en movimientos más ostensibles
donde el águila carnífera devore al petirrojo indefenso y sólo bello
o la pantera complete su salto sobre el anca de la gacela.

.....
15 HP, p.70

Pero fue sólo el aire soplando
 20 y es el poeta inobjetivo que mira e insiste:
 el mandril quiso huir,
 por la ventana, solo,
 el mandril quiso huir.

En la mayoría de las creaciones poéticas sobre el vínculo marital, Watanabe acude a la mediación de imágenes de animales: tortugas, insectos, ovejas, ballenas, cabras y mandriles. El museo de historia natural es el lugar donde, en esta ocasión, construye su parábola poética sobre el deseo de huir de la insatisfactoria vida marital.

En el primer segmento, los animales del museo se prestan para ser comparados con la vivencia del yo poético (v.1-15). La caricia del yo lírico a la pantera se impregna de apreciaciones subjetivas, de tensiones premonitorias similares a las del mandril, quien siempre está bajo la mirada amenazante de la pantera. El símil entre los animales disecados y la pérdida de vitalidad al interior de la pareja es la única parte del poema en la cual el yo poético abandona la voz monologante para dirigirse a su interlocutora: "Tú y mi piel estaban disecándose, mandrila". Con este recurso indirecto introduce a su pareja dentro del escenario y refuerza el paralelo entre el mandril y el hablante. En el plano de la metáfora, la situación es compartida por humanos y animales. Luego se presenta a los otros elementos que intervendrán en la acción: el polvo sobre la cabeza del mandril y el pelambre a sus pies, acumulados durante años.

La segunda segmentación (v.16-19), subjetiva, describe una ilusión: la agitación "de plumas y pieles" (polvo y pelambre) producida por el aire sugiere un despertar de los animales con la posibilidad de completar las acciones interrumpidas en la taxidermia.

La última parte del poema, a partir del verso 20 hasta el 23, entraña una discusión del yo poético desdoblado: para la voz lírica objetiva el viento movió levemente a los animales; pero "el poeta inobjetivo" insiste en que el mandril hizo gestos de querer huir y abandonar a su pareja y a su cría.

Los animales disecados y la pareja humana se instalan en un plano real; en el otro, las vivencias internas del yo poético. Entre ambos planos aparece un encuentro ilusorio al atribuir (proyectar) la subjetividad vivencial al mundo objetivo.

Desde la pragmática de la comunicación, el poema resalta la importancia concedida a las apariencias: los animales solo conservan la piel y el yo poético desdoblado, a partir de esas accesibles apariencias, defiende su subjetiva interpretación. También apreciamos la utilidad de la observación del observador: según la lógica, la toma de conciencia de ser inobjetivo, lo torna en objetivo, otra forma de asomarse al mecanismo paradójal para crear el efecto de expansividad sorprendente por la tensión entre realidad y fantasía.

LA DANZA¹⁶

- 1 La mano de mi esposa resbalaba desmayada
por el brazo del sillón, dándose al beso
final.
Hacía tiempo que ella era mi fallecida. El silencio
- 5 nos comunicaba bien. Las palabras eran un contratiempo, nos
despertaban
del conjunto escultórico que componíamos. Dama y Caballero
sobre la losa funeraria, y ella empezaba
su larguísimo reproche, mis descuidos
- 10 en la vigilancia de las aguas.
Oh esas infinitas noches en que nuestras palabras
terminaban siendo jitanjáforas
que vagamente expresaban encono y desazón, hasta la luz
del alba, celeste afuera, virando al amarillo en mi ventana.
- 15 Yo creo casi supersticiosamente en signos.
Y esperaba la ocurrencia de uno que pusiera alguna definición
entre nosotros.
Fue cuando apareció en la sala la raíz blanca, extraviada e
inquietante
- 20 de un árbol callejero.
La raíz separaba dos baldosas y emergía, nudosa y espectral,

16 HP, p.72

- como los tres huesos de un dedo, el comienzo de un esqueleto
 completo
 que había escarbado arduamente hasta mi casa
 25 para danzar
 finalmente
 con mi esposa (visión de seguro venida de los grabados
 de Posada).
- La raíz
 30 era signo
 o, si hecho, los tres o cuatro huesos que cualquiera encuentra en
 su casa.
 En verdad, pues, no vi el esqueleto
 completo,
 35 pero a un año me divierte imaginarla (carcancha también) con él,
 danzando, resbalando
 sobre las sustancias blandas que fue desprendiendo en su descarné.

Este poema es el nudo y el desenlace de la serie de poemas incluidos en la sección “El amor y no”. Trata del período crítico de la relación de pareja que termina en ruptura por infidelidad.

El vocablo “danza” anuncia festejo, alegría, incluso grupal; también es “conjunto de danzantes” (DRAE).

La situación de la pareja se plantea entre los versos 1 y 17. Los tres primeros son una imagen de despedida cortesana: la dama extiende la mano, para ser besada en la despedida. Entre el verso 4 y el 14 se describe la incomunicación entre el yo poético y su pareja con un lenguaje directo y referencias metafóricas: “era ella mi fallcida. El silencio / nos comunicaba bien”. El lenguaje verbal aparece solo para los reproches: “Las palabras eran un contratiempo”. El mundo de la realeza medieval se sigue haciendo presente con las tumbas de los nobles bajo los techos de las catedrales góticas y se refuerza con detalles que pueden corresponder a vitrales: “la luz / del alba, celeste afuera, virando al amarillo en mi ventana”. Aún más, los colores celeste/amarillo que corresponden a la oposición afuera/adentro sugieren, también cielo/purgatorio-bilis, ideas centrales de la teología y medicina medievales. Luego, se espera la participación sobrenatural para resolver la situación difícil, la

aparición de signos premonitorios.

Entre el verso 18 y el 28 se establece la parte fantasmal, la aparición de signos anunciadores y el cumplimiento de la premonición: una raíz blanca aparece en la sala, como huesos de dedos, que se van integrando hasta completar un esqueleto “para danzar / finalmente / con mi esposa (visión de seguro venida de los grabados / de Posada)”.

La última parte del poema (v.29-37) es una estrofa racional, tranquila; crítica; ostenta humor dentro de un contexto agresivo. El duelo ha sido resuelto dejando un rencor tolerable: “a un año me divierte imaginarla (carcancha también) con él, / danzando, resbalando / sobre las sustancias blandas que fue desprendiendo en su descarne”.

La cantera medieval le sirve a Watanabe para obtener imágenes de visión alucinada del trauma de la infidelidad de la pareja. La adscripción explícita del poeta a la danza de la muerte mejicana “(visión, de seguro, venida de los grabados / de Posada)” ubica al poema en un tiempo y una geografía afín a la del yo poético. La intención de mejicanizar el escenario busca actualizar y desdramatizar imágenes históricas distantes: la danza victoriosa de la muerte de la Europa medieval asolada por las epidemias de peste; las calaveras mejicanas son familiares, cotidianas, plenas de humor. El desenlace indica que “a un año” el duelo ha sido elaborado: pasada la crisis febril alucinatoria de la peste (la catarsis agresiva), el afectado sobrevive.

También el Medievo le sirve al poeta para evitar el lugar común de la culpa. Nada al respecto hay en el poema, ni jueces ni sacerdotes acusadores; solo la racional explicación de que la relación de pareja estaba muy venida a menos. Sin embargo, el escenario de las grandes catedrales, de damas y caballeros sugiere la tácita presencia de la concepción judeocristiana del adulterio como falta grave. En ese contexto, la imagen del esqueleto, de la muerte (y la peste) recuperan el sentido de culpabilidad, de condena y ejecución.

Soledad

Aquí reunimos a dos poemas de *El huso de la palabra* (1989) (“El amor y no”): “Mejor lacónico” y “La ballena (metáfora del des-casado)”, y a uno de *Banderas detrás de la niebla* (2006): “La boa” con una versión “inédita” incluida en la recopilación de las obras completas. La distancia temporal entre los dos libros indica que los referentes reales, en la vida del poeta, son diferentes.

MEJOR LACÓNICO¹⁷

*... máquinas ingenuas
que se llevan a los labios
LUIS HERNÁNDEZ*

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

En la soledad después del abandono, el poema trata de la contraposición entre la imperiosa necesidad emocional de suplicar el retorno de la amada y la racional imposición represiva. Este es el sentido desde el título que plantea una disyuntiva: lacónico/locuaz y la elección de la primera posibilidad: “mejor lacónico”.

.....
17 HP, p.71

Vamos a ver la agitada desesperación de su gran cola
 que bate arena, que quiere ganar
 aguas más hondas, navegables, donde se esté bien
 consigo mismo.

15

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

Se informa que una ballena se encuentra varada en la orilla del mar y se invita a todos a contemplarla (v.1-2), es un acontecimiento inusual asombroso, verificable. En la segunda parte, especulativa, la voz lírica del descasado, en su convocatoria a contemplar el fenómeno, proyecta su lamento en forma de letanía: el “vamos a” repetitivo reitera la expresión de dolor del abandonado; primero en los espectadores: “si nuestro pequeño y desordenado ánimo / resiste la imposición de sus oscuras toneladas” (v.3-4); luego, en diferentes aspectos del cetáceo: en su llanto, su torpeza, su soledad, su desesperación por recuperar su lugar donde “se esté bien / consigo mismo” (v.3-15). En la tercera parte, se plantea la posibilidad de que la ballena descasada haya retornado a las aguas profundas (vuelva a ser casada) y, en ese caso, desde la perspectiva del yo poético, sin el colosal monumento a la soledad, el “mar desolado”, vacío, sin su ballena, queda descasado y puede reemplazar a la metáfora de la ballena (v.16-19). Categóricamente y sin alternativas, tendrá su metáfora de descasado; su cristal le permite mirar solo la desolación: el coloso en el espacio o el espacio sin coloso.

LA BOA¹⁹

- 1 La boa es
 el deseo del abandonado: reptar
 como un solo y larguísimo músculo
 para envolver completamente el cuerpo amado.
 5 Puedes abrazar y estrangular pavas de monte

19 BN, p.422

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

Existen dos versiones del poema. La segunda ha sido publicada dentro del capítulo de “inéditos”. Es la añoranza del abandonado que siente inalcanzable a su ser amado.

La primera segmentación es la presentación y explicación de la metáfora de la boa como deseo del amante abandonado (v.1-4). La segunda se halla entre el verso 5 y la mitad del verso 6: “Puedes abrazar y estrangular pavas de monte / o cabras coquetas”. El yo poético describe a la boa como cazadora de animales terrestres. Es la parte de realidad presente en todos los poemas de Watana-be, generalmente a su inicio. Aquí, primero presenta la metáfora y luego su referente real. La segmentación final empieza en la mitad del verso sexto y termina en el octavo: “pero qué lejos está todavía / la que huyó y duerme como una reina / sobre la copa de todos los árboles”. Es un lamento por la ausencia de la mujer amada aérea (¿alada?), inalcanzable para el deseo de los seres terrestres.

LA BOA²⁰

- 1 La boa es
el deseo del abandonado: reptar
como un solo y larguísimo músculo
para envolver completamente el cuerpo amado.
- 5 Pero estoy solo
y la boa sólo envuelve cabras coquetas,
tontas capibaras, pavas de monte,
pero no a la que duerme
sobre la copa de todos los árboles.

Desde el punto de vista formal, esta versión parece previa a la publicada en el poemario. Las correcciones se objetivan en la parte central, donde la presencia del yo poético es sustituida solo por su voz. Así, todo el poema se centra en la metafórica serpiente.

.....
20 IN, p.455

Frustraciones amorosas

Reunimos bajo esta denominación a dos poemas de la última producción de Watanabe: “Cuestión de fe” (PA) y “El trasnochado” (IN), donde el encuentro amoroso, a pesar de deseado, no se cumple. En “Cuatro muchachas alrededor de una manzana”, del primer libro, el yo lírico es quien se retira.

CUESTIÓN DE FE²¹

- 1 ¿Cómo sería la luz de la madrugada
 en que Abraham, el hombre de la cerrada fe,
 subió al monte Moriah
 llevando de la mano a su unigénito Isaac?
- 5 Tiene que haber sido una luz hondamente azul
 como la de este amanecer: en aquel azul
 Abraham imaginaba
 la vibrante sangre de su hijo en el cuchillo.
- La sangre vibra más en el azul.
- 10 lo sé porque mi piel, de tan sola ahora,
 segrega sangre en la palma de mi mano:
 el primer milagro de mi día, o castigo,
 por haber querido subir la cuesta de la montaña
 con una muchacha (más hija que esposa).
- 15 Ella, al primer sol, huyó asustada,
 me negó
 su joven cuerpo para el sacrificio
 y yo no pude demostrarle
 mi fe neurótica a Dios.

La frustrada ofrenda de Abraham a Dios –la vida de su hijo– es parodiada con el sacrificio de “una muchacha (más hija que esposa)” como neurótico ofrecimiento también a Dios. La truculencia de la historia de Abraham y su ciega obediencia es desdramatizada por la historia paralela que plantea el autor.

.....
21 PA, p.361

En el caso bíblico, la relación complementaria extrema pide a Abraham que sacrifique a su hijo. En el caso poético, la relación sigue siendo complementaria; pero en sentido inverso, la iniciativa es ofrenda humana espontánea (calificada como neurótica) a Dios. El pedido divino de sacrificio es ineludible y tanático; mientras que el ofrecimiento humano es eludible y vital, erótico. La asociación entre los sacrificios no resulta tan distante si, con apoyo de Freud, consideramos que el verso más tanático del poema: “la vibrante sangre de su hijo en el cuchillo” es una imagen fálica, cuyo eco el yo lírico intenta encontrar en la piel de su mano sangrante, “estigmatizada”.

En esta “cuestión de fe” del mundo judaico, la actitud del yo poético es sacrílega, tanto por la osadía de la parodia como por la ofrenda misma, de allí la posibilidad de castigo que él mismo acepta: “primer milagro de mi día, o castigo”. Es más concordante con la fe de la vertiente oriental de Watanabe, por proclamar, socarronamente, el respeto a toda forma de vida y al vivir.

Goce erótico y muerte coinciden en otros poemas: “La danza”, “La mantis religiosa”, “La quietud”, “Orgasmo” y “En la calle de las compras”. La perspectiva se esclarece con la declaración del autor: “me gustaría erotizar la muerte” (De Paz, 2010, p.235).

EL TRASNOCHADO²²

- 1 Mientras mi mujer duerme
 con sus dulces entrañas cerradas,
 algunas noches
 mi pene despierta.
- 5 Sólo estamos tú y yo, solos, le digo,
 ella dormirá hasta mañana.
 Mira alrededor. Una vena azul
 cruza toda su tristeza.
 Escucha la canción del deseo
- 10 que nunca tiene sentido.
 Luego pregunta: ¿Otras?

22 IN, p.448

El mundo se ha acabado,
 ya no hay más mujeres, le digo.
 Ninguna mentira lo derrota,
 15 y porfía: ¿y los ángeles?
 El cielo también se ha acabado,
 y las sirenas
 y todas las quimeras.
 Entonces suspira, se emboza
 20 y se queda dormido.

Es un poema de la represión erótica obligada. En la primera parte el yo poético dice que algunas noches su pene despierta mientras su mujer duerme (v.1-4). En la segunda parte se establece un diálogo entre el pene despierto y el yo poético. El primero insiste pues “escucha la canción del deseo / que nunca tiene sentido” pero solo recibe respuestas negativas (v.5-18). La tercera parte es la aceptación con resignación: “Entonces suspira, se emboza / y se queda dormido” (v.19-20).

Desde el punto de vista temático es original en la poesía peruana: generalmente el órgano viril es exaltado como combatiente agresivo y victorioso; aquí acepta una faceta diferente, estar en retirada, esta vez en la edad del retiro, cuando –para él– han acabado las mujeres de la tierra y del cielo. Trae a colación las experiencias iniciales de “Cuatro muchachas alrededor de una manzana” de *Álbum de familia*²³; allí, ante el acecho desenfadado del grupo de muchachas, con timidez de inexperto: “decido mi retiro, sin discordias y a desgana, / mientras va devorándose sola mi manzana”.

Es una representación poética de las divagaciones sobre la fidelidad a la pareja: “Mientras mi mujer duerme / con sus dulces entrañas cerradas”. La oposición entre deseo y represión, con resignación, también recuerda la resignada actitud del yo lírico (en su primer libro) ante el amplio problema –que involucra al aquí tratado– de la libertad.

.....
 23 Véase pag.105

Vaivenes de la vida conyugal

El desinterés del autor por los poemas de amor explica por qué no se puede rastrear en su obra una fase de enamoramiento. Lo más próximo es “Consejos para las muchachas” de su primer libro, donde la imagen de Susana es un bosquejo de ideal femenino. En “Cuatro muchachas alrededor de una manzana” (AF) se describe a sí mismo: “en el asalto nunca he sido ducho, / sé que mi viejo caballo está hecho para dilatadas acechanzas”. La búsqueda amorosa con tímidas acechanzas cristaliza en franca cacería en “Canción mágica para la cacería” de *El huso de la palabra*. La explicación extratextual añadida al título: “Basada en una canción anónima esquimal” le agrega la verosimilitud de pertenecer a un ritual distante del amatorio. El yo lírico se describe como experimentado cazador con capacidad hipnótica sobre su presa: “Si el viento cambia y mi olor de hombre / hace huir a tu manada / sé que tú permanecerás allí, alta sobre tus piernas”. Y luego, con la confiada autoridad del experto, predice el efecto del flechazo mortal:

Tu gran salto de herida
te confundirá con los animales de alas
y morirás como ellos, entre nosotros y el cielo.
Así cantaré, así diré.
Porque pronto yo seré dos:
el cazador que confirmará su destreza
y el arrepentido
que exaltará con palabras tu muerta belleza (HP, p.61-62).

Abelardo Sánchez resume el talante de cazador en Watanabe: “tenía una cierta timidez, aunque con las mujeres tuviera otra personalidad” (De Paz, op.cit., p.111).

El autor reconoció que las imágenes femeninas de sus primeros libros fueron “poco favorables” porque tuvo como modelo a su madre; pero que, a partir de *Habitó entre nosotros* mejoraron al requerir un referente distinto: “la madre de mis hijas” debido al “asombro ante el embarazo [...] La mujer embarazada se transforma casi en un animal mítico, deja de parecerse a nosotros” (Cabre-ra, Prado y Sánchez, 2005, p.78).

Sin embargo, las entrevistas a Gredna y a varios amigos de la pareja (De Paz, 2010) atestiguan dificultades en la vida marital, dentro de las cuales se encuentran la pertenencia a clases sociales diferentes: “Watanabe es provinciano y nisei, pues, o sea, él siente una doble marginalidad en la vida social” declaró el poeta Sánchez León (op.cit., p.134). Alberto Moya recibió la siguiente confidencia: “Fíjate Alberto, yo, un izquierdista, casado con una descendiente de los Pardo” y –comenta Paz– “a Gredna le hacían notar de manera despectiva que su conviviente era hijo de japonés, un nisei” (op.cit., p.133-134). Martha Ribbeck opinó al respecto: “Él ha sentido el peso de ser japonés muy fuerte [...] y él quería surgir, ¡qué sé yo!, para que no le digan japonés de mierda”. Por otro lado, estaban las características de personalidad; Martha lo calificó de “difícilísimo, recontra neurótico”, “Es un hombre muy difícil con sus parejas [...] casi cruel diría yo, como todos los poetas. Por algunos comentarios y por propia percepción, yo en la pareja lo siento egoísta, cosa que no es amicalmente” (op.cit., p.144).

El poeta atribuyó la inestabilidad de su vida de pareja a la incompatibilidad con su dedicación a escribir:

Mi personalidad es obsesiva, estoy divorciado dos veces. Creo que una de las razones por las que me he divorciado es porque soy obsesivo. Hay que ir al cine y no voy, por qué, porque tengo que escribir esto. Nadie entiende que por escribir una línea deje de ir al cine. Aunque el hecho de no salir signifique conquistar solamente una línea. Un verso nada más, y ese verso tal vez mañana lo deseche porque estaba mal. Eso es molesto, es duro pero en el fondo hay algo rico también (Sauter, 2006, p.193).

Solamente en sus últimos libros aflora el elogio amoroso a Micaela, a quien también dedica el libro *Banderas detrás de la niebla*. He aquí una declaración del poeta sobre su tardía capacidad de amar:

...es increíble que ahora a mi edad, creo que sé amar mejor, entregarme más. Antes creo que no sabía amar de este modo. [...] Quizá por la edad uno aprende a amar. Alguna vez le dije a Micaela [...] yo tuve una relación con [...] Susana, [...] fue una cosa muy pura, muy limpia, [...] y como que se quedó pasmado allí algo que en su

desarrollo pudo ser muy limpio y muy hermoso. Y un día le dije “tú eres lo que continuaría de Susana, y allí en medio no pasó casi nada” (De Paz, 2010, pp.198-199).

Sus declaraciones nos inducen a suponer que durante el largo silencio editorial de 18 años intentó dirigir su familia autónomamente. Pero, su fracaso conyugal y el cáncer pulmonar fueron factores decisivos para reorientar su vida y dedicarse a escribir con mayor ahínco bajo la protección de su “tribal” familia de origen. El libro que reinició la serie de publicaciones, *El huso de la palabra*, está dividido en tres secciones: “El amor y no”, “Lo mismo la palabra” y “Krankenhaus”, cuyos temas son: el fracaso marital, la palabra como vehículo de la poesía y la enfermedad. La palabra (“la poesía, digamos”) se entronca –como soporte– entre la pérdida del vínculo amoroso y la amenaza de perder la vida.

Como ya lo hemos señalado, solo una hija aparece en cuatro poemas (supuestamente la misma); los dos primeros, de *Álbum de familia*, reflejan la alegría durante el período de la gestación; esperaba un varón: “mi hijo / anunciado por el tejido de lana Patito / que me ensueña largamente hasta las babas” (“Sugerencias”) y “Mi hijo será hermoso y será llamado Cristóbal” (“La visita del ojo que supervisa a los buenos hombres”). Los otros dos: “Planteo del poema” y “A propósito de los desajustes”, de *El huso de la palabra*, patentizan el período de crisis debida al nacimiento de la niña. En “Planteo del poema” el yo poético asume su función paterna: “ba-beante, progenitor / a sus órdenes”.

Los resultados numéricos que nos sirven de orientación (Cuadro 4) apuntan a una predilección por los mayores de la familia y dejan entrever un yo poético más hijo que padre. Sin embargo, en la vida real, parece que no fue así: “Si yo tuviese que definir a Pepe, yo lo definiría primero como padre y después como poeta. Sus hijas tienen una gravitación brutal para él” declaró Martha Ribbeck, quien fue muy crítica al comentar su rol de pareja (De Paz, 2010, pp.143, 144).

Sin embargo, los “desajustes” al asumir la función parental,

por el nacimiento de la primera hija, bien pueden explicar los comentarios que suscita:

En "Planteo del poema" destaca la ausencia de solemnidad en el tratamiento de las relaciones familiares: no es un elogio del nacimiento de la hija ni una sacralización del papel de la madre ni un canto al sacrificio abnegado del progenitor. No hay lugares comunes ni tendencias al giro melodramático ni un efluvio desmedido de ciertos sentimientos (Fernández, 2008, p.112).

Las declaraciones del poeta respecto al tema de la familia conyugal en su poesía confirman el sentido de las observaciones previas:

Creo que el único poema que he dedicado es a mi hija mayor, que está en Japón. Después, a mis otras dos hijas no me ha provocado escribirles, porque creo que los peores poemas son a los hijos, a la familia en general. Cuando se escribe a los hijos los escritores babean en el poema y no en el babero. O a la esposa, nunca he escrito un poema a una mujer (De Paz, 2010, p.197).

VI. LA FAMILIA DE ORIGEN

LA MADRE

La última antología: *Tu nombre viene lento*, está dedicada a la madre (el epígrafe rinde homenaje al poeta Carlos Oquendo de Amat) y reúne dieciséis poemas inspirados en ella; el autor había seleccionado dieciocho para esta edición especial (Sánchez Barreto, 2007). Según nuestro recuento, el término madre aparece en diecinueve poemas de la edición completa; “El salmón rojo” no contaba en esta serie por no contener la palabra “madre” sino “esposa”; pero forma parte de la antología. “La higuera” no ha sido incluida en la selección del poeta, lo cual confirma que se refiere a una madre en general. Los otros excluidos a pesar de la evidente alusión materna son “Cine mudo”, “La cura” y “Casa joven con dos muertos”. Este cotejo induce a tomar en cuenta “El salmón rojo”, con lo cual el número aumenta a 20 poemas en nuestra estadística:

“Cine mudo”	(AF)
“Los versos que tarjo”	(HP)
“La impureza”	(HP)
“Estación del arenal”	(HN)
“La cura”	(HN)
“A la noche”	(HN)
“Alrededor de mi hermano Juan (i. m.)”	(HN)
“Mamá cumple 75 años”	(HN)
“La muriente”	(HN)
“Casa joven con dos muertos”	(HN)

“Desagravio”	(CC)
“Regresando al Perú en barco”	(CC)
“La jurado”	(CC)
“La piedra del río”	(PA)
“El pan”	(PA)
“El destete”	(PA)
“La higuera”	(PA)
“Responso ante el cadáver de mi madre”	(BN)
“El camisón (Magritte)”	(BN)
“El salmón rojo”	(BN)

La madre circula en todos los poemarios; pero más en *Historia Natural*, donde el yo lírico da cuenta de su vejez, enfermedad y fallecimiento. El primer libro, *Álbum de familia*, está dedicado a ella y a dos hermanos; sin embargo, en el contenido de los poemas, su mención es escasa, a diferencia del padre (véase Cuadro 5). Esto anuncia las diferentes modalidades de relación con las figuras parentales: en cuanto al carácter, el padre es comprensivo y tolerante; la madre, severa y enérgica. En el aspecto intelectual, el padre gozaba de una formación académica de la que carecía la madre. En el plano de la convivencia, el padre está ausente, pues acompañó a su hijo poco más de un decenio, mientras que la madre, casi medio siglo. El número de poemas inspirados en cada uno de ellos traduce la intensidad de las vivencias compartidas. Probablemente, estos aspectos han sido los decisivos para la idealización del padre, para la evocación de cualidades positivas exclusivamente; mientras que a la madre, por el contrario, la muestra realísticamente, con una personalidad rica en matices, generadora de emociones encontradas. Por eso, cuando el aroma del perejil, muy vinculado con las costumbres gastronómicas del padre, despierta su recuerdo, es insípido: “sólo es sazón, aroma / sin poder” (“Este olor, su otro”) y la presencia de la madre, aun cuando manifieste signos de deterioro por su vejez, se mantiene como “nuestra más antigua dolencia”

(“Mamá cumple 75 años”). Watanabe ha sido consciente de estas diferencias en el trato a sus padres: “Digamos que a mi padre lo he desrealizado, y mi madre sí es bastante real” (De Paz, 2007b, p.59).



El poeta y su madre

A las variadas actitudes maternas las hemos reunido en tres grupos; dos pueden encajar en los conceptos básicos del Análisis Transaccional de madre protectora o nutricia y madre crítica; en el tercer grupo la madre aparece neutral, ni crítica ni protectora. En nueve poemas la madre es protectora, en seis es crítica y en tres, neutral.

Hemos separado dos poemas especiales porque reúnen a la madre y al padre, mostrando sus diferencias: “La impureza” y “El salmón rojo”.

La presencia real de la madre y la idealizada del padre coinciden con el tono predominante de los poemas: la madre está asociada a los sentimientos más vitales; mientras que el padre a los estéticos.

Madre neutral

Presentamos aquí solo “Estación del arenal” de este grupo de poemas con imágenes “neutrales”; los otros dos: “Cine Mudo” (AF) y “Casa joven con dos muertos” (HN) son comentados en los capítulos dedicados a *Álbum de familia* y al haiku, respectivamente¹.

ESTACIÓN DEL ARENAL²

1 Prodigiosa lagartija corre
 y ya no la veo más.
 Oculta entre el color del médano, imperturbable, me observa
 mientras el halcón huye de la resolana

5 y la arena cae suavemente desde las trombas de aire
 sobre nadie.
 Ningún ruido la inquieta. Huiría
 si resonara en el aire lo que confusamente está dentro de mí:
 discrimino una campana, la estridencia

10 de un tren
 y el balido de oveja sobre las espaldas de un viajero.
 Esta era la estación del arenal.
 Queda un trecho de la vida desdibujada por la herrumbre,
 un durmiente se quiebra como una hojarasca,

15 y ninguna sombra: el desierto calcinó los ficus
 y sembró
 sus propias plantas de largas espinas que se ensañan
 en el esqueleto de una cabra.
 Aquí la única sustancia viva es la arena, y nadie
 que duerma en las bancas rotas del andén

20 la sacude de su sombrero.
 Abandono este lugar. Y yéndome siento una porosidad en mi
 propio cuerpo,
 una herencia: aquí mi madre ofrecía su vendeja de frutas
 a los viajeros. La siento correr

25 a mis espaldas
 como un cuerpo de arena
 que sin cesar se arma y se desintegra con su canasta.

1 Caps. III y VII

2 HN, pp.125-126

El poema consta de una larga estrofa de remembranzas despertadas por la visita del yo lírico a la antigua estación de su pueblo natal. El título es escueto y descriptivo: una estación de tren localizada en un arenal. Sin embargo, la palabra estación dista de la univocidad cuando el contexto despierta las otras acepciones: las estaciones del año, oficina de telecomunicaciones, paraje en el que se hace alto durante un viaje, estancia, morada, asiento, visita que se hace a las iglesias, cada uno de los altares del recorrido del vía crucis, sitio apropiado para que viva una especie animal o vegetal, etc.

La estrofa empieza con la aparición fugaz de una lagartija que desaparece mimetizándose en el médano y el halcón que huye teniendo como fondo paisajístico la arena que “cae suavemente desde las trombas de aire / sobre nadie” (v.5-6). Estas visiones de la escasa animación del desierto contrastan con los recuerdos bulliciosos de la antigua estación del tren. La visión poética continúa su inspección del lugar y solo halla despojos de una vida desaparecida. Paradójicamente, solo la arena da señales de vitalidad. La última escena es una evocación de contenido más personal: el recuerdo de su madre vendiendo frutas a los viajeros. Y en base a esta evocación, reconstruye la imagen de lo que se hace y se deshace bajo el efecto de la fuerza permanente de las trombas de aire. Las experiencias, aun cuando no son de dolor, se reviven como heridas: “siento una porosidad en mi propio cuerpo / una herencia” (v.22-23). El peregrinaje a los lugares donde se ha vivido reactualiza las vivencias pasadas; y en ello cobra asidero la creencia de que el moribundo recoge sus pasos para no darle cabida al sin sentido de vagar³. Así visto, revivir el pasado permite cancelarlo, culminar el trabajo de duelo por lo vivido y seguir adelante. El yo poético toma conciencia de las cosas pasadas y perdidas: la imagen de su juvenil madre vendiendo frutas en la estación. Desde el punto de vista de la evolución personal, en este poema de reminiscencias, como en otros, están pendientes: el abandono del lugar natal, el deterioro y la

3 Véase el poema “En su carta mi hermana Dora dice que” pag.244

muerte de la madre... La palabra “estación”, el lugar del encuentro del pasado revivido con el presente, recupera su valor polisémico: un centro de comunicaciones (entre el pasado y el presente), una visión del mismo lugar en dos “estaciones” diferentes de la vida, una estación de vía crucis, un paraje durante un viaje y un hábitat de ciertas plantas y animales. En fin, es el punto de contacto entre múltiples sistemas y a todos remite el poema.

Madre nutricia protectora

En este grupo de nueve poemas destacan “La Cura” y “El camisón (Magritte)” por la dimensión benéfica sobrenatural que adquiere la función materna.

LA CURA⁴

- 1 El cascarón liso del huevo
sostenido en el cuenco de la mano materna
resbalada por el cuerpo del hijo, allá en el norte.
Eso vi:
- 5 una mujer más elemental que tú
espantando a la muerte con ritos caseros, cantando
con un huevo en la mano, sacerdotisa
más modesta no he visto.
Yo la miraba desgranar sobre su regazo
- 10 los maíces de la comida
mientras el perro callejero se disolvía en el relente del sol
lamiendo
el dolor arrojado a la tierra
junto con el huevo del milagro.
- 15 Así era. La vida pasaba sin aspavientos
entre gente parca, padre y madre
que me preguntaban por mi alivio. El único valor
era vivir.

4 HN, p.145

Las nubes pasaban por la claraboya
20 y las gallinas alineaban en su vientre sus santas ovas
y mi madre esperaba nuevamente el más fresco huevo
con un convencimiento:

la vida es física.

Y con ese convencimiento frotaba el huevo contra mi cuerpo
25 y así podía vencer.

En ese mundo quieto y seguro fui curado para siempre.

En mí se harán todos los milagros. Eso vi,
qué no habré visto.

En la terminología norteña, la cura abarca todos los tratamientos no tradicionales, sobre todo los puramente mágicos; de allí se deriva la palabra más conocida, referida a su ejecutante, el “curandero”.

“La cura” es una descripción del tratamiento doméstico de un mal no determinado, probablemente del llamado “susto”, cuyo ritual requiere de la fricción del cuerpo del afectado con un huevo de gallina. Quien ejecuta el tratamiento, en este caso, es la madre.

El texto introduce un alocutor anónimo de la voz lírica a quien tutea con familiaridad y señala su diferencia cultural: “una mujer más elemental que tú” (v.5), alguien de su entorno, probablemente su pareja o el lector. Le describe la sencillez del ambiente y de la curadora, sacerdotisa del rito, quien con toda naturalidad espanta a la muerte y prepara la comida, mientras el perro lame los restos contaminados del huevo milagroso (v.4-14).

Los versos 15 y 25 dan cuenta de la pueblerina actitud familiar frente a la vida: los hijos constituyen la principal preocupación de los padres, sin aspavientos; las cosas del cielo se resumen en lo que puede ofrecerles la claraboya; las gallinas preparan sus remedios benditos para las enfermedades, mientras la madre los espera atenta: son armas contra la muerte cuyo efecto depende del convencimiento de que “la vida es física”. La definición de la vida como física puede ser interpretada en el sentido de corporal, material, y por lo tanto la salud, asequible y modificable con medios físicos como la fricción. En este caso, se trata de la fricción de una célula

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

Yo siempre supongo un lector duro y severo, desconfiado
15 de las muchas astucias
de los pobrecitos poetas.
Por él levanto y me rehago hasta tocar el cielo oscuro
y la noche empieza a transcurrir como solar,
pero el benigno mal de la vigilia hace áspero mi rostro
20 y lo desencaja levemente.
Entonces digo que agua helada me vendría bien.
Voy a la cocina.
En la canastilla de mimbre hay papas amontonadas
tienen lejanos relieves faciales
25 y están velando en la penumbra
con sus ojillos hundidos
y sucios de tierra.

Míralas conmigo, incompasivo lector:
cualquier papa soy yo, el primario.
30 Acaso nonato, y quién sabe si ya picado.

La noche trastoca las cosas en metáforas. La primera es la noche misma como metáfora de la madre, a la que –con respaldo psicoanalítico– dice retornar como “yo primario” (v.1-13). Asimismo, la imagen de la maternidad es metáfora de la creación poética, cuyo destinatario es un imaginado lector exigente (v.14-18). Así tenemos una imagen de la maternidad-creación al interior de otra, la madre-noche. El desenlace resulta de la unión de las dos metáforas paralelas: en la somnolencia del agotamiento, la función seminal unifica al feto (“mi yo primario. Y ese yo es el niño que imagino ovillado / y en formol”) con la papa por germinar (“cualquier papa soy yo / el primario. / Acaso nonato y quién sabe si ya picado”). Los finales de las expresiones paralelas (“en formol” y “picado”)

bien pueden decirse de la mala poesía como, a nivel concreto, de la mala salud.

También se reúnen el incompasivo lector externo y el exigente yo lírico (“Míralas conmigo”), con lo cual la acción se estructura como el encuentro dialéctico ajedrecístico del yo poético con su lector crítico, a quien a manera de gambito, le ofrece una metáfora fácil calificada de “inmejorable” al inicio del poema: “La noche profunda es silenciosa y robusta / como una madre de faldón amplio”, para sorprenderlo con un original enroque de imágenes en el remate final, que además requiere de la metáfora de la apertura.

DESAGRAVIO (i. m.)⁶

- 1 Por un flanco débil
 y breve,
 entre su seno y su axila,
 mi madre era tierna.
- 5 Qué olor tan profundo, basal y glandular.
 Su ternura
 tenía intensa biología.
 ¿Por qué le exigías más,
 ojo con lágrimas?

El tema es el reconocimiento de haber exigido demasiado a su madre. El título es explícito del sentido de este breve poema.

En la primera estrofa, el locutor poético ubica la fuente de la ternura de su madre, en una parte “débil y breve” de su cuerpo, “entre su seno y su axila”. Se trata de una zona mínima, de una ubicación donde la palabra “breve” contiene tanto un sentido espacial como temporal. Estos indicios nos permiten deducir que se trata de un reclamo por escasa atención o limitado contacto afectivo. La segunda estrofa, en tono exclamativo, describe la naturaleza de la ternura: es un olor “profundo, basal y glandular”, “Su ternura / tenía intensa biología”. Es un estímulo sensorial intenso. En la última estrofa el yo poético se desdobra y se recrimina a sí mismo por

6 CC, p.207

haber exigido demasiado a su madre.

Para comprender los referentes del texto debemos recurrir a otros poemas: en “Responso ante el cadáver de mi madre” (BN) y en “Alrededor de mi hermano Juan” (HN), el narrador poético afirma que proviene de una familia numerosa de once hijos: “Once hijos, Señora Coneja”; de los cuales dos fallecieron en la infancia; de allí que con motivo de la tercera muerte –la de Juan el hermano mayor– el yo lírico dice: “Algún día todos seremos ese cuerpo, los ocho a tu alrededor”. Además, la imagen de la madre reflejada por el yo poético es la de “un animal de ternura demasiado severa” y la denuncia: “Tú, señora, eras el miedo” y “tú eres nuestra más antigua dolencia” (“Mamá cumple 75 años”, HN).

Es indudable que la severidad de la madre se debe a las características de su personalidad; pero también es frecuente que la viudez endurezca el carácter para poder cumplir las funciones de padre y madre.

Por otro lado, las circunstancias propias de las familias numerosas explican por qué las madres no pueden atender óptimamente y por igual a todos sus hijos. La distribución del afecto en esas condiciones es una tarea frustrante tanto para los hijos como para los padres. Los hijos intermedios (tal es el caso de nuestro poeta) son los que suelen recibir menos atención, pues sus padres se hallan urgidos en prodigar cuidados a los más pequeños y en coordinar tareas con los mayores. A propósito de los escritores, Watanabe dijo:

...somos personas que tenemos un déficit de cariño. No te olvides que soy hijo de una familia que tuvo once hermanos y a una mamá no le alcanza el cariño para once. Uno recibe su cuota, poca tal vez. Y andamos siempre en la búsqueda de cariño (De Paz, 2010, p.206).

Lo que el yo poético comparte con el lector es el descubrimiento o la toma de conciencia de la ternura que recibió de su madre a partir de la intensidad del olor corporal mantenido en su memoria; no palabras (lenguaje cultural) ni gestos, sino contacto olfativo (pura y directa biología). La comunicación de la ternura

fue a través de las glándulas de la piel de una pequeñísima parte de su cuerpo; pero con gran intensidad. El desagravio es por la incomprensión del mensaje biológico del afecto: reclamaba mayor contacto emocional, sin comprender la ternura contenida y transmitida en la intensidad de los olores.

El reclamo o acusación, en sentido literal, es del yo lírico a su propio ojo lloroso, empleando la forma interrogativa: “¿Por qué le exigías más, / ojo con lágrimas?” (v.8-9). Al establecer que el origen del reclamo proviene específicamente del ojo, el yo poético se desplaza a nivel de glándula lacrimal y allí proyecta su culpa de incomprensión. Mediante este mecanismo el desagravio se duplica, incluye al niño, pues el reclamante deja de ser el yo poético consciente íntegro y se reduce a una parte de sí mismo: la glándula lacrimal del ojo que no comprende a la glándula olorosa materna. Visto así, es un problema comunicacional entre madre e hijo por el uso de códigos glandulares diferentes. El desagravio se convierte, también, en exculpación.

La expresión latina abreviada “i.m.” como dedicatoria agrega una dimensión más: el desagravio literal del poema es por las lágrimas del niño ante la real o aparente distancia materna (*Álbum de familia* está dedicado a la madre; pero ninguno de los poemas la tiene como tema principal). Ahora, en la madurez de su vida, la situación se reactualiza ante la separación definitiva de la madre y el poeta recurre a este recuerdo cargado de intensa biología para calmar su nuevo llanto. El poema desagravia, exculpa y también consuela.

El análisis de “Alrededor de mi hermano Juan (i. m.)” se halla en la sección dedicada a los hermanos⁷. La madre aparece en cuatro versos, como parte de la gran escena de duelo:

¿Oyes en la habitación contigua
el apurado traqueteo de la máquina de coser?
Es mamá
que entalla su viejo traje negro a su nuevo encorvamiento.

7 p.229

REGRESANDO AL PERÚ EN BARCO⁸

- 1 Supremas
 inmensidades del mar y del cielo, mírenme,
 yo soy el que va a su patria,
 el que lame la sal que se cristaliza
- 5 en las barandas del barco, el que
 apoya su peso
 en una pierna y otra
 para compensar el bamboleo de la nave y así mantener
 la línea del horizonte y la línea del corazón.
- 10 Hace días que estoy hipnótico en el centro
 del Atlántico. La única referencia
 para saber que avanzo
 es mi propio pasado: está ahora delante
 como un tigre que me dio una tregua.
- 15 He dejado atrás varios días eternos
 y una cáscara de naranja
 flotando
 en el Mediterráneo. La cáscara parece
 gracia o ingenio
- 20 de la poesía, y en verdad es
 algo aterrador cuando cae sobre esos mis días
 y las aguas:
 es un documento humano, lo mismo
 que mi brazo o mi zapato.
- 25 Y otra vez voceo:
 yo soy el que voy, y salto
 para que las inmensidades
 me vean. Mírenme
 trayendo en mis brazos mi propio cuerpo
- 30 para entregarlo a sus dueñas, mi madre
 y mi esposa
 que me esperan
 sabiendo
 que nada puede cambiar: ir y volver, un giro
- 35 dentro de la misma fuente de salmuera.
 Allá en las costas amarillas
 de mi país
 coma mi carne cualquiera de ellas.

Watanabe viajó al Perú en barco en 1975, once años antes de

8 CC, pp.218-219

ser operado en Alemania (De Paz, 2010). Sin embargo el texto de su poema, publicado en 1989, parece aceptar nuestra lectura que tiene en cuenta una enfermedad que padeció en 1986. Más allá de la veracidad histórica del hecho referencial, mantenemos nuestra interpretación porque consideramos que es posible que algunos detalles destacados por nuestra mirada, hayan sido agregados después; pero sobre todo, porque los textos poéticos se prestan a múltiples decodificaciones. He allí su riqueza.

En medio del mar el yo poético plantea una especie de localización cartográfica espacio-temporal de vida, cuyo centro de coordenadas: latitud, longitud y hora son su familia.

La primera estrofa es una exaltación de sí mismo: se erige describiéndose como un coloso (imagen griega) o como resucitado (imagen cristiana), entre el mar y el cielo. El cuerpo es una demostración y una exclamación de supervivencia. Con “la línea del horizonte y la línea del corazón” traza un eje espacial donde el eje del corazón, superpuesto al del horizonte, puede asociarse a la línea del monitor cardíaco hospitalario o a la línea de los afectos familiares y patrióticos.

En la segunda estrofa el yo poético refleja desorientación ante su situación vital: en el pasado está el extrañamiento continental o una mortífera enfermedad que todavía amenaza su futuro; no ha dado su última batalla. Ante ello, el yo lírico traza el eje temporal superponiéndolo al eje espacial: “estoy hipnótico en el centro / del Atlántico. La única referencia / para saber que avanzo es mi propio pasado”.

La tercera estrofa pertenece al pasado donde la flotante cáscara de naranja representa la angustia vivida en el mundo europeo (¿hospital?), testimonio remanente de “algo aterrador”.

La estrofa siguiente empieza con exclamaciones autoafirmativas para ratificar su estado de salud, repitiéndose “yo soy”, como en la primera estrofa. La acción, en esta estrofa, está referida al futuro: “Mírenme / trayendo en mis brazos mi propio cuerpo / para entregarlo a sus dueñas, mi madre / y mi esposa”. La imagen des-

doblada de sí mismo es una nueva superposición de ejes: el cuerpo (espacial) se desdobra en dos imágenes temporales: la de “antes” yacente, y la erguida del presente. Esta estrofa cierra el círculo del viaje con el retorno (¿eterno?) tan anhelado en los momentos de angustia; salió de su fuente primaria y retorna a ella, más calmado: “que me esperan / sabiendo / que nada puede cambiar: ir y volver, un giro / dentro de la misma fuente de salmuera.”

La coda es una declaración casi testamentaria, en el sentido de último deseo, de que su cuerpo se consuma “en las costas amarillentas” de su país, en el seno de sus familias (la de origen, representada por la madre y la personal, por la esposa). A ellas encomienda su cuerpo.

LA PIEDRA DEL RÍO⁹

- 1 Donde el río se remansaba para los muchachos
 se elevaba una piedra.
 No le viste ninguna otra forma:
 sólo era piedra, grande y anodina.
- 5 Cuando salíamos del agua turbia
 trepábamos en ella como lagartijas. Sucedía entonces
 algo extraño:
 el barro seco en nuestra piel
 acercaba todo nuestro cuerpo al paisaje:
 el paisaje era de barro.
- 10 En ese momento
 la piedra no era impermeable ni dura:
 era el lomo de una gran madre
 que acechaba camarones en el río. Ay poeta,
- 15 otra vez la tentación
 de una inútil metáfora. La piedra
 era piedra
 y así se bastaba. No era madre. Y sé que ahora
 asume su responsabilidad: nos guarda
 en su impenetrable intimidad.
- 20 Mi madre, en cambio, ha muerto
 y está desatendida de nosotros.

9 PA, p.339

La piedra alada tiene una sección con el mismo nombre que reúne a catorce poemas inspirados en las piedras (¿un jardín zen de piedras?). En este estudio, además de “La piedra del río”, incluimos dos poemas más de ese grupo: “Las piedras de mi hermano Valentín” y “Piedra de cocina”; sus referentes familiares son la madre y sus hermanos Valentín y Dora.

Desde el punto de vista psicológico “La piedra del río” corresponde a la etapa final del duelo, donde se acepta la pérdida de la madre con resignación y añoranza no exenta de culpa.

Como en otros poemas, en este podemos delimitar tres partes: una primera (v.1-10) donde el yo poético refiere acciones alrededor de una piedra “grande y anodina” en un río donde “los muchachos” acudían a bañarse y trepaban sobre la gran piedra. En la segunda (v.11-20) el yo poético describe a la piedra como “el lomo de una gran madre”. La imagen de piedra-madre cubierta de muchachos “de barro” es una metáfora idílica de la madre en íntimo contacto físico con sus hijos. En medio de esta construcción metafórica surge una tercera voz: la del narrador lírico que llama la atención al poeta por ceder ante la tentación de elaborar “una inútil metáfora. La piedra / era piedra / y así se bastaba. No era madre”. La parte final son los dos últimos versos (v.21 y 22), donde el proceso de deconstrucción de la metáfora se concretiza: “Mi madre, en cambio, ha muerto / y está desatendida de nosotros”. La declaración final es la aceptación tanto de la amarga soledad de la madre (sin sus hijos) cuanto de la aparente indolencia de la piedra: “Y sé que ahora / asume su responsabilidad: nos guarda / en su impermeable intimidad”.

El yo poético construye y deconstruye la metáfora, separándola de su referente por considerarla innecesaria, fútil: la piedra no requiere animación metafórica externa y ninguna metáfora revivirá a la madre ausente ni romperá su soledad. Sin embargo, el nexo entre metáfora y referente queda establecido a pesar de la deconstrucción.

El desdoblamiento de la voz del yo poético narrador, como en

La acción transcurre bajo el señalamiento reiterado de que se trata del sueño de la tarde (¿la vida es sueño?): el campesino lleva un ataúd para un niño fallecido y tanto el gallinazo como el sol ardiente están prestos a participar en el destino del cuerpo inerte. Las imágenes nos hablan de los métodos de los hombres (féretro) y de la naturaleza (los gallinazos y el sol) para tratar a los cuerpos sin vida.

El segundo segmento (v.11-16) representa la participación de la madre: “El niño tiene una fosa cavada en la huerta / y una madre que le llora, una fosa / debajo de la higuera”. El lugar escogido continuará impartiendo ternura y protección al niño bajo la forma de “frutos mielados” en el aire y de “una red de raíces blancas y largas” debajo del aire.

El segmento final (v.17-21) corresponde al despertar de la tarde: la realidad de la soledad de los muertos. El yo poético traza la función del mundo simbólico, de la imaginación para vencer la soledad o el vacío de la muerte. Tranquiliza imaginar al niño acunado y acompañado por las raíces y no por el vacío; aunque, de todas maneras, se acerca y asciende de las profundidades de la tierra. La inutilidad del intento se resume en el oxímoron: quieto por definición / pero ya asciende.

EL CAMISÓN (MAGRITTE)¹¹

- 1 Mi madre dejaba su camisón colgado de la percha
 cuando se iba al mercado
 o a intercambiar infortunios con sus vecinas.
 El camisón de mi madre tenía tetas, tetas
- 5 inagotables.
 Eran la mejor fábrica de ese mundo perdido,
 considerando que había otras igualmente silenciosas
 donde se destilaban la sangre, las resinas,
 y la savia de los grandes ficus de la plaza.
- 10 Mi madre, como los animales milagrosos, comía
 hierba, miel y tierra

.....
 11 BN, p.420

y producía leche de diferentes sabores, sin olvidar
los tóxicos.

15 Primero alimentaba a los muertos. Las madres perdían
muchos niños en el fondo de esas casas lúgubres.
Ellos les merodeaban siempre los senos
y yo imaginaba que bebían
mientras ellas se limpiaban a solas los pezones en los patios.

20 Yo estoy vivo. Mira ahora mis huesos, limpios y blancos
como lirios
porque tuve, entre vestidos viejos,
los mejores surtidores de la tierra, dos tetas pródigas
dejadas cuidadosamente en un camisón de lino.

El poema está inspirado en el cuadro de René Magritte (1898-1967) titulado “La filosofía en el camerín” que muestra un camisón con senos colgado en una percha. El pintor es un exponente singular del surrealismo europeo. El contenido gráfico de sus imágenes realistas combinadas de una manera inesperada para el espectador ha sido definido como “realismo mágico”. En este sentido, existe una coincidencia con la búsqueda estética de Watanabe.



“La filosofía en el camerín” de René Magritte

Los tres primeros versos se limitan a describir que la madre del yo lírico “dejaba su camisón colgado de la percha”.

La segunda parte (v.4-18) es la de mayor elaboración de metáforas, de visión mágica, separada en sub-segmentos: el primero (v. 4-9) referido al camisón que integra la imagen gráfica de Magritte con la hipérbole “tetas tetas, tetas inagotables”; y el segundo (v.10-18) que describe los hábitos alimenticios y nutricios de la madre mítica. Culmina el periplo mágico con la creencia de que los niños muertos tienen prioridad en la lactancia.

La última parte (v.19-23) se refiere al beneficiario directo de esta milagrosa fuente de alimento mágico: el yo poético. El tono triunfal de “Mira ahora mis huesos, limpios y blancos / como lirios” es semejante al remate del poema “La cura”: “fui curado para siempre. / En mí se harán todos los milagros”.

Desde el punto de vista psicológico, inferimos que al admirar el impactante cuadro de Magritte, un camisón con senos turgentes, el poeta los asoció a los pechos de su infancia antes que a los de su mujer. Este espontáneo y circunstancial test proyectivo poético induce a pensar que el yo lírico (proyección del yo autoral) es más hijo que pareja o, dicho de otro modo, es pareja que nunca abandonó un prioritario papel de hijo. Según De Paz, “el propio poeta” calificó a este poema como “edípico” (p.210).

Cabe señalar la escasez de referencias a los senos femeninos en la poética del autor. Tratándose de un lugar común en la literatura amorosa, debe de haberlo evitado, como a la misma poesía erótica: sobre su segundo poemario, *El huso de la palabra*, puntualizó que “La primera sección está dedicada a la poesía en mi relación con la mujer. Se llama “El amor y no”, pero no es poesía amorosa” (Sánchez y Tumi, 2). Las posibilidades quedan formuladas: razones estilísticas o de personalidad, o ambas, en mutuo refuerzo.

Si volvemos a las cifras, la temática de los senos interviene en cuatro poemas más. De los cinco, en tres son los senos maternos; en uno los de su pareja (que el yo lírico imagina suyos) y, en otro, son los senos de la poesía que, en una nueva transposición, el poeta

termina “mamado”.

El segundo de los poemas sobre los senos maternos es “El destete” (PA): la progenitora cubre sus pechos con lana negra para producir un efecto aversivo; el miedo provocado en el niño consigue el destete. El efecto traumático frustrante redefine la relación entre la madre y el hijo:

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

Usando la terminología de Melanie Klein, podemos decir que el “pecho bueno” de “Magritte” tiene su contraparte en el “pecho malo” de “El destete”.

La revalorización en el recuerdo, de pecho malo a pecho bueno acaece en “Desagravio (i. m.)” de *Cosas del cuerpo*, analizado previamente. El yo lírico reevalúa la ternura recibida a través de una zona corporal materna delimitada con precisión casi milimétrica: “entre su seno y su axila, / mi madre era tierna”.

En “El baño” de *Cosas del cuerpo* (p.203), la voz lírica se acerca a su mujer por la espalda y al tocarle los senos siente el estremecimiento de que le son propios, en una actitud calificable como “envidia del seno”.

El cuarto poema es “Arte poética” de *Historia natural*, donde las tetas no vinculan a la madre con su hijo, ni a los amantes; sino al poeta con las palabras, con un sentido de intimidad que contiene a los dos previos. El poema empieza con “Deja tu alfiler de entomólogo, poeta: / las palabras no son mariposas con teta.” y termina con los versos: “Pronto serás tú, entre gozoso y aterrado, / el mamado” (p.184) (nuevamente andrógino), en una reformulación de la palabra en la boca de otro insecto, “La mantis religiosa”. La metáfora parece aludir a que la prioridad –demostrada por nuestros hallazgos– de las poseedoras de senos, la madre y la pareja, es superada por la poesía: “Nadie entiende que por escribir una línea deje de ir al cine. Aunque el hecho de no salir signifique conquistar solamente una línea. Un verso nada más, y ese verso tal vez maña-

na lo deseche porque estaba mal.” (Sauter, 2006, p.193).

Los senos maternos encarnan funciones nutricias, frustrantes y puntos de referencia anatómica de la fuente afectiva; los de la amante y de la poesía son objetos de envidia o codicia y son transferibles; de allí la afinidad con Magritte.

Madre crítica

Coincidentemente, los versos que describen el deterioro y el fallecimiento de la madre pueden ser reunidos bajo este epígrafe (“Mamá cumple 75 años”, “La muriente” y “Responso ante el cadáver de mi madre”). Los rasgos críticos intentan transmitir la energía vital de las imágenes guardadas en el recuerdo y la rabia del dolor.

LOS VERSOS QUE TARJO¹²

- 1 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
- 5 que viene
no más bella sino más especular?
Por esta inseguridad
tarjo,
toda la noche tarjo, y en el espejo que aún porfio
- 10 sólo queda una figura borrosa, mutilada, malograda.
Es como si se cumpliera la amenaza de la madre
sibilina
al niño que estaba descubriéndose, curioso,
en su imagen:
- 15 “Tanto te miras en el espejo
que un día terminarás por no verte”.
Los versos que irrimiblemente tarjo
se llevarán siempre mi poema.

.....
12 HP, p.81

La imagen de madre educadora que nos presenta el yo poético repite las características de otras descripciones de ella: crudeza en sus sentencias sibilinas y firme en su función restrictiva de los excesos. A partir de la educación materna (y paterna) Watanabe construye un principio de su poética, el refrenamiento: “Mi madre había heredado de sus orígenes andinos la impronta de templanza que lucía en todas sus actitudes [...] Yo admiraba sus frases. Eran bellas. Estaban relacionadas con cosas cotidianas que de pronto alcanzaban la densidad de lecciones morales a veces despiadadas”.¹³ En este poema, la frase de la madre sienta el principio de realidad y de moderación.

La temática gira en torno al deseo de encontrar la palabra justa que refleje la emoción como la imagen especular. Lamentablemente, la búsqueda insistente de esa precisión estropea los versos.

La alusión “al niño que estaba descubriéndose, curioso, / en su imagen” se asemeja a la “fase del espejo” de Lacan: la toma de conciencia de su imagen corporal le sirve al niño para construir su identidad (Laplanche y Pontalis, 1967, p.452). No se trata del narcisismo freudiano en el que el reflejo especular es una expresión del amor a sí mismo (op.cit., p.261); sino más bien –dentro del lenguaje visual– a la sublimación del narcisismo cuando el pintor usa el espejo para retratarse; es la construcción de un mensaje destinado al espectador (o lector); no se consume en el individuo mismo, busca al otro. La advertencia materna en ese contexto es más bien la de evitar el narcisismo invalidante, improductivo: “si te miras a ti mismo terminarás por no ver a los demás y no ser visto por los demás”.

Por otro lado, la preocupación por la fidelidad a los propios sentimientos es parte de la tensión entre técnica artística y vivencia personal. En el esfuerzo por hallar la palabra justa, que refleje la interioridad del poeta y que sea viable para la recepción del lector, se vislumbra la dimensión ética del artista en su relación con el lector; es un anticipo de otro aspecto de la ética presente en “El salmón

13 Véase el texto completo al final del capítulo VII

20 a nadie. Las sombras en el muro y los gatos
detrás de la frontera terrible
eran inocentes. Tú, señora, eras el miedo.

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

El locutor poético discurre con motivo de la celebración de los 75 años de la madre, sobre su rol matriarcal dentro de la familia y de su deterioro. Asimismo, recuerda que los cuyes, menú del festejo, cumplen una doble función dentro de la comunidad.

A diferencia del tono neutral habitual en los primeros versos de los poemas, en este, son de solemnidad. Anuncian el cumplimiento de un ritual preestablecido: los cinco cuyes ya están degollados. Lo sangriento está expresamente amplificado por las acciones: “caído”, “degollados”, “sacrificados” y los nombres, “sangre” y “cuchillo”. La adjetivación “reina vieja”, a pesar de sus connotaciones despectivas por referirse a la edad del deterioro, es el equivalente del título nobiliario “reina madre”. La escena de ofertorio refleja una relación de vasallo al más alto escalón del poder absoluto. Si nos remitimos a los ancestros del norte peruano, una de las escenas más representadas en la iconografía mochica es la de los sacrificios humanos, donde la sangre del prisionero es recibida por la sacerdotisa “en una escudilla” y ofrecida al gobernante.

A partir del verso 7, hasta el 21, el locutor poético describe una imagen de la madre que mantiene aún el último bastión de su vigor y poder: la viveza de su mirada que simétricamente son eco de “alta y enhiesta”. Así como las expresiones de senectud no dejan de aludir a la realeza en los seis primeros versos, en esta estrofa se sugiere santidad con la aureola luminosa que rodea la imagen senil. En la comparación, antes y después, se conserva el vocativo “señora”, indicio de respetuosa distancia, remanente de la transición del

miedo a la piedad.

No podemos dejar de asociar la expresión: “alargabas el candil hacia la oscuridad / y llamabas susurrando / a nadie” con una escena plástica de Picasso: la actitud del personaje femenino de “Guernica”, probablemente también una madre.

Los últimos cinco versos son más serenos y de reflexión conciliadora. Los cuyes sacrificados adquieren su función: la celebración del cumpleaños y su justo contexto en la mesa. Sin embargo, la voz lírica recuerda la mágica asociación de cuyes y revelación de enfermedades. Los versos finales explicitan y separan los dos roles de los cuyes lo cual le permite diagnosticar negando: “Estos son de diente, de presa” y “No dirán / que tú eres nuestra más antigua dolencia”.

Dentro de la evolución del ciclo vital, encontramos el deterioro de la autoridad materna por efecto de la edad (“tus ojos de ajadísimo alrededor”) como implicando un cambio en la relación con los hijos: la reacción de miedo de la infancia es reemplazada por una de piedad. El yo poético, consciente del cambio, lo ha reproducido intencionalmente en el ritmo de la narración poética: empieza con una introducción tan solemne que podría estar acompañada de trompetas para contrastarla luego con la realidad del momento, donde el cambio es casi total; solo persiste el vigor en la mirada aún vivaz de la anciana.

LA MURIENTE¹⁵

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

Tu antigua y deslumbrante perspicacia aún vive

.....
 15 HN, p.167

- 10 y sabes que cuando tu cuello se alargó buscando el aire
yo ruego que se alargue hacia el mito:
tú decías que las cabezas se arrancaban de los cuerpos
y volaban
desgreñadas, hambrientas, mordiendo el vano aire.
(Y los regantes decían sí, sí, anoche cruzaron
15 la luz de mi lámpara.)
Tengo la carne como en salmuera,
muerte si te salva. Lo dije para que sonrieras.
Tú nunca morderías carne de idiota, no dices.
Lo hubieras dicho con displicente humor
20 y una palabrota.
Bromeo para el tiempo de la pena. Tú sabes cómo es eso:
tu llanto desgarrado por mi padre muerto
fue haciéndose suave y ritual, más homenaje
que llanto.
25 Frente a ti, ya estamos en ese esfuerzo.

“La muriente” trata de la preparación para el duelo –o duelo anticipado– de los familiares ante la enfermedad terminal de la madre. Guarda relación temática con el poema precedente: “Mamá cumple 75 años” y con el que le sigue: “Casa joven con dos muertos”. El adjetivo sustantivado del título indica la acción en proceso de realización, una extinción lenta y gradual.

Como en los últimos poemas analizados (“Alrededor de mi hermano Juan” y “Mamá cumple 75 años”) el poeta ha escogido el apóstrofe íntimo, esta vez, tierno y triste. En la descripción sucinta de la realidad (v.1-7), la madre, en estado de consunción solo recibe dietas líquidas. La expresión de incomodidad: “si te miro de frente siento que soy tu testigo perverso” puede comprenderse vinculado al poema anterior (“Mamá cumple 75 años”): la perversidad de ser testigo de ver consumirse a la “alta y enhiesta” señora que infundía miedo.

En la segunda estrofa, introduce la creencia popular, otrora narrada por la madre, de que las cabezas se arrancan del cuerpo y vuelan, con el deseo de que ese tránsito mítico se cumpla (v.8-15). El ofrecimiento de su propia carne para salvarla como sacrificio, por

inútil, tiene que ser justificado como broma para evitar la recriminación. El estado de la madre cambia el tipo de relación con ella. De allí la torpeza y la incomodidad de su actitud. Finalmente, buscando la empatía, resume el trabajo de duelo de ella por la pérdida de su esposo: “Tú sabes cómo es eso: / tu llanto desgarrado por mi padre muerto / fue haciéndose suave y ritual, más homenaje / que llanto” (v.16-24). El último verso concluye: “Frente a ti, ya estamos en ese esfuerzo”. Que los hijos están sintiendo una pena honda como la que ella tuvo. La empatía establece la transmisión familiar del duelo y la reunificación de los esposos.

LA JURADO¹⁶

1 Dolorosas mudanzas de entrecasa
han convertido el cuarto de la difunta
en este desordenado escritorio
donde leo poemas de cien jóvenes

5 y con ignorancia
califico.

En la pared
queda una suave mancha de grasa
donde la difunta apoyaba su coronilla
10 de madre.
Desde allí
viene a leer conmigo.
Ella siempre fue petulante: yo soy el jurado
pero ella me adelanta

15 en el juicio, me condena otra vez
a hijo.
En las páginas de ustedes, muchachos, la muerte
tiene más nombres que la vida
y baila
20 ebria,
sonora, las mejillas pintadas como muñeca
de teatro y literatura.

Sólo un verso brillante, sólo dos, y el resto

.....
16 CC, pp.237-238

25 puras fintas, me dice
 la jurado. La muerte
 de verdad
 es como la poesía: mírala venir
 como una forma
 de la templanza.

Que la madre careciera de preparación académica no la exoneraba de sabiduría: “Mi mamá era una persona muy sabia, tenía una sabiduría popular que había heredado de sus ancestros andinos” (Sakuga). La posesión de esa sabiduría natural y la experiencia del tránsito de la muerte la convierten en experta indiscutible en el tema del más allá de la vida, y con ese dominio se acerca al mundo literario de su hijo, con autoridad de madre “petulante”; sobre todo en el tópico de la muerte, a la cual los noveles poetas la describen lujuriosamente: “ebria, / sonora, las mejillas pintadas como muñeca / de teatro y literatura”.

Así como en el afán de acercarse a sus hijos pequeños las madres infantilizan su lenguaje (Tapia, 1999), “La jurado” se mimetiza con el lenguaje de su hijo experto en poesía, tanto para criticar y aconsejar a los jóvenes poetas que abordan el tema de la muerte con aparatosidad como para ofrecer, con doble autoridad de madre fallecida, la última enseñanza al hijo, no solo para hacer buena poesía, sino también para bien acoger a la muerte: “La muerte / de verdad / es como la poesía: mírala venir / como una forma / de la templanza.”

El autor introduce a la madre en su territorio o más bien deja que ella lo invada (recordemos la causalidad circular); la petulancia parece ser solo una justificación. Así consigue que sus dos fuentes vitales confluyan en su quehacer poético: del padre recibe el saber estético cultivado, de la madre el saber vital cotidiano, que incluye el saber morir. Ambos también coinciden en la actitud que después el poeta definiría como “refrenamiento” y que aquí llama “templanza”. La madre ingresa, así, al círculo explícito de idealización de la familia iniciado con el padre.

RESPONSO ANTE EL CADÁVER DE MI MADRE¹⁸

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

El yo poético monologa una letanía dolorosa y desesperada ante la muerte de su madre, teniendo como motivo la ausencia de sonrisa en su cadáver.

A pesar de su uniforme intensidad, el poema distingue tres momentos evolutivos en la expresión del dolor:

El primero comprende los versos 1 al 15. En las dos primeras estrofas es notable la repetición de la frase (completa o en parte): “a este cadáver le falta alegría” (v.1), acompañada de sentimientos

18 BN, pp.393-394

de culpa: “Qué culpa tan inmensa” (v.2) y el deseo de reparación: “Uno quiere traerle algo radiante o gustoso” (v.4), “¿alguna alegría aún puede entrar en su alma” (v.8). Luego, en la tercera estrofa, se introduce un momento de aceptación de la impotencia ante la empresa: “Ya no podemos enmendar nada” (v.12), para reiterar el intento de buscar algo agradable a la madre: “¿Alguien guarda todavía / esas diminutas manzanas de pobre” (v.12-13). Es la estrofa de la madre no contenta.

El segundo momento está constituido por los versos 16-22 y comienza con la cuarta estrofa que introduce, cual nueva letanía, la expresión: “ya se está yendo”, cuyo adverbio introductorio “ya” se ha anunciado en la estrofa anterior: “Ya no podemos enmendar nada” (v.12). El verso completo: “Ya se está yendo con su anillo de viuda” (v.16) resume la lealtad al esposo fallecido muchos años antes y la posibilidad del reencuentro. Es la única alusión indirecta al más allá. La repetición del “Ya se está yendo” al inicio de las estrofas son anuncios desesperados de la inminente separación definitiva sin resignación, pues las muestras de vida y vigor en los recuerdos que evoca, están presentes: el temor a sus respuestas sarcásticas y la imagen de “ir bailando / por el camino / para mecer al hijo que llevaba a la espalda” (v.20-22). Es la estrofa de la ida. El gerundio resalta la idea del trance de irse sin culminación.

El momento final lo conforman los últimos versos 23 y 24, en tono de apóstrofe: “Once hijos, Señora Coneja, y ninguno sabe qué diablos hacer / para que su cadáver tenga alegría”. Patentizan la impotencia y la culpa gestoras de la rabia vertida como recriminación a los once hijos, lo cual incluye a los dos fallecidos (una referencia tangencial al más allá, también impotente), y a la misma madre, por no tener hijos “capaces de”.

En los referentes poéticos de la familia, la madre es severa y cálida pero distante, incita al miedo; despierta sentimientos contradictorios en los hijos, una mezcla de amor y miedo o resentimiento. En los poemas de Watanabe se puede rastrear esos sentimientos: “El destete” atestigua las secuelas del tratamiento aversivo

para cumplir con la separación de la lactancia materna: “su amor renacerá de ese miedo. Y ella / será la madre / que le temblará siempre en la boca”. “Mamá cumple 75 años” (HN) lo confirma: “que tú eres nuestra más antigua dolencia”. El poema “Desagravio” (CC) está motivado por sentimientos de culpa y lo mismo puede decirse de “La piedra del río” (PA), en cuyo desenlace dice: “Mi madre, en cambio, ha muerto / y está desatendida de nosotros”. Los sentimientos contradictorios acentúan los sentimientos de culpa –propios de la reacción de duelo– y promueven una interpretación acusadora en la falta de sonrisa.

Las emociones que hallamos coinciden con lo descrito por los estudiosos de las reacciones ante la muerte y el morir. Es ampliamente conocida la contribución de Kübler Ross (Kübler Ross, 1979) en este campo; ella describe, en las primeras fases de la reacción: negación, rabia y “regateo” tanto en los pacientes terminales como en sus familiares.

La palabra “Responso” en el título del poema define su contenido: se trata de una oración por los difuntos que forma parte del repertorio ritual católico; sin embargo, en el poema no se hace ninguna alusión a la fe o a ritos religiosos. Esta ambigüedad coincide con ciertas declaraciones del autor: “Nunca pude decir ‘soy ateo’ de modo abierto, tranquilo; siempre tenía una especie de remordimiento” (Batalla, 1). La indefinición religiosa del poeta es evidente en la ausencia de la divinidad en este “responso”. Es una actitud de dolorosa y angustiada rebeldía ante la muerte del ser querido, con lejanas reminiscencias del “Tú no tienes Marías que se van” de Vallejo y también del poema “Masa”. La comparación permite mostrar las profundas diferencias entre los dos vates liberteños en el tratamiento de la negación de la muerte: en Vallejo la humanidad logra vencer a la muerte en el obrero; es un canto épico a la solidaridad humana; en Watanabe, por el contrario, es más bien una resignación ante la muerte, con una íntima y dolorosa rebeldía por la frustración de toda la familia cuyos once hijos no logran, no la resurrección, sino un modesto gesto de alegría en el cadáver de su madre.

La madre como pareja paterna

En los dos poemas que siguen, solo el primero refleja la interacción de los padres, en el siguiente, están descritos por separado.

EL SALMÓN ROJO¹⁹

- 1 Si sombras son ahora de esposa y esposo
¿cuál su cielo?
Un cielo desadornado, que así les agradó
tenerlo en la tierra.
- 5 Practicaban
la admirable belleza del amor huraño
donde el macho se queda rondando por ahí,
oliendo la tierra, las plantas, el lecho,
esperando otro llamado áspero.
- 10 De pronto, en ese ardor seco, una gentileza: el esposo le
obsequió a la esposa
una bata con un salmón rojo en la espalda.
La esposa, turbada por la inusual gracia,
vistió la prenda de seda
y el cielo estoico se rasgó por primera vez:
- 15 un rayo de luz iluminó al salmón
que parecía subir a gusto por la cascada
de los hermosísimos cabellos azulados de la esposa:
una bella imagen que ella, tan conmovida, no podía ver.
- Dígasela usted, padre, para que deje de llorar.

El poema se deja segmentar en tres unidades: la primera comprende los nueve primeros versos que describen la distancia expresiva en la relación de pareja: “practicaban / la admirable belleza del amor huraño”.

La segunda (v.10-18) está marcada por la ruptura inesperada de la inexpresividad: el esposo regala a su cónyuge “una bata con un salmón rojo en la espalda”. El efecto visual del gesto amoroso

19 BN, p.421

transforma al salmón en “una bella imagen que ella, tan conmovida, no podía ver”. La esposa expresa su emoción con lágrimas y el esposo no verbaliza la emoción estética que le embarga; un desencuentro entre la emoción y la palabra.

Entre las dos emociones media la única voz directa que, al exhortar al esposo descubre su relación de parentesco con los esposos: “Dígaselo usted, padre, para que deje de llorar”. Es una invocación a establecer la palabra.

“El salmón rojo” ejemplifica la ética poética de Watanabe. Desarrolla, a partir de una escena familiar, la distancia entre la contemplación estética y la emoción revelada con el llanto. El goce estético como disfrute personal es emoción que está al mismo nivel que otras emociones; solo cuando se lo traduce en palabras y se lo comparte con otros –por el artificio obrado en lo verbal– se transforma en arte y en comunicación. El tema fue abordado por él mismo:

se trata de crear un objeto bello para compartirlo con otros. Y siento que si no lo hago yo no lo va a hacer nadie. Lo digo desde mi propia experiencia, una experiencia muy privada, que no pertenece a otro sino a mí. Siento que si yo no escribo eso, se va a perder. Si no traduzco la versión de mi experiencia en poesía, ésta simplemente no existirá como objeto literario (Rabí Do Carmo).

Y en el mismo sentido está su preocupación por la accesibilidad del lenguaje, que –esta vez– enfatiza la presencia del receptor en la comunicación poética:

a mí me preocupa eso, que la poesía se entienda. La poesía tiene varios niveles, pero hay un nivel en que debe ser entendida por cualquier profano [...] De eso se trata, de que el lector sienta que esos poemas también le pertenecen, que él los habría escrito si hubiera tenido cierto dominio del lenguaje [...] esa es la función de la poesía (Higa, 2).

La preocupación de Watanabe por el quehacer poético y su recurso, la palabra, es distintivo de su obra; aparece por primera vez, explícitamente, en su segundo libro *El huso de la palabra*, que contiene una sección nominada “Lo mismo la palabra”. En los

14 poemas reunidos en esta sección aflora una sensibilidad hasta por la palabra no dicha o no escrita, similar al uso de los silencios musicales. De este grupo podemos revisar: “A propósito de los desajustes”, “Poema del inocente” y “Trocha entre los cañaverales”. *Historia natural* termina con la sección “Coda” integrada por dos poemas: “De la poesía” y “Arte poética”. De *Cosas del cuerpo* hemos analizado “La jurado”. *La piedra alada* también tiene una coda poética nominada “Epílogos” que incluye dos poemas: “He dicho” y “Simeón el Estilista”, en cuyos últimos versos se explicita la función vinculante de la palabra (de Simeón): “y luego / habla / y su palabra / es un fragor llameante que funde ángeles y rampantes.” (PA, p.385).

Desde el punto de vista técnico el poema es especialmente ejemplar: el orden en que suele estratificar su mensaje, el deslumbramiento estético de coda. El poeta, que ha desdoblado sus ingredientes habituales, usa de otro modo el factor sorpresa con la aparición súbita de una tercera voz que invoca a la acción dialógica, el pedido de evitar el desborde emocional a favor del refrenamiento, requisito indispensable para la apreciación estética percibida por el observador lírico y su padre. El deslumbramiento estético precede a la invocación, pero con un efecto de contención que imposibilita su estallido: “un rayo de luz iluminó al salmón / que parecía subir a gusto por la cascada / de los hermosísimos cabellos azulados de la esposa: / una bella imagen que ella, tan conmovida, no podía ver”. De esta manera la visión poética cede el paso a un nuevo tipo de deslumbramiento final: el ético, la responsabilidad de compartir la emoción estética.

En lo que respecta a la vida familiar, el poema también es excepcional por su contenido: es la única alusión a la relación de los padres del yo lírico como pareja conyugal. Se encuentra en ella el “refrenamiento” que Watanabe dice haber vivido en su familia, proveniente tanto de los factores de personalidad como de los modelos culturales: la relación de la pareja oriental y andina son descritas, estereotípicamente, como distantes en sus manifestaciones

El japonés
 se acabó "picado por el cáncer más bravo que las águilas",
 10 sin dinero para la morfina, pero con qué elegancia, escuchando
 con qué elegancia
 las notas
 medidas primero y luego como mil precipitándose
 del kotó
 15 de La Hora Radial de la Colonia Japonesa.
 Y la serrana
 que si descubre que miran condolidamente su vejez
 protesta con el castellano castizo que se conserva de Otusco para
 adentro:
 20 "Más arrugas hay en tus compañeros que en mi majoma, carajo",
 y asombrosamente sigue matando pollos, cuyes, cabritos,
 sin un gesto compasivo
 y diciendo, como si dictara la suprema lección moral:
 "Deja el tiesto sobre las brasas, hijo, para que coja más temple"
 25 Ellos no vendrán, pues, a tomar tus manos
 y acaso estás a punto de no ser hijo de nadie. Entonces
 el pensamiento imposible que te viene y te deja va haciéndose
 posible. Acógelo: ten miedo, ten miedo,
 y justamente con tu miedo quizá vuelvas a ser hijo de,
 30 como antes, niño,
 cuando ellos todavía te abrazaban con alguna piedad.

El tema es el intento de sobreponerse al miedo y a la soledad frente a la muerte rememorando el ejemplo y la compañía de los padres.

El yo poético se describe a sí mismo en su situación de enfermo hospitalizado y relata su reacción de miedo (v.1-4). Intenta tranquilizarse obligándose a mantener la compostura por ser heredero de la valentía de sus padres. Pero el miedo, "la única impureza en este cuarto aséptico" (v.5 y 6) enturbia las expectativas de sí mismo.

El *leitmotiv* "ser hijo de" aparece con variados matices que muestran la angustiante inestabilidad de su sentimiento de fragilidad y orfandad: aparece con un imperativo de autoafirmación para

invocar a la ecuanimidad: “eres hijo de” (v.5); pero le sigue una reflexión interrogativa de futuro incierto: “¿O nunca conseguiré realmente ser hijo de?” (v.7); se torna casi negativo en: “a punto de no ser hijo de nadie” (v.26) y finaliza con un subjuntivo esperanzador: “quizá vuelvas a ser hijo de” (v.29). La segunda estrofa está conformada solo por un verso único que plantea la duda central: “¿O nunca conseguiré realmente ser hijo de?” (v.7) que da pie para que, en la tercera, se evoque el estoicismo del padre frente a la muerte y de la madre ante la vejez. El padre, con elegancia escuchando música de su país (v. 8-15) y ella –más aguerrida que elegante– en el duro papel de sacrificar “pollos, cuyes, cabritos” (v.16-24). En la parte final (v.25-31) el yo poético desconsolado evoca directamente a sus padres, y ante la posibilidad de una orfandad absoluta, decide aceptar su miedo con la esperanza de volver a ser “hijo de, / como antes, niño, / cuando ellos todavía te abrazaban con alguna piedad”.

Los gentilicios directos y tajantes que emplea para nombrarlos: “el japonés” y “la serrana”, señalan tanto lo desgarrado de su vivencia personal cuanto las antípodas de las procedencias, diferencias culturales y existenciales. Rememora la imagen del padre muriente que ha recurrido, él también, a sus propias imágenes paternas revividas en las notas precipitadas del kotó. Lo relevante de esta evocación reside en la enseñanza paterna de cómo morir sin descuidar el aspecto estético del final: “pero con qué elegancia, escuchando / con qué elegancia”. La inaccesibilidad a la consolación del padre corre pareja a la de la madre; de quien, sin embargo, aún recibe expresiones directas, no muy elegantes, pero cargadas de vitalidad. La remembranza también indica, como la actitud del padre, un repliegue del yo poético a su cultura básica materna: “Más arrugas hay en tus compañeros que en mi majoma, carajo”. En esta otra halla la enseñanza que le infunde consuelo: “Deja el tiesto sobre las brasas, hijo, para que coja más temple”, una expresión metafórica equivalente a “la experiencia de la enfermedad te hará más resistente”, un ejemplo más de connotación positiva que encontramos

en el concepto médico moderno de resiliencia o resistencia ante los agentes patógenos.

Pedro Laín Entralgo (1966), al reflexionar sobre la experiencia de la enfermedad, puntualiza que los múltiples modos de vivir psicológicamente la enfermedad pueden ser reducidos “a cuatro sentimientos cardinales” que denomina “de aflicción, de amenaza, de soledad y de recurso” (p.64). En este poema hallamos aflicción y amenaza en: “Otra vez despiertas con el cuerpo poco, bien poco. / otra vez tu vida oscila en el monitor cardiaco / pero más en tu miedo”; soledad en: “Ellos no vendrán, pues, a tomar tus manos / y acaso estás a punto de no ser hijo de nadie”; y recurso en: “Acógelos: ten miedo, ten miedo, / y justamente con tu miedo quizá vuelvas a ser hijo de”, la enfermedad le permite la regresión a la infancia y ser consolado por ellos, ante el fracaso de su identificación adulta. En la realidad clínica, se ha verificado que quienes más consuelan a los pacientes graves son los familiares (Li Ning Tapia, 1999).

Más que en cualquier otro poema, en este, el tono vallejiño asoma tanto en el ritmo como en la intensidad, sobretodo en el arranque del poema: “Otra vez despiertas con el cuerpo poco, bien poco”; pero también en otras expresiones: “hijo de”; “y asombrosamente sigue matando pollos, cuyes, cabritos”; “Ellos no vendrán, pues, a tomar tus manos”; “Acógelos: ten miedo, ten miedo”; “cuando ellos todavía te abrazaban con alguna piedad”. Son evidencias de que el yo poético ha recurrido no solamente a sus tutelares imágenes familiares para calmar su angustia, sino también a su dialecto materno y por él, ese parentesco expresivo con el poeta tutelar: Vallejo. Se trata del “castellano castizo que se conserva de Otusco para / adentro”, que en términos de la realidad lingüística corresponde al castellano andino de La Libertad.

EL PADRE

La gran influencia paterna, crucial en la poética de Watanabe, no se corresponde con los datos numéricos: su aparición explícita se manifiesta solo en siete poemas, tres de ellos en el primer libro; luego, los otros cuatro, en libros diferentes:

“Informe para mi hermano muerto en la infancia”	(AF)
“Las manos”	(AF)
“Diatriba contra mi hermano próspero”	(AF)
“La impureza”	(HP)
“Este olor, su otro”	(HN)
“El vado”	(PA)
“El salmón rojo”	(BN)

La escasa cantidad en cifras; sin embargo, es inversa a la presencia cualitativa: después del primer libro aparecen los haikus y se perfila un mecanismo de poetizar ligado a la poesía japonesa que describimos bajo el epíteto de “efecto haiku”. El numen paterno crece e impera de manera internalizada y sublimada. De igual manera, los indicios señalan al padre como inspirador del libro *Habitó entre nosotros*.

Reconstruimos la etopeya del padre reuniendo las características espirituales dispersas: tierno, tolerante, acogedor, mediador; generoso hasta el fin de sus días, elegante, estoico ante la enfermedad, el dolor y la muerte. Amante del país que lo acogió, se adaptó a sus usos y costumbres. El yo poético lo recuerda como incondicional apoyo en sus años formativos, modelo de identificación que añora. Actualiza una figura paterna dotada exclusivamente de cualidades positivas. Solo en “El salmón rojo” lo presenta como un esposo que practicaba “la admirable belleza del amor huraño” que cuando sorprende a su esposa con un regalo, ella reacciona conmovida por el gesto, aunque no por la belleza que el esposo

disfruta sin comunicar. “Las manos” y “Este olor, su otro”, de *Álbum de familia e Historia Natural*, están escritos en loor del padre.

Ningún otro miembro de la familia Watanabe Varas heredó la vena artística del padre (pintor y lector de poesía japonesa); las inclinaciones del hijo hacia las actividades plásticas (modelaba figuritas de barro) fueron resaltadas y estimuladas por el padre. Llegó a confesar que fue el hijo preferido de su padre:

Yo era el único hijo que sacaba a pasear, a contemplar el campo, el río, a caminar entre cañaverales. Había un pequeño bosque que en Laredo se llama Los Pinos. Me llevaba por allí. No hablaba, pero yo estaba con él. A mis otros hermanos no los sacaba así. Y él, claro, como argumento decía, antes del almuerzo, en vacaciones, “él no va a almorzar bien si no pasea primero para que tenga hambre”. Era un pretexto para salir con el hijo que sentía más cercano (De Paz, 2010, p.40).

Sin un par generacional que comparta su vocación, idealiza este *partenaire* con el que establece, en ausencia, una total identificación que incluye rasgos de su personalidad que calificó de “refrenamiento”. Fue su modelo desde temprana edad: quiso ser pintor como él; se inscribió en una escuela de bellas artes. Después se dedicó íntegramente a la poesía y, en esa línea, rescató al haiku y lo incorporó a su poética. La idealización es patente cuando escribe versos en la forma clásica del haiku y lo firma con el nombre de su padre. Adquiere visos de divinización cuando tiene una inspiración poética súbita: lo atribuye a una “ayuda” de su espíritu. La imagen de padre pintor fue adecuándose a la de padre *haijin* (poeta escritor de haiku). Bajo esta perspectiva, *Habitó entre nosotros* es un poemario-plegaria a la figura paterna, escrito bajo influencia de la doctrina en la que fue criado por su madre; pero con el escepticismo del padre que profesaba una fe diferente.

La fuerte autoafirmación de su vertiente japonesa parece provenir tanto de la admiración de la vena artística de su padre como en su temprano fallecimiento, en plena adolescencia del poeta (ese año también dejó de existir súbitamente su primer amor y sintió la necesidad de escribir su primer poema). La penosa ausencia del

padre se tornó en omnipresencia: nunca dejó de hablar de él. La discriminación y hostilidad por ser inmigrante asiático contratado, reagudizados durante la Segunda Guerra Mundial también deben haber reforzado su identificación como una forma de adhesión y respaldo.

Esta imagen paterna contrasta con la descrita por otros escritores peruanos, como la del consagrado por el Premio Nobel, Mario Vargas Llosa (1993) en sus *Memorias* y en el análisis que le hace Max Silva Tuesta (2005); y la de Jaime Bayly (2009), quien escribió, a propósito de la muerte de su padre: “Yo odiaba todo lo que a él le gustaba [...] Y él me odiaba”.

Los tres primeros poemas con mención paterna, pertenecientes a *Álbum de familia*, han sido discutidos en la sección dedicada a ese libro²¹; “La impureza” (HP) y “El salmón rojo” (BN) son los únicos que permiten visualizar a la pareja poética de padres con sus diferencias individuales. Están incluidos en el capítulo de la madre²² (forman parte de la antología *Tu nombre viene lento*, dedicada a ella). Aquí comentamos “Este olor, su otro” (HN) y “El vado” (PA); y presentamos, como legado paterno, una interpretación de la influencia del haiku en la poética de Watanabe.

ESTE OLOR, SU OTRO²³

- 1 Mi hermana mayor pica perejil
 con habilidad que se diría congénita,
 y el olor viaja instantáneo a fundirse
 con su otro.
- 5 Su otro está en una lejana canasta de hierbas de sazón
 que bajaba del techo, una canasta
 ahora piedra fósil
 suspendida
 en el aire de nuestra cocina que se acabó.
- 10 El perejil anunciaba a mi padre, Don Harumi,
 esperando su sopa frugal.

21 Cap. III

22 Cap. VI

23 HN, p.162

Gracias de este país:
 un japonés que no perdonaba
 ¡la ausencia en la mesa de ese secreto local de cocina!
 15 Creo que usted adentraba ese secreto en otro más grande
 para componer la belleza de su orden casero
 que ligaba
 familia y usos y trucos de esta tierra.

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

El título aparenta una incongruencia gramatical vallejana. Está compuesto por dos frases elípticas, separadas por una coma que parece sustituir a la conjunción copulativa coordinante: “este olor y su otro”, su gemelo, su doble, su sosías. La elección de la confrontación directa entre “este” y “otro” crea un clima de enigmática presencia. El tema es la evocación del padre ausente producida por una yerba aromática, el perejil. El estímulo olfatorio también aparece en “Sugerencias” (AF) y “Planteo del poema” (HP). En “Desagravio”, de *Cosas del cuerpo*, asocia sensaciones olfativas al recuerdo de la ternura materna.

El yo poético describe las circunstancias gastronómicas que provocan la evocación del padre y alaba en él tanto su capacidad para armonizar sabores como para integrar y fortalecer a la familia. En la segunda estrofa lamenta su situación actual: dispersa y sin vigor.

El “Don Harumi” implica respeto a través de la fórmula de tratamiento cortés; pero también indica distancia, como reclamo encubierto en el reconocimiento de que sigue siendo indispensable. Es la misma familia; pero los tiempos gramaticales: presente y pasado esbozan dos subsistemas disímiles con la misma constela-

ción de elementos:

Presente: hogar sin padre, disperso, casas caídas, olor sin poder.

Pasado: hogar con padre, unido, casa ordenada, olor con poder.

EL VADO²⁴

- 1 Si vas por la playa donde se vadea el río
verás,
plantadas en el limo,
largas varas de eucalipto. Están allí
5 para los caminantes que van a la otra ribera.
Una será tu cayado:
con ella tantearás, sin riesgo, un camino
entre las aguas turbias
y las piedras de resbaloso musgo.
10 Cuida de dejar hundida la vara
con gratitud
en la otra orilla: otro viene
acaso mi padre
que en las tierras amarillas busca sandías silvestres,
15 acaso yo
que regreso, retrasado y viejo,
mirando ansioso mi pueblo que tras el río
ondula o se difumina en el vaho solar.
Allí,
20 según costumbre, sembraron mi ombligo
entre la juntura de dos adobes
para que yo tuviera patria.
Deja el cayado clavado en el limo.

El escenario es la orilla de un río con largas varas de eucalipto plantadas en el limo para cruzar el vado (v.1-9). El yo poético se dirige al interlocutor textual, le da recomendaciones sobre el uso de las varas para ese cruce, en ambas direcciones (v.10-22). La breve tercera parte final (v.23), a pesar de la forma imperativa del verbo, es una exhortación en tono de súplica.

.....
24 PA, p.368

El actuante yo poético y su padre son recursos para subrayar la trascendencia de un pedido personal y general de todos cuantos cruzan el río (de la vida o de la muerte); es una invocación a la solidaridad comunitaria, a considerar las repercusiones de nuestros actos. Resalta la pertenencia al lugar de nacimiento y el derecho al retorno, cuya realización depende de los otros, de allí el pedido de colaboración.

En el verso final el efecto de “extensividad” de otros poemas es reemplazado por la “intensividad” de una súplica íntima, expresión de esperanza final ante la nostalgia por el terruño: involucra y compromete al lector por su sentido de “en tus manos encomiendo mi retorno”.

En todos los poemas de la serie paterna prima la añoranza. En *Álbum de familia*, cuando el poeta tenía la edad de 21 años, el yo lírico intenta recibir noticias y comunicarse con él: “¿Te ves con papá?” (“Informe para mi hermano...”). En “Este olor, su otro”, a los 48 años, evalúa los efectos de la ausencia de don Harumi en la familia. “El vado” pertenece al penúltimo poemario, cuando frisaba los 60 años. Bajo esta perspectiva de vida transcurrida, el poema recupera un sentido más personal: la utilidad bidireccional del cayado implica que el yo poético y su padre comparten la condición de transeúntes del mismo camino y hace posible el mítico reencuentro en cualquiera de las dos orillas. De allí la imperiosa necesidad de cuidar el cayado.

El vocablo ‘cayado’ alterna y reemplaza insensiblemente a ‘vara de eucalipto’, con lo cual agrega un toque bíblico al clima de irrealidad trascendente: la vara encorvada (cayado) pertenece al universo de pastores, no al de sembradores de caña de azúcar.

Habitó entre nosotros

Dedicado a la memoria del padre, este libro apareció en el año 2002 cuando el poeta tenía 57 años de edad. Consta de 23 poemas, todos son paráfrasis de los Evangelios, episodios de la vida de Jesucristo. La idea de escribirlos surgió al considerar a algunas pinturas

de temas bíblicos como motivos de sus poemas (Cabrera Alva, J. y col., 2005). Es probable entonces, que la decisión de dedicar el libro a su padre surgiera posteriormente.

Los nombres de los poemas bien pueden ser de cuadros sacros:

“La natividad”

“El bautismo”

“La tentación en el desierto”

“El descanso en la fuente”

“El endemoniado”

“El ciego de Jericó”

“Multiplicación de los peces y panes”

“La adúltera”

“Razón de las parábolas”

“El sembrador”

“Marta y María”

“Resurrección de Lázaro”

“Las llaves del reino”

“El mercader”

“La última cena”

“Oración en Getsemani”

“Los discípulos dormidos”

“Negación de Pedro”

“Judas”

“Jesús ante Pilatos”

“Camino al Gólgota”

“La crucifixión”

“El descendimiento”

La manera de desarrollar la temática religiosa rompe la línea de motivos personales e intimistas; lo cual no fue bien recibido por la crítica literaria:

Los poemas de Watanabe tenían la posibilidad de salirse de los estrechos límites de la ortodoxia religiosa para entregarnos un evangelio mucho más crítico y actual (Ágreda, 4,5).

...queda en lo puramente decorativo y efectista (Granados, 2005).

...sería calificado de excéntrico por el poeta Eduardo Chirinos (De

Paz, 2010, p.199).

Salió “de los estrechos límites de la ortodoxia religiosa” en tres poemas de nuestra serie dedicada a la familia, tres años después de *Habitó entre nosotros*. “El pan” –de *La piedra alada*– formula una queja contra los profetas charlatanes “que repetían monsergas en nombre de un dios / prometedor, pero cruel. / Ninguno trajo lluvia sobre los campos yermos / ni hizo el milagro de una simple lechuga”; en “Cuestión de fe”, parodia el sacrificio de Abraham: “Ella, al primer sol, huyó asustada, / me negó / su joven cuerpo para el sacrificio / y yo no pude demostrarle / mi fe neurótica a Dios”. Finalmente, parodia la venida del Espíritu Santo en “Las piedras de mi hermano Valentín”: su hermano alivia su panadizo de próstata sentándose sobre piedras calientes y que cuando se levanta “queda sobre las piedras / una lengüita de fuego de Pentecostés.”

En *Habitó entre nosotros* no hay tonos fuertes; el mayor reclamo proviene de Pedro frustrado y desilusionado ante su Maestro desvalido; una reacción de rabia contenida: “Si mi alma te niega como lo anunciaste / no sé si será por miedo / o por esta desesperanza / que mejor nombrada es cólera.” (“Negación de Pedro”, p.323). El tono que prevalece es de creyente frente a Dios, de hijo a padre. Sin embargo, no se utiliza el apelativo ‘padre’, pues los personajes se dirigen a Jesús con la antigua y tradicional fórmula de respeto, ‘Señor’:

“Señor, Tú sabes que bajo los cielos...” (“Multiplicación de los peces y panes”, p.308);

“No soy un endemoniado, Señor, mas / desespero...” (“Las llaves del reino”, p.317).

El apelativo ‘padre’ está reservado para Jesús cuando se dirige al Padre Eterno. Veamos cuánto están representados los miembros de la Sagrada Familia:

María solo en dos poemas: en el del nacimiento y el de la muerte de su hijo. Es la voz lírica en “La crucifixión” (pp.327-328), donde plantea una velada queja o protesta de madre: “¿Era necesario / que la carne de mi carne / sea entregada como alianza / entre

la ingrata tierra y el cielo?”. La sumisa madre de Cristo es cono- cedora del destino de su hijo desde el momento de su llegada al mundo; en “La Natividad” (p.301) enuncia su mismo desacuerdo revelado por la voz de José: “Tu madre, / [...] no cantó / una can- ción de cuna. Mirándote / solo murmuró inacabablemente: / es es- pantoso esperar de Él / lo que esperan.” (p.301). Los dos lamentos de María abren y cierran un vía crucis materno, más extenso que el representado en la imaginería cristiana como “Dolorosa”.

San José tiene una aparición mínima, sugerida, en “La nativi- dad”. Su voz se dirige a su hijo para hablarle de su nacimiento y de su madre: “Esta es tu patria, hijo mío, / un establo donde tu madre / ya duerme / de regreso a nuestra especie:” y también se describe a sí mismo: “Soy un hombre añoso, he visto / todo. Sin embargo, / me sobrecoge mirarte, mi recién nacido:” Las imágenes icónicas de San José y del Padre Eterno se superponen: ambos son represen- tados como hombres añosos; pero el verso “de regreso a nuestra especie” confirma la naturaleza humana del padre hablante.

Las referencias al Padre Eterno son explícitas, no hay que de- ducirlas: en “El bautismo” (p.302), Juan menciona a Dios Padre para respaldar su potestad de bautizar y para afirmar que el Padre está distante de las contingencias humanas: “Inclínense / ante el ardor que el Padre ha puesto en mí / y quedarán limpios como los niños” y luego, sorprendido ante la presencia de Jesús, se dirige a él, que no tiene pecados, “excepto / acaso una marca de nacimien- to: / la fijeza del Padre / que vive en un solo y eterno día”. En “La oración en Getsemani” (p.320-321), la voz poética se dirige a Jesús para compartir su comprensión empática desde la experiencia del enfermo: “¿Percibes ahora, Señor, lo que el enfermo que se despier- ta / de madrugada / y siente que la soledad le entristece cada ór- gano, / y la noche y su pesar / le parecen más vastos que Dios?”. El poema culmina consagrando la experiencia agónica de Getsemani en una transfiguración con el Padre: “Tal vez nunca has estado más cerca del Padre. / Ya estás en el Padre. / La muerte que se acerca / será solo una sangrienta anécdota.”

“El descendimiento” (p.329) es el último poema, cuya voz lírica pertenece a uno de los participantes (¿otro José, el de Arimatea?). Describe el escenario de los hechos, el sufrimiento de María y testimonia haber escuchado una sobrenatural exclamación de Jesús que confirma su linaje divino: “Sé que ahora me desmienten, pero oí la voz / del muerto / susurrando: / subiré hasta mi Padre con este mismo cuerpo, e incorrupto. / ¿Incorrupto, y sin sudores ni llagas, otra vez limpia carne / de leche? / Entonces / verdaderamente éste era el Hijo de Dios.”

El tratamiento del tema paterno apela a una superposición de niveles en el paralelismo entre el poeta y Jesús, por la sublimación de la relación padre-hijo. Empecemos por Jesús y sus padres. De acuerdo con la historia sagrada, Jesucristo tuvo un padre divino y otro putativo: José. Tres evangelios callan los años de infancia; solo podemos imaginar la relación padre-hijo. La única referencia de esa época es su desaparición cuando visitaban el templo. María y José lo encontraron discutiendo con los doctores de la más alta jerarquía eclesiástica, después de tres días de búsqueda (San Lucas 2:40-52).

De San José, el testimonio evangélico ha registrado solo su humilde tarea de trabajar la madera, alejado de toda preocupación teórica o teológica. La precocidad de Jesús establecía un abismo intelectual entre él y su familia; su conocimiento era comparable solo con aquel de los jefes de la Iglesia. Jesús era consciente, a esa edad, de que José no era su padre; pues dio como explicación de su ausencia: “¿No sabíais que es preciso que me ocupe en las cosas de mi padre?” (Lucas 2:49). Todo indica que, intelectualmente, Jesús se consideraba huérfano de padre. Solo los tres últimos años de su vida fueron de plena relación con su distante padre divino, que culminó con la reunificación total, después de la resurrección por él anunciada y deseada.

Como asidero para una interpretación psicológica de las motivaciones del poeta, planteamos la imagen de Dios como imagen paterna, aplicándola al caso de Jesús, a la parte humana de su doble

condición de Dios y hombre. De ser así, ¿podríamos colegir que la relación de Jesús con el Padre Eterno proviene de una idealización (divinización) compensatoria de la figura paterna real (San José) que no colmaba sus expectativas y capacidades?

Al superponer la vida de José Watanabe y la vida de Jesús, encontramos como vínculo la relativa condición de orfandad paterna que nos permite correlacionar: José es a Harumi Watanabe como Jesús es al Padre Eterno. Orfandad y añoranza del padre que conducen, en última instancia, al recurso sobrenatural de la resurrección y la ascensión del hijo al padre. En el caso humano, con un mecanismo de sentido opuesto, de descenso del padre hacia el hijo mediante la incorporación, introyección y la identificación: “con estas manos / también enterrarán un poco a mi padre / a su venida desde tan lejos” (“Las manos”) o mediante la fantasía de transitar el mismo camino que requiere cruzar el río con apoyo de un cayado (“El vado”).

El coincidente nombre de “José” en las dos historias también establece una relación cruzada de los personajes: por un lado, el poeta, es hijo “humano” de un padre idealizado (diremos, para nuestros fines, divinizado) y; por otro lado, San José, padre “humano” de un hijo divino. Este entrecruzamiento de las categorías divino/humano se evidencian en el epígrafe y el título del poemario: el versículo “Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros” (Lucas 1:14). La afirmación categórica de la naturaleza divina de Jesucristo está en el epígrafe del poemario, sin embargo el título del libro recoge solo la segunda parte del versículo: “habitó entre nosotros”. Así, y solo así, debido a la elisión u omisión, se oculta el lado divino y se torna aplicable a un mortal.

En los evangelios, la vida de Jesús sigue los designios de su Padre, pero también los acompañantes de Jesús se dirigen a él como a un padre, es decir, Jesús es hijo y padre. Va en el mismo sentido de la dogmática cristiana católica que nos dice que Padre e Hijo son dos de las tres personas integrantes de la Santísima Trinidad; en la praxis, los creyentes se dirigen a Jesucristo como a un padre,

mediante la oración Padre Nuestro enseñada por Jesús mismo para dirigirnos a su propio padre, a Dios Padre. Es decir, todo esto contribuye a establecer una red de relaciones entre hijo y padre que parece haber sido aprovechada por el poeta: solo en la dedicatoria del libro (paratexto), José Watanabe se dirige a su padre; en los poemas (textos), el creyente se dirige a Jesucristo como a un padre y éste, a su vez, se dirige al Padre Eterno. En la percepción del lector, los planos se superponen y ante él, el yo poético o el creyente se dirige con veneración a un padre cuya identidad divina parece englobar al padre humano de la dedicatoria. En este contexto, el verso final del libro: “verdaderamente éste era el Hijo de Dios”, con la divinización del hijo, cobra dimensiones de reconocimiento, veneración y consagración de la figura paterna que conjuga y trasciende los límites histórico-biográficos.

Llama la atención el tema eminentemente religioso de este libro; pues las imágenes de ese tipo, en el resto de la poesía de Watanabe, son escasísimas. La ausencia de temas religiosos es un rasgo que contribuye a vincularlo al espíritu oriental japonés: la actitud de contemplación y comprensión del mundo y de la naturaleza es mucho más cercano al panteísmo sintoísta y al budismo zen que al monoteísmo cristiano. He aquí una declaración suya sobre la religión a propósito del efecto de trascendencia en su poesía:

Yo, la verdad, no busco que el poema exprese una trascendencia. Yo tengo más o menos una visión panteísta del mundo y creo que allí está la trascendencia en mis poemas. Por mi propia visión religiosa –entiendo que la religión está más allá de cualquier religión institucionalizada– y en esa medida creo que allí se filtra ese deseo de trascendencia (Sotomayor, 2005).

Su actitud contrasta con la fuerte impronta religiosa cristiana de la poesía de Vallejo. Por eso sorprende este poemario-plegaria. Carlos Batalla, en su nota necrológica titulada “La humanidad de José Watanabe”, ha registrado algunas declaraciones del poeta que apuntan en la misma dirección de nuestras propuestas de interpretación:

Dios o la imagen de una divinidad fue algo que nunca dejó de inte-

resarle. “Creo que creo”, decía para la desesperación de sus amigos religiosos. Pero hubo un libro especial donde reveló por lo menos su interés poético sobre el tema, se llama *Habitó entre nosotros* (2002), su poemario sobre los evangelios, **donde creía encontrar coincidencias** con su propia vida. Cosas de José.

Para él Cristo estaba más cerca del mundo de “aquí” que del mundo de “allá”. Me decía en una entrevista: “No afirmo que fue al cielo (Cristo), no está el poema de la “resurrección” y tampoco he escrito uno sobre la “anunciación” [...] Yo he escrito un poemario a un hombre extraordinario, al margen de si tenía, o no, carácter divino” [...]

“Nunca pude decir “soy ateo” de modo abierto, tranquilo; siempre tenía una especie de remordimiento”, esas palabras ahora retumban en mi memoria. **El creer o no creer en el caso de José fue algo más que personal, filial.** Una religiosidad popular vivida desde niño. Por eso, *Habitó entre nosotros* lo escribió con una extraña alegría encima. “Es como si cumpliera con algo o alguien, con mi madre que iba a la Virgen de la Puerta de Otuzco, no sé” (Batalla, 2007) (los subrayados son nuestros).

Según estas declaraciones, Watanabe escribió el libro pensando en la religiosidad de su madre; el padre no era creyente. Lo esperado, entonces, hubiera sido que el libro esté dedicado a ella. Suponemos que no lo hizo porque, en realidad, era la plegaria al padre la que estaba pendiente y pugnaba por expresarse. El credo que enmarca la plegaria es el que recibió en su infancia; pero, de acuerdo con las informaciones de Carlos Batalla, no es totalmente el de la madre (aunque lo parezca) ni tampoco el del padre (aunque se le aproxime); sino un credo en cuya denominación se tendría que incorporar el concepto de mestizaje (sincretismo), porque en él se conjugan –o separan– la divinidad y la humanidad del hijo que los creyentes invocan como padre: “Yo he escrito un poemario a un hombre extraordinario, al margen de que sí tenía, o no, carácter divino”. En otro lugar dijo: “Es verdad, estos son versos que recrean ciertos pasajes de la vida de Cristo, pero el contenido no necesariamente está circunscrito a los evangelios, sino a mi propia vida, a mi visión del mundo” (De Paz, 2010, p.200).

En la entrevista con Silvia Sauter, al comentar sobre las

amenazas siempre presentes, tanto en la naturaleza como en la inseguridad de la vida de los latinoamericanos, el poeta verbalizó la superposición de conceptos “Dios-padre” que estamos describiendo: “acá uno sale y no sabe si llega, vamos rezando por así decirlo. Recurrimos a convocar a lo sagrado: ‘Ayúdame’, sea a quien sea a Dios o a papá muerto.” (Sauter, 2006, p.197)

La deificación del padre es una constante en la obra de Watanabe desde su aparición en el primer libro, *Álbum de familia*. Allí, el yo lírico emparenta a don Harumi nada menos que con la mitología clásica: “mi padre, por ejemplo, el lamentable Prometeo / silenciosamente picado por el cáncer más bravo que las águilas”. Y como veremos luego, lo entronca en la larga tradición de consagrados autores de haiku.

LOS HERMANOS

Nueve poemas contienen referencias fraternas en las que se manifiestan, como distintivos de este vínculo, la confianza, la intimidad, el pesar, la añoranza y también la discrepancia.

Los tres primeros fueron publicados en *Álbum de familia*: “Informe para mi hermano muerto en la infancia”, “Cine mudo” y “Diatriba contra mi hermano próspero”. “Este olor, su otro” (HN) está comentado en la parte dedicada al padre. En la sección dedicada al haiku se comenta “Casa joven con dos muertos” (HN). Aquí reseñamos cuatro poemas: “Los iguana”, “Alrededor de mi hermano Juan (i.m.)”, “La vuelta” y “Las piedras de mi hermano Valentín”.

El hermano fallecido en la infancia es evocado en los dos primeros poemas de la lista; en ellos el yo poético intenta acercársele como confidente y espera su mediación para comunicarse con su padre; ambos comparten la condición de ausentes y añorados. El hermano mayor, el próspero de *Álbum de familia*, representa el

Así también nosotros sabremos si la sangre todavía nos circula
roja

o si ya se nos cuajó negra y muerta.

25

Y si roja, nuestra alegría será íntima y tácita

como la alegría de la iguana que no tiene voz para celebrar.

El tema es la destrucción del pueblo natal por acción del tiempo y la posible supervivencia de algunos pobladores. Describe la amenaza del tiempo sobre el pueblo: su larga duración expresada en términos de deuda hace previsible que un día las paredes se desmoronen y desaparezcan (v. 7-13). A partir del verso 14, todo está enunciado en tiempo futuro, son visionarios: en una mañana el poblado se transformará en un arenal con un pino lejano. En los últimos diez versos (v. 17-26) se sentencia que el pueblo saldrá su deuda con el tiempo y la arena volverá a la arena.

El futuro de los humanos es el presente de las iguanas: el desierto exige su experiencia (o sabiduría). Los hombres con propiedades de iguana –los iguana– celebrarán en silencio la alegría de vivir o de sobrevivir. La adaptación a la aridez del medio ambiente requiere perder la voz y la libertad de movimiento.

La fragilidad de la vida, la amenaza de la destrucción total vuelve a ser tema poético en Watanabe. Reiterativo también es el recurso a la fábula, al modelo de los animales para compararse con ellos y, en una especie de mimetismo, adquirir cualidades privadas para la naturaleza humana. El ojo del poeta encuentra en los seres animados (animales, plantas) como inanimados (piedras, montañas) aspectos o características especiales que le permiten establecer un diálogo con ellos, en relación simétrica, de igual a igual. Una “integración del yo en la naturaleza” (Galindo, 2003).

El referente familiar, el hermano Valentín, marca la pertenencia del yo poético al lejano pueblo natal, el cual es una metáfora de todo el planeta en esta visión apocalíptica, aunque mesurada, al modo watanabeano, donde los únicos sobrevivientes serán los que logren adquirir las cualidades de las mudas iguanas grises. La deuda sugiere una culpa que bien podría ser la soberbia de nuestra

especie y, en ese sentido, el poema cobra dimensión de advertencia ecologista de un destino que puede ser la pérdida de la condición humana, expresada en pérdida de la palabra.

ALREDEDOR DE MI HERMANO JUAN (i.m.)²⁶

- 1 Nunca hemos estado tan callados, nunca con las manos así,
 quietas y tontas sobre las faldas. Sin embargo, mira:
 otras manos nacen de nuestros hombros y se toman, hacen
 ruedo
- 5 y tú quedas en el centro, pero tendido, desganado, sin jugar.
 Ni siquiera muerdes la cristalina fruta del chimbil.
 No parece fruta de cactus ni nosotros, sin los aspavientos
 de la circunstancia, tus hermanos.
 Según costumbre, han colgado una lámpara en la puerta de
10 la calle.
 ¿Ves en la plaza un ángel
 que refulge más que cien lámparas?
 Un amigo psiquiatra me ha dicho que es un sueño
 compensatorio.
- 15 Si puedes verlo ahora, dínoslo
 con una señal mínima, no rompas tu seriedad
 por la noticia que probablemente ya no nos consuele.
 La bicicleta que compraste trabajando en el desyerbe
 ha venido
- 20 y se ha parado en la puerta como un flaco caballo.
 Tú dirás que yo arreglo las cosas,
 pero hay una paloma dormida en su montura.
 ¿Oyes en la habitación contigua
 el apurado traqueteo de la máquina de coser?
- 25 Es mamá
 que entalla su viejo traje negro a su nuevo encorvamiento.
 Nuestra antigua batea se ve bastante desubicada
 en esta casa de aspirante clase media, pero ahora tú ves
 el cuerpo que allí se baña, el cuerpo de siempre,
30 incorrupto en agua de eucalipto.
 Algún día todos seremos ese cuerpo, los ocho a tu alrededor.
 Hoy entra tú en él como en una cripta viva.

26 HN, pp.163-164

El eje referente es el velatorio de los restos mortales de su hermano Juan. Formalmente, es un apóstrofe ternísimo, plenas de desconsolación las preguntas retóricas a su interlocutor (el difunto Juan), frente al cual se halla el yo poético y con quien se afana en compartir recuerdos, como si este aún viviera.

En los primeros ocho versos, se describe a sí mismo y al resto de sus hermanos sentados alrededor de Juan. La mención al juego sugiere que se resitúan en la infancia y da sentido a los primeros versos, donde se presentan los hermanos callados, con las manos “tontas sobre las faldas” y recurre a una sugestión lúdica: “mira: / otras manos nacen de nuestros hombros y se toman, hacen / ruedo / y tú quedas en el centro, pero tendido, desgano, sin jugar” (v. 1-5). Asimismo, introduce un clima de extrañeza ante lo percibido; la fruta por ser recuerdo, está desubicada: “No parece fruta de cactus”; de igual modo, la actitud callada de los hermanos parece fuera de contexto: “ni nosotros, sin los aspavientos / de la circunstancia, tus hermanos.” (v.6-8).

A partir del verso 9, el yo locutor, en la flexibilidad del apóstrofe, pasa de un asunto a otro siguiendo una asociación que gira en torno a la muerte y el morir; le describe, a manera de informe (como para el hermano muerto en la infancia), el ambiente de exequias que vive la familia, sus recuerdos de vivencias compartidas y sus fantasías. La superposición de los planos de la vida y la muerte hallan un enlace al final del poema: los hermanos se encuentran en ronda alrededor del ataúd y le invita a asumir su rol de fallecido, a tomar posesión de su cuerpo inerte (que todos serán ese cuerpo, los ocho a su alrededor): “Hoy entra tú en él como en una cripta viva”. El desenlace enmarca al poema como un encuentro de despedida.

La muerte de uno de los nueve hermanos produce solo silencio; pero unión del grupo fraterno, que bien traduce la espacialidad de la expresión “alrededor de”. La ronda imaginada, poética de manos-alas, con que el yo lírico metaforiza el vínculo fraterno, es la vida trascendiendo la muerte. Este círculo de vida presente,

trazado al inicio y al final del poema, es atravesado por escenas sucesivas del pasado, del presente y hasta del futuro. El yo lírico ha extraído a su hermano del centro del círculo para dialogar con él y despedirse.

Desde el punto de vista psicológico, el poema nos muestra la reacción ante la muerte de un ser querido importante, el hermano mayor, el primero del subsistema fraterno. Hallamos la primera fase de negación de la pérdida al hablarle directamente como si le escuchará, en un franco regateo para postergar la pérdida, y luego el trabajo de duelo propiamente dicho, consistente en reminiscencias de lo vivido y finalmente la aceptación y resignación al invitarle a ocupar sus restos (Kübler-Ross, 1979). El momento doloroso une a los hermanos y es el anuncio propedéutico –en tono resignado y esperanzador– de lo que irremediamente va a ocurrir: “Algún día todos seremos ese cuerpo”.

LA VUELTA²⁷

1 El muchacho de la escuela veinticuatro
cero
cuatro

5 escribe poemas. Vengan a celebrarlo
bajo la ramada de la pasionaria cuyos frutos cuelgan
como plenitudes de este verano.

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

10 El corazón, en la vuelta, es un péndulo azorado
que va de este patio áspero al suave pueblo de tu memoria.

Bebes y escuchas:
ojalá te den el premio Nobel, hermanito,
cuando todavía puedas hacer el amor. A propósito,

15 ¿la poesía te da privilegios
de himeneo? El resto es literatura. ¿También son rubios

27 CC, pp.224-225

tes” (*El huso de la palabra*), donde después de visitar a los muchachos del pueblo, la desadaptación se hace patente al reincorporarse a su familia citadina recién formada.

En el interior de la familia de origen se escenifica la disparidad entre valores citadinos y rurales del proceso de cambio: al mundo intelectual de la gran ciudad se enfrenta el mundo del campo donde priman las satisfacciones vitales inmediatas como muestra del respeto a la vida y a la naturaleza. La disyuntiva metafórica resuelta aquí con la expresión tajante: “aquí la vida es así”, en defensa del modo de vida aldeano. Esta solución es tan antigua que evoca al sumerio Gilgamesh recibiendo la recomendación de asumir su destino junto a su mujer e hijos, de abandonar la búsqueda de la inmortalidad; o el mandato bíblico de dejar padre y madre para formar pareja; o el verso de Vallejo, más reciente y cercano al tono de Watanabe: “vamos, cuervo, a fecundar tu cuerva” (en “Intensidad y altura” de *Poemas humanos*).

Entre los dos mundos paralelos de “La vuelta”, el nexo revelador de sus diferencias es un eco de “la vida es sueño”: los sueños de los hombres conquistadores del botín intelectual (premio Nobel) o amatorio (coños rubios) y los sueños de los residentes estables (cola greñuda como dorado vellocino), con sus pesadillas, cuya apacible continuidad se respeta.

Desde el punto de vista técnico, la polifonía, los cambios de hablantes, el yo lírico, su voz interna y la voz fuera de escena “en off” con predominio de los diálogos “en exteriores”, en una dinámica sucesión de planos visuales que incluyen al “zoom” (patio-pueblo), nos permiten delinear la influencia cinematográfica; es uno de los numerosos ejemplos que median entre los explícitos “Cine mudo” de *Álbum de familia* y el “inédito” “Film de los paisajes” (“Guión) (Homenaje a Oquendo)” de *Poesía completa* (pp.452-454). “La vuelta” es un ejemplo de feliz sinergia entre recursos poéticos verbales y visuales.

Por otro lado, la casa paterna es el reencuentro con el pasado, “la vuelta” es la dimensión temporal contenida en el trazo espa-

cial recorrido, asociado a un vaivén pendular, donde las texturas configuran un diseño (espacio-temporal) de difuminado en la distancia, en la profundidad y amplitud del pasado: “de este patio áspero al suave pueblo de tu memoria” (v.11). En esta conjunción de dimensiones dialoga con la conciencia popular y el péndulo se mueve a ritmo del clásico vals criollo de César Miró, en cuya letra “todos vuelven a la tierra en que nacieron, bajo el árbol...”. Pero también, con elementos de lo clásico greco-romano en el “dorado vellocino” de la cola de los animales y de las mujeres conquistadas.

LAS PIEDRAS DE MI HERMANO VALENTÍN²⁸

*Nuevas recién llegadas de Pingyin
me informan que mi hermano vive todavía.*

TU FU

- 1 Después que Juan murió abrazando
su atormentado vientre,
tú eres nuestro hermano mayor. Necesitamos
un hermano mayor
- 5 por cuestiones de responsabilidades
de la memoria.
- Sé que tú durarás más que nosotros
porque en nuestro pueblo
sólo el río
- 10 que te da aire fresco y camarones
va rápido. La vida
transcurre como una lenta ceremonia
y el tiempo es más mesurado.
- Cuídate. No bebas demasiado
cuando mis mentirosas palabras
aparecen en los periódicos. Cuídate, sigue
buscando esas piedras calientes
- 15 tan benéficas para tu panadizo de próstata.
- Felizmente nuestro pueblo sólo tiene piedras y barro.
20 Me olvidaba:... y sol que calienta las piedras

.....
28 PA, pp.346-347

donde te sientas para aliviar tu punzante dolor.

Ay, hermano, perdona esta risa irreverente,
pero imagino

que cuando te vas
25 queda sobre las piedras
una lengüita de fuego de Pentecostés.

El poema está redactado a manera de una misiva formal en cuya primera parte (hasta el verso 18) el yo poético se dirige a su hermano lejano, como sucesor en el mayorazgo. Supone que vivirá más que los otros hermanos porque en el pueblo el ritmo de vida es más lento “y el tiempo es más mesurado”. Sin embargo, le da consejos para su salud. En la segunda parte (v.19-21) alaba las cualidades elementales del pueblo, donde el calor del sol prepara las piedras medicinales. La última parte es un desenlace con buena dosis de humor irreverente, pues pide disculpas al hermano por la situación que se imagina.

En el desarrollo de la supuesta misiva notamos una transición del humor a medida que transcurre su discurso: empieza en tono solemne, promueve al segundo de sus hermanos a la más alta jerarquía de la familia; luego, después de presagiarle una larga vida, le aconseja, como si fuese su hermano menor, para terminar en una tierna y fraternal tomadura de pelo.

Lo sorprendente del final radica en la inesperada utilización de la imagen del fuego de Pentecostés que, según la tradición cristiana, anuncia la presencia del Espíritu Santo sobre las cabezas de los apóstoles y de la madre de Cristo. Y, en este poema, se la asocia a las piedras calientes y a las partes anatómicas menos nobles del cuerpo humano. Esto implica una desacralización del fuego de Pentecostés y, a la vez, una elevación de la categoría de las piedras y de la región perineal del cuerpo humano. Debemos recordar que Watanabe ha buscado poetizar con los tópicos menos “literarios” que se pueda imaginar, como heces y orines, entre otros, lo cual confirma su llamada aversión al lugar común, su apego a lo popular y a la tradición oral que la gran Literatura regional recoge.

La piedra alada contiene un grupo de catorce poemas inspirados en las piedras. En su versión de la historia “El zorro y el conejo” incluida en *El mundo es ancho y ajeno*, Ciro Alegría (Alegría, 1986, p.348) cuenta que el conejo se fingió muerto y cuando el zorro se acercó soltó un cuesco para que su predador creyera que estaba pudriéndose. Estamos tentados a aseverar categóricamente que es heredad cultural materna; pero también los haiku de Basho contienen referencias a lo mismo: “Piojos y pulgas; / mean los caballos / cerca de mi almohada” (Basho, 1981, p.84).

La solemnidad de la primera estrofa corresponde muy bien a la figura de un verdadero *pater familias* preocupado “por cuestiones de responsabilidades / de la memoria.” Preocupación que le otorga la capacidad de consagrar la sucesión de la representatividad de la familia. Esta asunción de un papel que no le corresponde constituye una tónica de carnavalización. La facilidad para adoptar aquí el rol paterno, siendo hermano menor, contrasta con las aparentes dificultades para asumirlo que se pueden colegir de los textos de “Planteo del poema” y “A propósito de los desajustes”, sobre su familia personal. Esto confirma las inferencias de nuestros hallazgos, en el sentido de que para el yo poético, la familia de origen es más relevante que la familia personal. Su ubicación como hermano intermedio también debe influir en esta actitud, que refleja un deseo de mantenerse entre los mayores de la familia.

El yo poético carnavaliza en la aparente usurpación de funciones, de allí que como en ningún otro poema, termine descalificando la autoridad que asumió al calificar de “mentirosas” a sus propias palabras que aparecen en los periódicos, y al terminar con una broma irreverente, patentice la inversión de roles y retorne a una posición de igualdad o de hermano menor travieso. Visto así es un reconocimiento risueño a las formalidades, en este caso, de la familia.

LAS HERMANAS

Dos hermanas están mencionadas en seis poemas. Aquí presentamos cuatro. “Este olor, su otro” y “Responso ante el cadáver de mi madre” han sido discutidos en las secciones dedicadas al padre y a la madre, respectivamente.

La hermana mayor, Dora, está retratada en cinco poemas en quehaceres domésticos y en actitud sobreprotectora. Su imagen llega a coincidir con la de su madre: en “La impureza” (HP) la madre es representada “matando pollos, cuyes, cabritos”, mientras que en “Piedra de cocina” (PA), la hermana “secciona en presas cabritos o conejos”. A Dora le dedicó el libro *Historia Natural* con la nota “desde hace tiempo”; es personaje principal en “En su carta mi hermana Dora dice que” y en “La turbia”.

Teresa es la hermana acompañante y cuidadora del poeta en los momentos álgidos de la enfermedad. El libro *El huso de la palabra* está dedicado a ella y a un amigo alemán (Bertram Hanssum) con la explicación: “Cuando abría los ojos, ellos estaban siempre allí, alrededor de mi cama”. En “Los ríos” la voz poética describe las visitas cotidianas de Teresa en el hospital de Alemania.

Frente a Dora y Teresa, sobre todo a la primera, los sentimientos son más filiales que fraternos. Ellas son imágenes maternas, a diferencia de los varones, quienes solo despiertan emociones de hermanos. No es difícil deducir que para *Antígona* recurrió a sus vivencias con sus hermanas. Por eso, incluimos su comentario en este capítulo.

EN SU CARTA MI HERMANA DORA DICE QUE ²⁹

- 1 ha creído verme cruzando
 el jardín del fondo, del limonero a la mampara
 de la sala.
 De puro hermana, sabiendo que estoy aquí, adonde me envía su
5 carta,

29 HP, pp.110-111

adonde, aprensivo
 y sobrecogido, leo y me digo: ¿no estaré recogiendo
 mis pasos?
 El que desanda ignora que desanda. Otros lo ven, silencioso,
 10 volviendo
 sin razón real para volver, o tal vez para comprender
 sin ansia
 que pudo acceder o permitirse más.

Razones históricas, dicen, explican las vidas, no fatalismos, pero
 15 de qué
 sirven
 si ya bien definitivo es lo que alcancé
 de veras, seres con volumen y peso, y que seguramente ahora,
 desandando, rodeo
 20 y que seguramente ahora
 son fósiles.

¿Dónde andaré en mi desande?
 Si me he sobrecogido es prueba de que aún no llego
 al chivo: otro espíritu yo tendría.

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

Una carta es leída por el yo lírico como premonitoria: le evoca la creencia de que las almas recogen sus pasos antes de morir. Una carta de ese tipo no tiene la intención de angustiar al destinatario, sino transmitirle afecto y esperanza diciéndole que lo extraña y que lo visualiza saludable. Sin embargo, la “visión” es leída como premonitoria, angustiante: la hermana, que se anuncia en el título, ha visto a su alma recogiendo sus pasos y desencadena la toma de conciencia del riesgo de perder la vida, para lo cual no está preparado. La arrogante imagen del chivo, al final, es modelo de su enfrentamiento; cumple la misma función que el padre muriente en “La impureza” (HP): “escuchando / con qué elegancia / las notas [...] del kotó”.

En medio (v.17-21) –entre el miedo despertado por la misiva y la arrogancia del recuerdo– la evaluación mesurada del ciclo de la vida, exenta de “fatalismos” y más bien impregnada de “razones históricas”. El poema ilustra cuán dependiente de las circunstancias vitales y culturales del receptor es la interpretación de un mensaje. En este sentido, el poeta trasciende la creencia popular de recoger los pasos –aparentemente como anuncio fantasmal de la muerte próxima– como la evaluación *in extremis* del muriente sobre el sentido de su vida.

Técnicamente, el título es único en toda la poesía de Watana-be: es el primer verso que se inserta en los siguientes, sin solución de continuidad. El apresuramiento por entrar directamente en el asunto es indicio de lo angustiante que resultó su contenido.

LA TURBIA³⁰

- 1 A mi hermana Dora le debo
 la limpieza de mis camisas
 y de mi alma.
 Mujer más solidaria
5 no hay:
 cuando me hieren
 ella odia por mí.
 Si te miro con limpieza
 es porque ella está turbia.

El yo poético encomia a Dora por su dedicación y cuidados, por su sobreprotección; le sirve de caja de resonancia afectiva.

La solidaridad de Dora se expresa en la atención de sus necesidades domésticas (“limpieza de mis camisas”) y emocionales, al punto de cargar con sus resentimientos (“cuando me hieren / ella odia por mí”). Los dos últimos versos están dirigidos al lector; lo involucra como deudor de la empatía de su hermana: “Si te miro con limpieza / es porque ella está turbia”; la limpieza de su mirada se debe a que su odio está asumido por ella. El lector reacciona con

30 CC, p.232

un sentimiento de “touché”, agredido por el posible encono del yo poético, sin posibilidad de responder, por la triangulación de las emociones; otro escarceo paradójal.

Denomina solidaridad a la abnegación que sobrepasan los límites fraternos. No los llama amor materno, por consideración a la madre que nunca perdió autoridad. En la entrevista concedida a Silvia Sauter, dijo: “Ella es mi segunda madre, se quedó soltera, criando hermanos y sobrinos, y ahora me sigue criando a mí” (Sauter, 2006, p.213). Recordemos nuevamente la dinámica de las familias numerosas, donde los hermanos mayores asumen funciones delegadas por los padres, sin desplazarlos como autoridades. En este sentido, el poema es un reconocimiento a la dedicación ilimitada de su hermana Dora, que contrasta con los sentimientos contradictorios despertados por su propia madre: “Es a quien más menciono en mis poemas [...] Dora es el animal querendón [...] es la matrona, la madre, no sé, es el animal en el mejor sentido, el que te cobija, el que te atiende” (De Paz, 2010, p.65).

El mecanismo poético se sustenta en la actitud de la hermana, un ejemplo de odio por procuración. Se encuentra con frecuencia en terapia familiar: el sufrimiento, la depresión o la rabia de un miembro de la familia es expresada por otra persona de la misma familia; mientras que la afectada directamente mantiene la aparente tranquilidad. Por ejemplo, cuando una esposa agredida por su esposo no manifiesta su resentimiento, lo hacen los hijos. Bajo esta perspectiva, podemos leer “Cielo de hospital” como el lamento –hecho propio– de la hermana al perder su útero.

PIEDRA DE COCINA³¹

1

- 1 Esto sucede en la cocina cada domingo:
mi hermana secciona en presas
tiernos cabritos o conejos.
Los animales, despellejados sobre la tabla,

31 PA, pp.352-353

5 proverbialmente vivaces y elásticos,
parece que guardaran memoria de su muerte
 que aquí se prolonga.

 Mi hermana, en su crueldad funcional y sin pesar,
 compromete a una piedra, la hace cómplice.

10 Es un canto rodado negro
 con el que golpea el lomo del cuchillo.
 Las presas adobadas
 se hacen en el fuego manjar familiar, tribal,
 que en la mesa bendecimos
15 con vino
 y sin escrúpulos.

2

 Es más fácil coger un cuchillo de día que de noche,
 o una taza, o un azucarero.

 De día las cosas son dóciles, se avienen
20 a nuestro dominio.
 De noche, en el silencio y la penumbra, nos resisten,
 tienen otro peso, decantan su porte, aunque algunas
 se revelan más frágiles.

 Esta noche distinguí en la cocina
25 el canto rodado negro. Era
 un pequeño animal que se abrazaba fuertemente a sí mismo
 o se devoraba hacia adentro
 en su apretada intimidad.

 No era la piedra dura que golpea el lomo del cuchillo
30 y destaza
 los animales de la comida.
 Yo la oí llorar, y era blandita.

La primera parte, realista (v.1-16), describe la preparación del almuerzo familiar dominical a cargo de la hermana mayor, quien suele utilizar una piedra como utensilio de apoyo. La segunda parte es la apreciación subjetiva de que, durante la noche, las cosas adquieren cierta autonomía. El último verso de la tercera parte es un desenlace mágico: en la noche la piedra se anima.

La hermana del yo lírico aparece en dos ocasiones realizando la actividad “cruel” pero necesaria en la cocina: “secciona en presas / tiernos cabritos o conejos” (v.2-3). Esta actividad “sin pesar” (v.8) es compartida por los que disfrutan el “manjar familiar” (v.13). Bendecir la comida con vino no es una costumbre habitual en una hacienda azucarera; más parece una alusión a la contrastante solemnidad de la misa: “en la mesa bendecimos / con vino / y sin escrúpulos” (v.14-16). Todo esto nos hace pensar que se describe una actividad escandalizadora para quienes protegen a los animales; pero rutinario en las cocinas del mundo. Es el yo poético el que reacciona con culpa ante un hecho cotidiano aceptado y necesario. La crueldad vivida en las manos de la hermana es transferida a su cómplice, al canto rodado negro, quien llora su culpa “blandita” durante las noches; lamenta su función de verdugo: “Era / un pequeño animal que se abrazaba fuertemente a sí mismo / o se devoraba hacia adentro / en su apretada intimidad.” (v. 25-28)

El yo lírico introduce a la piedra para hacer que ella admita (confesión de parte) y sienta la acusación de su sensibilidad oriental de antigua raigambre animista y de las modernas sociedades protectoras ecologistas.

Si en “La piedra del río” del mismo poemario (PA), el yo poético deconstruye la metáfora al separar la piedra de la madre para decantar la culpa, en “Piedra de cocina” realiza lo inverso, construye la metáfora con la culpa asumida por la piedra. Además de estos mecanismos que permiten elaborar el sentimiento de culpabilidad vinculado a las figuras maternas, otro rasgo común es el calificativo de “impenetrable intimidad” en el primer poema y de “apretada intimidad” en el segundo. La capacidad de vibración interna (“intimidad”) atribuida por el ojo del poeta a la piedra, le otorga también la capacidad de interactuar y participar en la triangulación relacional humana; originalidad en franca oposición a lo que nuestros ojos perciben. Tomemos en cuenta los versos de Rubén Darío en “Lo fatal”: alaba la dicha de “la piedra dura, porque esa ya no siente”; y Freud, en “Más allá del principio del placer”, por

las mismas razones que Darío, afirma que existe una tendencia de la materia viva a regresar a la paz del mundo inorgánico (de las piedras).

Finalmente, “Piedra de cocina” también nos recuerda el poema precedente, “La turbia” (CC) por la utilización de otro recurso: allí el yo poético explícitamente comenta que su hermana mayor, Dora, odia cuando lo hieren, que si el yo lírico tiene la mirada limpia es porque “ella está turbia”. Al reunir los poemas, podemos observar la secuencia seguida por el poeta: la hermana Dora odia –y sufre– los resentimientos y penas del yo poético y la piedra sufre las (supuestas) culpas de la hermana. Según los términos de Minuchin, se puede decir que entre el yo poético y su hermana Dora existe un alto grado de resonancia afectiva, definida esta como capacidad de compartir afectos.

LOS RÍOS³²

Estos son mis ríos.

GIUSEPPE UNGARETTI

- 1 Mi hermana viene por el pasillo del hospital
con sus zapatos resonantes, viejos, peruanos.
De pronto
alguien hace funcionar el inodoro, y es el río Vichanzao
- 5 terroso
corriendo entre las piedras.
- Ah, las heces
curiosidad primera de los médicos. Si fueron impecables
habrá curación para ese alguien.
- 10 ¿Habrá curación para mí, hermana?
Si comes tu kraft-bruhe, tal vez. Los corderos alemanes
son como los alemanes: optimistas, y corren
blancos
por los campos verdes. Come.
- 15 Y mi graciosa hermana abre el caño
y lava el plato, y esta vez es el Moche, cristalino
y benéfico,

.....
32 CC, p.213

entrando por las heridas de mis costados
abiertas como dos branquias.

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

El tema es la remembranza del yo poético de los ríos de su lugar natal suscitada por sus vivencias en un nosocomio germánico.

Este poema ha sido analizado por Moisés Sánchez Franco (2005) en su ensayo sobre las imágenes femeninas en *Cosas del cuerpo*. Sánchez encuentra tres partes en el poema: en la primera halla que “La hermana porta los recuerdos de un orden distinto, natural y lleno de vida” y que “hay una relación paradójica entre la presencia natural, prístina y esperanzadora de la hermana y el discurso científico, radical, determinante e indolente de los médicos”; en la segunda parte, de diálogo con la hermana, el yo poético explicita su congoja e incertidumbre y es tranquilizado y alentado por ella acudiendo a la imagen mediadora del cordero que, siendo el ingrediente de un producto representativo del mundo industrial alemán, también es “símbolo de inocencia y pureza”. Finalmente, en la tercera parte, Sánchez encuentra expresiones de recuperación en la imagen final pues “se transforma en un pez (otro animal ritual)” y “marca la inminente recuperación del enfermo, su vuelta a los orígenes, a un orden natural más auténtico, placentero y benefactor” (pp.33-34).

La urgencia de sentirse rodeado de su ambiente primario, comprensible en estas circunstancias, se hace más patente si recordamos la definición que hace el poeta de su peruanidad: “primero mi cuerpo, luego Laredo” (Rabí, 3). En el poema se sintetizan cuerpo con suelo patrio atravesado por sus ríos.

La hermana y su encantamiento ha logrado connotar positivamente al dolor postoperatorio: ha transformado los orificios quirúrgicos en branquias receptoras de una sensualidad contenida en la evocación de sus ríos benéficos, gracias a que todo individuo, dentro de su identidad, tiene integrado su sistema ecológico primario que lo acompaña en todo lugar. Aquí, la hermana cataliza la

compañía consoladora de ese sistema ecológico: es el hada madrina embajadora cuya presencia –y todo lo que toca– se convierte en reminiscencia viva y vivificante de su pueblo natal.

Desde el punto de vista médico, verificamos una recuperación anímica; pues no podemos dejar de imaginarnos al yo poético –después de la intervención quirúrgica– con tubos de drenaje en las heridas “abiertas como dos branquias”. Ha recurrido a dejarse llevar por la imaginación y rodearse mentalmente del paisaje más agradable para combatir la desesperación de la incomodidad de estar postrado en cama, inmovilizado. La presencia tranquilizadora de su hermana hizo posible la aplicación de este conocido método relajante.

Antígona

El destino quiso que Etéocles y Polineces, los hermanos varones de Antígona, se enfrentaran en batalla y fallecieran ambos, cuando se disputaban el derecho a la corona de Tebas. El cadáver de Etéocles recibió honores de héroe por defender a la ciudad; mientras que el de Polineces fue condenado al aprobio de ser devorado por los animales de carroña sin recibir sepultura: había atacado a Tebas reclamando sus derechos. Aquí empieza el drama de Antígona, “triangulada” entre dos lealtades: su lealtad al hermano (que la obliga a sepultarlo, como lo exigen los dioses) y su lealtad a la ley de Tebas, por el castigo decretado. Se decide por el honor del hermano e intenta sepultarlo por todos los medios a su alcance; pero fracasa. Su desobediencia es sancionada con el encierro en una cueva donde, desesperada, se suicida.

La tragedia de una familia real griega sirvió de metafórica protesta frente a la violencia que sacudía al país. *Antígona* se gestó en un acuerdo entre el grupo de teatro Yuyachkani y Watanabe, motivados por el drama de las sobrevivientes: “quién no recuerda a las mujeres buscando familiares desaparecidos, las tumbas NN, la soledad de los desplazados” dicen la actriz y el director en el catálogo del extreno:

Antígona está dedicado a: Rayda Córdor, Gisella Ortiz, Rubina Rivera, Rofelia Vivanco, Soledad Díaz, Angélica Mendoza de Ascarza, Silvia Gonzales, Nelly Huamán, Justina Cruz, Virginia Eguavil, Ofelia Antezana, Antonia de Huaña, Delia Méndez, Georgina Gamboa, Paulina Tipo, y a todas aquellas mujeres que han sufrido en carne propia la violencia de la guerra interna que vivió el Perú en años recientes (Ralli y Rubio, 2000).

Por su parte, Watanabe declaró en una entrevista:

Creo que un gran porcentaje de gente que vio la obra pudo percibir nuestra intención. No es casual que hubiéramos puesto Antígona en esta época. Las alusiones son muy claras y no hubo necesidad de mudarse de Tebas para eso (Rabí Do Carmo).

Las repercusiones no se hicieron esperar, la poeta Rosina Valcárcel (Valcárcel, 2005) opinó en ese sentido:

de un modo sutil, me remite a las revueltas y masacres de los penales de 1986 (El Frontón, Lurigancho, Callao) y de 1992 (Miguel Castro Castro) en Lima y Callao, a los muertos NN insepultos (p.229).

A pesar de las motivaciones sociales de esta obra, que sustentó su exclusión de nuestro recuento inicial, la tenemos en cuenta en esta parte del estudio de la familia, porque el autor bien ha podido empatizar con la heroína por sus experiencias fraternas. Desde ese punto de vista, es un homenaje a la dedicación a toda prueba de sus hermanas. No es una simple coincidencia: detrás de la Antígona de Watanabe está la actriz Teresa Ralli, que no es la única Teresa motivadora.

Multimaternidad y androginia

Las dos facetas a las que hemos tenido que acudir para agrupar los poemas: madre nutricia y madre crítica, la sitúan como eje de una encrucijada que marca la relación del yo lírico con el sexo opuesto. El doble modelo que la madre porta sobre sí misma es escindido en la relación del hijo con el universo femenino que le

rodea: sus hermanas y sus hijas son partes del lado nutricional, tierno de la madre. Su lado crítico se adscribe a las esposas, apoyando lo que los terapeutas de orientación psicoanalítica (Bowen, Framo) opinan: que los hijos introyectan los aspectos perturbadores de sus padres y posteriormente los re proyectan en sus cónyuges. Solo con su última esposa, tiempo después del fallecimiento de su madre y de haber saldado cuentas con ella, la relación conyugal inspira versos de bienestar y satisfacción.

Los sentimientos ambivalentes que despierta la madre asoman tras la dedicatoria “(i.m.)” y el título de “El desagravio” (CC), confirmados por el mismo poeta: “porque antes había escrito uno más duro que se llama Mamá cumple 75 años”. Lo mismo se desprende de su declaración a propósito de “Responso ante el cadáver de mi madre”: “Este poema ha sido el más duro y además intento que sea el último que escribo sobre mi madre, como que le rindo un homenaje, porque a veces he escrito poemas un poco duros sobre ella” (Sánchez Barrero, 2007).

En los poemas, la madre es el centro organizador de la familia de once hijos (dos fallecidos cuando eran bebés). Severa y enérgica, de lenguaje directo, áspero, rudo; es autoridad que infunde respeto y temor, pero también proveedora de ternura. Orgullosa y leal a sus creencias tradicionales y a sus expresiones lingüísticas. Nutricia y guardiana de la salud de sus hijos, su recuerdo despierta ternura, pesar y culpa. Nuestro recuento registra nueve poemas donde la madre aparece protectora y en seis, crítica.

La antología *Elogio del refrenamiento* (2003) concluye con un texto en prosa cuyo título ha nominado a todo el libro³³. Allí, Watanabe atribuye a su padre y a la influencia de la lírica japonesa la medida (el refrenamiento) de su poesía. Cabe señalar que de los catorce párrafos del texto, solo los dos últimos están dedicados a su madre y se inician con la siguiente expresión: “Cuando hablo de la actitud de refrenamiento de mi padre, siento que no le hago justicia a mi madre”. El año 2006 publicó *Tu nombre viene lento*,

.....
33 véase cap.VII: Encuentro de ancestros

un libro especial, una antología que reúne los poemas de numen materna; “le hace justicia” y en ese sentido, el libro es equivalente a *Habitó entre nosotros*, dedicado al padre.

Nuestra identidad de terapeuta sistémico, concordante con la libertad de *intentio lectoris*, nos faculta para que, a partir de la propuesta de que el Paraíso es una metáfora de la vida intrauterina, podamos plantear una hipótesis del mundo infantil de Watanabe: Laredo fue el Paraíso perdido del poeta.

Durante los primeros once años de su vida fue el hijo engraido de su padre, lo cual es inhabitual para el hijo de en medio de una familia numerosa, quien suele pasar inadvertido. Él y don Harumi paseaban por las chacras de Laredo como Adán y Dios Padre en el Paraíso Terrenal. La lotería que cambió la suerte de la familia y trajo el acceso al árbol del saber produjo la salida de Laredo; la cual pronto se asoció a la muerte del padre, a la pérdida del Edén. Se puede colegir, entonces, que Laredo, el Paraíso perdido tuvo una ubicación intrauterina de raigambre paterna. La “androginia” del padre explica y da sentido a la “androginia” del hijo, no solo por poseer caracteres bisexuales, sino por provenir de dos úteros.

La función uterina circula en el universo metafórico de Watanabe; se inicia en el primer libro con un sustituto de la matriz: “duro cascarón de la familia” (“Los amigos”). Al nacer su primera hija, en “Planteo del poema” (HP) cristaliza en la imagen de una marsupia que “edípicamente” lo envuelve a él mismo. Finalmente, en “Mi casa” (CC) dice que: “es membranosa y viva, pero no es asunto / uterino”.

Dos poemas presentan al yo poético como andrógino: uno es “El baño” (comentado en la sección dedicada a la esposa), donde admite el deseo de poseer los senos de su mujer. El otro es “Cielo de hospital”, un lamento por la triste despedida del útero de la voz lírica, extirpado y cremado en un hospital (explicó que operaron a una de sus hermanas). El poema³⁴ comienza con la siguiente estrofa:

.....
34 CC., pp.201-202

Mi útero de humo
sale por la chimenea y se disuelve como nimbo
en el cielo que nunca tiene violencias.
Una violencia de cielo me hubiera consolado más.

Y termina con esta otra estrofa:

La muerte se me acunó como hijo
y ahora también es humo de crematorio.
La cólera
o el ansia de belleza que impulsa a los árboles
a restituir la rama podada, está conmigo. Todo será
restablecido.
Voy a formar
una matriz nueva, un cuenco hondo como dos manos juntas,
no para fruto, no importa si huera

pero ahí.

La asociación entre útero y padre se establece si tomamos en cuenta que la nueva matriz anhelada se amolda “como dos manos” y que en el primer poema dedicado al padre en *Álbum de familia*, admite que la única herencia paterna son sus manos (véase “Las manos” en la sección dedicada al primer libro). El perfil psicológico del padre es el de proveedor de la ternura; mientras que la madre es restrictiva. Su amiga Ribbeck sentenció tajantemente “ha querido muchísimo más a su padre que a su madre. Entonces, Laredo significa su papá” (De Paz, 2010, p.144)

“Nuestra leona” es otra licencia poética andrógina: una metáfora femenina del sol o, a la inversa, el sol es una metáfora masculina de la leona; en realidad son dos imágenes (*interpretantes*) del mismo referente paterno-materno (*objeto*). Nuestros criterios lo excluyeron del corpus poético por carecer de vocablo de parentesco, evitándonos el conflicto de encontrarle ubicación dentro de la familia, los *interpretantes*: sol-leona o leona-sol tienen como *objeto* ¿a la madre? ¿al padre? ¿o a la hermana mayor? En todo caso, en esta duplicidad de interpretantes, la androginia no evita la dualidad de la pareja paterna; la sintetiza e incluye a la hermana mayor (al trío paterno) y así la amplía a la familia completa y por

A veces pienso en mi padre
que nos aguarda a todos entre la niebla
bebiendo el licor de las botellas vacías
seguro se alegra
seguro me invita a un trago
si le arribo sin chequera
y de todos el más escaldado.

El posible reencuentro se reedita –insinuado– en la madurez del penúltimo libro, *La piedra alada*, en “El vado”: pide por las varas para el tránsito por la vía de retorno a la tierra natal, al Paraíso perdido:

Cuida de dejar hundida la vara
con gratitud
en la otra orilla: otro viene
acaso mi padre
que en las tierras amarillas busca sandías silvestres,
acaso yo
que regreso, retrasado y viejo,
mirando ansioso mi pueblo que tras el río
ondula o se difumina en el vaho solar.

En la línea fraterna de nueve hermanos, José ocupa exactamente el quinto lugar, el centro. Es de notar que todos sus hermanos mayores han circulado en las dedicatorias y poemas; algunos, varias veces. De los menores, solo Teresa (la dedicatoria de *El huso de la palabra* y el poema “Los ríos”). Los otros tres hermanos menores no son mencionados.

La preocupación del poeta por los mayores y por el mantenimiento del orden jerárquico de la familia la encontramos en “Las piedras de mi hermano Valentín” (PA): “tú eres nuestro hermano mayor. Necesitamos / un hermano mayor / por cuestiones de responsabilidades / de la memoria”. Una asunción a pater familias transitorio (por su identificación con el padre, sustituyéndolo) para transmitir el cargo al segundo de los hermanos, cuyo temperamento es más parecido al padre. Los dos hermanos mayores representan dos actitudes diferentes: Juan (el de la diatriba) sigue el modelo

materno, exigente, restrictivo y práctico; se mudó a Lima en busca de un mejor futuro para la familia. Valentín permaneció fiel a su pueblo natal, donde fantasea sobre el mundo exterior sin codiciarlo y cuida su salud con métodos tradicionales; parece seguir el modelo paterno (“vive todavía” dice el epígrafe de Tu Fu). Por eso, el yo lírico reacciona con sentimientos diversos: desafío juvenil a las exigencias del mayor; aunque pesar y ternura ante su fallecimiento. Con el que permanece en Laredo, la relación es mucho más igualitaria y de confianza, con intimidad y humor. El desconocido hermano muerto en la infancia suscita añoranza culposa.

A las hermanas las retrata maternales: preocupadas, sobreprotectoras, dedicadas a cuidarlo. De su hermana mayor dijo: “es la matrona, la madre”; la misma impresión guardan quienes la conocieron (De Paz, 2010, p.65 y 111) (Silva-Santisteban, 2007). Las hermanas amplificaron la parte “buena” de la figura materna. Con ellas no hay conflictos como con la madre.

De ellas debe proceder el calor fraterno que inflama las páginas de *Antígona*. No menciona a tres de los cuatro hermanos menores (dos varones y una mujer); tampoco a la hermana fallecida en la infancia.

En las familias numerosas, los hijos mayores son parentalizados con tareas y responsabilidades de adultos; mientras que los menores siempre son motivo de cuidado. Los hijos del centro ocupan menos la atención de los padres; son los menos atendidos, con la ventaja de ser los menos vigilados; tienen mayor independencia. El caso de Watanabe es poco frecuente por haber sido el favorito. Por otro lado, el fallecimiento del padre obligó a los hermanos mayores a asumir completamente los roles parentales. Por eso, tanto ellos como la madre ocupan un lugar importante en la representación familiar.

El orden de los hermanos dentro de la fratría es algo que ha llamado la atención a los estudiosos (Dunn, 1984) (Adler, 1962) (Bowen, 1991) (Toman, 1976). Describen que los hermanos mayores y menores desarrollan cierto tipo de habilidades interperso-

nales que suelen ser cruciales en su vida ulterior, sobre todo en la vida de pareja.

Ante los mayores, los hermanos reaccionan de manera diferente que ante los menores. Así, la reacción normal de celos ante el nacimiento de un hermano. Freud, afirma: “Sabido es que los niños, cuando en ellos despiertan ya las pasiones, no desarrollan nunca reacciones intensas contra los hermanos que ya encuentran a su lado, sino que orientan su hostilidad contra los que luego nacen” (“Un recuerdo infantil de Goethe en ‘Poesía y verdad”, 1917). En nuestro caso, no podemos aplicar a pie juntillas la expresión de Freud porque no se registra hostilidad en los poemas, pero sí omisión.

Por otro lado, Muriel Meynckens-Fourez (Meynckens-Fourez, 1999), al tratar sobre los hermanos desde el punto de vista ecosistémico, opina que: “El niño del centro de tres hermanos puede sentirse aparte de su familia, ni el mayor ni el menor, y se encuentra frustrado, sin saber cómo llamar la atención de los demás” y agrega: “En las familias numerosas, constatamos a menudo una dificultad para diferenciarse y para vivir su lugar propio, y por el contrario, una facilidad para desarrollar competencias de mediador en subgrupos y una preocupación por la solidaridad.” (p.43)³⁶. En el caso de Watanabe, su temprana sensibilidad artística lo hizo el preferido del padre, mientras vivió.

La familia poética Watanabe es un ejemplo de los recursos del sistema fraterno, cuya importancia clínica ha sido relevada por Tilmans y Meyckens (1999). Nuestros datos muestran que, después de la esposa y la madre, las hermanas y los hermanos (la fratría) son los más frecuentes (véase cuadros 2, 4 y 5). Lo que explica un cierto repliegue de la familia tendiente al aglutinamiento (alta resonancia), con flexibilidad para adecuarse a las diferentes crisis que enfrentó: “si no hubiera sido por mi familia que es tan tribal me hubiera muerto de soledad, de abandono” (De Paz, 2010, p.168).

VII. LOS LEGADOS MÍTICOS

LEGADO PATERNO: INFLUENCIA DEL HAIKU

Watanabe siempre admitió que su conocimiento y admiración por el haiku provenían de la influencia paterna (Cabrera, Prado y Sánchez, 2005; Ortega y Ramírez, 2007; Sánchez y Tumi), tanto como para adjudicarle una función mediadora en su relación con él: “Recuerdo que me llamaba y en medio de un corral, entre patos y pollos, trataba de traducirme haikus.” (Rabí, 3)

Por otro lado, los críticos (Fernández, 2009; Jaramillo, 2008; Martos, 2012) concuerdan en reconocer esa impronta japonesa confirmada por él mismo: “Creo que mantengo desde siempre cierto espíritu del haiku”.¹ Con el tiempo, sin embargo, para evitar ser encasillado en un estereotipo poético, intentó precisar esa influencia: “Yo, si alguna influencia tengo del haiku, que sí reconozco, es en el inicio del poema”²; y resaltó otros factores para explicar su peculiar arte poética:

¿Influencia del haiku? Honestamente, no lo sé. Se me atribuye, pienso que en exceso, esta influencia, pero creo que he sido llevado a esta poética por mi propio temperamento. Soy contemplativo por naturaleza. Acaso esto, y no el impulso de mi ascendiente japonés me llevó a leer a los haikuistas o haijin, a la vez que admiraba a los poetas occidentales que también vieron cómo la naturaleza objetiva en algún momento, súbitamente, se hace subjetiva: Robert Frost, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Theodore Roetke y muchos otros (Ortega y Ramírez, 2007, p.6).

A las características de su personalidad, les añade las de su

1 entrevista de Abelardo Sánchez y Francisco Tumi, 1988

2 entrevista de Carlos M. Sotomayor, 2005

familia:

Tengo una especie de pudor que no sé si he aprendido de la poesía japonesa, especialmente del haiku, o si me viene por tradición familiar, pues mi familia es antipática, totalmente desdramatizada (Sánchez y Tumi, 1).

Su movimiento biográfico transmite la orgullosa aceptación de sí mismo, pero oscilante entre el ascendiente individual del padre por un lado, y la tradición de su grupo familiar por el otro:

Su padre fue un campesino japonés y su madre una peruana de tierra adentro. Como diría Arguedas, nuestro poeta vivió feliz estas dos patrias porque, nunca se cansó de repetirlo, siempre se sintió integrado (Escribano y Campos, 2007).

Por otro lado, ha hecho manifiesta su incomodidad cuando es presentado como representante de dos razas:

Mucho me quieren estereotipar, me quieren japonizar. Hay muchos estudios que están haciendo ahora en EE.UU.³ sobre mi poesía, donde me estereotipan bastante. O sea soy producto de dos grandes culturas, la japonesa y la andina. Y yo no me siento representante de dos grandes culturas (Higa, IPC Digital).

Sin embargo, la denotación étnico-cultural es reconocida por el mismo Watanabe cuando la convierte explícitamente en el eje de los rasgos básicos de su identidad peruana:

Lo que pasa es que para mí ha sido difícil conseguir interiorizar el concepto de patria, porque soy birracial, como dicen ahora en Estados Unidos. Mi padre es japonés y mi madre peruana, peruana chola, entonces yo he vivido en estos dos mundos. Claro y uno dice “soy peruano”, pero en realidad yo tuve que conseguir ser peruano (Rabí, 2000).

Las repercusiones poéticas de esa identidad también las ha destacado Marcos Martos en la semblanza: “José Watanabe: Descubrir lo diferente” puntualiza que siendo respetuoso de la cultura de sus ancestros orientales, reconoce que en él: “la cultura campesina está arraigada” (Martos, 2012, p.196).

.....
3 Probablemente se refiere al estudio de Silvia Sauter citado en nuestras referencias bibliográficas.

Hemos seguido las huellas de la herencia paterna a través del haiku (que va más allá del inicio del poema). Partimos del prototipo del haiku, la obra de Matsuo Basho, por quien Watanabe guardó particular admiración. La conformación de un grupo de poemas cuyos textos incluyen la forma haiku ha permitido observar su utilización estilística, compararla con la de Basho, y deducir su integración en la estructura general de su poética.

El haiku, el haibun y el “efecto haiku”

El haiku es una composición brevísima de tres versos. Tal cual lo conocemos es producto de una evolución, como todas las grandes formas poéticas. Sus orígenes se remontan al siglo XIV, a los poemas cortesanos de cinco versos denominados *waka*. El haiku es la popularización de esa forma aristocrática (Kato, 2002).

Octavio Paz (1981) resume la evolución del haiku:

El poema clásico japonés (tanka o waka) está compuesto de cinco versos divididos en dos estrofas, una de tres líneas y otra de dos: 3/2. La estructura dual del tanka dio origen al *renga*, sucesión de tankas escrita generalmente no por un poeta sino por varios: 3/2/3/2/3/2/3/2... a su vez el *renga* adoptó, a partir del siglo XVI una modalidad ingeniosa, satírica y coloquial. Este género se llamó *haikai no renga*. El primer poema de la secuencia se llamaba *hokku* y cuando el *renga haikai* se dividió en unidades sueltas –siguiendo así la ley de separación, reunión y separación que parece regir a la poesía japonesa– la nueva unidad poética se llamó *haikkú*, compuesto de *haikai* y de *hoku*. El cambio del *renga* tradicional, regido por una estética severa y aristocrática, al *renga haikai*, popular y humorístico, se debe ante todo a los poetas Arakida Moritake (1473-1549) y Yamazaki Sokán (1465-1553) (pp.11-12).

El poeta mejicano describe la estructura del haiku:

Desde un punto de vista formal el haikú se divide en dos partes: una da la condición general y la ubicación temporal o espacial del poema (otoño o primavera, mediodía o atardecer, un árbol o una

roca, la luna, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada. La percepción poética surge del choque entre ambas (Paz, 1981, p.45).

La admiración declarada de Watanabe por Matsuo Basho nos remite a este poeta del siglo XVII: nació en 1644 en Ueno y falleció en Osaka en 1694. *Sendas de Oku*, su libro de mayor renombre, es un diario de viajes escrito en prosa y verso haiku; esta combinación recibe el nombre *haibun*. Existe una traducción al español realizada por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya (1981) en cuya parte introductoria, el poeta mejicano (1981) explica:

Basho escribió cinco diarios de viajes, verdaderos cuadernos de bocetos, impresiones y apuntes. Estos diarios son ejemplos perfectos de un género en boga en la época de Basho y del cual él es uno de los grandes maestros: el *haibun*, texto en prosa que rodea, como si fuesen islotes, a un grupo de haikú. Poemas y pasajes en prosa se completan y recíprocamente se iluminan (p.48).

Al leer *Sendas de Oku*, como señala Paz, encontramos que los *haibun* cuentan con uno o varios haiku distribuidos sin regla fija; generalmente en la parte central o al final (ver Anexo 1), pero ninguno al comienzo. Es de notar también, que hay episodios descriptivos exclusivamente en prosa, sin haiku. La presencia de prosa pura no ha sido señalada por el crítico mejicano en su comentario introductorio; pero de este tipo son las dos prosas poéticas de Watanabe: “Cristina” (p.75) y “El envío” (p.107). Ambas están incluidas en *El huso de la palabra*, el mismo libro donde despuntan los *haibun* con haiku. Estos no parecen fortuitos, sino más bien, una aplicación disciplinada de las enseñanzas de Matsuo Basho. Por otro lado, no carecen de lo que estamos nominando “efecto haiku”

El *haibun* es una forma menos difundida que el haiku. Sin embargo, junto con el tanka o waka, encuentra cultores contemporáneos occidentales. Prueba de ello es la publicación bianual *Modern Haibun & Tanka Prose*, editada por Jeffrey Woodward, que sale a la luz en Baltimore, EE.UU.

Poemas relacionados con el haiku

Solo conocemos tres poemas de Watanabe con haiku explícito: “Imitación de Matsuo Basho”, “Mi ojo tiene razones” y “Casa joven con dos muertos”. Los dos primeros forman parte del libro *El huso de la palabra* (1989) y el último, de *Historia Natural* (1994); segundo y tercer poemario, después de *Álbum de familia* (1971). Es decir, los haikus aparecen 18 años después de su primer libro.

En *Historia natural*, además del haiku de Moritake, incluido en “Casa joven con dos muertos” se encuentra un haiku de Kobayashi Issa bajo una modalidad distinta: es el epígrafe de la sección “La zarza”. En uno de los poemas que integran esa sección, “En el cauce del río”, se hace referencia al contenido del epígrafe de Issa, asumiendo que el lector conoce el antecedente. Por declaraciones de Watanabe se sabe que *Historia natural* “Marca quizás la decisión tardía de que ese es el estilo que quisiera usar y seguir usando” (Sánchez Barreto, 2007).

En el último poemario, *Banderas detrás de la niebla*, hay dos poemas muy emparentados con el haiku: “Orgasmo” y “Basho”; el primero es ligeramente más breve que el haiku y es lo más cercano al haiku que haya publicado, según las declaraciones del autor (Sánchez Barreto, 2007). El segundo es más extenso: “Basho” es un homenaje al poeta japonés; parodia al más famoso de sus haiku, cuya forma clásica se permite alterar para evidenciar la paráfrasis. Ambos poemas son asimilaciones de la forma japonesa; o bien muy cercanos a ella. “Imitación de Matsuo Basho” sigue la forma del haibun de Basho con un solo haiku final.

IMITACIÓN DE MATSUO BASHO⁴

Fuimos rebeldes y audaces. Yo la convencí de la nueva moral que ni aun yo tenía y huimos sin ceremonia ni consentimiento. Ella trepó ágilmente a la grupa de mi caballo y así cabalgamos hasta las primeras estribaciones de la sierra. Bordeábamos los poblados y con ramas desga-

4 HP, pp.64-65

jadas íbamos cubriendo nuestras huellas. Nos detuvimos en una aldea cuyo nombre alude a la contemplada limpidez del río que la atraviesa. Había clara luz de tarde cuando el posadero nos abrió la pesada puerta de palo. A pesar de reconocer en él a un hombre sin suspicacias, le mentimos nuestros nombres. Le encargué una buena habitación para nosotros y cuidados para nuestro caballo. Ella, azorada y hambrienta, mordía a mi lado una manzana.

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

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

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

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

Desde el punto de vista del contenido, en relación con la formación de la familia, está el tema de la fuga; bien podría ser una continuación de “El rapto de la amada Sabina, sin caballo y con mucha cortesía” de *Álbum de familia*.

Podemos reconocer fácilmente la estructura de las narraciones de Basho. El *haibun* que consta de una primera parte en prosa que contextualiza el remate final en forma de haiku: versos y pasaje en prosa “se completan y recíprocamente se iluminan”, como diría Octavio Paz (1981, p.48).

El tema del viaje es otra similitud con Basho. Pero a diferencia de las descripciones paisajísticas o las anécdotas de viaje del autor japonés, el texto de Watanabe relata una fuga amorosa. A la segunda parte, que trata sobre la llegada a la posada, le sigue aquella breve

descripción del interior de la habitación con una ventana abierta por la cual se deja ver una escena paralela a la escena amorosa del interior: “Las cabras se perseguían con alegre lascivia y se emparejaban equilibrando peligrosamente sobre las aguas rocosas”.

Luego, da cuenta de la reconciliación de los fugitivos con sus respectivas familias de origen; la sociedad recupera a sus rebeldes y los cobija nuevamente. El retorno a la formalidad, después del torbellino pasional, justifica su postura ética: “Nunca traicioné otras grandes verdades porque quizá no las tuve, excepto el amor que me hizo edificar una casa, excepto el amor que nunca debió edificar una casa.”

Finalmente, el haiku de remate es precedido de una línea en prosa que expresa el deseo de volver a la posada para colgar una proclama universal en haiku: “En la cima del risco / retozan el cabrío y su cabra. / Abajo, el abismo.” La línea en prosa (colgar versos en la puerta) también es una paráfrasis del primer haibun de *Sendas de Oku* (Basho, 1981). Antes del haiku final, Basho escribe: “En uno de los pilares de mi choza colgué un poema de ocho estrofas.” (p.55), luego en el haibun titulado “Unos días en Kurobane” que contiene cuatro haikus, antes del último dice: “Escribí estos versos allí mismo y los dejé pegados en uno de los pilares de la ermita.” (p.63).

El tema del amor se repite en la prosa y en el verso. La esencia del mensaje está sintetizado en el poético haiku. Vista la estructura, podríamos establecer tres segmentaciones del poema: fuga (los 3 primeros párrafos), reconciliación social (cuarto párrafo) y haiku final.

En la forma de seguir a Basho, Watanabe emplea efectos visoespaciales: la primera parte en prosa es extensa y rica en descripciones y enumeración de detalles y culmina con la forma más breve y escueta del verso. El contraste visual en la forma es evidente: la prosa masiva y el verso minúsculo.

Esta forma visual encuentra eco en la temática porque la última palabra, “abismo”, transforma al haiku en peñasco cuyo

extremo es el límite frente al vacío. El haiku es la bisagra entre el bloque de prosa que describe la vida y el vacío de la página en blanco. La vida (el amor) se enfrenta –a solas, cara a cara– al vacío. “En la poesía de Watanabe hay un ingrediente que es japonés: hacer pintura con palabras’, me dice Marco Martos” (De Paz, p.139).

Veamos una declaración de Watanabe, a propósito de su relación con el cine:

Más de una vez he dicho que mi poética es la del ojo, consiste en ver, en mirar. Y trato de describir como se describe en cine, con cierta objetividad, aunque el texto sea eminentemente subjetivo. Lo que quiero decir es que me interesan las imágenes objetivas” (Rabí, 4).

Desiderio Blanco (2009), en un análisis semiótico, a propósito del haiku más citado de Basho (“Un viejo estanque. / Salta una rana: / Despertar del agua.”), explicita la correspondencia entre el efecto visual de la escritura y la intensidad:

La fuerza incoativa del “despertar del agua” se difunde a todo el poema y va más allá, hasta inundar toda la página, y, escapando de la página, invade el espíritu con el movimiento generativo de las ondas emotivas que se expanden. Alta intensidad empapando una reducida extensidad, pero ampliando sus ecos poéticos a los espacios vitales del lector virtual (p.72).

Este efecto que podríamos nominar “efecto haiku”, de ampliación infinita del sistema, es una de las características apreciadas por los lectores y críticos de la obra de Watanabe y proviene de la estética Zen. Octavio Paz (1981), al comentar el espíritu Zen de Zeami, el gran autor de teatro Nô, dice:

...para la estética del Nô, el arte no convoca a una presencia sino, más bien, a una ausencia. La cima del instante contemplativo es un estado paradójico: es un no ser en el que, de alguna manera, se da el pleno ser. Plenitud del vacío.” (p.44)

la prosa aquí está versificada, reemplazada por verso. Además, el haiku no está al final sino en su interior, como ocurre en algunos haibun de *Sendas de Oku*.

Una primera segmentación: versos del 1 al 15. Es la parte de la posibilidad, todo es suposición. En ella queda incluido “el haiku de Harumi” (Fernández Cozman duda de la existencia de este poeta y supone que el autor es Watanabe bajo el nombre japonés de su padre) que contribuye al clima de incertidumbre: la memoria está tan borrosa como la niebla.

La segunda segmentación abarca desde el verso 16 hasta el 24. La memoria está clara, certera y describe la acción femenina: levanta su falda para mojarse los pies, dejando el muslo desnudo.

La tercera parte, desde el verso 25 hasta el 30, expone el conflicto interno entre el yo consciente (la razón) que desea incluir a todo el paisaje en el poema y otro de raíz instintiva, biológica, el ojo, que se impone para seleccionar un detalle del paisaje. El uso del subjuntivo para el yo y el indicativo para el ojo es indicio de que, en el conflicto, el ojo se impone para que prevalezca “aquel bello y extremo problema de texturas: / el muslo / contra la roca.”

Nótese en primer lugar, tres partes diferentes en todo el poema. La primera parte incluye un haiku que refuerza el efecto de la descripción imprecisa. La segunda parte, la de los hechos reales, que suele estar al comienzo de los poemas de Watanabe. La tercera parte es el “estallido” del “efecto haiku”, que a su vez termina en un verdadero haiku, al que podríamos agregar un primer verso locativo que resuma los versos previos:

[En la playa rocosa, o, Bajo el sol del verano,]
aquel bello y extremo problema de texturas:
el muslo contra la roca.

La composición entonces incluye dos haiku de Watanabe, como la forma haibun de Basho: prosa (que aquí es verso descriptivo-narrativo) con un haiku intercalado y otro al final, donde el primero es ambientador y el segundo es el remate poético. El muslo contra la roca se convierte en la parte más destacada, más nítida

como el enfoque del lente de una cámara fotográfica. Es un haiku eminentemente visual de ojo de pintor que lo emparenta con los clásicos pintores chinos y japoneses que pintan un detalle representante del todo, p.e. el extremo de una rama en flor para sugerir el árbol y la primavera entera frente al espacio infinito (como en “Imitación de Matsuo Basho”). El poeta ha eludido la formulación de los versos finales en la forma explícita de haiku. Como en muchos otros remates poéticos, Watanabe lo mantiene en el “efecto haiku”.



“Paisaje” atribuido a Shubun,
s.XV, período Muromachi

CASA JOVEN CON DOS MUERTOS⁶

(A mi madre y a mi hermano)

- 1 La escalera va del patio a la azotea y en el tercer peldaño
 el sol relumbra,
 el solecito de los condenados relumbra siempre
 y debidamente.
- 5 El tercer peldaño es una estación
 donde el cuerpo es leve y blanco como una pastilla
 y el pensamiento intenso. Y todo es tibio
 menos los propios huesos.
 Por eso
- 10 haya invierno en todo el hemisferio, pero haya siempre el
 [milagro del sol en la escalera.
 Las almitas sentadas allí descansaban como al borde de un
 abismo
 y a veces nos miraban como si nosotros fuéramos el abismo.
 Mi casa es joven para tener un frondoso y primaveral limonero.
- 15 Del limonero viene ahora el haiku del poeta Moritake:
- Cae un pétalo de la flor
 y de nuevo sube a la rama
 Ah, es una mariposa.*
- Una equivocación bella y hórrida
- 20 cuando sobrevuelan el patio dos mariposas pálidas.

El tema es la aparición de dos mariposas pálidas en el patio de la casa, a las que el yo poético asocia con las almas de dos miembros de la familia: la madre y el hermano mayor.

El paratexto (título y dedicatoria): “Casa joven con dos muertos” “(A mi madre y a mi hermano)”, es la única mención a los referentes reales, a los que se alude en el contenido del poema. El título es una contraposición entre los conceptos juventud y muerte que da cierto dramatismo pues no se espera que una casa joven ya tenga dos muertos. Al incluir en el paratexto todas las referencias, el autor deja libre al cuerpo del poema, lo abstrae de personajes

.....
 6 HN, p.168

humanos concretos. Sin embargo, ellos están presentes como en un telón de fondo para dar sentido a los hechos.

En los primeros cinco versos, describe la ubicación de la escalera de su casa: va del patio a la azotea. Se detiene en señalar que en el tercer peldaño es el lugar donde “el solcito⁷ de los condenados relumbra siempre / y debidamente”. Es el espacio “real” del poema, el lugar de la casa.

La segunda estrofa (v.5-18), de elucubración subjetiva, comienza dando más detalles sobre lo que acontece en el tercer peldaño: el sol llega allí todo el año; probablemente por eso “las almitas” se sentaban a tomar el sol, según se deduce, para abrigarse los huesos y para meditar: “donde el cuerpo es leve y blanco como una pastilla / y el pensamiento intenso. Y todo es tibio / menos los propios huesos”. El término “alma” implica la contraparte del cuerpo, pero también puede referirse a personas vivas, a las personas fallecidas cuando estaban vivas. También es ambiguo el término “condenados” que puede implicar tanto “las almas condenadas” como los condenados por sufrir una dolencia física o los “condenados” a vivir o a morir. Es necesario señalar que las almas que “penan”, almas que deambulan en este mundo, forman parte de nuestras creencias populares más enraizadas y que fueron motivo de un poema que ya hemos analizado (“En su carta mi hermana Dora dice que”, HP, p.110).

Los versos 11, 12 y 13: “Las almitas sentadas allí descansaban como al borde de un / abismo / y a veces nos miraban como si nosotros fuéramos el abismo” contienen sentidos contradictorios por la oposición arriba/abajo, pues se mira a un abismo desde arriba y un tercer peldaño de una escalera es más bien una parte baja, considerando la dimensión humana. La apariencia de contradicción desaparece si la implicancia es que el mundo de los vivos –del yo poético– es un abismo. Después de esta descripción, que puede corresponder tanto a personas dolientes como a sus almas, aparece un verso vinculante entre la descripción previa y el poema japonés

7 En la edición original dice “solcito”.

que seguirá: “Mi casa es joven para tener un frondoso y primaveral limonero” (también para tener dos muertos). La alusión a la juventud de la casa explica la carencia de árbol frondoso que deje caer sus flores para asociarlas a las imágenes del hermoso haiku de Moritake que sigue.

Los dos versos finales: “Una equivocación bella y hórrida / cuando sobrevuelan el patio dos mariposas pálidas” establecen la síntesis con el contenido del haiku: dos almas descienden (caen) al (o del) tercer peldaño de la escalera y ascienden dos mariposas pálidas. Esta síntesis ilusoria produce un efecto desconcertante por ser, a la vez, bella y hórrida: almas transformadas en mariposas.

El poema está estructurado en el eje espacial arriba/abajo marcado por la alternancia cinética de subir y bajar: la escalera conduce del patio a la azotea, el limonero ausente es frondoso y el sol cae sobre la escalera. El centro es el tercer peldaño, el lugar donde las tibias almitas se abrigan bajo el sol y pueden mirar hacia arriba o hacia abajo, al abismo de los vivos. Esta elaboración es reforzada por el haiku de Moritake: el pétalo cae y la mariposa sube. En el final, la imagen de sobrevolar es percibida por el lector como una franca ascensión, y tanto los pétalos murientes como las almitas caen; pero se elevan convertidas en mariposas vivientes en una imagen esperanzadora de resurrección.

Desde el punto de vista formal, este poema también tiene aspectos especiales. Recordemos que un haiku es un poema cortísimo compuesto por tres versos condensados en los cuales el primero o los dos primeros contextualizan el contenido del poema y el verso final presenta un efecto sorpresa que produce el “estallido” poético.

Si observamos detenidamente la forma haibun de Basho, podemos descubrir que la forma total (prosa-verso) sigue la estructura de una de las partes, del haiku (verso). Veamos: la primera parte descriptiva (en prosa), puede ser considerada como el primer o los dos primeros versos del haiku, y el haiku mismo (en verso) como la parte del contraste que produce el estallido espiritual del haiku.

- Camino pisando los cantos rodados enterrados en el limo
y mirando los charcos donde sobreviven diminutos peces grises
que muerden el reflejo de mi rostro.
- 10 Los pequeños sorbedores de mocos ya no los atrapamos en
botellas.
Tampoco tejemos trampas para camarones
y nuestro lejano bullicio se esfuma
sin dolor.
- 15 Supuse más dolor. En el regreso todo se convierte en zarza,
dijo Issa.
Pero yo camino extrañamente aliviado,
ni herido ni culposo,
por el cauce en cuyas altas paredes asoman raíces de sauces.
- 20 Las muerdo
y ese sabor amargo es la única resistencia que hallo
mientras avanzo contra la corriente.

Este poema forma parte de la sección “La zarza” de *Historia natural*. En él solo se hace una mención al haiku de Kobayashi Issa: “Supuse más dolor. En el regreso todo se convierte en zarza / dijo Issa” (v.15-16). El texto íntegro sirve de epígrafe a toda la sección: “Regreso a mi pueblo: / todo lo que encuentro y toco / se vuelve zarza” (p.123).

La primera parte (v.1-9) es la acción presente y la ubicación: un recorrido por el río Vichanzaos sin caudal.

En la segunda parte del poema (v.10-19), frente a los recuerdos de las vivencias de la infancia, lo extraño para el yo poético es que no haya el dolor esperado, la culpa. Si la primera parte es el río sin agua, esta es la reminiscencia sin dolor.

La tercera parte está compuesta por los tres últimos versos (v.20-22) cuyo efecto de “estallido” radica en la revelación de que está avanzando contra la corriente y solo las raíces le producen un sabor amargo de resistencia. Es decir, haber migrado le ha significado abandonar la tradición del pueblo; pero el andar por el cauce vacío, es reconciliador.

Los versos 15 y 16 resumen el contenido esencial del haiku de Issa: “En el regreso todo se convierte en zarza, / dijo Issa.” y

recuerda su sentido. Habiéndolo usado como epígrafe de un conjunto de poemas que incluye al poema mismo; “En el cauce vacío” lo actualiza como una parte esencial. La referencia a los versos preexistentes en otro lugar del mismo libro, su bilocación, amplía el universo contextual y ubica al lector en un punto de vista que incluye al libro como objeto. Los límites entre libro y poema se vuelven difusos: uno y otro se incluyen, en ambos sentidos. Este recurso, que da unidad al todo y a la parte, es una utilización más que Watanabe hace de esta forma poética y convierte al poema en un nuevo haibun con un haiku intermedio, otro fuera de él (el del epígrafe) y con propio “efecto haiku” final.

Antes de analizar el poema “Basho” de Watanabe, veamos el famoso haiku de Basho que le sirvió de inspiración. Ofrecemos dos versiones. La primera es una traducción directa del japonés realizada por Octavio Paz y Eikichi Hayashita (1981, p.46):

Un viejo estanque:
salta una rana ¡zas!
chapaletéo.

La segunda versión es una traducción empleada por Desiderio Blanco (2009, p.72), sin mencionar traductor:

Un viejo estanque.
Salta una rana:
Despertar del agua.

Aquí, el homenaje de Watanabe a Basho:

BASHO⁹

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

Watanabe responde al famoso haiku de Basho con otro similar. El poeta laredino mantiene los elementos originales: estanque

⁹ BN, p.413

antiguo, rana y agua sacudida. Se ha agregado tres nuevos elementos: el maestro, su bastón y el transcurrir de cuatro siglos. El primer verso es el mismo; en el segundo, no hay rana que salta, en su lugar (tercer verso), el maestro escribe con su bastón sobre la superficie del agua (reemplaza al salto); el cuarto verso, agregado, convierte el despertar del agua del poema original en una metáfora de la continuidad secular de la poesía de Basho.

Watanabe evita, conscientemente, la forma consagrada del haiku de Basho añadiendo un verso más (los dos primeros versos podrían unirse en uno solo; aunque también existen haiku de cuatro versos) y alargando los versos propios, a su pausada manera, por necesidades intrínsecas al poema; pero también para diferenciarse del maestro.

ORGASMO¹⁰

¿Me dejará la muerte
gritar
como ahora?

En el último de sus libros, donde se encuentra el homenaje a Basho, publicó el poema “Orgasmo” que según el autor es lo más cercano a un haiku que haya publicado, con la única excepción del haiku de “Imitación de Basho”, por tratarse de “una imitación” (Sánchez Barreto, 2007).

Decíamos que tanto el poema previo como el presente no cumplen con las reglas de haiku porque “Basho” es más extenso y “Orgasmo” más breve que la forma clásica consagrada. En realidad este último poema podría decirse que solo consta de un verso que ha sido fraccionado para marcar un ritmo y alargarlo. Sin embargo, como el autor mismo lo explicara en la entrevista a Sánchez Barreto, el título es parte del poema: “ahí el título lo explica todo”. Es decir, la primera parte de sus poemas, donde suele describir la realidad objetiva (emocional esta vez), está contenida en el título,

.....
10 BN, p.400

el cual contextualiza y da sentido a la contradicción contenida en el poema propiamente dicho que contrapone el grito del orgasmo (vida) a la muerte.

Esta relación entre la muerte y el sexo no es casual en Watanabe. En la entrevista citada, Watanabe explicó que enfrentar a la muerte por una enfermedad grave:

...me dejó una secuela de pensamientos, a veces, tenebrosa. Pero yo trato de combatir eso, quisiera que la muerte misma sea, sin exagerar, algo erótica. Pero que no tenga esa carga final, sino que con la muerte se pueda jugar también” (Sánchez Barreto, 2007).

En el mismo sentido está la declaración que recogió Maribel de Paz (2010): “me gustaría erotizar la muerte” (p.235).

Recordemos que después de la muerte del macho por la hembra en el clímax del apareamiento descrito en el poema “La mantis religiosa”, el poeta imagina, en la boca “abierta y muerta” del cascarón vacío del macho, “la posibilidad de una / palabra de agradecimiento” (HP, p.67).

Finalmente, no podemos dejar de remitirnos a las representaciones eróticas precolombinas de la zona norteña del país, que con seguridad conoció Watanabe, donde un cadáver masculino (“carcancha”) es representado con el miembro viril en –diríase– triunfal erección y en actitudes eróticas, solitarias o acompañadas de una mujer viva. Es decir, el contenido mágico o mítico tradicional, proveniente de los más lejanos ancestros culturales peruanos está presente en este brevísimo poema tipo haiku; con la misma intensidad que el poema “Basho” lo está para la vertiente japonesa.

La estructura tripartita

El extenso haibun tiene dos partes bien diferenciadas: la prosa y el haiku. Esta base bipartita puede encontrarse en la brevedad del haiku, en el cual se ha reconocido dos partes funcionales. La primera ubica la acción, es descriptiva, y la segunda, interpretativa

e inesperada. Por la extensión de los poemas de Watanabe, nos parece que su forma concuerda más con el haibun; solo que el verso sustituye a la prosa; finalmente, se manifiesta, ya no el haiku, sino el “efecto haiku”.

La primera parte de los poemas de Watanabe (que corresponderían a la prosa del haibun) suele tener dos partes: una realista, objetiva, y otra de naturaleza subjetiva que sirve de puente o prepara el desenlace final y por eso cobra individualidad. De allí que en sus poemas se puedan delimitar tres partes, contando el remate final, las cuales podemos resumir así:

1. La primera suele ser una descripción objetiva del estímulo ofrecido por la realidad cotidiana; sirve de base al poema.
2. La segunda es eminentemente reflexiva o de elucubración subjetiva de índole biológica, social o mágica o puramente imaginativa personal. Aquí se dan las disquisiciones contrapuestas, el “conflicto”, la dialéctica mediante el símil o el diálogo con un alocutor (persona, animal o cosa) o consigo mismo (desdoblamiento de la voz lírica).
3. La tercera, es de síntesis, solución o conclusión, generalmente inesperada (o inconclusa), que desencadena lo que estamos nominando “efecto haiku”. Suele ser breve, aunque no siempre. Es aquí donde “la naturaleza objetiva [...] súbitamente, se hace subjetiva” según sus propias palabras (Ortega y Ramírez, 2007, p.6).

Esta esquematización teórica del “efecto haiku”, y las partes de los poemas que lo estructuran, es una propuesta para comprender el mecanismo de la incorporación del haiku, como símbolo paterno, en la poética de Watanabe. Consideramos que esta tripartición es un reflejo del clásico esquema narrativo literario: presentación, nudo y desenlace, una de las formalidades constantes y propias de la lógica humana, de allí su presencia en las estrictas disquisiciones filosóficas: los diálogos platónicos o la dialéctica hegeliana; en la semiótica de Peirce; y, más allá del mundo verbal, en música, en la forma sonata aplicada a sinfonías y conciertos.

Como es de esperar, la aplicación del esquema no es rígida; el poeta maneja y controla los elementos creativamente, sobre todo en las dos primeras partes: intercambia sus posiciones y varía la extensión, desde muy amplia hasta muy breve. También la parte final, que desencadena el “efecto haiku”, no siempre tiene la misma intensidad y la misma importancia, al punto que algunos la encuentran discutible, sin negar su efecto poético. Ágreda comentando en *La piedra alada* la oposición: humano / pétreo dice:

Estas diferencias se remarcan en los versos finales de los poemas, las ‘moralejas’ que algunos críticos han señalado como añadidos innecesarios. Sin negar que algunas veces resultan un tanto enfáticos y efectistas, estos versos finales son los que marcan la evolución de las piedras desde lápidas hasta esa última piedra “*oronda, soberbia, casi respirando*” (Ágreda, 5).

Watanabe ha reconocido la influencia del haiku “en el inicio del poema” (Sotomayor, 2005); “Yo tengo influencia de haiku en la medida que trato de describir una situación” (Sauter, 2006, p.204). Creemos que estas declaraciones ponderan únicamente las coincidencias evidentes: efectivamente, solo el comienzo “descriptivo” de los poemas de Watanabe es muy semejante al haiku; lo restante se distancia de la forma japonesa, pues está reinterpretado por asimilación y conduce al efecto haiku.

Tal como la estamos definiendo, la estructura tripartita está nítidamente diferenciada a partir del segundo libro de Watanabe. En el primero, *Álbum de familia*, se la percibe embrionariamente; la delimitación entre las partes no está definida: el tono narrativo predomina en la mayoría de los poemas; y la parte final no es tan sorpresiva o efectista como en los libros siguientes. En estos, las tres partes se suelen encontrar agrupadas en bloques y muchas veces hasta siguen el orden descrito.

Las descripciones de Watanabe sobre su propio proceso creativo aluden a una correspondencia con la estructura tripartita (Escribano, 2004; Rabí, 2000; Sánchez y Tumi, 2). Veamos una de ellas, con subrayados nuestros:

Camino, observo y de repente encuentro algo, un hecho, un gesto,

un objeto [parte 1] y de inmediato busco la escenografía en Laredo. Entonces veo escenas [parte 2] y en esas escenas trato de encontrar alguna señal de sabiduría implícita [parte 3]. Cuando escribo no tengo un esquema de desarrollo del poema. Generalmente apelo a la descripción [parte 1] y hacia el final busco el efecto de una parábola [parte 2], por así decirlo, el efecto de algo que aluda a lo que está más allá del mismo poema [parte 3] (Rabí, 4).

La crítica literaria suele proceder a la segmentación de los poemas en el proceso de interpretación. En el caso de Watanabe, hemos hallado trece poemas estudiados –con ese método– por diferentes autores: Sarco, Galindo, Fernández (2009), Sánchez (2005). En la mayoría (nueve poemas) coinciden en diferenciar tres segmentos; en la minoría restante, dos o cuatro.

Existe una relación directa entre los dieciocho años de silencio editorial y la aparición de poemas con haiku de una neta estructuración tripartita. Ese lapso parece haber sido de intensa y persistente búsqueda estilística hasta que el haiku fue reelaborado:

Nunca dejé de escribir en el tiempo transcurrido entre mis dos primeros libros. Creo que estaba hibernando, más bien. Corregía mucho, rompía enorme cantidad de poemas. *El huso de la palabra* debe ser el diez por ciento de los poemas que escribí durante esos dieciocho años (Rabí, 4).

En las palabras preliminares del libro de su reingreso al mundo editorial, *El huso de la palabra*, el autor intenta explicar su modo de escribir y acuden a su memoria su padre, los haiku y Basho:

Mi padre empezó a traducirme los primeros haiku cuando yo tenía alrededor de doce años. Dudo que los haya entendido realmente. Basho describía el salto de la rana en el estanque antiguo y yo no sabía que estaba hablando de nuestra condición: un efímero ruido de agua interrumpiendo un gran silencio (Watanabe, 1989, p.7).

Se puede deducir una búsqueda de la asimilación en detrimento de la imitación: ha evitado la utilización directa de la forma japonesa, como ha evadido, siempre, recurrir al “lugar común”; y es explícita en sus declaraciones periodísticas, en las cuales trasunta casi una aversión al empleo del haiku:

Siempre me atribuyen una excesiva influencia del *haiku*. Será por mi cara, digo. Pero efectivamente tengo influencia del *haiku*. No tanto como forma, sino como espíritu, como actitud; esa actitud del hombre que contempla y que traslada la escena que ve a otros hombres. La traslada cuando intuye que hay algo que está más allá de la escena, algo de aparición súbita que lo toca y lo eleva. Es la actitud del *haijin* la que me gusta (Cabrera, Prado y Sánchez, 2005, p.75).

En la misma entrevista reiteró su adhesión a la actitud y al espíritu del *haiku* que encontró en otras latitudes:

Yo no escribo *haikus* propiamente, pero sí me interesa la actitud. Esa cosa que no pretende, que no tiene ínfulas de plantearte un gran poema. Creo que esa actitud hace que el autor se acerque más al lector. En mi poesía, también deben estar los herméticos italianos y los poetas norteamericanos posteriores a Eliot, como Theodore Roethke, y quién sabe cuántos más (p.76).

Dentro de estos “cuántos más” se encuentran: el norteamericano Robert Frost, el español Antonio Machado, los italianos Eugenio Montale y Giuseppe Ungaretti, el sueco Harry Martinson y el francés Francis Ponge (Higa, IPC Digital; Ortega y Ramírez, 2007, p.6; Cabrera, Prado y Sánchez, 2005, p.76).

Sobre este aspecto, ha sido insistente:

¡No soy zen, carajo! Un zen podría permitirse decir eso. No, enfáticamente, yo no soy zen. Tengo influencia del *haiku* pero no tanto como suponen. En general tengo influencia de los poetas que hablan de la naturaleza, como el norteamericano Robert Frost (De Paz, 2007).

A nuestro parecer, el despliegue de esta amplia gama internacional de poetas de la naturaleza refleja la intensidad de su búsqueda de cómo integrar en su poética la forma japonesa que tanto ha admirado: de todos los poetas de quienes declara haber recibido influencias, o más propiamente con quienes se ha sentido afin, solo cita dos poemas, uno de Martinson y el otro de Roethke, ¡por su similitud con el *haiku*!:

[Martinson] tiene incluso un poema que es casi un *haiku*, el poema del hacha. Dice: “He encontrado un hacha clavada en la tierra

del bosque, / parece que alguien hubiese querido partir la tierra en dos” (Cabrera, Prado y Sánchez, 2005, p.76).

[Theodore Roethke] tiene un poema que traducido al castellano se llama La garza, que es la versión en varios versos del poema de Basho del estanque antiguo. El sentido es idéntico. Es una garza que está en una laguna sobre una pata y hunde el pico en el agua para coger un pez; entonces el viento peina sus plumas hasta que en un momento se impulsa y sale volando. Entonces el poema termina algo así: donde estuvo la garza sólo quedan círculos que se van expandiendo (Sánchez, 2007).

Watanabe no se planteó como objetivo escribir *haiku*; buscó y consiguió ser un *haijin* peruano: “Yo no escribo *haikus* propiamente, pero sí me interesa la actitud”.

Unas palabras finales sobre la “actitud del *haijin*”: “Camino, observo y de repente encuentro algo, un hecho, un gesto, un objeto”. La actitud corresponde exactamente a la del pintor figurativo buscador de temas pictóricos. Si nos limitamos a la primera parte de la estructura tripartita, la descripción objetiva de una escena es propia de la pintura; fija o congela la escena en un cuadro y “traslada la escena que ve a otros hombres”. Watanabe no lo hace del todo, busca “la escenografía en Laredo”, donde la acción se desarrolla en el tiempo narrativo y así, la pintura se acerca al cine, manteniéndose visual. La segunda parte de la estructura tripartita, argumentativa, es eminentemente verbal. El estallido poético final proviene pues, del encuentro de estas dos vías: lo concreto visual y el vuelo verbal.

Tapia (2008, 2012) da cuenta de la concepción del espacio plástico en la poética del poeta pintor José María Eguren, desde la perspectiva del arte europeo. El caso de Watanabe, enmarcado en la poética japonesa, requiere considerar –además– que en el extremo oriente, los límites entre pintura, caligrafía y poesía son menos precisos que en occidente: en un cuadro coexisten las tres artes, consideradas como pares, más allá del empleo del mismo pincel. Lo apreciamos líneas arriba, en la ilustración adjunta al comentario de un poema eminentemente pictórico por el imperio de lo

visual, anunciado desde el título: “Mi ojo tiene razones”.

En conclusión, pensamos que en la estructura de los poemas de Watanabe se reelabora la estructura del haibun con haiku final: la primera parte en prosa es sustituida totalmente por verso libre, con abundancia de versos largos; y el haiku final es disimulado o reemplazado por su esencia en el “efecto haiku”. Esta estructura mantiene el legado paterno, junto al espíritu de contemplación del mundo y de la vida.

LEGADO MATERNO: LOS MITOS Y EL HABLA LIBERTEÑOS

El ancestro materno y los mitos liberteños

En la primera parte de este estudio, hemos detectado que el único ascendiente de la familia de origen que figura en la poética watanabeana es el abuelo materno, don Calixto Varas. Se constituye así en símbolo poético de la fuente de los mitos y de la sabiduría popular de la zona andina vinculada a Laredo. Sabemos que la abuela materna “procedía de la sierra de Otuzco y que había bajado como enganchada a Sausal” (Fernández, 2008, p.30). Aquí presentamos el poema dedicado al abuelo, ancestro materno.

EL NIETO¹¹

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

11 pp.103-104

La vieron
 con los ojos, con la boca, con las orejas
 y así quedó para siempre
 10 en la palabra convencida, y junto
 a otra palabra de igual poder,
 para conjurarla.
 Así la noche transcurría eternamente en equilibrio
 porque en Laredo
 15 el mundo se organizaba como es debido:
 en la honda boca de los mayores.

Ahora, cuando la verdad de la ciencia que me hurga
 es insoportable,
 yo, descompuesto y rabioso, pido a los doctores
 20 que me crean que
 la gente no muere de un órgano enfermo
 sino de un órgano que inicia una secreta metamorfosis
 hasta ser animal maduro y dispuesto
 a abandonarnos.

25 Me inyectan.
 En mi somnolencia siento aterrado
 que mi corazón
 hace su sístole y su diástole en papada de rana.

El título “el nieto” plantea una secuencia de tres generaciones: actualiza a las dos precedentes, especialmente a la de los abuelos, de quienes es heredero y representante.

El tema es el encuentro de dos culturas en el momento de la vivencia de la enfermedad con riesgo de muerte. El yo poético recurre a un ancestro como fuente de la cultura tradicional de su pueblo natal, cuyo empirismo mágico enfrenta al empirismo racional del mundo médico científico.

La primera de las tres estrofas del poema (v.1-16), describe la concepción tradicional sobre la muerte; es producto de la suprema independencia y metamorfosis de uno de sus órganos: del pecho del abuelo emergió una rana que huyó y se dirigió a un estanque (v.1-6) cuya realidad quedó “en la palabra convencida” y –como

equilibrio— en la palabra de conjuro, en la “honda boca de los mayores” (v.7-16). El nieto, identificado plenamente con su cultura ancestral, se enfrenta al saber oficial moderno en la segunda estrofa (v.17-24). En la tercera (v.25-28), los médicos se imponen coactivamente; sin embargo, el yo poético siente —en plena sedación— que ya su corazón está en pleno cambio.

La separación de los dos mundos conceptuales se formaliza con las dos primeras estrofas del poema, correspondientes a los mundos descritos. El yo poético exige que se considere su linaje, que es heredero de las creencias de su pueblo y de su manera de morir: con el corazón convertido en batracio. Que se comete un error en la interpretación del proceso: su muerte no se anuncia por un órgano enfermo sino por su metamorfosis. Exige “descompuesto y rabioso” —sin ser comprendido— la palabra del conjuro, que no llega. La expresión final: “siento aterrado / que mi corazón / hace su sístole y su diástole en papada de rana” equivale a ‘créanme, ¿no ven que ya estoy cambiando?’.

Lo sorprendente del desenlace radica en el cumplimiento de la predicción paradójica, sin llegar a convencer a los seguidores de la ciencia: se muere porque se vive, o viceversa, el órgano vive porque el cuerpo muere, posición aceptable solo desde el punto de vista mítico, mágico. Como heredero de la tradición familiar, el yo lírico se muestra convencido y obligado a defenderla por su simplicidad (“en Laredo / el mundo se organizaba como es debido”), sobre todo cuando las indagaciones médicas se tornan agobiantes. Por otro lado, el desenlace es un mecanismo de negación —parcial— de la muerte en el sentido de que el órgano la trasciende; pero no deja de aterrar su cercanía. Después de todo, la transformación implica una pérdida de la unicidad de la identidad.

Desde el punto de vista de nuestro marco teórico, encontramos un desgarrador ejemplo de sistema, cuya definición implica la participación de todos sus miembros: la claudicación de uno de ellos trastorna al sistema total, sea por degeneración, órgano enfermo de la visión médica, sea por su autonomía, órgano transformado de

la visión mágica. Desde el punto de vista pragmático, las dos propuestas son idénticas: ambas posibilidades culminan con la muerte del sistema-individuo. La diferencia radica en la oposición de las ideologías subyacentes, determinantes de la denominación que ocasiona la separación del órgano. El etiquetamiento del proceso cobra importancia; se muestra útil en una tercera posición –intermedia entre los extremos planteados en el poema– en los modernos trasplantes, donde el órgano donado continúa la vida cuando el resto del cuerpo claudica. De la ideología subyacente depende el mecanismo reparador, terapéutico.

Frente al enfrentamiento ideológico planteado en el poema, los teóricos de la cibernética de la cibernética aplicada a la terapia familiar han propuesto la necesidad de que nuestra visión racional del mundo occidental se complemente con las propuestas orientales para que la visión del observador sea más ecológica y estética. Bradford P. Keeney, en su libro *Estética del Cambio* (p.159), citando a Cook, otro autor de la cibernética de la cibernética, dice:

En ecología las partes y las totalidades no son uno ni son dos. Nuestra ecología íntegra requiere de las complementariedades cibernéticas de sus partes –vida y muerte, éxito y fracaso, salud y patología–. Haciendo referencia al budista Zen D. T. Suzuki, Cook nos insta a comprender en forma más cabal esta visión ecológica:

Como dijo Suzuki en su comentario al haiku de Basho,

Piojos, pulgas,
el caballo está orinando
junto a mi almohada

el mundo real no es sólo un mundo de mariposas sino también de piojos, no sólo de champaña añejo sino también de tábanos; y para la persona que ha comprendido verdaderamente esto, una cosa es tan buena como la otra (pág. 11).

Las creencias populares o mitos liberteños que emanan de la poesía de Watanabe han sido analizada por Edmundo Sbarbaro (2005) y Camilo Fernández Cozman (2008). Este último autor verificó en Laredo la existencia de las creencias referidas en algunos poemas. Puntualizamos que los poemas empleados en estos dos

análisis provienen fundamentalmente de *Historia natural*, coincidiendo con la aparición de los haiku; tal vez por la presencia de estos dos rasgos estilísticos Watanabe comentó de ese libro: “es el estilo que quisiera usar y seguir usando” (Sánchez, 2007).

Edmundo Sbarbaro (2005) en “Mitología privada, la representación laredina en la poesía de José Watanabe” analiza ocho poemas, dentro de los cuales se encuentran cinco referidos a la familia: “Mi mito que ya no” (HP), “El nieto” (HP), “La cura” (HN), “Mamá cumple 75 años” (HN) y “La muriente” (HN); los otros son “Animal de invierno” (CC), “El esqueleto” (HN) y “En el desierto de Olmos” (HN). El autor señala el vínculo estrecho entre tradición popular y familia:

...los antepasados y otros personajes mayores aparecen reiteradamente. Ello porque los concibe como depositarios de un universo de valores y modelos de comportamiento que ha configurado su orientación, sensibilidad e inteligencia. Por ello, el poder revelador y certero de la palabra de los mayores se hace notar también en el poema “El nieto” (pp.51-52).

Y luego continúa:

Aquellos relatos (la rana-corazón que emerge del tórax, la cabeza que vuela desasida del cuerpo muerto) están en la memoria del poeta porque han sido registrados en su infancia a través de sucesivos relatos orales pertenecientes a memorias anteriores (de la madre, del abuelo, del viejo talador o de cualquier otro “soporte viviente”, las que, a su vez, se han nutrido de memorias aún más antiguas, cuyo origen se desconoce, pero que constituyen, finalmente, una memoria colectiva, “social”, que Watanabe recupera y fija por medio de su escritura poética (p.53).

Finalmente nos da una opinión de la función de la representación mítica en la poesía watanabeana:

...la representación de Laredo establece notorias relaciones con la mentalidad religiosa que rige el mundo de las sociedades tradicionales: el vínculo entre tiempo sagrado y profano; la concepción de espacios sagrados como la montaña; la sabiduría de los antepasados; el poder de la palabra como generadora de creencias y verdades; el simbolismo asociado a los ritos caseros y las prácticas

curanderiles. La creación de esta mitología personal, confrontada siempre con el presente, dota a su poesía de los elementos necesarios para una reflexión auténtica y profunda sobre la enfermedad, el dolor, el tiempo y la muerte (p.53).

Fernández Cozman (Fernández, 2008) en *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe* nos relata las fuentes del conocimiento tradicional del poeta: “La madre había nacido en la hacienda Sausal. Era hija de una mujer que procedía de la sierra de Otuzco y había bajado como enganchada a Sausal. Allí comenzó a transmitir, a través de relatos de aparecidos, el legado de la cultura andina” (p.14).

Asimismo, Fernández Cozman emplea los poemas “El nieto” (HP) e “Interior de hospital” (HN) para subrayar los aspectos interculturales: “traduce la cosmovisión de un hombre que, siendo de la costa, se ha nutrido de elementos del pensar mítico andino y de componentes de la tradición japonesa (el haiku) [...] de las tradiciones, las costumbres y el pensar mítico de Laredo.” (p.50)

No queremos dejar de citar el testimonio del poeta sobre su convivencia temprana con las creencias míticas:

Antes de sacarnos la lotería, mi hermano mayor llegó asustado diciendo que lo había perseguido un caballo blanco; a mi padre lo orinó un gato una noche; ocurrieron otras cosas así. Hasta ahora mi madre no puede dejar de creer que esos fueron buenos anuncios, como tampoco que fueron malos anuncios otros signos que precedieron a la muerte de mis dos hermanos. Ese mundo de mitos que aparece en mis poemas yo lo he vivido de chico, no lo he inventado. He vivido el mito sin saber que era un mito. Eso está en mí y no puedo liberarme. En este libro que voy a publicar aparecen con mayor nitidez esos mundos [*El huso de la palabra*] (Sánchez y Tumi, 2).

Finalmente, señalamos que, la segunda parte de elucubración subjetiva del “efecto haiku” que hemos descrito, suele ser el lugar donde aparece el mundo de los mitos o costumbres populares que se contradicen con el mundo moderno llamado civilizado. Es el lugar de las tradiciones maternas.

El habla de La Libertad

A lo largo de nuestro análisis de poemas, sobre todo en “La impureza”, hemos señalado las expresiones del castellano andino norteño del Perú, matizado de algunos refranes. En el siguiente segmento de entrevista el poeta se refiere al habla de su madre:

Mi mamá es una persona muy sabia, tenía una sabiduría popular que había heredado de sus ancestros andinos. Lo que yo más apreciaba de ella eran las frases que tenía, perfectas para determinadas situaciones. Y una vez me dijo una de esas frases cuando yo le entregué un poemario mío, creo que fue “Historia natural”, donde incluso hay un poema duro sobre ella. Yo bromeando le dije: “¿Y? ¿Te gustó?”. Dijo: “Sí, está bonito, tú envuelves mierda en papel bonito” (risas). Y creo que es una buena definición de lo que pretendo hacer, o sea decir cosas más o menos fuertes, intensas, pero con un lenguaje más o menos diáfano, transparente (Higa, IPC Digital).

A continuación damos algunos ejemplos que nos parecen propios del habla popular andina liberteña con marcado acento vallemano. Solo hemos considerado a los poemas con referente familiar que forman parte del corpus de análisis de este estudio para facilitar la lectura de los poemas completos.

Veamos el poema “La impureza” de *El huso de la palabra*. Allí encontramos las siguientes expresiones:

“Otra vez despiertas con el cuerpo poco, bien poco”
 “hijo de”
 “de Otusco para adentro”
 “y asombrosamente sigue matando pollos, cuyes, cabritos”
 “ellos no vendrán pues a tomar de tus manos”
 “acógelo, ten miedo, ten miedo”
 “cuando ellos todavía te abrazaban con alguna piedad”
 “más arrugas hay en tus compañeros que en mi majoma, carajo”
 “deja el tiesto sobre las brasas, hijo, para que coja más temple”.

En el mismo libro, encontramos:

“De puro hermana”; “¿Dónde andaré en mi desande? (“En su carta mi hermana Dora dice que”)
 “el pescuezo deja ver el triste tragar”, “empellejó todas sus metá-

foras” (“Mi mito de ya no”)

“Pude hablar de tanto, pero me dio pereza” (“En el Museo de Historia Natural”)

“llamarte con mocos, lágrimas y babas” (“Mejor lacónico”)

En *Historia natural*:

“Este olor, su otro”, “la yerba sólo es sazón, aroma sin poder”
 (“Este olor, su otro”)

Y en *Banderas detrás de la niebla*:

“a este cadáver le falta alegría” (“Responso ante el cadáver...”)

A través de este castellano andino liberteño, Watanabe se inserta en la línea genealógica de otros poetas y narradores de la región: Abelardo Gamarra El Tunante, Luis Valle Goicochea, César Vallejo y Ciro Alegría. De ellos queremos rescatar algunos rasgos característicos que los emparenta en el talante y la ternura con la que describen a sus terruños, pero sobre todo, lingüísticamente:

De El Tunante opinó Mariátegui en su ensayo sobre la literatura:

Del indio tiene el Tunante la tesonera y sufrida naturaleza, la panteísta despreocupación del más allá, el alma dulce y rural, el buen sentido campesino, la imaginación realista y sobria. Del criollo, tiene el decir donairoso, la risa zumbona, el juicio agudo y socarrón, el espíritu aventurero y juerguista. Procedente de un pueblo serrano, el Tunante se asimiló a la capital y a la costa, sin desnaturalizarse ni deformarse (Mariátegui, 1994, p.268).

Aurelio Miró Quesada, en el prólogo a *Las canciones de Rinono y Papagil* de Luis Valle Goicochea emitió la siguiente opinión:

Las canciones de Rinono y Papagil representaron [...] una reacción lozana y saludable frente a la retórica barroca y hasta a las estiridencias “vanguardistas”: una verdadera vuelta a la sencillez (Miró Quesada, 1974, p.12).

En sus memorias *Mucha suerte con harto palo*, Ciro Alegría habla del castellano de los personajes de sus novelas –todos norteños– y del de César Vallejo:

Los indios y cholos que aparecen en El mundo es ancho y ajeno, y todas mis novelas, hablan en la vida real español. Son norteños y

en su extensa región, excepción hecha del Callejón de Huaylas y la pampa de Cajamarca, no se parla en quechua más [...]

El mismo César Vallejo, tan dado a emplear giros clásicos, según apunta Bergamín, no echó mano de cuantos su tierra le ofrecía. De seguro resolvió encajarlos únicamente cuando eran esenciales, sin mengua de esa libertad expresiva que le llevó a puntualizar con irónica cortesía indígena: “Así se dice en el Perú, me excuso”. Es de notar que el fenómeno Vallejo, como lenguaje santiaguino, se da más acusadamente en poesía (Alegría, 1976, pp.396-397).

En Ciro Alegría hemos encontrado la expresión “Asiés en todo” (Alegría, 1957, p.22) como conclusión a la historia de los perros Güeso y Pellejo en *Los perros hambrientos*: el personaje Simón Robles sentencia así la intervención del azar y la oportunidad en una discusión sobre la utilidad de los nombres de los perros que le sirvieron a su anciana propietaria para salvarla de un ladrón. “Así / en todo” es la expresión final del “Poema del inocente” (HP) donde Watanabe intuitivamente hace una poética ejemplificación del principio sistémico de la causalidad circular: la causa del incendio del árbol se debió a que el niño prendió fuego pero –también– porque el árbol estaba seco, predispuesto para quemarse. La coincidencia con la expresión recogida por Alegría en la sierra liberteña que no es sólo léxica sino también semántica, sólo puede entenderse si aceptamos la presencia de un lenguaje común.

Jorge Díaz Herrera (Díaz Herrera, 2009) ha realizado una amplia revisión de coloquialismos de César Vallejo en su libro *El placer de leer a Vallejo en zapatillas*. Con la intención de demostrar la presencia del humor en los versos del poeta santiaguino, recopila una serie de expresiones propias de su región y hace un comentario que bien puede extenderse a Watanabe:

una de las columnas más sólidas sobre las que se afirma la trascendencia de la poesía vallejjiana es el haber universalizado su habla ancestral, su entorno expresivo más íntimo, su lenguaje familiar. La nutriente materna, las palabras del hogar permanecían engrandecidas en los versos del poeta (pp.14-15).

Fernández Cozman, al tratar del estilo coloquial de Watanabe

hace mención al coloquialismo de Vallejo:

Claro está que en Vallejo (quien no estuvo influido por Pound) hay otro tipo de coloquialismo visible en el empleo de la anécdota y en el diálogo casi teatral de personajes (Fernández, 2009, p.72).

Watanabe tuvo conciencia de su pertenencia lingüística al habla andina liberteña compartida con Vallejo; al comentar sobre la frase materna “Más arrugas hay en tus compañeros que en mi majoma, carajo” del poema “La impureza” (HP) explicó:

Ese es un norteñismo. Majoma es un arcaísmo del rostro. En el norte, yo participo de alguna manera de la misma variante que Vallejo, porque Vallejo es de Santiago de Chuco y la gente de Santiago de Chuco emigra hacia Laredo a trabajar, traen su lenguaje, su variante del castellano. Yo he participado de ese lenguaje, de esa variante que participa Vallejo. [...] Compañón es testículo. Allá se usa mucho eso” (Parte de la entrevista de Silvia Sauter, no publicada, proporcionada por Micaela Chirif).

Vallejo surge en primer lugar cuando habla de sus influencias: “le agradezco a un montón de peruanos porque yo me he basado en ellos. Me he basado en Vallejo, en Eguren, en Oquendo de Amat.” (De Paz, Maribel, 2010, p.213)

Finalmente, Alberto Escobar en la parte introductoria de su estudio lingüístico de los personajes balseiros de *La serpiente de oro* de Ciro Alegría realza la importancia del contraste idiomático en la obra literaria como indicio lingüístico:

Medio eficaz para reconocer fronteras sociales y literarias es el uso idiomático. A través de este rasgo de estilo se suele identificar el lugar de origen, el ambiente social, el nivel de instrucción del hablante, etc. Por estas condiciones sirve espléndidamente a la intención estilística del escritor, que gracias al contraste entre la lengua rural y la corriente, deslinda con el uso dialectal el sello peculiar de las personas, y en forma simultánea menciona la realidad y los objetos (Escobar, 1993, p.45).

La relevancia del haiku como forma poética novedosa en la poesía de Watanabe se enlaza con la parábola, forma narrativa proveniente de la vertiente occidental, cristiana, española, que desde

luego es legado materno. Javier Ágreda, al comentar *Habitó entre nosotros* se refirió a ella, a propósito del tema bíblico del libro:

El otro elemento central es la función de la palabra y de la parábola como forma discursiva. Los poemas de Watanabe siempre han tenido mucho de parábolas (“Pienso que el nivel expresivo más alto es la parábola” afirmó en una entrevista) (Ágreda, 4).

En palabras del poeta, la influencia de las fábulas en su poesía asocia la parábola al mundo mítico, y proviene de la línea materna: “A mí me interesan sólo en el sentido que permiten ingresar a un universo mítico, a alcanzar la parábola” (Escribano, 2004). En el mismo sentido podemos ubicar la declaración a propósito de su procedencia provinciana: “La verdad es que las imágenes urbanas no me provocan, no me seducen tanto, entre otras cosas porque no propician la parábola” (Rabí Do Carmo).

ENCUENTRO DE ANCESTROS

A esta larga tradición cultural, transgeneracional, de la línea materna, transmitida en forma directa y vivencial, Watanabe ha propuesto otra larga tradición paterna, que a falta de vínculos sanguíneos (no hay mención a antecedentes paternos), está compuesta por Harumi, Moritake, Kobayashi Issa y Matsuo Basho; el “abuelo” Basho cuyo corazón no se convirtió en rana, solo contempló su rastro en el eterno agitar del agua del estanque. La inclusión de don Harumi en esta genealogía comenzó con la traducción de haiku en un corral de Laredo y luego, con el tiempo, se convirtió en alter *ego* poético:

Hay una parte del proceso en que sientes que sí, que tienes un control más o menos racional, pero hay otra parte que es muy oscura, muy extraña que uno siente que es una voz que se mete dentro de mí y me va dictando estas frases porque a mí normalmente no se me ocurrirían estas frases. Incluso yo admiro más las frases que se me ocurren de ese modo. Parece que vienen de un mundo muy

lejano, inexplicable, muy arcano. Frases, imágenes que a mí me sorprenden y digo: ‘Yo no tengo la inteligencia como para hacer estas frases’, debe ser alguien que me las dicta. Yo se las atribuyo un poco graciosamente, humorísticamente a mi padre y digo: “Viejo, me estás ayudando” (Sauter, 2006, p.195).

Visto desde esta perspectiva, la sospecha de Fernández Cozman (2008) de que el poeta “Harumi” no existe y de que solo se trata de un pseudónimo de Watanabe usando el nombre de su padre, cobra sentido. En la página 230 de *La memoria del ojo*, un “Haiku de Harumi Watanabe” acompaña la foto de una anciana japonesa: “No me inquieta el silencio / del campo: mañana / todos los gorjeos”. Papá Harumi (padre idealizado) se convierte así en el vínculo genealógico familiar y poético que termina en el “abuelo” Basho. Esta fantasía interpretativa resulta más sorprendente cuando hallamos que ambos abuelos están unidos –en la representación poética de Watanabe– por la imagen real y metafórica de la rana. No resulta difícil imaginar que en los poemas la rana salta del pecho de Don Calixto Varas y cae en el estanque de Matsuo Basho uniendo las dos orillas de un océano que vincula el mito a la poesía.

La rana es un anfibio muy común y apreciado tanto en el Perú como en el Japón. Cuenta con la preferencia de Watanabe al elegirla –en su versión diminutiva: ranita– como imagen poética para referirse al cuerpo femenino en dos poemas de franco contenido erótico. El primer poema es “A tus orejas” (HN, p.158) a las que denomina “dos ranitas estrujadas” cuando escuchan atentas al yo poético narrar historias fantásticas durante el introito amoroso; y el segundo poema se titula, precisamente, “La ranita” (CC, p.211), “tu ranita lúbrica / llamada clítoris” a la cual –dice el poema– “nadie la comprende. / Sólo yo”. La rana es pues, un símbolo de vida y pasión en la poesía de Watanabe.

De acuerdo con Cirlot (1969), la rana “representa la transición entre los elementos tierra y agua, e inversamente. Debe a su carácter de anfibio esta relación con la fecundidad natural.” El *Diccionario de Símbolos* continúa precisando que “figura en muchos ritos para desencadenar la lluvia”, que son consideradas “heraldos

de la fertilidad” y que “fue uno de los principales seres asociados a la idea de creación y resurrección” (p.385). Rescatamos esta idea de resurrección porque subyace en el poema cuyo título es “El nieto” y trata de un hecho mítico transmitido por los ancestros maternos y personificados en el poema por el abuelo don Sixto Varas.

En suma, Watanabe vivió esta unión de vertientes, aparentemente, sin traumas: “Lo occidental y lo oriental, específicamente, lo japonés, no están peleados dentro de mí. No tengo que conciliar estos dos referentes. Se han ido conciliando solos. Es un aspecto de mi mestizaje” (Cabrera, Prado y Sánchez, 2005, p.79). Es más, encontró que la cultura japonesa y la andina comparten semejantes actitudes ante la naturaleza; pero con diversa mirada estética:

En el fondo las dos culturas son panteístas, ésa es la mayor cercanía entre las dos culturas. En la cultura japonesa hay panteísmo y animismo incluso [...] siendo las dos culturas de la naturaleza, la diferencia está en la forma, en la mirada estética. El indio tiene una estética distinta frente a la naturaleza que la han reprimido, que la han fracturado (Sauter, 2006, pp.206-207).

Si retomamos la teoría de la heterogeneidad cultural de Cornejo Polar, las diversas miradas estéticas frente a la naturaleza –de las dos líneas ancestrales– conllevan diversas maneras de transmitirla: la oralidad y la escritura.

“Elogio del refrenamiento”

El texto siguiente apareció en la antología editada en Sevilla el año 2003 y dio título al libro. Una versión previa, dedicada a su hija Issa, apareció en la revista *Quehacer* de 1999 y contiene una versión inicial de “El salmón rojo” bajo el título “El kimono”. Watanabe atribuye el clima mesurado de su poesía al temperamento de su padre y de sus ancestros culturales. En la parte final reconoce, también, el aporte materno. Por eso nos parece indispensable reproducir este texto que es el testimonio personal del proceso de su mestizaje.

ELOGIO DEL REFRENAMIENTO

Los hijos de los inmigrantes japoneses escuchamos en nuestra infancia que algún día toda la familia iría a Japón. Era un sueño poco convincente, aún para nuestros padres. El sueño se fue diluyendo y la cultura del entorno nos fue dando a nosotros, sus hijos, una identidad que terminaría siendo irrenunciable. Hoy somos un nuevo grupo de mestizos que forma parte insoslayable del complejo tejido social del Perú.

Mi padre llegó en 1916. Era un hombre alto y magro. Nunca pude imaginarlo trabajando como agricultor en los latifundios azucareros de la costa peruana, adonde empezaron a llegar los inmigrantes desde 1899. Siempre estaba sosegado. Parecía que todos sus actos tenían un impecable anclaje interior. Esa contención natural fue el aspecto que más le aprecié, el que más me impresionaba. Mis hermanos y yo terminamos por controlar nuestras expansiones ante él. Nunca nos lo pidió, pero de alguna manera supimos que siempre esperaba de nosotros un comportamiento más discreto, más recogido de maneras. No es que hayamos reprimido nuestros modos expresivos, sino que aprendimos a no hacer inútiles aspavientos. Su actitud serena parecía decirnos que hay un orden natural que no requiere comentarios agregados e innecesarios a nuestros actos. Pecho adentro pueden estar las tragedias, las intensidades, los abismos, pero éstos no deben expresarse con largos ademanes. Hay ocasiones en que le atribuyo a mi padre algunas de mis reacciones, pero creo que su actitud modifica especialmente mi conducta en circunstancias críticas. Ante la adversidad extrema, me viene a veces una pulsión recóndita que me señala una responsabilidad: sé como tu padre.

En 1986, en un hospital de Alemania, después de escuchar un diagnóstico terrible, sentí la infinita tentación de descomponerme, de gritar mi angustia e impotencia. Vino entonces a mí un íntimo reproche y me sentí "la única impureza en ese cuarto aséptico". Años después, sobreviviente ya, convertí esa frase en un verso y la continué con otras líneas:

Mas no patetices. Eres hijo de. No dramatices.

El japonés

*se acabó «picado por el cáncer más bravo que las águilas»,
sin dinero para morfina, pero con qué elegancia, escuchando
con qué elegancia
las notas*

*medidas primero y luego como mil precipitándose
del kotó*

de La Hora Radial de la Colonia Japonesa.

Esta conducta de imperturbable serenidad ante una situación límite compuso desde muy antiguo el modo de ser nuestros padres. Ellos crecieron escuchando historias de samuráis que luego nos repitieron. Las enseñanzas implícitas en los argumentos abundaban en la dignidad ante las situaciones límites y, particularmente, ante la muerte. Abrevio aquí una de esas historias que mi padre contaba: dos samuráis amigos habían acordado combatir juntos para defenderse mutuamente las espaldas. En una batalla, uno de ellos fue flechado en un ojo por los arqueros del bando contrario. El herido se dejó caer cerca de un árbol mientras su compañero dejaba la espada para auxiliarlo. Se dispuso a poner su zapatilla en el lado sano del rostro de su amigo para fijarlo y tirar de la flecha. El herido lo detuvo con un gesto y le susurró: «Nadie, ni tú, mi honorable amigo, puede poner su zapatilla en mi cara». Enseguida le indicó que lo ayudara a recostarse en el árbol para esperar, con majestad, la muerte.

Buscar una muerte digna y no dejar el cadáver en una posición vergonzosa es parte del espíritu del Bushido, aquel conjunto de normas éticas con que los samuráis gobernaron durante siete siglos el Japón. Con el tiempo, las normas también pasaron a determinar la conducta de la sociedad civil. El Bushido nunca fue escrito pero estaba en el espíritu de todos los japoneses y se transmitía de modo consuetudinario.

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

Chikamatsu, el gran dramaturgo de bunraku, a comienzos del siglo XVIII dijo: «Cantar los versos con la voz preñada de lágrimas, no es mi estilo. Considero que el pathos es enteramente una cuestión de refrenamiento. Cuando todas las partes de un drama están controladas por el refrenamiento, el efecto es más conmovedor».

Creo que mi padre nunca conoció a Chikamatsu, pero lo imagino haciéndole una suave venia de aceptación, especialmente cuando ejercía uno de sus varios oficios, el de restaurador de vírgenes y santos caseros, aquellas estatuillas que la gente velaba en las repisas de sus salas o dormitorios. Antes de ser arrastrado por la aventura hasta el Perú, mi padre había sido un joven estudiante en una escuela de arte de Okayama. Era budista, pero ponía el más devoto empeño en resanar las imágenes católicas. Nunca tuvo reclamos, excepto con los Cristos. Su fe sosegada y sin dramatismos lo llevaba a pintarle a los Crucificados solo una herida discreta en el costado. Entonces sus clientes le exigían las huellas de la pasión, la sangre estridente de la tragedia.

Mi padre era lector de haikus, que no están lejos de la poética de Chikamatsu. En medio de los pollos y patos del corral de mi casa, me traducía, entre grandes pausas reflexivas, esos breves poemas que entonces yo no entendía claramente. Ese fue el primer lenguaje poético que conocí. El haiku es un ejercicio de pudor frente al propio descubrimiento de la belleza. El poeta Shoogui dijo:

*Lirios del valle
pensad que se halla de viaje
el que os mira.*

Shoogui no quería que los lirios se percataran de su presencia porque, al estar allí, se sometía al riesgo de tener que escribir el poema. Teóricamente, el haijin, o escritor de haikus, preferiría no tener que escribir su hallazgo poético. Desearía que todos los hombres estén junto a él y que todos, unánimemente, tengan la misma instantánea percepción. Pero está solo. Entonces, sin afectaciones y del modo más notarial posible, intenta provocar o reproducir en el lector la experiencia que a él le fue revelada.

Cuando hablo de la actitud de refrenamiento de mi padre, siento que no le hago justicia a mi madre. Ella era peruana, hija de braceros de un enclave azucarero. Los japoneses venían sin pareja y cuando deseaban constituir una familia recurrían al matrimonio por poder. Previamente, los retratos de los varones en Perú y de las casaderas en Japón, embellecidos por los retoques fotográficos, cruzaban el océano en busca de una concertación conyugal. Mi padre fue uno de los pocos que no siguió esa tendencia endogámica de "importar" una esposa.

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. Nunca terminaré de agradecerle a mi madre su ayuda para sobrevivir con dignidad: "la olla de barro se hace más dura en el fuego", sentenciaba desde su altura de jueza o matrona.

VIII. RESUMEN Y COMENTARIO FINAL

La conformación de un corpus de 56 poemas con palabras de parentesco, de un total de 188, patentiza la importancia del referente familiar en la poesía de Watanabe. En la clasificación y cuantificación de los vocablos de parentesco, los personajes más numerosos son la madre y las esposas, una muestra del mayoritario universo familiar femenino. La relación directa entre las palabras de parentesco contenidas en los poemas (dependientes del yo poético) y las personas de las dedicatorias de libros y poemas (dependientes del poeta), respaldan la impresión de que la familia poética corresponde a la familia biográfica; deducción confirmada por las declaraciones del poeta.

El subsistema paterno reflejado en los poemas muestra características psicológicas complementarias: padre tolerante y protector, idealizado después de su fallecimiento (“hoy somos comensales solos / y diezmados”); mientras que la madre ejercía la real función restrictiva y exigente dentro de la familia (“nuestra más antigua dolencia”). La relación entre los padres es el tema de un poema (“El salmón rojo”). A pesar de la singularidad de esta referencia directa, y teniendo en cuenta algunas observaciones sobre la familia peruana, se podría colegir que se trata de una relación de transición entre familia paternalista y familia igualitaria. En la paternalista, la división del trabajo entre los miembros de la pareja es neta, también lo es el ejercicio del poder (autoridad paterna). En la igualitaria, se comparten deberes y obligaciones (Sara Lafosse, 1984, 2009) (Castro de la Mata, 1964, 1972).

En el subsistema fraterno, son palmarias las alusiones a tres hermanos mayores y una menor. Como suele ocurrir en las familias numerosas, el primogénito asumió el papel paterno ante la ausencia del padre; la segunda, compartió con la madre la función materna, apoyada por la hermana menor quien se ha mantenido vigilante y cuidadora de su salud (“casi hijo de sus hermanas”, escribió Rocío Silva-Santisteban); el tercero, afincado en Laredo, ha servido de nexo con el lugar natal. Están tematizadas la muerte de la madre y del hermano mayor; así como la soledad y la angustia por el padecimiento de una enfermedad maligna, cuyo enfrentamiento fue posible gracias a la característica “tribal” de su familia.

Asimismo, da cuenta de las fases de constitución de una nueva familia, la personal. Reproduce la tradición heterodoxa de “robar a la novia”, que en la versión poética es la fuga, como inicio de la vida en pareja. Lo poético registra el nombre de la primera y la tercera esposa; silencia el nombre de la madre de dos de sus tres hijas. Además, son motivos de inspiración poética los desajustes previos a la consolidación de la nueva familia; el resentimiento, dolor y soledad por las desavenencias conyugales que culminaron con la separación de la segunda esposa. Hay poemas de cuyo contenido se desprenden satisfacción, gozo y comprensión; sobre todo en su última experiencia conyugal.

Los resultados señalan que el yo poético privilegia a la familia de origen, la cual se presenta como fuertemente cohesionada (conectada) y flexible según la terminología de Minuchin (1983) y según el cuestionario FACES de Olson y col. (1979): como *flexiblemente conectada*. En la familia personal, la cohesión es más laxa y también más flexible: *flexiblemente separada*, ambos tipos se encuentran considerados como balanceados, junto al tipo *estructuralmente conectada* prevalente en el Cusco (Quiroz y col., 1995). La comparación lleva a considerar a la familia cusqueña como más “tradicional” que las familias poéticas reflejadas en los textos (véase los parámetros de Olson en el Anexo 3). El registro de dos separaciones y tres esposas contribuye a considerar un mayor apego a

la familia de origen: el yo poético parece ser más hijo que padre de familia. En este sentido, “la familia poética”, desde el punto de vista demográfico, se perfila como una conjunción de ambas familias (de origen y conyugal), fenómeno bastante frecuente en nuestro medio. El apego a la familia de origen se puede encontrar en las familias numerosas fuertemente cohesionadas alrededor de la madre. En el caso de Watanabe, parece que la conformación estructural de su dinámica familiar ha sido catalizada por la presencia permanente de la enfermedad: mal diagnosticada en la infancia (pseudo cardíaca) hasta que fue real y maligna en la madurez.

En las expresiones contenidas en los versos, la relación con las hermanas es francamente positiva, ellas son maternas en el amplio sentido de la palabra. La presencia de las hijas es muy modesta en los textos; es más notable en las dedicatorias (paratextos); las declaraciones extraliterarias denuncian un vínculo tan unívoco como con las hermanas (las únicas mujeres sin constancia poética de conflictos). Con la madre el vínculo es variado o ambivalente; con las esposas es difícil, la plena satisfacción marital le llegó tardíamente. La relación inversa entre calidad del vínculo afectivo y frecuencia numérica de representación poética concuerda con la autodefinición que siempre Watanabe hizo de sí mismo: que no era un poeta del amor.

El liderazgo materno consolidado a partir del fallecimiento del padre y el predominio femenino en la poética familiar sugieren una estructura familiar matriarcal, como la estudiada en Melanesia por Malinowski (1924), cuyas observaciones no coincidieron con la descripción psicoanalítica del complejo de Edipo. Sus hallazgos fueron publicados en 1924 en *Imago*, la revista editada por Sigmund Freud, en un artículo que plantea la existencia de un “complejo nuclear” (“Kernkomplex”) variable, de acuerdo con el tipo de parentesco de cada grupo social. En nuestra sociedad patrilineal, el complejo nuclear es del tipo Edipo, cuya versión resumida consiste en la represión del deseo de matar al padre para casarse con la madre; en las islas Trobriand es diferente: se reprime el deseo de

matar al tío materno y de casarse con la hermana. Esta elasticidad interpretativa introducida por el célebre antropólogo cracoviano nos permite señalar particularidades de la familia que estudiamos e integrar la androginia discutida a propósito de la imagen paterna. En *Álbum de familia*, los destinatarios del rencor son el hermano mayor y el jefe de la oficina, quienes –coincidiendo con el esquema malinowskiano– no serían substitutos de la imagen paterna. Robert Graves (1958) en su estudio sobre los mitos griegos concluye que en sus orígenes fueron matrilineales, tanto entre dioses como entre los reyes y, en esa perspectiva, el mito de Edipo sólo es un intento de sustituir la sucesión matrilineal por la patrilineal.

En cuanto a la dinámica familiar en relación con la función poética, la discusión de los temas cotidianos del quehacer doméstico conduce a la reflexión de los temas trascendentes de la vida. Junto al tópico de la familia aparecen otros, igualmente importantes, en el sustento de sus mitos personales: la palabra y la poesía, la enfermedad y la muerte; la libertad y el desarraigo.

En la forma de poetizar de Watanabe, hemos podido destacar la trascendencia de los pilares paternos: el aporte de la línea paterna se encuentra evidente en el empleo de las formas poéticas japonesas haiku y haibun asimiladas de manera personal en lo que hemos denominado “efecto haiku”; el aporte materno está en la utilización del español andino liberteño, los mitos, el paisaje y la forma literaria de la parábola. Hemos propuesto una genealogía de la poética de Watanabe que, por un lado, se inicia con su padre Harumi Watanabe, a quien le atribuye la autoría de dos haiku, uno de ellos como parte de un poema; se continúa con los *haijin* clásicos Kobayashi Issa y Moritake (cuyos poemas cita) y culmina con Matsuo Basho, a quien imita en un homenaje. Por el otro lado, además de presentar a su madre fallecida como experta en poética de la muerte y al abuelo materno como fuente de los mitos que circulan en su obra, está el lenguaje liberteño coloquial que lo emparenta con los escritores y poetas de esa región: Abelardo Gamarra, Luis Valle Goicochea, Ciro Alegría y César Vallejo. Su

poética recibe pues, dos caudales que se funden bajo el contexto del paisaje laredino.

La confluencia de culturas diferentes en la genealogía de Watanabe nos sitúa en la problemática del mestizaje, de la heterogeneidad de las culturas andinas en los términos de Antonio Cornejo Polar y en el marco de las culturas híbridas definidas por Néstor García Canclini. En este caso específico con un elemento del lejano Oriente, pero siempre dentro de la dicotomía oralidad/escritura, que enriquece la variopinta cultura nacional donde se encuentran “todas las sangres”. En ese sentido, nos hemos remitido al estudio del primer escritor mestizo de Latinoamérica, Garcilaso de la Vega el Inca (Hernández, 1993). En ambos casos se da el encuentro de dos culturas muy disímiles.

En Watanabe el mestizaje se realiza en condiciones totalmente diferentes a las de Garcilaso en cuanto a la imposición de un grupo étnico sobre el otro. La inmigración japonesa estuvo integrada fundamentalmente por campesinos contratados para el trabajo agrícola. El padre de Watanabe fue una excepción que nos hace pensar que vino en el segundo período de la inmigración japonesa motivada no por los contratos sino por la invitación de los inmigrantes residentes. Con todo, se integró al país como sus conciudadanos. A sus labores del campo se agregaron otras especiales: pintar y esculpir imágenes religiosas y allí, en condiciones de igualdad, se casa con una peruana dedicada al trabajo hogareño. En este caso, la situación de Garcilaso parece invertirse en Watanabe: los inmigrantes asiáticos se encontraban en situación de inferioridad oficial por la preferencia peruana por los inmigrantes europeos, con un no disimulado desprecio por los asiáticos. Esta situación social se ve agravada durante la II Guerra Mundial cuando los japoneses fueron objeto de persecución, saqueos y deportaciones como prisioneros de guerra. Quién sabe si esta actitud social haya repercutido en el reforzamiento de la intención estética de revalorar la alta cultura poética japonesa.

A pesar de las diferencias marcadas en la forma de la consti-

tución del mestizaje en Garcilaso y Watanabe, nos parece evidente que la procedencia étnica de los padres y el contexto histórico, social y económico, son cruciales en la materialización de la producción literaria de ambos escritores. Nuestra intención se orienta a resaltar las condiciones similares de mestizaje, dejando de lado las cualidades estéticas de cada uno de ellos. Es decir, en extensión, el fenómeno que describimos es probable que se presente en todo escritor –o más bien, en todo mestizo– cuyos orígenes estén entroncados en culturas diferentes. José María Arguedas es otro hombre de letras mestizo tan paradigmático como Garcilaso para la teoría de la heterogeneidad cultural porque “asume el antagonismo y la contradicción como modo de ser” (López, 2003, p. 47). En ese sentido, son coincidentes las palabras de Watanabe sobre su propio mestizaje:

Yo no me siento mestizo. Mestizo es cuando las culturas se imbrican, se mezclan, se fusionan, se sincretizan. Creo que en mi caso las culturas están peleando siempre dentro de mí. Pero creo que eso es bueno. No me siento incómodo. A veces soy más japonés. A veces soy más peruano. Y en lo criollo hay algo de andino (De Paz, 2010, pp.188-189).

Sobre los ramales paternos ostensibles en la producción de Garcilaso, el estudio de Hernández (1993) cita a W.D. Ilgen, quien “ha reparado en un aspecto esencial de los *Comentarios*. Estos serían producto de la idealización del problema personal del Inca, proyectada en la historia de su patria” (p.173).

Como el hombre y el universo andrógino de León Hebreo, los *Comentarios* están compuestos de un elemento femenino, el Perú incaico de su madre, y un elemento masculino, la Nueva Castilla española del padre conquistador. Este y no sólo el intento de expresar su devoción filial, dedicando la primera parte a su madre y la segunda a su padre, es el verdadero sentido de la división que hizo Garcilaso en sus *Comentarios* (Ilgen 1974:46).

La observación de Ilgen coincide con el comentario de Watanabe, en cuanto a la vivencia del mestizaje; sin embargo, en la obra, lo que en el Inca se separa, en Watanabe se injerta.

Por otro lado, el hallazgo de mecanismos sistémicos en la

técnica poética de Watanabe nos ha llevado a considerar que su facilidad para ampliar el campo perceptivo y para colocarse en la posición del otro debe provenir de la manera de asumir su mestizaje; está habituado a desplazarse entre dos mundos: el occidental y el oriental. De allí el efecto sorprendente de sus poemas. Coincidentemente, la sensibilidad para lo sistémico, moderno y occidental, es afín con el antiguo y tradicional ramal oriental en lo que concierne a la visión ecológica del mundo como síntesis de lo racional y lo intuitivo, propuesto para la terapia familiar por Keeney (1987) en *Estética del cambio*. La tesis de Keeney se basa en los escritos de Gregory Bateson, considerado el padre de la terapia sistémica, quien, a su vez, se remite a los escritos orientales, entre los que se destaca el budismo zen y la visión mágica latinoamericana descrita por Castañeda (Castañeda, 2008). No menos importante –como lo resalta Edith Tilmans-Ostyn– debe haber sido su condición de hermano de en medio de una familia numerosísima, de once hijos, de los cuales sobrevivieron nueve. En su familia “tribal”, ha tenido que disputar, colaborar y negociar escuchando las múltiples voces de sus mayores y menores. En Watanabe lo sistémico es parte de su esquema mental.

Veamos algunas otras coincidencias entre el texto de Hernández sobre el historiador y algunas declaraciones del poeta. Comenta sobre la condición de autodidacta de Garcilaso –también por eso similar a Watanabe– y su esfuerzo por instruirse. Igualmente, subraya su recurso al lenguaje y a la escritura como autoafirmación y autorrealización; lo cual es una constante en los escritores:

Cerrados los espacios sociales solamente le era posible procesar las contradicciones en el plano intelectual y en el dominio de la sensibilidad estética [...] Desarrolló sus capacidades cognoscitivas y afinó su sensibilidad. La vocación de escritor y la de intelectual se desplegaron paralelamente [...] Nuestro *ingenio lego* –tal era el nombre que en la época correspondía al contemporáneo de intelectual autodidacta– fue, decididamente, un hombre del renacimiento, a la española. [...] Intentó “reconciliar los dos mundos, el español y el indígena mediante el lenguaje” (Jákfalvi-Leiva 1984:56) [...] Pupo-Walker (1982:32) ha insistido en que los escri-

tos de Garcilaso remiten a una crisis de identidad personal. Así se explica que “tejer las historias” fuera adquiriendo urgencia tenaz. “[L]a relación que él percibía entre los textos que redactaba y su propia existencia, debió ser el mayor acicate para su trabajo” (op. cit., pp.188-215).

Watanabe, de manera similar, opinó sobre su dedicación a la escritura como recurso para conocerse a sí mismo y hasta como refugio terapéutico:

Pero yo siento que escribo para conocerme, para saber cómo soy [...] Si me dijeras que me voy a morir mañana me desesperaría, diría “voy a morir sin saber quién soy”. Tengo esperanza (De Paz, 2007b, p. 59).

Cuando dicen que de algún modo la poesía es terapéutica yo tengo, de algún modo, bastante como para decir que sí lo es (Sauter, 2006, p.200).

Si el linaje de Garcilaso fue herencia de dos imperios reunidos por la conquista, él construyó o conquistó su sitial literario; Watanabe hizo lo suyo a partir de una hacienda azucarera de nuestra costa norteña. La atingencia es pertinente si consideramos que su formación y vida literaria se inscriben en una generación de admiradores de los obreros subversivos contra el poder de San Petersburgo, con mártires en una real lucha por la justicia social. Watanabe ha conseguido que su cultura popular conquiste las cimas de la belleza y la sabiduría: se convirtió en un verdadero *haijin* como Garcilaso en un escritor del siglo de oro español.

Finalmente, queremos repetir la declaración de Watanabe a Rabi Do Carmo sobre su identidad. Nótese que no es casual que se haya planteado la pregunta cuando revisaba el material fotográfico de la historia de la migración japonesa:

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

Los demás han sido y son lugares de paso, manteniendo siempre la sensación de estar en el lugar equivocado. Ese Laredo que vive en mi corazón o en mi imaginación, es el único lugar donde me siento realmente bien (Rabí, 2000).

La premisa de que la familia es la mediadora entre el individuo y la sociedad nos faculta para situar al tema de nuestro estudio en ese espacio que media entre “su cuerpo” y “Laredo”, si es que “Laredo” y “familia” no son significantes del mismo significado: en la añoranza nostálgica del poeta son una fusión patronímico-gentilicia, pues ante su mirada las piedras y la arena al viento de su terruño son vívidas imágenes maternas. Asimismo, a la luz de sus otras impresiones parentales, permite construir la imagen metafórica de Laredo como el paraíso perdido, equivalente a una idílica existencia intrauterina paterna.

COLOFÓN

Edith Tilmans-Ostyn

LOS CUASI GEMELOS NO DECLARADOS

Similitudes y diferencias pueden deducirse en el estudio de José Li Ning, entre él y el poeta José Watanabe. El mismo nombre no es más que un detalle. La similitud en su estilo de escritura y de lo que evocan en el lector potencial son los elementos principales. El estilo es compacto y preciso como el haiku lo exige. Las emociones deben deducirse en los dos autores. El material observable es la base de cada idea desarrollada y las metáforas sorprenden y se abren hacia el mundo asociativo. La vida privada de los dos autores queda imprecisa, sobretudo lo del aquí y ahora. Así, José Li Ning no indica en qué parte de él nace el interés por este autor. Podría ser por su país de origen, por su recorrido de migración e integración como segunda generación en otro país, o por la práctica y el interés por el arte y la filosofía.

Ninguno de los dos toma posiciones extremas o polémicas. Así, José Watanabe hace alusiones a vivencias e imágenes en su familia de origen, pero su rol de padre frente a su hija de su primer matrimonio o su vivencia de pareja no aparecen en los textos estudiados.

Quisiera abrir la reflexión sobre otro aspecto: ¿podría ser que los dos José sean hijos de en medio en sus familias de origen?

Al haber trabajado regularmente el tema de los hermanos en las familias de origen y su efecto estructurante sobre el desarrollo de la personalidad, la elección de pareja, el posicionamiento institucional, el estilo del terapeuta, etc., estoy impresionada de que las características de estilo relacional del hijo de en medio estén tan presentes en el autor y en el poeta¹. Como a menudo atestiguan estos adultos sobre su pasado, han crecido en la sombra. No fueron el hijo

1 Tilmans-Ostyn E. & Meynckens-Fourez M. (ed.) (1999). *Les ressources de la fratrie*. Ramonville Saint-Agne, Éditions Érès.

mayor que hace a los adultos padres, que maravilla por cada nueva adquisición, no fueron el benjamín más que por un corto tiempo. Benjamín que, como la hermana de J. Watanabe, guarda un lugar particular frente a sus padres y frente a los hermanos. Crecen con las ventajas y las desventajas de su posición: menos control permanente de los padres con las expectativas hacia el éxito social, ¡más disfrute de la zona de libertad que se encuentra en la sombra! El tema de la libertad está subrayado varias veces en la obra. Li Ning, por su lado, se la permite entre otras cosas, al introducir en la facultad de medicina un estudio sobre un artista reconocido en su país.

Los hijos de en medio suelen ser también, buenos mediadores entre los menores y los mayores, por haber conocido las variaciones de las alianzas en su familia de origen. En las instituciones toman a menudo un rol de pacificador y reunificador. También en el registro literario, las metáforas dicen sin decir explícitamente y unen diferentes niveles. Una metáfora, según el Petit Robert, es un procedimiento del lenguaje que consiste en emplear un término concreto en un contexto abstracto por sustitución analógica. Se tratará entonces, de una co-construcción del creador de la metáfora y del receptor, ya que hay el entre-dos como elemento constitutivo, “el entre” de R. Juarroz². El “in-between” relacional en el cual la metáfora tiene también función de mediación³.

No sabemos si la alianza que se reencuentra entre el poeta y su padre no se haya desarrollado sobre el hecho de que este último también haya sido hijo de en medio. La atracción y las resonancias entre padre e hijo se nutren de la similitud de posición en la fratría. El guiño entre el padre y el hijo con la misma posición en su familia de origen.

2 Juarroz R. (1993). *Poesía Vertical*, 1958/1982 & 1983/1993, Emecé Editores, Buenos Aires.

3 Saint-Georges M.C. (de) (2004). *L'éveil de l'artiste dans le thérapeute. Le modèle de la formation à la thérapie familiale d'Edith Tilmans-Ostyn*, Bruxelles, De Broeck

Labaki C. & Duc Marwood A. (2012). *Langages métaphoriques dans la rencontre en formation et en thérapie. Sur les traces d'Edith Tilmans-Ostyn*, Toulouse, Éditions Érès.

Si la sombra permanece, si los dos autores se mantienen imprecisos en su vivencia directa, el regalo que nos hacen es aún más fuerte. Somos introducidos y guiados por José Li Ning en los temas del Haiku, diferentes tipos de migración, de la convergencia en la regulación de afectos tanto por la cultura japonesa como por la cultura andina. La mirada sobre tres generaciones en su contexto socio-cultural e histórico se precisa a cada instante. El vector, tanto vertical (las generaciones que preceden) como horizontal (la fratría y la pareja conyugal, menos parental), y las fases de vida familiar con los acontecimientos particulares como enfermedad, duelo y muerte, están allí desarrollados.

José Li Ning no interpreta los poemas de J. Watanabe, los hace vivir subrayando rasgos comunes, ampliando el contexto. El conjunto permanece descriptivo y centrado en lo esencial. Cada poema puede entonces ser leído con múltiples voces del trasfondo que enriquecen su lectura. El goce no puede más que aumentar.

Los poemas de J. Watanabe hacen vibrar las resonancias en el lector y sorprenden en su simplicidad y en todo lo que el lector puede leer “entre líneas”!

El elogio de la contención, del freno, yo lo he subrayado desde el inicio de mi trabajo como formadora y terapeuta, particularmente en la atención dada a los comportamientos de los hijos pequeños en terapia familiar⁴.

Una obra para recomendar y ofrecer “como un presente⁵”.

Kortenbergh (Bélgica), setiembre de 2012.

Edith Tilmans-Ostyn

4 Tilmans-Ostyn E. (1981). La thérapie familiale dans son approche spécifique des jeunes enfants. *Thérapie Familiale*, Genève, 2,4, pp.329-335.

5 Paz O. (1991). *La quête du présent: Discours de Stockholm*, Paris, Gallimard.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Alfred (1962): *Conocimiento del hombre*, 4ª edición. Madrid: Espasa – Calpe. Colección Austral.

ÁGREDA, Javier (2007): “Watanabe y sus banderas poéticas”. En el diario *La República* del 07 de enero y en <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000001174/>. Descargado el 10/09/13.

ÁGREDA, Javier: *Archivo de huellas digitales*. José Watanabe.

<http://www.geocities.ws/agreda5/Literatura/watanabe.html>. Descargado el 10/09/13.

ALEGRÍA, Ciro (1976): *Mucha suerte con harto palo*. Memorias. Buenos Aires: Losada.

ALEGRÍA, Ciro (1957): *Los perros hambrientos*. Lima: Patronato del libro peruano.

ALEGRÍA, Ciro (1986): *El mundo es ancho y ajeno*. Santiago de Chile: Biblioteca Ayacucho-Hyspamérica.

AULLÓN DE HARO, Pedro (1985): *El jaiku en España: la delimitación de un componente de la poética de la modernidad*. Madrid: Playor.

BATALLA, Carlos: “La humanidad de José Watanabe”. Domingo 29 de abril de 2007. <http://www.terra.com.pe/cultural/articulo/html/art12099.htm>. Descargado el 10/09/13.

BATESON, Gregory (1976): *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.

BATESON, Gregory; JACKSON, Don; HALEY, Jay y WEAKLAND, John (1956): “Toward a theory of schizophrenia”. *Behavioral Science*, 1, 251-264

BASHO, Matsuo (1981): *Sendas de Oku*. Versión traducida por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. Barcelona: Seix Barral.

BAYLY, Jaime (2009): “La foto de mi padre”. Diario *Perú 21* del 19 de octubre.

- BERTALANFFY, Ludwig von (1984): *Teoría general de los sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BEUCHOT, Mauricio (2004): *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BLANCO, Desiderio (2009): "Breve semiótica del haiku", en *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima: Universidad de Lima, pp. 69-77.
- BOWEN, Murray (1991): *De la familia al individuo: Diferenciación del sí mismo en el sistema familiar*. Barcelona: Paidós.
- BURGA, Manuel (1999): Presentación al libro de MORIMOTO, Amelia (pp.13-18).
- CABRERA ALVA, José, PRADO ALVARADO, Agustín y SÁNCHEZ, Moisés (2005): "Las paradojas del lenguaje: Entrevista con José Watanabe". En *Ajos y Zafiros*, N° 7, pp. 69-85.
- CASTAÑEDA, Carlos (2008): *Las enseñanzas de don Juan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTRO DE LA MATA CAAMAÑO, Renato (1964). "Dinámica de la familia peruana". En *Revista de Ciencias Psicológicas y Neurológicas*, vol. 1, N° 1.
- CASTRO DE LA MATA CAAMAÑO, Renato (1972): *Un intento de clasificación de la familia peruana: el impacto de la incapacitación del padre sobre la dinámica familiar*. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- CHAN, Wing-Tsit (1965): "El espíritu de la filosofía oriental". En Chan Wing-Tsit, George P. Conger, Junjiro Takakusu, Daisetz Teitaro Suzuki y Shunzo Sakamaki: *Filosofía de Oriente*, 3ª ed. Español. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-48.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1969): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1994): *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.
- DE PAZ, Maribel (2007a): "Corte y Confesión". *Caretas* del 18 de enero, edición N° 1957.
<http://notazonadenoticias.blogspot.com/2007/01/corte-y-confesin.html>. Descargado el 10/09/13.
- DE PAZ, Maribel (2007b): "José Watanabe (1946-2007): El último vuelo". Entrevista inédita con el poeta que partió. *Caretas* del 03 de mayo, edición 1974, pp. 58-63. <http://zonadenoticias.blogspot.com/2007/05/jos-watanabe-1946-2007-el-ultimo-vuelo.html>. Descargado el 10/09/13.
- DE PAZ, Maribel (2010): *El ombligo en el adobe. Asedios a José Watanabe*. Lima:

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Mesa Redonda.

DÍAZ HERRERA, Jorge (2009): *El placer de leer a Vallejo en zapatillas*. Lima: Universidad César Vallejo – Editorial San Marcos.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2004): *Teoría de la literatura*. 1ª reimp. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.

DUNN, Judy (1984): *Relaciones entre hermanos*. Madrid: Morata.

ECO, Umberto (1992): *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.

ELKAÏM, Mony (Ed.) (1998): *La terapia familiar en transformación*. Barcelona: Paidós.

ENCICLOPEDIA LAROUSSE ILUSTRADA. Vol. 10 (1999): *Religiones y mitos. Literatura y ciencias humanas*. Santiago de Chile: Sociedad Comercial y Editorial Santiago – Diario La República.

ESCOBAR, Alberto (1993): *La serpiente de oro o el río de la vida*. Lima: UNMSM / Lumen.

ESCRIBANO, Pedro (2004): “José Watanabe: el libro que se viene”. Entrevista a José Watanabe, diario *La República*, 28/11/04.

ESCRIBANO, Pedro (2005): “Libro de José Watanabe es el texto de poesía más vendido en España”. Entrevista a José Watanabe, diario *La República* 12/06/05. <http://www.larepublica.pe/12-06-2005/libro-de-jose-watanabe-es-el-texto-de-poesia-mas-vendido-en-espana>. Descargado el 10/09/13.

ESCRIBANO, Pedro (2006): “Siento que me regalan los poemas”. Entrevista a José Watanabe, diario *La República*, 18/12/06.

<http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000001176/>. Descargado el 10/09/13.

ESCRIBANO, Pedro y CAMPOS, Cynthia (2007): “El viaje del poeta alado”. Diario *La República*, Lima, 27/04/07. <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000001181/El-viaje-del-poeta-alado>. Descargado el 10/09/13.

FALICOV, Celia Jaes (comp.) (1991): *Transiciones de la familia. Continuidad y cambio en el ciclo de vida*. Buenos Aires: Amorrortu.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2009): *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Lima: Cuerpo de metáfora editores.

FOERSTER, H. von (2006): *Las semillas de la cibernética. Obras escogidas*. Barcelona: Gedisa.

FRAMO, James L. (1996): *Familia de origen y psicoterapia. Un enfoque intergenera-*

cional. Barcelona: Paidós.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca nueva.

GADAMER Hans-Georg, *Truth and Method* (2004), Second, Revised Edition Translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. Continuum London New York.

GALINDO, Percy (2003): "La integración del yo en la naturaleza en *Cosas del cuerpo* de José Watanabe". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/watanabe.html>. Descargado el 10/09/13.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

GARRIDO, Miguel Ángel (2004): *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. 3ª ed. Corregida y aumentada. Madrid: Editorial Síntesis.

GRANADOS, Pedro (2005): "José Watanabe y las trampas de la fe". Proyecto patrimonio. <http://www.letras.s5.com/pg290405.htm>. Descargado el 10/09/13.

HERNÁNDEZ, Max (1993): *Memoria del bien perdido: conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

HIGA SAKUGA, Enrique: "La entrevista de IPC al poeta José Watanabe". http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/11_17_09_08.html?print. Descargado el 10/09/13.

HOFFMAN, Lynn (1987): *Fundamentos de la terapia familiar. Un marco conceptual para el cambio de sistemas*. México: Fondo de Cultura Económica.

HUTCHEON, Linda (2006): *Formalism and the Freudian aesthetic. The example of Charles Mauron*. Cambridge: Cambridge University Press. (First published 1984)

ILGEN, W.D. (1974): "La configuración mítica de la historia en *Comentarios Reales del Inca Garcilaso de la Vega*" en *Estudios de Literatura Hispanoamericana en honor a José Arrow*, A. Debicki y E. Pupo-Walker (eds.), University of North Carolina, Chapel Hill, pp. 37-46. Citado en HERNÁNDEZ, Max (1993), p. 173.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (INEI) (2008): *Perfil Sociodemográfico del Perú. Censos Nacionales 2007: XI de Población y VI de Vivienda*. Lima: INEI.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (INEI) (2009): *Perú: Migraciones Internas 1993-2007*. Lima: INEI.

- JÁKFALVI-LEIVA, Susana (1984): *Traducción, escritura y violencia colonizadora: un estudio de la obra del Inca Garcilaso de la Vega*, Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse. Citado en HERNÁNDEZ, Max (1993), p. 192.
- JARAMILLO AGUDELO, Darío (2008): “Prólogo” en WATANABE, José: *Poesía completa*. Valencia: Pre-textos, pp. 9-22.
- KEENEY, Bradford P. (1987): *Estética del cambio*. Buenos Aires: Paidós.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth (1979): *On death and dying*. New York: Macmillan.
- LABAKI, Camille, MARWOOD, Alessandra Duc (2012): *Langages métaphoriques dans la rencontre en formation et en thérapie. Sur les traces d’Edith Tilmans-Ostyn*. Toulouse: Éditions érès.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (1995): *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, J.-B. (1978): *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France.
- LI NING ANTICONA, José Luis (2010): *La familia en la poesía de José Watanabe Varas. Interpretación desde la teoría de la terapia familiar sistémica*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Terapia Familiar Sistémica. Universidad Alas Peruanas. Lima.
- LI NING TAPIA, Elsa María Luisa (1999): *Conciencia de enfermedad terminal, actitudes y expectativas de los pacientes y sus familiares*. Tesis para título de médico cirujano. Fac. Medicina UNMSM.
- LÓPEZ MAGUIÑÁ, Santiago (2003): “El concepto de discurso heterogéneo en la obra de Antonio Cornejo Polar”. En: HIGGINS, James (Ed.): *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*. Lima. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. pp. 23-48.
- LUHMANN, Niklas (1996): *Introducción a la Teoría de Sistemas. Lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*. México: Universidad Iberoamericana.
- MALDONADO, Manuel (1999): “La teoría de los sistemas y la historia de la literatura”. Signa [Publicaciones periódicas]: *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 8: 252-280.
- MALDONADO, Manuel (1999a): “El pensamiento sistémico en la teoría literaria alemana I”. *Revista de Filología Alemana*, 7: 15-60.
- MALDONADO, Manuel (2000): “El pensamiento sistémico en la teoría literaria alemana II”. *Revista de Filología Alemana*, 8: 15-48.

- MARIÁTEGUI, José Carlos (1994): *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 60ª edición. Lima: Amauta.
- MARTOS, Marco (2012): “Descubrir lo diferente”, en *En las fronteras de la poesía. Ensayos literarios*, pp. 185-201
- MAURON, Charles (1962): *Des méthaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris: José Corti. Citado en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 2004, p.49.
- MAURON, Charles (1998): *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*. Madrid : Arco/Libros.
- MEYNCKENS-FOUREZ, Muriel (1999): « La fratrie, le point de vue éco-systémique », en TILMANS-OSTYN, E. y MEYNCKENS-FOUREZ, M. (ed.) : *Les ressources de la fratrie*. Ramonville Saint-Agne: Éditions Érès.
- MINUCHIN, Salvador (1983): *Familias y terapia familiar*. México: Gedisa.
- MIRÓ QUESADA, Aurelio (1974): “Prólogo” a *Obra poética. Luis Valle Goicochea*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, pp. 11-21.
- MORIMOTO, Amelia (1999): *Los japoneses y sus descendientes en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- OLSON, D.H; SPRENKLE, D.H. y RUSSELL, C.S. (1979): “Circumplex Model I: Cohesion and Adaptability Dimensions, Family Types, and Clinical Applications”. *Family Process*, 18: 3-28.
- ORTEGA, Julio y RAMÍREZ RIBES, María (2007): “Palabras aún inéditas”. Entrevista a José Watanabe. *El Dominical* del diario *El Comercio* de Lima, 6 de mayo.
- OVIEDO, José Miguel (2009): *Antología: la poesía del siglo XX en Perú*. Madrid: Visor.
- PAJARES CRUZADO, Gonzalo (2006): “No soy un poeta que piensa en la trascendencia”. Entrevista a José Watanabe. *Perú 21*, Lima, 18/12/06. <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000001175/No-soy-un-poeta-que-piensa-en-la-trascendencia>. Descargado el 10/09/13.
- PAREDES CARBONEL, Juan (2007): *La familia sagrada*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.
- PAYNE, Martin (2002): *Terapia narrativa. Una introducción para profesionales*. Barcelona: Paidós.
- PAZ, Octavio (1981): “La tradición del haiku” (pp. 7-28), “Vida de Matsuo Basho” (pp. 33-34), “La poesía de Matsuo Basho” (pp.35-51). En BASHO, M.: *Sendas de*

Oku. Barcelona: Seix Barral.

PEIRCE, Charles Sanders (1965): *Collected papers*. HARTSHORNE, C., WEISS, P. (Ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press. Citado en BEUCHOT, M. 2004.

POPPER, Karl Raimund y ECCLES, John C. (1977): *The Self and its Brain. An Argument for Interactionism*. Berlin: Springer International.

PUPO-WALKER, Enrique (1982): *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, José Porrúa Turanzas, Madrid. Citado en HERNÁNDEZ (1993, p. 215).

QUIROZ VALDIVIA, Rodolfo; MENDOZA FERNÁNDEZ, Alfonso; HOLGADO CANALES, María; QUINTANA SÁNCHEZ, Alicia (1995): "Tipología de la familia cusqueña según el modelo circumflejo de Olson" *SITUA*: 3 (6): 23-28, mar.-sept.

RABÍ DO CARMO, Alonso (2000): "El estilo es el lugar donde poso mi alma (Entrevista a José Watanabe)". Revista Quehacer. DESCO, 124: 98-105 http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=15:entrevista-a-jose-watanabe-el-estilo-es-el-lugar-donde-poso-mi-alma&catid=5:ensayos&Itemid=11. Descargado el 10/09/13.

RALLI, Teresa y RUBIO, Miguel (2000): "Notas sobre 'nuestra' Antígona", en Yuyachkani: Antígona, catálogo de la puesta en escena. Magdalena del Mar.

RAMOS, Ricardo (2001): *Narrativas contadas, narraciones vividas. Un enfoque sistémico de la terapia narrativa*. Barcelona: Paidós.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1987): "La difusión del haiku: Diez-Canedo y la revista España". *Cuadernos de Investigación Filológica* N° 12-13: 83-100.

RUESCH, Jurgen; BATESON, Gregory (1965): *Comunicación. La Matriz Social de la Psiquiatría*. Buenos Aires: Paidós.

SÁNCHEZ BARRETO, Diego Alonso (2007): "Lo único que queda es amar rápido" entrevista con José Watanabe. Publicado parcialmente en el diario *La Primera* del domingo 28/01/2007 y en la revista *Somos* de El Comercio del 05/05/ 2007. <http://lacomunicacionimposible.blogspot.com/2007/06/lo-nico-que-te-queda-es-amar-rpido.html>. Descargado el 10/09/13.

SÁNCHEZ FRANCO, Moisés (2005): "Raíz y praxis del deseo en Cosas del cuerpo de José Watanabe". En *Ajos y Zafiros*, N° 7, pp.25-40.

SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo y TUMI, Francisco. "La poesía no consuela". <http://josewatanabe.tripod.com/entrevista.htm>. Descargado el 10/09/13.

SARA LAFOSSE, Violeta (1984): "Crisis familiar y crisis social en el Perú". En

Revista de la Universidad Católica, N° 15-16: 99-112.

SARA LAFOSSE, Violeta (2009): "Hacia la equidad de género y la democratización de la familia". En PLAZA, Orlando (Ed.): *Cambios sociales en el Perú 1968-2008*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 383-407.

SARCO, Álvaro (2005): "Examen de tres poemas de José Watanabe". *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/watanabe.html>. Descargado el 10/09/13.

SAUSSURE, Ferdinand de (1987): *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. Madrid: Alianza Editorial.

SAUTER, Silvia (2006): *Teoría y práctica del proceso creativo: con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raúl Zurita y José Watanabe*. Madrid: Iberoamericana.

SBARBARO, Edmundo (2005): "La representación laredina en la poesía de José Watanabe". En *Ajos y Zafiros*, N° 7, pp. 41-56.

SELVINI-PALAZZOLI, Mara; BOSCOLO, Luigi; CECCHIN, Gianfranco; PRATA, Giuliana (1998): *Paradoja y contraparadoja. Un nuevo modelo en la terapia de la familia de transacción esquizofrénica*. Barcelona: Paidós.

SILVA-SANTISTEBAN, Rocío (2007): "José Watanabe: el guardián del fuego". Nota periodística aparecida en el suplemento dominical del diario *La República* de Lima, el 29 de abril. <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000001185/>. Descargado el 10/09/13.

SILVA TUESTA, Max (2005): *Psicoanálisis de Vargas Llosa*. Lima: Editorial Leo.

SIMON, F.B.; STIERLIN, H.; WYNNE, L.C. (2002): *Vocabulario de terapia familiar*. 2ª reimpresión. Barcelona: Gedisa.

SOTOMAYOR, Carlos M. (2005): "Entrevista a José Watanabe". *Diario Correo*, 20/11/2005. <http://carlosmsotomayor.blogspot.com/2005/11/entrevista-jos-watanabe.html>. Descargado el 10/09/13.

TAPIA PAREDES, Francisca (1999): "Las expresiones lingüísticas del afecto en la relación madre-niño". *Wiñay Yachay*, Vol. 3 (1): 93-113.

TAPIA PAREDES, Francisca (2008): *Espacio plástico y simbolización en la poesía de José María Eguren*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Federico Villarreal.

TAPIA PAREDES, Francisca (2012): "Véspera" y "Barcarola". En EGUREN, José María: *Antología comentada*. Selección, prólogo, cronología y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Academia Peruana de la Lengua. Biblioteca Abraham Valdelomar, pp. 492-498 y 499-503.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- TAPIA PAREDES, Francisca y LI NING, José (1999): "Las expresiones lingüísticas del afecto en la relación padre-niño". *Boletín hipótesis*, N° 6: 113-120.
- THIOLLIER, Margueritte-Marie (1982): *Dictionnaire des religions*. Verviers : Marbout.
- TILMANS-OSTYN, E. y MEYNCKENS-FOUREZ, M. (ed.) (1999): *Les ressources de la fratrie*. Ramonville Saint-Agne: Éditions Érès.
- TÓJAR HURTADO, Juan Carlos (2006): *Investigación cualitativa*. Comprender y actuar. Madrid: La Muralla.
- TOMAN, Walter (1976): *Family Constellations*. New York: Springer.
- VALCÁRCEL, Rosina (2005): "Yuyachkani. Antígona o el canto de la fe". En *Diario de t-a-l-i-s-m-a-n-e-s*. Lima: El Santo Oficio, (pp.228-229).
- VALLEJO, César (1986): *Obra poética completa*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho/Hyspamérica.
- VARGAS LLOSA, Mario (1993): *El pez en el agua*. Memorias. Barcelona: Seix Barral.
- VON FOERSTER, Heinz (2006): *Las semillas de la cibernética. Obras escogidas*. Barcelona: Gedisa.
- WATANABE, José (1971): *Álbum de familia*. Trujillo: Cuadernos trimestrales de poesía.
- WATANABE, José (1989): *El huso de la palabra*. Lima: Seglusa y Colmillo Blanco.
- WATANABE, José (1994): *Historia natural*. Lima: Peisa.
- WATANABE, José (1997): *Path Through the Canefields*. Selección, traducción e introducción de C.A. de Lomelli y D. Tipton. Edimburgo: White Adder Press.
- WATANABE, José (1999): *Cosas del cuerpo*. Lima: Caballo Rojo.
- WATANABE, José (1999): "Elogio del refrenamiento". En *Quehacer* 117: 49-51. <http://www.discovernikkei.org/en/nikkeialbum/items/2179/>. Descargado el 10/09/13.
- WATANABE, José (2000): *Antígona*. Lima: Yuyachkani y COMISEDH.
- WATANABE, José (2000): *El guardián del hielo*. Bogotá: Oveja negra.
- WATANABE, José (2002): *Habitó entre nosotros*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- WATANABE, José (2003): *Elogio del refrenamiento*. Sevilla: Renacimiento.
- WATANABE, José (2005): *La piedra alada*. Valencia: Pre-Textos.
- WATANABE, José (2005): *Lo que queda*. Caracas, Monte Ávila Editores.

- WATANABE, José (2006): *Banderas detrás de la niebla*. Lima: Peisa.
- WATANABE, José (2006): *Tu nombre viene lento*. Madrid: Estampa Ediciones.
- WATANABE, José (2008): *Poesía completa*. Valencia: Pre-textos.
- WATANABE, José; MORIMOTO, Amelia y CHAMBI, Óscar (1999): *La memoria del ojo. Cien años de presencia japonesa en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, Janet H. y JACKSON, Don D. (1983): *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*. Barcelona: Herder.
- WESTPHALEN, Yolanda (2001): César Moro, *La poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- WOOD, David (2003): "Literatura y cultura popular en el Perú contemporáneo". En: HIGGINS, James (Ed.): *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. pp. 329-352.
- YAMAWAKI, Chikako (2002): *Estrategias de vida de los inmigrantes asiáticos en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

ANEXOS

Anexo 1

“UN SONETO ME MANDA HACER VIOLANTE”

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tal aprieto;
catorce versos dicen que es soneto:
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aún sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce, y está hecho.

Lope de Vega

Anexo 2

PASAJES DE SENDAS DE OKU DE MATSUO BASHO

(Traducción de Octavio Paz y Eikichi Hanashiya, 1981)

PARTIDA¹

Salimos el veintisiete del Tercer Mes. El cielo del alba envuelto en vapores; la luna en menguante y ya sin brillo; se veía vagamente el monte Fuji. La imagen de los ramos de los cerezos en flor de Ueno y Yanaka me entristeció y me pregunté si alguna vez volvería a verlos. Desde la noche anterior mis amigos se habían reunido en casa de Sampu, para acompañarme el corto trecho del viaje que haría por agua. Cuando desembarcamos en el lugar llamado Senju, pensé en los tres mil ri de viaje que me aguardaban y se me encogió el corazón. Mientras veía el camino que acaso iba a separarnos para siempre en esta existencia irreal, lloré lágrimas de adiós:

Se va la primavera,
quejas de pájaros, lágrimas
en los ojos de los peces.

Este poema fue el primero de mi viaje. Me pareció que no avanzaba al caminar; tampoco la gente que había ido a despedirme se marchaba, como si no hubieran querido moverse hasta no verme desaparecer.

¹ p.56

KUROZUKA Y LA PIEDRA²

Torciendo a la derecha desde Nihonmatsu, fuimos a echar un vistazo a la cueva de Kurozuka. Nos hospedamos en Fukushima. Al amanecer salimos hacia el rumbo de Shinobu, para contemplar la piedra con que imprimen los dibujos en las telas. La encontramos, medio cubierta de tierra, en un pueblo en la falda de la montaña. Los muchachos del lugar se acercaron y nos dijeron: “Antes estaba en la punta del cerro pero las gentes que pasaban por aquí cortaban las plantas de cebada, que luego machacaban con la piedra. Los campesinos se enojaron y la echaron al valle. Por eso la piedra está boca abajo”.

Manos que hoy plantan el arroz:
ayer, diestras, dibujos
imprimían con una piedra.

LA DESPEDIDA DE LA PAREJA DE GAVIOTAS³

A Sora se le ocurrió enfermarse del vientre. Tiene un pariente en Nagashima en la provincia de Ise, y decidió adelantarse. Al partir me dejó este poema:

Ando y ando,
si he de caer, que sea
entre los tréboles.

La pena del que se va y la tristeza del que se queda son como la pareja de gaviotas que, separadas, se pierden en la altura. Yo también escribí un poema:

Hoy el rocío
borrará lo escrito
en mi sombrero.

2 p.70

3 p.104

Anexo 3

TIPOS DE FAMILIA: MODELO CIRCUMPLEJO DE OLSON (FACES II)

VARIABLES DE ADAPTABILIDAD Y COHESIÓN

Los 16 tipos de familias del Modelo Circumplejo de Olson (FACES II) se obtienen combinando las características correspondientes a los ejes de Adaptabilidad y Cohesión.

Los tipos balanceados (normales) son los siguientes: flexiblemente separada, flexiblemente conectada, estructuralmete separada y estructuralmente conectada. Los extremos (patológicos): caóticamente desconectada, caóticamente aglutinadas, rígidamente desconectadas y rígidamente aglutinada.

Los de rango medio: flexiblemente desconectada, flexiblemente aglutinada, caóticamente separada, caóticamente conectada, estructuralmente desconectada, estructuralmente aglutinada, rígidamente separada y rígidamente conectada.

EJE DE ADAPTABILIDAD

CAÓTICA

- Liderazgo limitado y/o ineficaz.
- La disciplina es muy poco severa habiendo inconsistencia en sus consecuencias.
- Las decisiones parentales son impulsivas.
- Hay falta de claridad en los roles. Existe alternancia e inversión en los mismos.
- Frecuentes cambios en las reglas que se hacen cumplir inconsistentemente.

FLEXIBLE

- El liderazgo es igualitario, permite cambios.
- La disciplina es algo severa negociándose sus consecuencias.
- Usualmente es democrática.
- Hay acuerdo en las decisiones.
- Se comparten los roles.
- Las reglas se hacen cumplir con flexibilidad.
- Algunas reglas cambian.

ESTRUCTURADA

- En principio, el liderazgo es autoritario, siendo algunas veces igualitario.
- La disciplina rara vez es severa, siendo predecible sus consecuencias.
- Es un tanto democrática.
- Los padres toman las decisiones.
- Los roles son estables pero pueden compartirse.
- Las reglas se hacen cumplir firmemente. Pocas son las que cambian.

RÍGIDA

- El liderazgo es autoritario, existiendo fuerte control parental.
- La disciplina es estricta, rígida y su aplicación severa.
- Es autocrática.
- Los padres imponen las decisiones.
- Los roles están estrictamente definidos.
- Las reglas se hacen cumplir estrictamente, no existiendo la posibilidad de cambio.

EJE DE LA COHESIÓN

DISPERSA O DESCONECTADA

- Extrema separación emocional.
- Falta de lealtad familiar.
- Se da muy poco involucramiento o interacción entre sus miembros.
- La correspondencia afectiva es infrecuente entre sus miembros. Hay falta de cercanía parento-filial.
- Predomina la separación personal.
- Rara vez se pasa el tiempo juntos.
- Necesidad y preferencia por espacios separados.
- Se toman las decisiones independientemente.
- El interés se focaliza fuera de la familia.
- Los amigos personales son vistos a solas.
- Existen intereses desiguales.
- La recreación se lleva a cabo individualmente.

SEPARADA

- Hay separación emocional.
- La lealtad familiar es ocasional.
- El involucramiento se acepta prefiriéndose la distancia personal.
- Algunas veces se demuestra la correspondencia afectiva.
- Los límites parento-filiales son claros con cierta cercanía entre padres e hijos.
- Se alienta cierta separación personal.
- El tiempo individual es importante pero se pasa parte del tiempo juntos.

- Se prefieren los espacios separados compartiendo el espacio familiar.
- Las decisiones se toman individualmente siendo posibles las decisiones conjuntas.
- El interés se focaliza fuera de la familia.
- Los amigos personales raramente son compartidos con la familia.
- Los intereses son distintos.
- La recreación se lleva a cabo más separada que compartidamente.

CONECTADA

- Hay cercanía emocional.
- La lealtad familiar es esperada.
- Se enfatiza el involucramiento pero se permite la distancia personal.
- Las interacciones afectivas son alentadas y preferidas.
- Los límites entre los subsistemas son claros con cercanía parento-filial.
- La necesidad de separación es respetada pero poco valorada.
- El tiempo que se pasa juntos es importante.
- El espacio privado es respetado.
- Se prefieren las decisiones conjuntas.
- El interés se focaliza dentro de la familia.
- Se prefieren los intereses comunes.
- Se prefiere la recreación compartida que la individual.

AGLUTINADA

- Cercanía emocional extrema.
- Se demanda lealtad hacia la familia.
- El involucramiento es altamente simbiótico.
- Los miembros de la familia dependen mucho unos de otros. Se expresa la dependencia afectiva.
- Hay extrema reactividad emocional.
- Se dan coaliciones parento-filiales.
- Hay falta de límites generacionales.
- Hay falta de separación personal.
- La mayor parte del tiempo se pasa juntos.
- Se permite poco tiempo y espacio privado.
- Las decisiones están sujetas al deseo del grupo.
- El interés se focaliza dentro de la familia.
- Se prefieren los amigos de la familia a los personales.
- Los intereses conjuntos se dan por mandato.

Somos introducidos y guiados por José Li Ning en los temas del Haiku, diferentes tipos de migración, de la convergencia en la regulación de afectos tanto por la cultura japonesa como por la cultura andina.

La mirada sobre tres generaciones en su contexto socio-cultural e histórico se precisa a cada instante. El vector tanto vertical (las generaciones que preceden) como horizontal (la fratría y la pareja conyugal, menos parental) y las fases de vida familiar con los acontecimientos particulares como enfermedad, duelo y muerte están allí desarrollados.

José Li Ning no interpreta los poemas de J. Watanabe, los hace vivir subrayando rasgos comunes, ampliando el contexto. El conjunto permanece descriptivo y centrado en lo esencial.

Cada poema puede entonces ser leído con múltiples voces del trasfondo que enriquecen su lectura [...] Una obra para recomendar "como un presente".

Edith Tilmans-Ostyn

Un factor importante de cambios es en el siglo XIX las migraciones china y japonesa, incorporaciones orientales a la peruanidad que no han cesado en el siglo XX y continúan en el siglo XXI.

José Watanabe y José Li Ning son vivos representantes de esos cambios. Puede ser un azar su nacimiento en la misma zona del Perú, en el departamento de La Libertad. No es casualidad sin embargo que dos jóvenes, ávidos de saber en una sociedad provinciana, amantes del arte, hayan tenido los mismos maestros, no los de la escuela, sino los elegidos, como el pintor Azabache, los mismos amigos. Detrás, como telón de fondo, estaba el espíritu oriental.

Lo japonés y lo chino, tan parecido y tan diferente, se unen en lo peruano a través de la actividad científica de José Li Ning y la actividad artística de José Watanabe.

¿Sabe el lector que José Li Ning pudo desarrollar una carrera como pintor? ¿Sabe que José Watanabe tenía vastos conocimientos de biología y de medicina, adquiridos nadie sabe cómo?

Cuando uno lee a un poeta de calidad como José Watanabe, está acercándose, de forma concentrada, a la historia del mundo, no la de los reyes y gobernantes, sino la de los seres humanos a lo largo de siglos. Este libro de José Li Ning toca ese misterio: cómo la poesía puede ser una forma elevada de conocimiento.

Marco Martos

murrup
EDICIONES



ISBN: 978-9972-9364-4-9



9 789972 936449