

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

Un periplo hacia la trascendencia en *Cosas del cuerpo*

de José Watanabe Varas

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Literatura

AUTOR

Mery Faviola PUCCIO CÁRDENAS

ASESOR

Guissela GONZALES FERNÁNDEZ

Lima - Perú

2015

“Dice que viene de parte de todos, que la reciba como un envío de la especie”.

José Watanabe

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	05
CAPÍTULO I	
JOSÉ WATANABE FRENTE A LA CRÍTICA	11
1.1 La perspectiva de las antologías	12
1.2 Los artículos y la poética de Watanabe	20
1.3 Estudios especializados: las tesis	39
1.4 Libros dedicados a la obra de Watanabe	43
1.5 Consideraciones finales	54
CAPÍTULO II	
LA POÉTICA DE LOS AÑOS SETENTA Y JOSÉ WATANABE: PANORAMA HISTÓRICO-LITERARIO	58
2.1 Periodización de la poesía peruana en lengua española	59
2.2 Década del sesenta y setenta: historia y cultura	61
2.3 La poesía de los años setenta	67
2.3.1 Poética de la obra abierta	67
2.3.2 Poesía conversacional	70
2.3.3 Compromiso social	73
2.3.4 La idea de poema integral	76
2.4 Influencias y características de la poesía de José Watanabe	80
2.4.1 La tradición del <i>haiku</i>	80
2.4.2 Visión mítica	88
2.4.3 Redes intertextuales	93
2.4.4 La problemática en torno al lenguaje	96

CAPÍTULO III

UN PERIPLO HACIA LA TRASCENDENCIA EN *COSAS DEL CUERPO* DE JOSÉ

WATANABE VARAS	101
3.1 La importancia del cuerpo en la lírica de Watanabe	103
3.2 Metodología para la interpretación	108
3.2.1 La retórica expansiva de Stefano Arduini	108
3.2.2 Los locutores: componente fundamental para el análisis	112
3.3 <i>Cosas del cuerpo</i> : primera aproximación	114
3.3.1 Sobre el título	117
3.4 Análisis de los poemas	118
3.4.1 Primera etapa: la poética de la autoexploración en «Cosas del cuerpo»	118
3.4.1.1 La función del cuerpo en la construcción del pensamiento	118
3.4.1.1.1 Análisis del poema «Mi casa»	118
3.4.1.1.2 Análisis del poema: «El ojo»	125
3.4.1.1.3 Análisis del poema «Nuestra reina»	131
3.4.1.2 La búsqueda de una restitución ante la muerte	136
3.4.1.2.1 Análisis del poema «Animal de invierno»	136
3.4.1.2.2 Análisis del poema «Los ríos»	141
3.4.2 Segunda Etapa: el lugar de la comunión, lo sagrado y el saber en «Vichanzao»	147
3.4.2.1 Análisis del poema «En el ojo de agua»	148
3.4.2.2 Análisis del poema «El niño del río»	153
3.4.2.3 Análisis del poema «El guardián del hielo»	157
3.4.3 Tercera etapa: reflexión en torno a la voluntad humana, la muerte y la palabra en «Otros poemas»	163
3.4.3.1 Análisis del poema «La convicción»	163
3.4.3.2 Análisis del poema «La jurado»	167
CONCLUSIONES	174
BIBLIOGRAFÍA	177

INTRODUCCIÓN

Cuando pensamos en José Watanabe Varas (Laredo 1946-2007), comienza la difícil tarea de vestir las ideas con palabras. Se nos viene a la mente el apelativo de Poeta del Agua o Poeta del Ojo como también Poeta del Haiku. Es tan vasto el camino sobre las valoraciones que puede recibir por su obra que recién estamos en el punto de partida. Por otro lado, pensamos además que deberíamos llamarlo Poeta del Mito no solo por los conocimientos que posee de su legado materna y del norte del Perú, sino porque su obra logra poner en funcionamiento esta tradición. Por ello, al leer sus poemas, parecería que estamos en el momento exacto donde algo distinto se nos revela, proveniente del espacio y tiempo sagrado, con tal precisión que una lectura analítica generaría un insondable impacto en el lector.

Por otro lado, también podríamos llamarlo Poeta de la Reflexión y la Sabiduría no solo por su vínculo con el *haiku*, proveniente de su herencia paterna, sino porque sus poemas implican una profunda reflexión en torno al ser humano que involucra una enseñanza sustancial. Asimismo, podríamos llamarlo Poeta del Cuerpo y la Solidaridad, pues mediante aquel desplegará una elucubración sobre aquellos vínculos que en la actualidad se están perdiendo como la solidaridad humana.

Sin embargo, a pesar de los aportes otorgados por los investigadores sobre la lírica de Watanabe, las designaciones atribuidas, su reconocimiento y trayectoria, todavía no

contamos con suficientes investigaciones en torno a su obra en general. Por ello, es fundamental ampliar las contribuciones realizadas, pues existen muchos aspectos sobre su poética que aún no se han indagado por ser una fuente donde confluyen tantas tradiciones.

A partir de lo anterior, surgieron varias inquietudes relativas a cómo abordar la obra de un poeta que se nutre de tantas fuentes. En primer lugar, al revisar su obra, las investigaciones realizadas por los críticos como también al profundizar en el contexto en el que surge y las características de su lírica, entendemos que es una tarea ardua y difícil. Pero, gracias a los aportes existentes y a los que vendrán con el tiempo, se podría consolidar un proyecto global que pueda desentrañar las características subyacentes.

Compartimos el objetivo y compromiso mencionado; por ello, nos incluiremos en este camino haciendo un aporte a partir del análisis de *Cosas del cuerpo* (1999), poemario que sintetiza sus características más relevantes —como la influencia del haiku, la visión mítica, la posibilidad del diálogo entre diferentes culturas, la crítica a la sociedad occidental— y las preocupaciones medulares del poeta: la vida, enfermedad, muerte y la trascendencia del hombre.

Para el análisis de la obra mencionada, usaremos la primera edición publicada por Caballo Rojo en 1999. Nuestro objetivo central es proponer que existe una continuidad entre las partes del poemario, continuidad que permitirá entender parte de cosmovisión global de la obra.

Partiendo de ello, nuestra hipótesis busca comprobar que la voz lírica da cuenta de un periplo que tiene origen en su experiencia físico-corporal y se dirige hacia la configuración de una visión de la realidad entendida como una forma de transcendencia de lo humano, que será expresada a partir de los recursos retóricos del discurso.

El periplo de la voz lírica será dividido en tres fases. La primera comprenderá el recorrido por las experiencias físicas y las sensaciones corporales que contribuirán en la construcción de la consciencia de la voz lírica sobre su cuerpo y la muerte. En la segunda etapa, se argumentará que la voz lírica, ante su insatisfacción, realiza una migración con la finalidad de encontrar un espacio propio vinculado a la naturaleza y a sus tradiciones. En este espacio, la vida física y lo sagrado confluyen. También, se fundamentará que, en lo aparentemente natural y cotidiano, emergerán saberes esenciales. Por último, en la tercera etapa, buscaremos fundamentar que las preocupaciones principales de la voz lírica en este tramo girarán en torno a aspectos como la ética, la voluntad humana y los lazos entre la poesía y la muerte. El sujeto lírico, a partir de su elocución, se convertirá en una voz reflexiva y de categoría universal.

Por otro lado, es importante decir que este recorrido seguirá las tres etapas ya mencionadas que coinciden con la distribución de las partes del poemario, pues entre estas existen vínculos que las asocian, sin que por ello deba establecerse una continuidad entre cada uno de los poemas. Además, estos lazos construirán el trayecto y evolución del pensamiento de la voz lírica.

Esta propuesta sobre el poemario *Cosas del cuerpo* no ha sido desarrollada, a pesar de ser uno de los poemarios más emblemáticos de José Watanabe. De otra parte, las investigaciones en torno a *Cosas del cuerpo* han abordado muchos de los poemas que nosotros analizaremos, pero no les han atribuido un sentido de continuidad, trayecto o evolución que proponga una interpretación general del poemario.

Por otra parte, debemos señalar que el presente estudio se articulará en tres capítulos. El primero estará dedicado a la revisión de los trabajos críticos de la obra de José Watanabe Varas. En esta, haremos un repaso de los primeros estudios hasta llegar a los actuales y más especializados. Consideraremos algunos comentarios vertidos en las

antologías y, en definitiva, realizaremos la revisión de las últimas investigaciones (tesis, libros y artículos especializados). El objetivo de este capítulo es analizar cuál ha sido el avance de las investigaciones en torno a la lírica del poeta de Laredo y especialmente del poemario que abordaremos.

Para el desarrollo del segundo capítulo, fue medular encontrar un sistema de organización cronológica y comparativa que pueda contribuir a organizar la poesía nacional en la que se incluya a José Watanabe. Por ello, escogimos la periodización de Alberto Escobar por ser una «propuesta» adecuada para nuestro objetivo. También, abordaremos el contexto histórico-cultural, pues nos ayudará a explicar y entender la explosión literaria de la década del setenta que permitió el surgimiento de diversas voces como la de nuestro autor, quien fue reconocido desde sus inicios. Por otra parte, no debemos confundir el contexto histórico peruano con las características que les serán atribuidas a los poetas de esta década, a pesar de los vínculos que puedan existir. Por ese motivo, dichas características serán tratadas en distintos apartados desde una perspectiva que también incluya a Watanabe. Luego, abordaremos aquellas que distingan la originalidad del poeta de Laredo como sus vínculos con el *haiku*, la visión mítica, la intertextualidad y el problema del lenguaje.

Solo debemos aclarar que, si bien haremos referencia a estas, no es menester de la investigación realizar un análisis profundo de las mismas, pues nos desviaríamos de la hipótesis planteada. Hacemos hincapié en lo anterior principalmente por el apartado sobre visión mítica. Esta puede ser materia de estudio para futuras investigaciones.

En el tercer y último capítulo, estableceremos el marco conceptual y metodológico que nos permita comprobar la hipótesis propuesta. Emplearemos para ello algunos alcances sobre el rol del cuerpo dentro de la construcción de la moralidad humana vertidos en el libro *Después de la teoría* (2005) del filósofo británico Terry Eagleton quien postula,

en uno de sus tratados, que parte de la individualidad y la moral se construye sobre la base de la consciencia de la necesidad material del hombre. Ambas surgen como consecuencia de la comprensión del valor y rol del cuerpo. La postura incluye observaciones relativas a la diversidad cultural y de sistemas económicos sociales como el capitalista. Su propuesta nos ayudará a vincular la obra de Watanabe con un proyecto fundamental para el desarrollo del ser: la solidaridad humana.

Para finalizar la presente introducción e iniciar el desarrollo de los aspectos aludidos en los párrafos anteriores, es imprescindible señalar la metodología que será usada para el análisis de los textos líricos. En primer lugar, esta se apoyará en la propuesta teórica de Stefano Arduini expuesta en su *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000), la cual es sintetizada por Camilo Fernández. Dicha síntesis nos servirá para hacer una aplicación directa, tal como lo hace en su obra *La poesía hispanoamericana y sus metáforas* (2008). Además, es importante decir que este modelo agrega un elemento fundamental al propuesto por Arduini: el rol de los interlocutores; estos serán necesarios para la fundamentación de la tesis. El método que aplicaremos consiste en analizar cuatro partes constitutivas del poema: la *dispositio*, el análisis de la *elocutio*, el papel de los interlocutores y la *inventio*.

Asimismo, es necesario agregar que el análisis que realizaremos también incluirá algunas categorías y definiciones propuestas por George Lakoff y Mark Johnson relativas a la metáfora como organizadora y constituyente conceptual, las cuales fueron explicitadas en *Metáforas de la vida cotidiana* (1995).

La metodología y teorías que usaremos son pertinentes debido a que, gracias a su flexibilidad, permitirán ser aplicadas a los diversos discursos y propuestas poéticas como la del poeta de *Cosas del cuerpo*, y por su afinidad con nuestra hipótesis.

Antes de finalizar la introducción, debo agradecer a los profesores de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos que dedican parte de su vida a nuestra educación, a mi inmensa familia por su paciencia incondicional, a mis amigos y compañeros por sus palabras de aliento y a mi asesora por su orientación y comprensión.

CAPÍTULO I

JOSÉ WATANABE FRENTE A LA CRÍTICA

Todo escritor surge en un contexto determinado. Dicho entorno posibilita vincular su producción con una esfera específica de elementos histórico-culturales y temporales, y con aquellas características que puedan asociar al artista con alguna tradición. En consecuencia, nos permite vislumbrar y explicar algunos rasgos que pertenecen a su obra. Por ello, resulta cardinal para nuestra indagación. Sin embargo, esta estaría incompleta si es que no consideramos los trabajos realizados por la crítica. Sabemos que la crítica cumple un rol importante y complementario en toda investigación, ya que tiene como objetivo descubrir las características que integran la obra de un artista y postula una variedad de interpretaciones, las cuales incrementan los conocimientos sobre la obra artística.

Por ello, en este capítulo, haremos un balance sobre los trabajos realizados por la crítica centrándonos, como ya se mencionó en la introducción, en la obra poética de José Watanabe Varas (Laredo, 1946-2007), a partir de dos perspectivas. La primera es la cronológica, ya que permitirá ordenar los discursos de los distintos estudios para observar la evolución del pensamiento crítico sobre la obra del poeta de Laredo. La segunda es la comparativa, pues permitirá resaltar las oposiciones y semejanzas entre las diversas posturas.

Es necesario mencionar que hay una discontinuidad temporal en la publicación de los ensayos de la crítica. Esta puede estar vinculada a la publicación de los primeros poemarios de Watanabe, ya que el primero aparece en 1971 (*Álbum de familia*) y el segundo en 1989 (*El huso de la palabra*), es decir, dieciocho años después.

Cabe resaltar que la obra crítica sobre la poética de José Watanabe será más fecunda a partir del siglo XXI y, en la actualidad, no solo tiene como soporte de difusión al libro impreso, sino halla en la red otro vehículo donde la transmisión de información es rauda, efectiva y global.

1.1 La perspectiva de las antologías

Comenzaremos con José Miguel Oviedo quien escribe en el prólogo de *Estos 13* sobre un grupo de jóvenes poetas que surge en la década del setenta para «decretar la vejez prematura de la generación inmediatamente anterior» (9), es decir, la del sesenta. Este nuevo grupo de escritores se caracteriza por su activismo literario que es consecuencia de los diversos acontecimientos político-sociales tanto mundiales como nacionales. Por otra parte, Oviedo también destaca que las fechas que vinculan a estos nuevos poetas con los de la década anterior son muy próximas, pero se trata de «una simple proximidad biológica plagada de diferencias esenciales: ni ellos ni nadie podría confundirse» (10). Además, afirma que la mayoría de estos poetas son provincianos e incorporan en sus obras el espíritu regionalista. En este grupo de poetas, estaría incluido José Watanabe Varas, quien «publicó ocasionalmente en Estación Reunida [...], pero que hoy sigue su propio camino» (19).

Por otro lado, el crítico expresa que estos poetas presentan algunos desencuentros, pues no parten de una adhesión teórica literaria anterior y casi no plasman un testimonio de su actitud frente al orden establecido a pesar de su inclinación por la acción política;

por ello, califica la obra de estos como «autista y a veces neurótica» (21). A pesar de esta crítica, Oviedo afirma lo siguiente:

[...] quienes han llegado más lejos y han alcanzado resultados más sutiles con este instrumental retórico son sin duda Verástegui (que lo mezcla con complicadas lucubraciones estructuralistas y citas clásicas), Nájjar, Mora y Watanabe (23) [...], otros aún como Verástegui y Watanabe, se mueven en una dimensión intemporal e inespacial, como buzos intelectuales de su chisporroteo vitalista (24).

En la sección destinada a José Watanabe, Oviedo hace una breve reseña biográfica y presenta siete poemas: «Poema trágico con dudosos logros cómicos» de *Álbum de familia*; «Canción melancólica del pescador dominical» de *Historia natural*; y «Escena de caza», «Ángel no deseado», «Planteo del poema», «Como si estuviera debajo de un árbol» y «A propósito de los desajustes/o algo parecido a ser o no ser» de *El huso de la palabra*.

A diferencia de Oviedo, Alberto Escobar, en los prólogos de su *Antología de la poesía peruana*, propone una periodización de la lírica nacional, la cual divide en cuatro etapas. Inscribe a Watanabe en la última: «los cuestionadores de las tradiciones poéticas peruanas», junto con los poetas de la década del sesenta y la del setenta de nuestro país. Además, afirma que la obra del poeta de Laredo comparte determinadas características con poetas como Martos, Morales y Rosas Ribeyro. Reproduce los poemas «Poema trágico con dudosos logros cómicos», «Consejos para las muchachas» y «Cuatro muchachas alrededor de una manzana» de *Álbum de familia*; «A propósito de los desajustes / o algo parecido a ser o no ser» de *El huso de la palabra*; y «Tampoco entrarás por el ojo de una llave». Sabemos que la periodización de Escobar es una propuesta, pero resulta ser un proyecto de vital importancia que será abordado más adelante.

Por otro lado, Toro Montalvo, en su *Antología de la poesía peruana del siglo XX: años 60/70*, hace un aporte importante al clasificar la diversidad poética de los años 60 y 70 a partir de la categoría generacional, la cual la organiza en siete. La primera la

denomina poesía conversacional; la segunda, del verso libre; la tercera, caleidoscópica; la cuarta, conceptual; la quinta, agresiva; la sexta, mágica; y la séptima, visual. El crítico incluye a los poetas integrantes de *Hora Zero*, los de la revista *Estación Reunida* —en esta estaría Watanabe— y al *Grupo Gleba* dentro de la corriente agresiva. Además, inscribe la poética del autor de *Cosas del cuerpo* dentro de la generación del setenta y se centra en su estilo más que en las tradiciones de las que se nutre:

Allí su poesía está empapada de un somero registro descreído. A través de textos formalmente alargados, cuyo recurso es acendrado, se origina un ritmo de anotaciones y usos melódicos [...] no utiliza la estridencia verbal, pero [...] los ritmos interiores del texto amalgaman un escenario contra el “establishment” cotidiano. Y lo hace buscando los lados de la figuración, para mostrarnos la otra cara de las cosas, con un frenesí poético propio de un mundo desorganizado, y con aquellos mitos y moralejas que le son propios de su utilería poética (237).

En la sección destinada a José Watanabe, alude a *Álbum de familia* y presenta los siguientes poemas: «Poema trágico con dudosos logros cómicos», «Consejos para las muchachas», «Cuatro muchachas alrededor de una manzana» y «Tampoco entrarás por el ojo de una llave».

También, escribe su *Poesía peruana del 70*; en esta integra a un grupo de poetas peruanos de vigencia indiscutible y fundamental valor, cuyas obras ya forman parte de renombradas antologías. Entre los poetas destacados, está incluido Watanabe y el apartado destinado a este contiene los poemas «Las manos», «Consejo para las muchachas» y «cuatro muchachas rededor de una manzana» del poemario *Álbum de familia*, e «Imitación de Matsuo Basho» del poemario *El huso de la palabra*. Asimismo, el crítico afirma que «parco y cuidadoso ha mantenido un incesante interés. Su poesía está empapada de la experiencia figurativa que alía en todo momento la moraleja de la vida combinando el mundo que le ha tocado vivir. Watanabe es uno de los ejemplos más notorios de la poesía del 70» (10).

A diferencia de las antologías de Toro Montalvo, Ricardo González Vigil propone en el tercer tomo intitulado *De Vallejo a nuestros días. Lima: poesía peruana antología general* una muestra poética a partir del triunfo de la modernidad. Resalta la relación entre literatura e historia y aclara que las periodizaciones solo son aproximaciones que sirven de apoyo para una mejor orientación; por ende, no deben ser consideradas un saber categórico. También, explica que pensar en cinco generaciones (50, 60, 70, 75 y 80) en menos de cuarenta años es muy cuestionable.

En su obra, contextualiza la obra de José Watanabe en la poesía del setenta y dentro de *Estación Reunida*. Escoge para su antología los poemas «Acerca de la Libertad» de *Álbum de familia*; «Planteo del poema», «Imitación de Matsuo Basho» y «Como si estuviera debajo de un árbol» de *El huso de la palabra*; y «Tampoco entrarás por el ojo de una llave». Además, González Vigil agrega lo siguiente:

Watanabe es uno de los poetas técnicamente más dotados de la década del setenta. Sin participar en grupos y manifiestos, logra plasmar con acierto artístico la ironía cínica e irreverente, el coloquialismo, el sustento narrativo y la exploración de métodos de composición, demostrando mucha inventiva y densidad semántica. Los contrastes entre sencillez y artificio, campo y urbe, cotidianeidad y fabulación, inocencia y degradación deshumanizadora, deseo y frustración, nutre su breve y admirable obra (3:310).

También González Vigil escribe la antología titulada *Poesía peruana siglo XX* donde manifiesta que es necesario evaluar sin apasionamientos la poesía del setenta y, si bien esta poética está constituida por un grupo de líricos contestatarios que irrumpe con una gran cantidad de manifiestos y declaraciones colectivas, también presenta a un grupo de «voces insulares o marginales, al margen de las agrupaciones» (2:27). Entre estas voces, está la de José Watanabe, quien es considerado como una «feliz síntesis entre lo oriental y lo occidental [...]» y, al mantener fuertes vínculos con la naturaleza, produce una «vigorosa tensión entre lo rural y lo urbano, así como entre el cuerpo-naturaleza y el alma-civilización» (2:285).

Además, reconoce en la voz Watanabe el legado del simbolismo francés y, en menor medida, el iberoamericano. A esto se suma su amplia «familiaridad con los clásicos de oriente y occidente» (2:285). Por otro lado, lo considera como uno de los poetas peruanos que goza de mayor aceptación entre los lectores. Esta consagración se produce no solo por haberse mantenido separado de sus coetáneos, sino como dice González Vigil por

[...] la pericia con que ha erigido un universo poético con marcas personales (en la visión del mundo y en el 'planteo del poema'), uno de los más sólidos y admirables de la poesía peruana de la segunda mitad de este siglo. Comparte los rasgos dominantes en su generación (la ironía cínica e irreverente, coloquialismos, sustento narrativo y exploración de los métodos de composición), pero con una singular vibración lírica (que lo salva de deslices excesivamente anti-poéticos o 'prosaicos') (2:285).

En esta antología, el crítico consigna los poemas «Acerca de La Libertad» de *Álbum de familia*; «Planteo del poema» e «Imitación de Matsuo Basho» de *El huso de la palabra*; «El ciervo», «La ardilla» e «Interior de hospital» de *Historia natural*; y «El lenguado», «Las malaguas» y «La ranita» de *Cosas del cuerpo*.

Otra antología importante fue publicada en 1984 por Ricardo Falla y Sonia Luz Carrillo, la cual se titula *Curso de realidad peruana: proceso poético 1945-1980* y presenta una perspectiva histórico-social asociada al proceso poético. Realizan «una clasificación teórica de las propuestas poéticas que se producen como una respuesta ideológica poética» (270). Estas se dividen en quince, las cuales serán mencionadas de forma correlativa: el coloquialismo, el decadentismo, el experimentalismo, el exteriorismo, el existencialismo, el hermetismo, el interiorismo, los metafísicos, el naturalismo, el realismo artístico, el realismo crítico, el realismo nativo, el realismo socialista, el simbolismo y el surrealismo.

Watanabe está incluido en el grupo de los poetas interioristas cuyo planteamiento poético central se caracteriza por el discurso lírico abierto vinculado a la realidad

interior donde «el elemento central es la abstracción objetivizada, cargada de emotividad [...] se trata de evidenciar estéticamente el mundo pasional como testimonio de lo vivido» (19). Aparece en esta antología el poema «Chagal», «Cine mudo» e «Informe para mi hermano muerto en la infancia» de *Álbum de familia*.

Luego, en la antología titulada *Fondo de fuego: la generación del 70*, Ricardo Falla expone una reflexión en torno a cómo surgió y se consolidó la «generación» del setenta dentro de la dinámica histórica de la poesía peruana. Intentará establecer las «maneras de revelación de la conciencia estética de la generación del setenta» (14) desde una perspectiva histórica, ya que establece la existencia de un fuerte vínculo entre ambas. La finalidad de su obra es contribuir con la valoración estética del poeta de la «generación del setenta» y conducir a «superar corrupciones de la interpretación y exposición de los juicios vertidos en torno a la generación del 70» (15).

Afirma que fueron los conflictos sociales, políticos e ideológicos expresados en los ambientes universitarios los que formaron la lírica del setenta, cuyos poemas se difundieron en revistas como *Gleba*, *Antara*, *Páramo*, *Universidad*, (de la universidad Villareal), *Estación Reunida* (San Marcos), *Nueva Humanidad* y *Hora Zero* (extrauniversitarios). Falla menciona como rasgo expresivo de esta generación la irregularidad formal (uso del verso libre articulado, lenguaje narrativo, palabras prosaicas) producto de la interacción cultural entre la capital y las provincias. Todo lo anterior, según el crítico, «clausuró la época de la poesía cerrada para dar paso a la poesía abierta que invita e incita la participación de todos» (141).

En el segundo capítulo del trabajo de Falla titulado «Fondo de fuego», separa por grupo a los poetas según la universidad y la revista en la que participan. El poeta de Laredo es incluido dentro del grupo de la revista *Estación Reunida* cuyos participantes

fueron alumnos sanmarquinos a excepción —como lo indica el autor— de José Watanabe. Los poemas que encontramos en esta edición son «Cine mudo» e «Informe para un hermano muerto en la infancia» de *Álbum de familia*; y «Planteo del poema» y «Mejor lacónico» de *El huso de la palabra*.

Por otro lado, una referencia vital es la expuesta por Wáshington Delgado en su obra *Oficio y conducta: tratados de literatura española y peruana*. El crítico reflexiona sobre el coloquialismo de la poesía peruana última y vincula a estos poetas con el parnasianismo y el simbolismo francés: «nuestros poetas del sesenta y los del setenta resultan así los parnasianos y los simbolistas del vocablo vulgar y el habla coloquial» (468), al igual que los considera épicos y analíticos. Pero, explica el crítico, el prosaísmo de los últimos es distinto, pues «los poetas del setenta, en cambio, instalan el prosaísmo en la totalidad del verso poético, no se trata de vocablos refulgentes: la sintaxis, la totalidad del discurso poético son prosaicas y el carácter épico fluye con mayor claridad» (468). En este grupo, incluye al poeta de Laredo.

También tenemos a Eduardo Chirinos quien escribe un estudio crítico titulado *El techo de la ballena: aproximaciones a la poesía peruana e hispanoamericana contemporánea* en 1991; en este, brinda su perspectiva sobre la poesía de Watanabe en el apartado «Un gran silencio vuelve a interrumpirse». Explica que, si bien entre los poemarios *Álbum de familia* y *El huso de la palabra* se manifiesta un cambio como la pérdida de la fe en la palabra, por ejemplo, también hay elementos comunes: «[...] la visión como unidad restringida del mundo» (92). Chirinos propone que la reflexión poética de aquel parte de la experiencia visual. Esta reflexión contiene una sabiduría plagada de cierto escepticismo producto de un ojo que busca, en forma objetiva, el significado primario de las cosas; este escepticismo además se vincula con la palabra.

Asimismo, destaca que Watanabe no parece concordar con los poetas de su generación e incluso la parquedad del lenguaje usada en sus obras proviene de su herencia oriental y de Laredo.

A lo anterior, debemos agregar que Eduardo Chirinos escribe el prólogo de la Antología de Watanabe titulada *El elogio del refrenamiento* en el año 2003. Dicho prólogo también aparece en su publicación *Los largos oficios inservibles*. En este, se enfatiza la insularidad del poeta y su importancia como referente entre los jóvenes poetas peruanos. Además, destaca lo siguiente:

[...]la poesía de Watanabe discurre entre la visión de un ojo atento al mundo y el registro de una mano amable y censora que refrena el exceso y controla severamente cualquier desborde. Esto último podría dar la errónea impresión de que se trata de una poesía que apuesta por el control expresivo, cuando lo que hace es poner en escena aquellas experiencias íntimas que reclaman en voz baja nuestra complicidad (90).

Por otro lado, Micaela Chirif, en el prólogo de la obra *Lo que queda*, destaca la insularidad de la poética de Watanabe más que su participación en *Estación Reunida*. Admite que «resulta difícil rastrear sus deudas poéticas a pesar de que ha declarado su preferencia por Machado, los herméticos italianos y los poetas tradicionales japoneses» (7). La perspectiva de Chirif también resalta el lenguaje parco de Watanabe y una «austera ética» (7) que aparecen en sus poemarios vinculados al mundo de Laredo, principal escenario de su lírica. Además, agrega que otra de sus características es «su desconfianza y desazón frente al lenguaje, sus equívocos y su incapacidad para reflejar con exactitud la realidad» (8). Por ello, busca mediante la descripción reducir al mínimo la ambigüedad al igual que «[...] busca retrotraer la abstracción del lenguaje a una nueva concreción: una imagen pictórica, vívida e inmediatamente familiar (el poeta ha declarado muchas veces que es un pintor frustrado)» (8).

Micaela Chirif acierta cuando expone que las imágenes aparecidas en los poemas de José Watanabe no son el objetivo final de los poemas, ya que «aun si la representación especular de la realidad fuese posible, esta no sería suficiente: la imagen descrita no es portadora de sentido. Y es precisamente el sentido el objetivo último del poema» (8). Para ejemplificar esta propuesta, usa los poemas «La ardilla» y «La oruga» de *Historia natural*. Concluye afirmando en torno a la poética de José Watanabe y al lenguaje reflejado en esta que «el poema final es, pues, una entidad siempre imperfecta o, mejor, los brillantes y conmovedores despojos de un intento imposible: lograr mirarnos nítidos y definitivos en el espejo opaco del lenguaje» (11).

Después de la contribución anterior, pasaremos a exponer lo que hasta la fecha se ha analizado sobre Watanabe en los artículos y ensayos publicados.

1.2 Los artículos y la poética de Watanabe

Las primeras publicaciones sobre la perspectiva y la poesía de José Watanabe aparecen en la revista *Oiga* en tres artículos durante los años de 1970 y 1971. Pensamos que estos son relevantes por haber sido publicados en los años en que el lírico gana el Premio Poeta Joven del Perú con *Álbum de familia* y durante el gobierno velasquista, momentos de grandes cambios en el panorama peruano.

El primer artículo titulado «Testimonios y declaraciones» es una entrevista en la que Watanabe expone su perspectiva sobre los grupos literarios y la función de la poesía. Por ejemplo, menciona que las revistas son importantes para la publicación y difusión de las obras, pero no halla la razón de ser de los grupos literarios como *Hora Zero*, a pesar de su postura política. Además, señala que es una obligación moral producir acidez y resaltar lo deforme que está el sistema.

Asimismo, los poetas de aquellos años ya eran reconocidos como parte de una nueva generación: «los novísimos». Ante esto, Watanabe afirma que «[...] sería terrible que en medio de tantas posibilidades solo estemos asistiendo a la pompa verbal, al frustrado —aunque confuso— discurso fúnebre, a la pose burdamente esotérica para la placa de fotografía, sin que nuestro oficio de enterradores se justifique con nuestro oficio de creadores» (30).

El segundo artículo titulado «Cillóniz y Watanabe: vanguardia de la poesía joven» destaca el resultado del concurso El Poeta Joven del Perú en el que ambos poetas, Cillóniz y Watanabe, ocupan el primer lugar. Expone que el último sigue apostando por una actitud crítica hacia el sistema sin caer en la exageración. En el artículo, según el autor, Watanabe asevera que «no podemos darnos el lujo de ser poetas decadentes en un país sometido al imperialismo» (30). También expresa que la poesía última —la del setenta— no está forjada para formar una generación nueva; este nombre otorgado solo sería pura publicidad. Por otro lado, hace una declaración significativa:

Nací en Laredo, tengo 24 años. En aquella hacienda viví, hasta los 13 años, una situación muy dura. Tengo por eso mucho para contar. Poco a poco me van saliendo cosas que se fragmentan en cuentos. Lo que quiero es escribir una novela. Tengo que escribirla aunque me lleven años. Es por mi tranquilidad, sabes, y por el deber elemental de decir allí toda la explotación de la que he sido testigo (31).

En este artículo, expresa una visión crítica sobre Laredo que, sin embargo, irá adquiriendo otros matices a lo largo de su recorrido y madurez poética. Finalmente, agrega que ser poeta no es tarea sencilla:

[...] yo me he dado cuenta de que no puedo dejar de ser lírico, pero sin luna ni suspiros. Lo que me friega o ama tiene sus símbolos, y cuando escribo escojo, por intuición o vías más racionales, los más sencillos, enmarcados en una estructura sencilla y con un lenguaje bastante claro. Pretendo que se establezca una comunicación rápida y que la crítica sea evidente y no tan enrevesada. Creo que mejor debo acabar diciendo que intento ser un lírico objetivo, sin que tenga que aparecer como realizando un juego de palabras (31).

Después de conocer la perspectiva inicial del poeta de Laredo, es necesario realizar un acercamiento al primer artículo crítico sobre el quehacer poético de aquel, el cual fue

escrito por Sánchez León y publicado en *Oiga*. El crítico expresa que Watanabe, en *Álbum de familia*, presenta —con amarga ironía— un mundo establecido, donde sus principales personajes son la familia y el Estado. Los miembros de esta familia parecen seres humanos mediocres. Asimismo, menciona que, en el poemario, se manifiesta un evidente ataque al Estado: el temor de estar atrapado en él, la lucha constante por salir de aquel, es decir, una lucha entre la necesidad y las convicciones. Finalmente, agrega que, en la poesía de José Watanabe, hay una marcada influencia de Manrique, una crítica a la familia, a la modernidad y al hombre capitalista.

Sabemos que la poesía es un vehículo para retratar la realidad y los conflictos humanos, y Watanabe no es ajeno a este conocimiento. Miguel Ángel Huamán publica un artículo titulado «Poesía, modernidad y postmodernidad: dos poemas». En este la poética del poeta de Laredo asume un rol activo ante el contexto socio-cultural. Para fundamentar lo mencionado, estudia el poema «La oruga» de *Historia natural*. A partir del análisis de este poema, el crítico nos brinda un panorama de «lo que sucede con el poeta tras la muerte de las utopías y de lo que se ha convenido llamar el surgimiento de la posmodernidad» (137). El crítico menciona que esta propuesta ya fue tratada por Charles Baudelaire en su poema «Albatros», el cual también es analizado en el artículo. El interés principal de Miguel Ángel Huamán es establecer un diálogo sobre el vínculo entre el discurso poético y la cultura moderna. Nos explica que «todo ello, finalmente, concluye en una transformación radical del saber que el poeta encarna [...]. Nada queda en la fe en la inversión y la transvaloración, sólo la constatación de su lejanía y su rumor como metarrelato. En otras palabras, Watanabe nos coloca en la época postmoderna y postindustrial» (144).

Por otra parte, Víctor Coral, en «José Watanabe. *Cosas del cuerpo*», hace una crítica a dicho poemario e indica que el poeta de Laredo «[...] jamás ha abandonado esa

implacable racionalidad, muchas veces visceral, irónica, que tiene su más alto exponente en *El huso de la palabra* (1989)» (210). Además, sostiene que, en el poemario *Cosas del cuerpo*, hay una aparente confianza en la palabra, pero el crítico no fundamenta esta idea. Y menciona que su obra está exenta de trascendentalismo. Por otra parte, afirma que, en este poemario, hay un atisbo de modernidad y occidentalismo. También, expresa que se ha trabajado poco en torno a la influencia de Francis Ponge en la obra de Watanabe. Sin embargo, considera al poemario *Cosas del cuerpo* como uno de los mejores de la década en que fue publicado y el mejor que se ha publicado dentro de los de la «generación»¹ del setenta, a pesar de la falta de creatividad a nivel del lenguaje.

En cambio, Luis Jara en su artículo «José Watanabe o la poética del ojo» sostiene que la obra de este «podría ser definida como una poética del ojo» (212). Afirma que, al leer los poemas del autor de *Cosas del cuerpo*, da la impresión de que uno está frente a la imagen misma y dicha imagen está bañada de una sabiduría implícita proveniente de la vida y las cosas. Esta sabiduría —explica Jara— es descubierta gracias a la lectura de los *haikus* que marcaron en definitiva su poesía, pues esta no solo ayuda y busca mirar a la naturaleza con ingenuidad, sino también busca la trascendencia. Esta trascendencia es asociada a uno de los deseos del poeta:

[...] hay el deseo de ser más que un cuerpo tocado por el tacto inexorable del tiempo; hay el temor de no ser más, de diluirse en la nada. Entonces aparece más o menos explícita la voluntad de trascender la corporeidad, de diluirse entre el orden natural, de ser un elemento más de la naturaleza. Se busca insistentemente la comunión (216).

Además, expone que Watanabe busca expresar sus poemas con transparencia para que su lector pueda comprenderlos sin dificultades, pero conseguirlo no es oficio sencillo, ya que requiere de un arduo trabajo.

¹ El resalte es nuestro.

También, Alberto Valdivia, en «La paciencia de agua: una lectura de la trayectoria poética de José Watanabe desde la antología *El guardián del hielo*», reconoce los aportes de la esencia del *haiku* en la poética de Watanabe y afirma que «el poeta viene desde el agua. Así de inasible aguarda para depositarse en el poema» (202). El agua es un elemento fundamental en los poemas del autor de *Habitó entre nosotros* que sirve de vínculo para hacer una reflexión en torno a los temas que desarrolla:

Existe un claro y definitivo estigma en Watanabe: la presunción de lo temporal, la existencia efímera de cualquier acto, la noción definitiva de la mortalidad en el poema instantáneo e irrepitable (como el poema, como el instante al que alude el poema, como la existencia de aquello que una vez nombrado ya no existe). Lo eterno es como el agua, el río y el ciclo de la tortura (de la vida o la muerte), tan estático y efímero al mismo tiempo que el tiempo deja de medir las cosas para ser la acción de las cosas mismas (199).

Estamos de acuerdo con que Watanabe, en sucesos aparentemente simples y hasta nimios, encuentra grandes verdades humanas, al igual que el uso que hace de las palabras está dirigido hacia la búsqueda de la perfección de estas desde la sencillez, pero dotándolas de gran expresividad; por ello, Valdivia manifiesta lo siguiente: «el huso para hilar en la palabra específica y directa, una de las poéticas objetivistas más logradas de la lírica peruana finisecular» (203).

El aporte de Valdivia en torno a la poética de José Watanabe no concluye con lo expuesto en el párrafo anterior. Escribe otro artículo titulado «Ekphrasis como traducción visual y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde ‘Museo interior’ de José Watanabe». En este, busca establecer una interacción entre el lenguaje visual del arte plástico y el empleado en poesía, el cual hace uso del idioma. Por ello, genera un debate sobre la posibilidad de que un poema —que posee un código lingüístico determinado— puede ser útil y funcional para interpretar una obra de arte —cuyo código es visual— como una pintura, por ejemplo, y si aquel permite una visión simultánea de los objetos.

Para ello, el crítico explica que ambos sistemas, poesía y arte plástico, son construcciones y formas de representación organizada: plantea una pregunta: «¿no podríamos, en una astucia atrevida y poética, atribuirles unidades estructurales similares?» (60), la cual responde «si cada una de esas dos artes se construye a partir de una estructura discreta, los segmentos subordinados o coordinados entre sí postulan, si no un orden similar, una necesidad similar de orden» (60). A partir de la propuesta de Bozal (1979), sobre el modelo de imagen artística, Valdivia nos expresa que la imagen, sea poética o plástica, es «referencia unívoca del lenguaje artístico y, por tanto, soporte de cualquier intercambio de canal» (60). Esta superación del canal —menciona el crítico— ya fue tratada por otros poetas como Guillén, machado, Cernuda, Lorca o Unamuno y también por Watanabe, del cual analiza los poemas de la sección «Museo interior» de *Historia Natural*. Estos serán creados a partir de dos obras pictóricas y una escultórica: *La gallina ciega* de José de Goya (1746-1828), *El grito* de Edvard Munch (1863-1944) y *Los paralizados* del escultor George Segal (1924-2000), respectivamente. Para explicar la problemática en torno a la traducción, Valdivia utiliza uno de los sentidos del término Ekphrasis: «descripción poética de una obra de arte escultural o pictórica» (62).

Al igual que Valdivia, Luis Fernando Chueca, en su artículo «Un (silencioso) grito contra la muerte: lectura de un poema de José Watanabe», analiza el poema «El grito (Edvard Munch)» de *Historia natural*, pero desde la perspectiva de los estudios culturales. El crítico confirma que existe un vínculo entre el cuadro de Edvard Munch con el poema, pero busca establecer un diálogo entre poesía y sociedad relacionado a las etapas más dolorosas de la historia peruana: los conflictos que surgieron a partir de la década del ochenta. Así la poesía sería un espacio para reflexionar sobre aquellos aspectos que resultan reveladores dentro de nuestra historia y que nos configura como país. Watanabe es testigo y es consciente del papel y la influencia de la poesía. Sin embargo,

como lo afirma Chueca en el análisis del poema, Watanabe manifiesta que existe una dificultad patente relacionado con las limitaciones del lenguaje:

Voluntariamente, el poeta José Watanabe convoca, para su reflexión metapoética, un componente esencial de su propio trayecto como poeta: el estilo parco y contenido de sus poemas y, con ello, la dimensión parabólica de las anécdotas que articulan sus textos. Al final de 'El grito', el hablante- poeta reconoce las limitaciones de su estilo para alcanzar el objetivo que parece querer lograr (21).

Por otro lado, Camilo Fernández, en el artículo titulado «Primera aproximación a *El huso de la palabra*», expresa lo siguiente sobre la obra de Watanabe: «Hay autores clásicos que no han merecido estudios ni ensayos suficientes que aborden, con rigor y sistematicidad, su producción literaria» (48). Siendo consciente de esta situación, Fernández expone como objetivo central determinar las características esenciales de la lírica del poeta de Laredo y hacer una reflexión acerca del poemario *El huso de la palabra*.

Sobre las características de la poética de Watanabe, el crítico afirma que «[...] no practica una poesía expansiva como Enrique Verástegui; más bien, busca la concentración verbal sobre la base del empleo del *haiku*, forma poética que manifiesta, en tres versos, la síntesis basada en la óptica contemplativa» (48). En esta tarea, la subjetividad es valorada como un acervo de sabiduría, pues el sujeto es el que elige qué aspectos le interesa plasmar sobre las cosas o la realidad. Esto significa que se usa un criterio de selección basado en el conocimiento previo o en una impresión intuitiva. Por ello, Fernández afirma que «Watanabe, en *El huso de la palabra*, considera que la poesía es una reflexión acerca del conocimiento» (49) y agrega lo siguiente:

Por eso, seleccionamos aquellos objetos que realmente encajan con nuestros intereses de sujetos perceptivos. Además, Watanabe busca sabiduría a partir de la escritura poética; no obstante, le quita a la sabiduría el ropaje de la solemnidad. Se trata de desmitificar el conocimiento convencional y, de este modo, extraer de sucesos y anécdotas un 'saber empírico' que sirva para enfrentarnos con ironía a los intrincados laberintos del mundo cotidiano (49).

Asimismo, Fernández analiza el significado del título del poemario. Sostiene que la palabra «huso» puede vincularse con tres sentidos (el de hilar, el de uso y el de hueso),

mientras que el término «palabra», con la lucha entre la oralidad y la escritura. Además, menciona que, para entender esta asignación de sentido, será fundamental tener un lector activo, que pueda leer todo el poemario. Luego, el crítico analiza la estructura del poemario y el poema «Como si estuviera debajo de un árbol» sobre el cual propone como asunto medular «la incomunicación en el espacio burocrático» (61). Finalmente, concordamos con Fernández en que, si bien la crítica no ha analizado la obra poética de Watanabe desde el inicio, es una situación que puede ser revertida con mucha facilidad por el fecundo universo poético de sus obras.

Los aportes de Fernández no se limitan a un solo trabajo, ya que continúa contribuyendo con la investigación en torno a la obra poética de José Watanabe. Por ello, en otro artículo titulado «Redes metafóricas en *La piedra alada* e *Historia natural* de José Watanabe», busca relacionar la propuesta del primero con la simbología animal del segundo. La finalidad de Fernández es «situar la reflexión de Watanabe sobre la base de un análisis intertextual que precise semejanzas y diferencias entre ambos poemarios» (119). Primero realiza el análisis estilístico del poema «La piedra alada» para interrelacionarlo con los componentes figurativos y la cosmovisión del poemario que lleva el mismo nombre; luego, establece relaciones entre ambos. Para este trabajo, usa los planteamientos propuestos por Stefano Arduini en su obra *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*.

Por otra parte, Álvaro Sarco en «Examen de tres poemas de José Watanabe»² analiza los textos «La ballena» (metáfora del descasado), «El ángel no deseado» y «Hombre adentrado en el bosque» del poemario *El huso de la palabra*. Para esta labor, usa como fuente metodológica la propuesta de Stefano Arduini y las categorías de Van

² www.ucm.es/info/especulo/numero30/watanabe.html, 8 de octubre de 2014, 21:30 h.

Dijk vinculadas a la idea de coherencia global. La finalidad del crítico es establecer la cosmovisión subyacente en los poemas mencionados. De igual manera, busca determinar el vínculo que genera unicidad entre aquellos; por ello, dentro de las conclusiones, menciona lo siguiente:

Existe en los poemas analizados una ‘unicidad’, entendida esta como un empeño creativo de homogenización de los componentes de los poemas en función de la totalidad, efecto de ‘unicidad’ logrado en virtud de la exclusión de los distintivos que hubieran podido estimular desequilibrios o disonancias en el conjunto (Sarco 2005).

Por otro lado, cuando comenzamos a escribir esta sección, comentamos que Laredo era reconocido como el lugar signado por la explotación y el abuso contra muchos habitantes; por ello, Watanabe se atribuía la misión de denunciar lo ocurrido y tenía la intención de hacer una novela. Sin embargo, Laredo, con el tiempo, adquiere otros matices. Watanabe cuenta cómo surge esta perspectiva en una entrevista publicada por Alonso Rabí Do Carmo titulada «El estilo es el lugar donde poso mi alma (entrevista con José Watanabe)»:

Y cuando llegó el centenario de la migración japonesa al Perú publiqué *El ojo de la memoria*. Cuando vi las fotos que se iban a incluir en el libro sentí una especie de conmoción que me condujo a preguntarme por cuál era mi sentimiento de patria, y he llegado a la conclusión de que Laredo es la única patria que he tenido y que el resto de lugares, incluyendo Lima, son solo 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. Cuando digo que el estilo es el lugar donde poso mi alma, pues, mi estilo es Laredo, es allí donde poso mi alma (65).

Con lo anterior, entendemos que José Watanabe siempre tuvo la intención de hablar sobre Laredo solo que su visión, con el tiempo, adquiere otro sentido.

Continuando con esta apreciación, Edmundo Sbarbaro escribe un artículo titulado «Mitología privada: la representación larediana en la poesía de José Watanabe» en el que intenta explicar cuáles son las funciones y representaciones que realiza Watanabe sobre Laredo en poemas como «Mi mito que ya no» y «El nieto» de *El huso de la palabra*; «Animal de invierno» y «En el desierto de Olmos» de *Cosas del cuerpo*; y «El esqueleto»,

«La cura», «Mamá cumple 75 años» y «La Muriente» de *Historia natural*. Según la propuesta de Sbarbaro, Laredo representa lo siguiente:

Laredo no solo es una dimensión escenográfica, sino también cultural, existencial y espiritual, cuya representación, tal y como este artículo quiere explicar, sirve de punto de apoyo, a la vez que de contrapunto, para explicar, ordenar y analizar fenómenos estéticos, morales, afectivos e intelectuales que aparecen de continuo en la obra de este poeta (41).

En su investigación, Sbarbaro expone que la representación de Laredo cumple con algunas características que la incluye dentro de las sociedades «primitivas» o «inferiores» llamadas así por Lévy-Bruhl. Para el análisis, también usa la propuesta de Mircea Eliade sobre el término «primitivo», pero vinculado al mismo espacio donde se mueve el término «tradicional»³. Por otra parte, Sbarbaro llama «espacios modernos»⁴ a los lugares donde se lee el poema, por ejemplo, Lima y «tradicional»⁵ al lugar donde se inscribe el poema, Laredo. Los primeros están asociados al pensamiento lógico-racional, mientras que el segundo a la mentalidad espiritual, espacios en los cuales se generan oposiciones. El crítico agrega lo siguiente:

El ámbito representado o ficcionalizado poéticamente se nos presenta, al menos en las primeras lecturas, como un espacio irreductible a las influencias del mundo exterior: un espacio completamente 'tradicional'. Y, a nuestro entender, es lo que nos quiere transmitir el poeta (42).

Por otro lado, estamos de acuerdo con lo sostenido por Moisés Sánchez Franco, pues, efectivamente, la crítica no ha profundizado en el estudio de la poética de Watanabe. Afirma que la obra del poeta puede ser investigada desde una perspectiva asociada a la tradición del *haiku* como también puede ser abordada desde una perspectiva occidental.

Sánchez, en su propuesta «Raíz y praxis del deseo en cosas del cuerpo de José Watanabe» confiesa que «la poesía de Watanabe ha logrado algunos de los actantes femeninos más provocadores y sugerentes de toda la poesía peruana» (25).

³ El entrecomillado es nuestro.

⁴ El entrecomillado es nuestro.

⁵ El entrecomillado es nuestro.

Primero analizará dos poemas de *Álbum de familia*: «Consejo para las muchachas» y «Permanecer como una estatua en la memoria de los hombres». Sobre ambos textos, explica que existe una imagen condenatoria de la mujer: en el primero, vinculado a la frivolidad e irracionalidad y, en el segundo, asociado al deseo que provoca.

Sobre *El huso de la palabra*, explica que el actante femenino posee su propia ética que, inclusive, puede ser contraria a la moral de las leyes masculinas que rigen una sociedad. En cambio, cuando aborda el poema «La muriente» de *Historia natural*, la perspectiva sobre la mujer presenta diferencias con respecto de las anteriores actantes, ya que se convierte en un ser familiar, cercano al yo poético. Sin embargo, expone que es en *Cosas del cuerpo* que el actante femenino da un cambio mayor y aumenta su complejidad.

A partir de poemas como «Desgravamen (i. m.)», «Nuestra reina», «Los ríos» y «El baño», el investigador argumenta que la mujer pierde esa imagen condenatoria para convertirse en un sujeto erótico, de amor, del que el sujeto lírico añora su belleza y del amor familiar relacionado con los lazos afectivos hacia la madre.

Por otro lado, Miguel Ángel Malpartida califica al poeta como insular y aborda los vínculos entre el poemario *Cosas del cuerpo* y el *haiku* en el artículo «El *haiku* y *Cosas del cuerpo* de José Watanabe». Establece que existen lazos temáticos entre ambos, ya que comparten, por ejemplo, la noción de continuidad que se funda en el instante, el cual se moverá entre la permanencia y la impermanencia; la idea de la inserción en la naturaleza y la negación del intelecto que problematiza acerca del conocimiento; y la posibilidad de aprehender una verdad. Sin embargo, a pesar de los aportes que proporciona Malpartida, al final nos dice que «será responsabilidad de un trabajo más profundo el demostrar si existen o no tal influencia en sentido concreto» (24).

Luego, Malpartida escribe otro artículo titulado «El cuerpo familiar y el cuerpo propio: caminos intertextuales entre César Vallejo y José Watanabe» en el que establece

redes intertextuales entre la obra de Watanabe y Vallejo. Investiga aquellas asociaciones relacionadas a temas y alegorías como la enfermedad, el ambiente familiar y la exploración del cuerpo. El crítico argumenta que ambos poetas presentan alegorías comunes como la del ombligo —ligado al cuerpo familiar y la identidad— y la del vientre —asociado al cuerpo propio— solo que Watanabe reelabora estas imágenes corporales provenientes de la tradición vallejana. Pero Malpartida no es el único autor que establece redes intertextuales.

Desde esta perspectiva, Asunción Rangel, a partir de determinados fundamentos filosóficos y antropológicos sobre el nomadismo, expone una noción en torno a la transhumancia poética en su artículo «Sobre el nomadismo poético: algunas consideraciones en torno a la poesía de Gonzalo Rojas y José Watanabe». Con respecto a dicha noción, sostiene que interviene un sujeto llamado viajero poético quien está en constante movimiento, en el ir y venir de un lugar a otro. Asimismo, afirma que el proceso de creación es visto como el movimiento o viaje que el poeta realiza gracias a su imaginación y sensibilidad. El viajero-poeta manifestará lo ganado en el viaje a través de poemas, cuentos, novelas o ensayos. A partir de este concepto de nomadismo poético, Rangel busca analizar la forma cómo el poeta chileno Gonzalo Rojas y José Watanabe se vinculan con aquella concepción. La crítica concluye que ambos poetas comparten una falta de verdades producida por la sociedad moderna. Por ello, deben indagar en la naturaleza y buscar el origen: emprenden un «peregrinaje a través de la engañosa luz en que se ha arrojado la humanidad. Sus miradas van, ni qué dudar, hacia el principio de todo: el mito» (70).

Por otro lado, Silvia Sauter, en su artículo «José Watanabe: Cosmovisión ancestral visionaria y ecológica en su proceso creativo», reconoce el valor artístico del poeta y reafirma la posición que se le atribuye: ser considerado uno de los mejores poetas de su

generación (década del setenta). Propone que, en la lírica de aquel, hay una mirada poética que se nutre de dos tradiciones fundamentales. La primera es la herencia materna proveniente de una sabiduría ancestral andina que separa al mundo en dos grandes etapas: una, la natural (ligada a los gentiles); otra, la cultural (ligada a la historia y al sentir humano). La segunda herencia es la paterna proveniente de la filosofía oriental ligada al *haiku*, cuya visión involucra una transformación del ser en un elemento que forme parte de lo natural.

La investigadora argumenta que esta doble visión enseñó a Watanabe a captar aquellos elementos que resultan esenciales —muchas veces nacen de situaciones en apariencia nimias, pero que guían al poeta a una auto-reflexión—, pues produce en él la confianza suficiente para agregarlos a su quehacer poético. Aquella herencia cultural lo hace consciente del vínculo existente entre los seres vivos y el medio que le rodea. Sauter agrega lo siguiente: «su poesía brinda una percepción ecológica que parece nueva, pero es más bien una visión milenaria y lúcida, aunque aparentemente candorosa, de un entorno que constantemente ignoramos y menospreciamos» (30). Para su objetivo, analiza los textos líricos «Poema trágico con dudosos logros cómicos» y «Como el pejesapo» de *El huso de la palabra*; «A la noche», «La cura» y «el acuerdo» de *Historia natural*; y «El guardián del hielo» y «Animal de invierno» de *Cosas del cuerpo*.

Por otro lado, Marcos Mondoñedo escribe el artículo «El encuentro con lo real en algunos poemas de José Watanabe». Para analizar estos, primero menciona tres aforismos provenientes del aporte del psicoanálisis lacaniano: el primero indica que lo real siempre regresa a su lugar, el segundo sostiene que lo real es lo imposible y el tercero establece vínculos entre lo real y el goce. Luego argumenta que existe una relación entre el segundo aforismo (lo real es lo imposible) y los poemas de José Watanabe del poemario *Habitó entre nosotros*. Además, agrega lo siguiente: «[...] el poemario de José Watanabe *Habitó*

entre nosotros se configura en la dimensión espacial y temporal de lo posible, que es lógicamente anterior a las dimensiones de lo necesario y de lo imposible» (18). Por ello, propone que los hablantes líricos —testigos y contemporáneos a Cristo— interrumpen en el espacio poético con sus voces y de estas nos serviremos para acercar lo humano a lo divino. Lo mencionado será realizable gracias a la capacidad de las palabras para remitirse hacia lo pasado. Este movimiento del pasado hacia el presente hará posible que lo imposible de lo real se pueda inscribir en el discurso.

Mondoñedo además escribe el artículo «La pasión por el vacío: análisis semiótico de un poema de José Watanabe». Usa para su investigación el poema «La crucifixión» del poemario *Habitó entre nosotros* y realiza un análisis semiótico. Primero explica cuatro conceptos: lo necesario, lo contingente, lo posible y lo imposible. Estos tendrán su correspondencia con cuatro modalidades de los enunciados discursivos: lo realizado, lo actualizado, lo virtualizado/potencializado, respectivamente. Sin embargo, cuando nos percatamos con quién se puede vincular lo imposible, no encontramos un correlato. Por ello, Mondoñedo nos hace la siguiente propuesta:

Podría sostenerse que si lo imposible es significativo, deja de ser imposible y deviene en actualizado o realizado. En esta ocasión queremos plantear que la modalidad de lo imposible, sin dejar de serlo, conservando su estatuto interviene en la significación de manera muy especial (199-200).

Por otro lado, estamos de acuerdo con lo expresado por Víctor Vich en el artículo «El materialismo “real” de José Watanabe» sobre lo poco que se ha investigado hasta la actualidad en torno a la poética del autor de *Cosas del cuerpo* sea desde el punto de vista del contenido o de lo formal. Con respecto a la investigación, el crítico realiza el análisis psicoanalítico lacaniano de la poética de José Watanabe y expone que, si bien la naturaleza ocupa un lugar medular en la poética de este, existe una fisura que la separa del lenguaje. Asimismo, propone que la naturaleza es vista como un objeto perdido a nivel del lenguaje por las limitaciones que este presenta. El lenguaje aparece como una

instancia que «crea la ilusión de orden»⁶, de estabilidad o de simpleza, y es el poeta quien se percata sobre la imposibilidad de aquel para abordar la realidad desde los eventos más simple hasta lo desconocido e inabarcable. Vich afirma que el poeta no es ajeno a esta situación; por ello, busca otra forma de abordar la realidad; en este camino, se encuentra con la mirada que

[...] aparece como una especie de dispositivo que tiene la función de resignificar el mundo desde otro paradigma. Es decir, —y esto es una conclusión de toda la obra poética de José Watanabe—, el dominio del aspecto visual da cuenta de una opción que trae consigo una rotunda crítica al lenguaje (128).

La mirada, reconocida como un elemento que estructura la obra del poeta, es entendida como un soporte que construye y constituye la subjetividad humana la cual, como dice Vich, «fija al sujeto en una determinada posición y es la que proporciona el marco desde donde se constituye como tal» (119). La posición de Watanabe es la del crítico que da cuenta de las limitaciones del lenguaje en su relación con la naturaleza y la realidad circundante.

Por otra parte, concordamos con Percy Galindo cuando expresa en su artículo «La construcción del yo en la naturaleza en *Cosas del cuerpo* de José Watanabe»⁷ sobre la lírica de este que «[...] todavía no han desentrañado una poética coherente que explicita la unión de un estilo que en su aparente simpleza comporta un contenido panteísta y acaso mítico de la existencia» (Galindo 2002). Además, agrega que intenta hacer un esbozo sobre algunos rasgos discursivos de la poética de Watanabe. Pero ¿qué rasgos de la lírica del poeta analizará? Galindo nos responde que son «las diversas estrategias con que los locutores de sus poemas asumen sus discursos para establecer un vínculo con la naturaleza a través de la acción perceptiva» (Galindo 2002). Para ello, escoge el poemario *Cosas de cuerpo*, ya que contiene los ejes temáticos que son constantes en su obra y analiza los

⁶ El resalte es nuestro.

⁷ <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/watanabe.html>, 19 de octubre de 2014, 13:30 h.

poemas de la primera sección que lleva el mismo nombre. Afirma que hay locutores que expresan el deseo de trascender a la muerte o el deseo de no morir, al igual que, en muchos casos, expresan el deseo de transformarse en otra sustancia para unirse o fusionarse con la naturaleza tal es el caso de «Animal de invierno» o «El lenguado». Este deseo es asumido como una tentativa ante el fracaso, pues la transustanciación del cuerpo en la naturaleza se encuentra con el impedimento de la racionalidad de la conciencia.

Siguiendo nuestra investigación, encontramos a Ericka Herbias quien explica en el artículo «Estética del cuerpo: una función visual»⁸ que «el lenguaje simbólico es el territorio textual en el que las palabras adquieren sentidos figurados y las metáforas nos brindan qué descubrir» (Herbias 2005). Dichas metáforas están integradas para formar diversos discursos tanto artísticos como cotidianos donde el lector sería el encargado de la recepción del sentido y de generar las diversas reflexiones en torno a aquellas. Para esta labor, Herbias usa el poema «El maestro de Kung fu» del poemario *Cosas del cuerpo* con el cual también reflexiona sobre el concepto estético de los cuerpos y el código visual que los configura. Herbias realiza el análisis sobre la base de los estudios culturales, la semiótica y la filosofía.

Aborda las operaciones metafóricas que subyacen en el poema y dice que «Watanabe desborda la fuerza de la oración básica. Sus versos responden a una estructura y función enunciativas. Y es ahí donde radica su poder simbólico y estético» (Herbias 2005). La estética del cuerpo en el poema es vista como una función visual en el que la danza-lucha del maestro se realiza con el ritmo del instante o momento. Herbias propone que esta es una danza contra el tiempo, ya que busca la continuidad a partir de su repetición, una lucha por la continuidad de la vida.

⁸ <http://www.elhablador.com/herbias4.htm>, 15 de noviembre de 2014, 20:00 h.

Por otro lado, estamos de acuerdo con Elio Vélez sobre la fecundidad poética de la poesía peruana y que Watanabe marca un hito insuperable dentro de esta misma lírica. Además, en este artículo titulado «La historia natural de José Watanabe (1946-2007)»⁹, acierta al afirmar que en su poética es visible la influencia del *haiku* y el influjo de la cultura materna andina además del uso del verso libre narrativo. Asimismo, Vélez menciona la existencia de un bestiario watanabesco que debe ser comprendido como lo siguiente: «[...]colección de animales, como artefacto literario que le transfiere al animal un paquete semántico articulado con la obra en conjunto, como galería de signos que, en última instancia, promueven la hermenéutica de los poemas, del poemario y de la obra total» (Vélez 2009).

Vélez sostiene que los animales presentes «se confunden con la voz poética (narrativa)» (Vélez 2009). Esta función hace más cercano el vínculo entre estos animales y el entorno humano. Por otro lado, resalta el gran valor del poemario *El huso de la palabra* al ser muy elogiado por la crítica y considera que «[...] plantea una comprensión sistemática de la experiencia poética: el paisaje y la fauna, por ejemplo, serán trabajados como tópicos a partir de metáforas que permitirán paralelismos respecto de la dimensión social y cultural con la que los lectores interpretan los versos» (Vélez 2009). Finalmente, afirma que es importante hacer una lectura en la que se pueda introducir una dimensión personal en la comprensión del poema, ya que no siempre la academia nos brinda las herramientas apropiadas.

También, Joaquín Marco en «José Watanabe, Poesía completa»¹⁰ aborda algunas características de la poética de este autor. Resalta que en esta fusiona

⁹ www.losnoveles.net, 20 de octubre de 2014, 18:00 h.

¹⁰ <http://www.resonancias.org/article/read/617/jose-watanabe-poesia-completa-por-joaquin-marco/>, 17 de octubre de 2014, 16:00 h

elementos de la cultura clásica, la tradición cristiana, el indigenismo y la influencia de la tradición japonesa; igualmente, expresa que Watanabe reflexiona sobre la poesía evitando la metapoesía. Esto no es todo, pues afirma que hay una evolución en la obra del poeta de Laredo, pero, aunque el crítico no explica los criterios que definen esta evolución, propone una división de la obra de Watanabe en tres periodos. En el primero, estarían los poemarios *Álbum de familia*, *El huso de la palabra*, *Cosas del cuerpo* e *Historia natural*; en el segundo, *Antígona* y *Habitó entre nosotros*; y en el tercero, *La piedra alada* y *Banderas detrás de la niebla*.

Por otra parte, Gilda Zamorra Escalante en el artículo «Interculturalidad en la obra poética de José Watanabe»¹¹ afirma que, según lo expresa el propio autor, su influencia oriental no es producto de la literatura japonesa, —aunque hay evidencias de la influencia de esta sin que sea necesariamente intencional— sino de su padre, quien le recitaba y traducía *haikus*, y aseveraba que toda poesía debe tener una ética. La crítica agrega que, en la poesía de Watanabe, siempre hay un ojo atento que busca en lo cotidiano el detalle; este guiará a un momento prodigioso de gran sabiduría expresado con versos sencillos y translúcidos, pero que guardan una gran complejidad reflexiva.

De igual forma, debemos mencionar los aportes del artículo de Marco Martos titulado «Reflexión sobre José Watanabe y su obra poética»¹². En este, cavila en torno a la vida del poeta de Laredo, su condición sociocultural y los temas frecuentes en su obra como el de la muerte. Afirma que la obra de José Watanabe «elimina la distancia entre el objeto referencial y la propia palabra» (Martos 2007). El crítico expresa que

¹¹ http://www.pliegosuelto.es/revistas/revista_07_pliego_suelto_marzo_2010.pdf, 15 de octubre de 2014, 15:00 h.

¹² <http://www.discovernikkei.org/es/journal/authors/martos-marco/>, 12 de octubre de 2014, 18:00h.

las influencias orientales del poeta de Laredo no solo provienen del *haiku*, sino también de la narrativa japonesa. Entre los autores que destaca, se encuentra Akutagawa, Tanizaki, Mishima, Kobo, Kawabata, Soseki, Inoue y Yoshimoto. Además, analiza un poema de *Cosas del cuerpo*: «Nuestra reina», del cual afirma que «en general, la sensación que se desprende del poemario de Watanabe es de aceptación del mundo en sus aspectos más íntimos y materiales» (Martos 2007).

Otra investigación valiosa se titula «Resurrección de Watanabe»¹³, la cual fue escrita por Javier Lorenzo quien considera al poemario *La piedra alada* una obra que muestra la madurez artística del poeta. Afirma que poemas como «La piedra alada», «El árbol» y «Free run» son «[...] hitos que hablan por sí solos del desprendimiento, de la desaparición, quizá de un camino de vuelta hacia la vida cuando la vida ha llegado al final del camino» (66). La poética de Watanabe es entendida por el crítico como una literatura mestiza en que los dos caminos, su influencia japonesa ligada al verso oriental y «los tonos vitales de un poeta del norte» (65) son posibles de vislumbrar y analizar. Además, Lorenzo agrega que José Watanabe presenta una lírica ontológica, pero también incluye lo cotidiano que plasma en versos sencillos y desprovistos de artificio retórico gracias a una mirada reflexiva. Esta poética se vería nuevamente confirmada en *Banderas detrás de la niebla*, el cual cierra el ciclo de su lírica. En este poemario, se ve afianzado su compromiso y reflexión personal en torno a la poesía.

También, Javier Ágreda en su artículo «Watanabe y sus banderas poéticas»¹⁴ aborda *Banderas detrás de la niebla* para decirnos que se ratifica la madurez lírica del poeta de Laredo. Además, menciona que es en *Cosas del cuerpo* —poética basada en

¹³http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1005790&posicion=15®istrardownload=1 13 de octubre de 2014, 15:h.

¹⁴ <http://www.larepublica.pe/06-01-2007/watanabe-y-sus-banderas-poeticas>, 10 de octubre de 2014, 12:00 h.

la observación de la naturaleza y lo cotidiano— que Watanabe desarrolla su particular forma de entender la muerte. Igualmente, en este poemario, se forjan los temas centrales de su reflexión que serán retomados con mayor energía en *La piedra alada* y en su último poemario. A la vez, el crítico argumenta que *Banderas detrás de la niebla* es un poemario que no solo incluye los textos cuyos temas forman parte de la reflexión dominante en la lírica de José Watanabe, sino también contiene un poema distinto «Asterión», recuperado del poemario *El minotauro*. Este poema, según Ágreda, forma parte de la otra vertiente de reflexión de José Watanabe que denomina como «culturanista»¹⁵. En esta, se incluye a obras como *Antígona* (versión libre) y *Habitó entre nosotros*.

Es fundamental la variedad de artículos que la crítica ha escrito a partir de la cavilación sobre algunos temas de la lírica del poeta de *Cosas del cuerpo*, pero ahora debemos indagar otras investigaciones como son las tesis.

1.3 Estudios especializados: las tesis

En la actualidad, contamos con cinco tesis sobre la poética de José Watanabe. La primera se titula *La poesía de José Watanabe*, la cual fue realizada por Luis Fernando Jara León. Su intención fue analizar algunos aspectos temáticos y estilísticos comunes en la poesía del autor de *La piedra alada*; labor que realiza en tres capítulos. En el primer capítulo, investiga sobre temas como la relación hombre-naturaleza, la trascendencia, el lenguaje y la poesía (la construcción de un poema), la familia y la provincia (el persistente recuerdo), la muerte y vida (inexorable dualidad), el cuerpo como territorio del dolor y el placer, el mito en oposición a la ciencia, y la historia circular en el discurso lírico. En

¹⁵ El entrecomillado es nuestro.

cambio, en el segundo capítulo, el análisis se centra en la poética del ojo, el bestiario como vehículo simbólico, la narratividad, la presencia del interlocutor y la subjetividad de la obra de Watanabe. En el tercer capítulo, investiga sobre el *haiku* y la parábola de su poética. El análisis, la argumentación y la descripción la realizó a partir de sus fuentes primarias: los poemarios *Álbum de familia* (1971), *Huso de la palabra* (1989), *Historia natural* (1994) y *Cosas del cuerpo* (1999). Además de hacer el análisis sobre estos aspectos, también declara que, a pesar del mérito literario de Watanabe, los críticos no han dado cuenta sobre su gran capacidad para sorprender al lector.

La segunda tesis titulada *Mitología privada, angustia y compensación en la poesía de José Watanabe* fue realizada por Edmundo José Sbarbaro Dociak quien analiza los poemarios *Álbum de familia*, *El huso de la palabra*, *Historia natural*, *Cosas del cuerpo* y *Habitó entre nosotros*. Centra su investigación en torno a la representación de Laredo dentro del discurso poético. Según explica el investigador, Laredo es uno de los núcleos simbólicos más importantes de la poética de Watanabe, pues involucra su sistema de valores, su imaginario colectivo, sus costumbres, y por ser el escenario principal de los poemas. Estos son elementos que configuran la identidad del discurso; por ello, por el grado de importancia que adquiere en la obra del poeta de *La piedra alada*, construye una categoría que llama «mitología personal»¹⁶, ya que, Como dice Sbarbaro, «lo que propone Watanabe es la recuperación de un tiempo pasado a través de la memoria y del acto de la escritura que lo fija para su conservación. Es, pues, una forma de vencer el tiempo actual, de abolir su transcurso recuperando el pasado» (137-138). Esta labor es realizada a partir de la propuesta brindada por Mircea Eliade, entre otros.

¹⁶ El entrecomillado es nuestro.

La tercera tesis se titula *Habitó entre nosotros: tensión humana y divina en el Jesucristo de José Watanabe* y fue realizada por Magdalena Lucía Zegarra Chiappori quien, en tres capítulos, indaga el poemario *Habitó entre nosotros*. Dicha tesis propone la existencia de una tensión y una grieta entre la condición humana y la divina de Jesucristo. Este Cristo es incapaz de conciliar una identidad unificada dentro de sus dos naturalezas, la humano y la divino. Todo ello constituye en el fondo una alegoría del hombre contemporáneo. Además, según la investigadora, estas dos naturalezas presentan diferentes dimensiones: la primera es la humana, la cual se caracteriza por su fragilidad, lo cotidiano de sus actividades, su participación en la historia, sus parábolas y su muerte. La segunda es percibida con elementos negativos, pues producen conflictos en el sujeto: asumir la posición del hijo de Dios significa estar sujeto a este, lo cual genera en Cristo limitaciones.

Estos conflictos forjarían a un sujeto que no puede definir su identidad; por eso, luchará por afirmarse como tal. Será a partir de sus parábolas o enseñanzas, las cuales remiten al drama humano, que se eliminará esa escisión, pues funciona como un discurso que involucra y vincula a toda la humanidad.

Por otra parte, la cuarta tesis se titula *Nostalgia de permanencia: un análisis del deseo en La piedra alada de José Watanabe* y fue realizada por Giovanni Antonio Pizardi Villaverde. Analiza el poemario *La piedra alada* (2005) usando como marco teórico la propuesta psicoanalítica de Lacan y Žižek. El trabajo está dividido en cuatro capítulos. Pizardi propone que existe un conflicto en los versos de José Watanabe entre la permanencia (representada por la piedra) y lo pasajero o mudable (como el agua o el viento). Según el investigador, el sujeto lírico es un observador de la naturaleza, un testigo de los eventos y es la observación la que lo guiará a concluir que la vida es efímera. La reacción ante esta verdad se expresa en el deseo de permanecer en el mundo. Sin embargo,

las palabras del discurso poético asumidas como conceptos que expresan y explican lo que es la permanencia no satisfacen el deseo del sujeto, quien además aspira a conseguirla en la realidad. Por ello, en la poesía de Watanabe, está presente la idea de una pérdida de contacto con el mundo, la cual es representada por el lenguaje que nombra a los objetos, pero solo como sustitutos de los mismos, pues entre ambos, lenguaje y objetos, hay una fisura imposible de cerrar. La poesía de Watanabe, según lo expresa el autor, intenta indagar sobre esta abertura.

Por último, una investigación muy completa es la de Rosa María Marina Sciarra Di Cecco cuyo título es *Vida, enfermedad y muerte: en Banderas detrás de la niebla de José Watanabe*, la cual está dividida en tres capítulos. En el primero, hace una aproximación a la crítica sobre la poesía de José Watanabe a partir de las antologías, artículos y ensayos más representativos con los cuales genera un diálogo entre estos. Asimismo, presenta una descripción detallada no solo de la poesía del setenta —que incluye el contexto histórico, social y cultural—, sino también de las influencias que marcaron y fundaron la poesía de José Watanabe: la lírica anglosajona, el simbolismo francés, el hermetismo italiano, la generación *beatnik* o el *haiku*. Finalmente, en el tercer capítulo, aborda el poemario *Banderas detrás de la niebla*. La investigadora usa como marco teórico para desarrollar su investigación la propuesta retórica de Stefano Arduini, y George Lakoff y Mark Johnson. Su objetivo es fundamentar que existe una relación entre el cuerpo, visto como una estructura o fuente del conocimiento que estará presente en el discurso poético de José Watanabe, y las metáforas orientacionales y ontológicas. También, establece vínculos entre lo pragmático y lo trascendente relacionando las estructuras figurativas de la obra en cuestión y la cosmovisión de los poemas asociados con el tema de la vida, la enfermedad y la muerte.

Después de abordar las tesis, es menester aludir a los libros dedicados a la obra poética de José Watanabe.

1.4 Libros dedicados a la obra de Watanabe

Sobre José Watanabe, encontramos dos libros que son fundamentales para nuestro estado de la cuestión.

El primero al que haremos referencia es el libro titulado *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe* del doctor Camilo Fernández Cozman. Este contiene seis ensayos, cuya información no solo reflexiona sobre las obras líricas de José Watanabe, sino que investiga sobre su infancia y juventud. Pero ¿es posible que el doctor Fernández busque realizar ensayos biografistas sobre el poeta? La respuesta está en el prólogo del libro: «La biografía del autor real no determina en sentido del poema, sino que el universo imaginario de este remite a otros textos —los mitos de la religión de la que procede el poeta, por ejemplo— Algunas experiencias del autor real pueden haber influido en la gestación, pero el escritor transforma la biografía en ficción» (14). Con una perspectiva más clara, pensamos que, en sus primeros ensayos, está considerando el concepto de campo retórico brindado por Stefano Arduini. También, debemos decir que el resto de estudios se centran en los poemarios *El huso de la palabra*, *Historia natural* y *Cosas del cuerpo*. Están organizados de tal manera que su lectura es como «transitar por las habitaciones de la poesía de Watanabe» (19).

En el primer ensayo, indaga sobre la etapa en que el poeta vivió en Laredo: la faena diaria, la vida en torno a las costumbres y creencias que forman parte de cómo asimiló la realidad. El investigador también nos informa sobre la migración del poeta a Lima, su paso por la universidad Villareal en la cual estudió la profesión de arquitectura —sin concluir—, el vínculo con otros poetas, el premio obtenido por *Álbum de familia*,

su participación en *Estación Reunida* —a pesar de que mantuvo su independencia—, y la publicación de sus poemarios. Este trabajo se titula «De cómo la poesía de José Watanabe nació en Laredo». Fernández no solo usa las entrevistas realizadas al poeta y a las personas de su entorno, sino va hilvanando su ensayo con los hechos históricos que fueron medulares durante dichos años, y con la experiencia y el conocimiento que nuestro investigador adquirió en el viaje que realiza a Laredo, el cual lo nutrió del pensamiento mítico deudor de la migración andina y de las costumbres que Watanabe asimila en su infancia y juventud. En suma, el investigador logra concluir que el pensamiento de José Watanabe —hijo de Paula Varas, una mujer originaria de Otuzco y Harumi Watanabe, un migrante japonés—, quien fue criado en Laredo, un lugar en el que todavía sobrevive el pensamiento mítico, es una síntesis producto de la unión de diferentes fuentes culturales las cuales usa en su poesía. Al respecto Fernández agrega lo siguiente:

La lírica de Watanabe se nutre del mito y del imaginario colectivo de Laredo. Sin embargo, no se trata de una asimilación mecánica sino de todo un proceso sumamente complejo que permite al poeta asimilar el pensamiento mágico y, a la vez, mantener su autonomía creadora. La literatura es ficción, pero no hay ficción pura, sino que esta se alimenta de la realidad (41-42).

Asimismo, Fernández analiza dos poemas en los cuales confluyen este pensamiento mítico: «El nieto» de *El huso de la palabra* e «Interior de hospital» de *Historia natural*. Resalta el papel fundamental que tienen los conceptos de multiculturalismo, asociado al respeto; el de mestizaje, vinculado a la síntesis; e interculturalidad, ligado al diálogo para comprender a cabalidad el poema, porque sostiene que Watanabe es un ejemplo de poeta intercultural, quien «trabaja en cuatro niveles: la lengua, la estructuración literaria, las estructuras figurativo-simbólicas y la cosmovisión» (49).

En el segundo ensayo, cuyo título es «José Watanabe y el río de los setenta», Fernández alude a los problemas histórico-sociales de los años sesenta y setenta como el

golpe de estado al gobierno de Belaunde, el gobierno militar de Velasco Alvarado, el nuevo rol protagónico de las Ciencias Sociales, la presencia de revistas de crítica literaria, la teología de la liberación y los grupos poéticos que surgen por aquellos años. Luego, aborda las particularidades de la poesía de los años setenta y evita llamarla «generación» por resultar problemática. Dentro de aquellas particularidades, que nos ayudarán a comprender la poética de José Watanabe, establece las siguientes: la poética como obra abierta, la cual involucra una apertura a una variedad de posibilidades sobre el sentido de la obra e implica la participación activa del lector; el prosaísmo ligado a la poesía conversacional, en el cual se privilegia las expresiones coloquiales y la ironía; y la visión del migrante de la cual Fernández afirma que «estos poetas del setenta construyen un sujeto migrante en la obra de Watanabe se advierte el funcionamiento de un lugar de la enunciación desde donde el sujeto migrante se expresa» (68). Además, reflexiona sobre la ciudad como ente enajenante donde el sujeto migrante se sentirá excluido y marginado; al respecto Fernández afirma que «[...] el migrante, al no ser aceptado por los grupos dominantes, decide bregar contra estos y esgrime sus versos llenos de prosaísmo con el fin de socavar los resquicios de la cultura oficial» (71).

En la última sección del ensayo, Fernández afirma que descubre un aspecto nuevo en la lírica de José Watanabe: «[...]la reformulación de la poesía conversacional a través de la inclusión del pensamiento mítico de Laredo y del *haiku* como estructura estrófica» (72). Agrega que Watanabe trabaja cuidadosamente el lenguaje para evitar las palabras que resultaran excesivas. Con ello, adquiere la coloquialidad y la ironía, y la parquedad que brinda mayor claridad en su discurso. Los rasgos expuestos en la última sección de este ensayo llevan a Fernández a plantear que «Watanabe es un autor clásico en el largo camino de la poesía peruana» (75).

En el tercer ensayo, cuyo título es «José Watanabe, el *haiku* y la sabiduría del silencio», Fernández explica qué es el *haiku* y de qué fuentes de la sabiduría oriental se nutre: el taoísmo, el confucionismo, el budismo mahayana indio, el zen chino y la poesía china. Además, aborda el uso de *haiku* en poemarios como *El huso de la palabra* e *Historia natural*. Sobre el primer poemario, Fernández afirma que el *haiku* «posibilita un diálogo intercultural entre Occidente y el otro, es decir, Oriente» (84) y agrega otra función medular: «También el *haiku* se emplea, en *El huso de la palabra*, para terminar el poema: subraya la pertinencia de una óptica contemplativa para comprender los fenómenos de la naturaleza, abre el texto a múltiples interpretaciones y no impone ninguna concepción del mundo» (84). Para demostrar la función, la influencia y la presencia del *haiku* en *El huso de la palabra*, analiza el poema «Mi ojo tiene sus razones» e «Imitación de Matsuo Basho». Sobre *Historia natural*, afirma que el *haiku* aparece en menor proporción que en *El huso de la palabra*; sin embargo, sigue resultando importante. Por ello, Fernández expresa que «Watanabe se nutre del *haiku* para dar a su poesía un hálito contemplativo. La medida de aquella forma estrófica japonesa se condice con la parquedad de *Historia natural*» (89). Para demostrarlo, analiza el poema «Casa joven con dos muertos»; en este, «la muerte no significa el fin, sino que es sinónimo de un nuevo comienzo» (88).

En el cuarto ensayo titulado «*El huso de la palabra* y el abismo de la modernidad», Fernández analiza varios aspectos del poemario. El primero está relacionado con el significado del título del que manifiesta que «se trata de la revaloración del trabajo artesanal por parte del poeta que asume plenamente su individualidad y conciencia crítica en relación con el papel que debe cumplir el lenguaje en el arte» (92). Nos explica que la palabra «huso» está asociada al sentido de hilar, de uso y de hueso; y el término «palabra» al sentido de lucha entre oralidad y escritura. La labor realizada por el investigador nos

permite anunciar que el poeta es consciente de la función del lenguaje y «la intencionalidad de centrarse en el hacer poético» (94). Luego, analiza el poema «Como si estuviera debajo de un árbol». Para ello, usa la propuesta de Stefano Arduini sobre el campo figurativo. El eje central del poema está vinculado a la incomunicación en el espacio burocrático; este espacio aparece como un lugar restrictivo de la libertad y del placer. Sin embargo, en el poema, también aparece otro espacio opuesto al anterior: el de la naturaleza, el lugar de la libertad y de la comunicación plena. Al respecto Fernández afirma que

Estar debajo de un árbol significa instaurar un tiempo mítico y este se encuentra en el centro de la visión surrealista: la palabra liberadora vanguardista frente al archivo controlado por los sistemas de poder. Sin embargo, este poema no es de tendencia surrealista, sino que asume el surrealismo en tanto propuesta cuestionadora de la racionalidad instrumental y utilitaria (104).

El segundo poema que el investigador analiza es «Planteo del poema» y propone que el texto «subraya la necesidad de humanizar las relaciones entre los individuos en aras de la búsqueda de un consenso que permita erigir a la tolerancia, la comprensión y el respeto al otro» (115) para posibilitar el verdadero desarrollo de la humanidad. El tercer poema que analizará es «Los versos que tarjo». En él, se evidencia la plena conciencia crítica del poeta moderno quien, con su obsesiva corrección, busca la palabra más apropiada para transmitir un mensaje; además, el sentido del poema requiere de un lector activo para ser completado. El cuarto poema que analiza Fernández es «Sala de disección». En este, se hace una crítica al conocimiento científico —vinculado al sistema de enseñanza universitario— que no comparte o incluye otras formas de conocimiento como aquel ligado al mundo mágico-mítico en que los muertos conviven con nosotros.

El último poema que aborda Fernández en este ensayo es «El envío». El investigador critica que sea uno de los poemas menos valorados por los investigadores. Además, expresa que «pocas veces un poema se ha referido, de manera tan contundente,

a la solidaridad como proyecto social» (134). Al final del ensayo, hace una reflexión en torno al poemario y a la modernidad. Afirma que hay una confusión entre modernidad y modernización. Asimismo, si bien las sociedades actuales presentan un alto desarrollo tecnológico, esto no involucra un verdadero desarrollo humano. Además, agrega que el Perú todavía es un país en el que opera la exclusión donde no hay respeto ni reconocimiento de la individualidad, cualidad intransferible de cada ser humano. En esta exclusión, queda relegado nuestro acervo cultural-ancestral en aras de un monólogo autoritario. Sin embargo, Fernández piensa que, con el tiempo, se podrá recobrar los vínculos con el pasado y que la lectura crítica de la obra poética de José Watanabe puede contribuir en esa recuperación.

En el quinto ensayo, cuyo nombre es «*Historia natural: El bestiario a la orilla del mito*», Fernández afirma que concuerda con Marco Martos con respecto a que «Watanabe huye del lugar común» (140). Sobre el poemario, primero analiza el título. En este, percibe que el término «historia» está vinculado a la civilización y «natural» a la relación entre los seres humanos y la naturaleza (mundo de la fauna, flora y los espacios que habitan). A la vez afirma lo siguiente:

Para Watanabe, hacer una “historia natural” significa tomar como punto de partida la transformación de animales y vegetales para reflexionar acerca de ciertos temas fundamentales como la fugacidad del tiempo, el papel de lo onírico en la vigilia y el funcionamiento de la reciprocidad como principio medular para la sobrevivencia de la especie. Además, el poeta considera que algunos aspectos de la naturaleza (la vida de la iguana o del pájaro chotacabras) permiten esclarecer algunas características de la civilización (142).

Luego, analiza el poema «Casa joven con dos muertos» y afirma que en este se manifiesta lo real maravilloso. Explica que el pensamiento mítico evidenciado en el poema nos brinda varias posibilidades de permanecer en el mundo a partir de diversas transformaciones o metamorfosis, por ejemplo, la idea de convivir con las almas de los difuntos o pensar que los fallecidos pueden mutar en otro ser para seguir aquí. Además,

Fernández establece que las dos fuentes culturales heredadas por el poeta están en constante diálogo: la visión mítica de Laredo y la del *haiku*.

Otro elemento que aborda es el bestiario en «Historia natural». En este, los animales adquieren una amplia simbología: la lagartija del poema «La estación del arenal» representa la fugacidad de la vida; la iguana del poema «En el desierto de Olmos» presenta un componente mítico, pues posee poderes para traspasar a la muerte; el pájaro chotacabras y el toro de «El acuerdo», la reciprocidad; el ciervo, cuyo poema lleva el mismo nombre, la eternidad; «La oruga», la lucha por el progreso individual; los caballos en «Las rodillas», la regeneración del tiempo mítico y el descanso; «El gato» representa la inmortalidad, la arrogancia y la belleza; y «La ardilla» simboliza el trabajo y la huida. Fernández agrega al respecto que

[...] el bestiario de *Historia natural* implica una antropomorfización de los animales. Cada uno de estos posee una rica subjetividad e implica una manera de entender las relaciones interpersonales y el mundo como espacio donde confluyen y a veces luchan determinados valores como la inmortalidad y la fugacidad (154).

También, analiza el poema «La tejedora». Nos explica que presenta dos elementos culturales diferentes: el tejido de Cajamarca y la teoría de Copérnico. Con estos, Watanabe busca establecer un diálogo intercultural e intenta generar un acuerdo entre estas diferentes culturas. A manera de conclusión, Fernández reflexiona en torno a la ciencia occidental y al mito: dos aspectos fundamentales presentes en *Historia natural* y eleva la función del mito en detrimento del saber occidental: «El mito permite que veamos a las praderas, los cerros y los ríos como seres humanos que hablan, de modo interminable, en la noche. Las palabras pierden su dimensión instrumental y adquieren una función ritual. Ello permite que descubramos el velo de nuestro ser»(162).

Finalmente, en el sexto ensayo intitulado «*Cosas del cuerpo: La vida es solo física*», Fernández sostiene que existe una tradición cimentada en torno al cuerpo

abordado por poetas como Cavafis, Vallejo y Eielson; sin embargo, Watanabe integra su propia percepción a la reflexión sobre la esfera corporal humana. Asimismo, el investigador afirma que, en *Cosas del cuerpo*, existe una relación entre cuerpo y modernidad. Esta relación ya había sido asimilada por poetas como Baudelaire en su poema «Albatros» y Rimbaud en el poema «Venus Anadiomena». Sobre estos, afirma que «[...]constituyen hitos insoslayables sin los cuales no es posible referirse a los efectos del discurso del poder en el cuerpo doliente del poeta ni a la nueva concepción, basada en la cultura de lo grotesco, que se desarrolla en los albores de la era moderna» (166).

Para comprender la relación entre cuerpo y modernidad en la lírica de José Watanabe, Fernández analiza el poema «Restaurante vegetariano» en el cual se puede distinguir cómo el poeta «medita sobre determinadas funciones fisiológicas que son esenciales para comprender; a cabalidad, la dinámica del mundo moderno» (174); este texto será denominado como «desacralizador» (179), pues cuestiona a las sociedades modernas que viven en constante competencia cuyos valores como la solidaridad se verían perdidos. Asimismo, Fernández reflexiona sobre las sensaciones y el conocimiento. Concluye que, en el poemario, prima una sinestesia abstracta, ya que se vinculan las sensaciones corporales a determinados conceptos. Así, el conocimiento del cuerpo es fundamental no solo para relacionarse con el mundo, sino para que el ser humano se identifique con los de su misma especie. Lo mencionado nos permite pensar en un verdadero desarrollo humano. Por último, Fernández analiza el poema «El guardián del hielo» para aludir a la fugacidad de la vida como tema central. Expresa que el poema presenta una recreación del tópico horaciano del *carpe diem*, pues Watanabe «decide centrar su interés en personajes periféricos y, a partir de las experiencias de estos, reflexiona acerca de la fugacidad de la existencia» (184). Dichas experiencias formarían

parte de un aprendizaje que se produce en la vida diaria, es decir, un aprendizaje de tipo vivencial. José Watanabe es consciente de que en el cuerpo mortal y efímero habita el espíritu; por ende, el cuerpo es nuestra casa, y el lugar de «reencuentro con el mito» (187).

Después de leer el libro *Cuerpo, mito y modernidad*, cuyos aportes son medulares para analizar la lírica de Watanabe, debemos analizar el segundo libro dedicado al poeta, el cual surge como una propuesta de la periodista Maribel De Paz.

Ella retrató la vida del poeta de Laredo en el libro titulado *El ombligo en el adobe, Asedios a José Watanabe*. Durante seis años, realiza diversas entrevistas no solo a nuestro poeta, sino incluye a sus familiares y amigos más cercanos como José Luis Li Ning, Lorenzo Osoreo, Marco Martos y Abelardo Sánchez. La labor que realiza contiene un aporte creativo, ya que no solo será la transcripción de las entrevistas, sino que va tejiendo su discurso usando como hilos varios elementos que pueden vincularse con José Watanabe: los acontecimientos históricos que marcaron al Perú, las anécdotas y eventos personales que serán asociados con algunos de sus poemas, su visión del mundo, su concepto de poesía, arte y creación.

Eduardo Chirinos escribe el prólogo y menciona que Maribel ha logrado un hecho que él no: hacer la mejor entrevista a su poeta favorito. Asimismo, Chirinos agrega sobre los cinco capítulos de la obra lo siguiente: «[...] hay en ellos una continuidad narrativa poco menos que novelesca, y un personaje de carne y hueso en cuyo devenir la historia borra incesantemente todo rastro de biografía» (14).

En el capítulo titulado «La muerte era como de la familia», De Paz describe la llegada de Harumi, el padre del poeta, al Perú; la ascendencia de la madre y sus creencias puestas en práctica en la vida diaria, y la difícil vida en Laredo debido a la pobreza, la peste, la muerte. Sin embargo, afirma que Laredo es el lugar de la infancia y de los juegos rudimentarios. Está impregnado de costumbres y creencias ancestrales que vincula a toda

la comunidad y que contribuyó a forjar la identidad mestiza del poeta. Igualmente, en este capítulo, se va filtrando parte de la perspectiva de Watanabe sobre la vida y el arte: «creo que ante la vida lo único que hay que tener es una posición ética, que hay que mantener sanos el cuerpo y el alma, aunque parezca ingenuo decirlo» (50).

En el segundo capítulo, cuyo título es «La lotería de sobrevivir», la periodista describe el ascenso económico de la familia Watanabe gracias al dinero ganado en la Lotería de Lima y Callao. Sin embargo, este duró un breve periodo, ya que el dinero se usó no solo para proveerse de una mejor calidad de vida, sino que parte de él fue prestado. Además, De Paz detalla el primer viaje de Watanabe que significa la salida de Laredo, escenario de muchos de sus poemas y hace una aclaración sobre este lugar que proviene de la voz del propio poeta:

—El Laredo que yo conocí no existe— me explica entonces— Laredo tenía ocho, diez manzanas, y luego estaban los cañaverales, los grandes, inmensos cañaverales, interminables, y ese pequeño pueblo, entrañable, es un tema literario, no es el Laredo real. Ese Laredo antiguo es el Laredo que yo recuerdo, a ese Laredo le escribo, en ese Laredo ambiente poemas (59).

También la autora alude al profesor Nelson Vásquez, quien fue una influencia literaria fundamental en la formación de Watanabe; la penosa muerte de Harumi, el viaje de Watanabe a Lima; la discriminación que padece y su amistad con Lorenzo Osoreo. En el tercer capítulo, que lleva el nombre de «Parricidio y paternidad», abarca la etapa en que José Watanabe participa en el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) e inicia su vida como padre. También, menciona su colaboración eventual en *Estación Reunida*, el concurso Poeta Joven del Perú en el que participó Watanabe con su poemario *Álbum de familia* ocupando, junto con Antonio Cillóniz, el primer lugar en diciembre del 70; asimismo, alude a que Watanabe fue incluido dentro del grupo de poetas llamados «los novísimos». Sin embargo, De Paz agrega lo siguiente:

José fue a la vez representante y disidente de esta generación poética iconoclasta y fue catalogado pronto como “insular” por no adherirse a ningún grupo literario. Tres décadas después diría que fue “cierta comunión ideológica y la amistad” lo que lo unía a su generación, y que su insularidad se debía a la práctica de una poesía “esencialista” y “más respetuosa, quizá por el hecho de ser provinciano” excusándose con una broma, el poeta diría también en varias ocasiones que no firmó los manifiestos de Hora Zero porque estaba resfriado (108).

En el cuarto capítulo, titulado «Tras cámaras», aborda aquella etapa en que el poeta vivió en Europa junto con su excompañera Gredna, su regreso al Perú, la muerte de su amiga Tilsa, su colaboración en producciones cinematográficas y televisivas, el periodismo y las publicaciones en el *Hipócrita lector*, revista dirigida por Marco Martos. Sobre Watanabe, según la autora, Martos dice lo siguiente:

En la poesía de Watanabe hay un ingrediente que es japonés: hacer pintura con las palabras, me dice Marco Martos, no hay ninguna estridencia en ella, no hay ninguna mala palabra, o sea, la antípoda de Hora Zero. Incluso a mí me gusta la finura, pero no siempre escribo fino, he sido duro también, violento, áspero. Él no ha pasado por esa etapa de aspereza, como que la aspereza la deja fuera de la poesía. Es un poeta siempre fino. Lo que yo pienso es que tiene una tradición oral transmitida por su padre que es japonesa, siempre aparecerá un crisantemo, una enredadera, siempre habrá una sombra, un poder de concentración. Lo importante en Watanabe y en general en todo poeta no es tanto seguir las modas, sino crearlas, o crear un estilo particular, y su estilo se ha hecho a contracorriente (139).

Por último, en el quinto capítulo intitulado «La enfermedad de estar vivo», por un lado, hace referencia a la enfermedad de José Watanabe, su hospitalización en Hannover, su depresión, la publicación de sus poemarios y su lamentable fallecimiento en el 2007. Por otro lado, explica que el poeta expresará una nueva mirada, pues empieza a formarse en él un cambio de perspectiva: «El poeta, sin embargo, se manifiesta desganado ya con darle tanta vuelta a la muerte, y entusiasmado en la concepción de una poesía más vitalista.» (226).

Después de revisar la propuesta de Maribel De Paz sobre José Watanabe y su lírica, debemos hacer el balance de lo desarrollado hasta el momento.

1.5 Consideraciones finales

El recorrido realizado a través de las investigaciones nos permite colegir que la obra de José Watanabe ha sido abordada desde diferentes perspectivas y campos de investigación como los estudios culturales, el psicoanálisis, la semiótica, la intertextualidad y la retórica expansiva.

En las antologías, encontramos que José Watanabe es incluido dentro de la poesía de la década del setenta y sobre la relación que mantiene con los grupos poéticos, resaltan que goza de cierta autonomía. Asimismo, Alberto Escobar, Toro Montalvo, Ricardo González Vigil, Wáshington Delgado, autores de las antologías, destacan principalmente los siguientes rasgos: la concisión, la coloquialidad, la ironía, la narratividad y la reflexión en sus versos. González Vigil, además, ya menciona la herencia oriental del poeta de Laredo, mientras que Eduardo Chirinos sostiene que la reflexión lírica de Watanabe parte de la experiencia visual, y Micaela Chirif destaca que lo más importante del poema es desentrañar la cosmovisión.

Por otro lado, encontramos que autores como Malpartida o Zamorra Escalante indagan sobre el *haiku* en la obra de José Watanabe, mientras que Martos amplifica nuestro horizonte cultural al vincular otros referentes literarios orientales de Watanabe, entre otros aspectos.

También, tenemos que Malpartida y Asunción Rangel buscan relacionar a Watanabe con otros poetas como Cesar Vallejo y el poeta chileno Gonzalo Rojas, respectivamente, a partir de las alegorías que usan y la cosmovisión de sus metáforas.

Por otra parte, Miguel Ángel Huamán es el primero en indagar sobre el problema de la «posmodernidad» en la lírica de Watanabe. Sánchez Franco realiza su investigación sobre la evolución de los actantes femeninos. Alberto Valdivia busca una fuente

metodológica para analizar poemas como «El grito», «La gallina ciega» y «Los paralizados». Por otro lado, Luis Fernando Chueca, desde una perspectiva asociada a los estudios culturales, aborda el tema de la violencia.

Sbarbaro no solo escribe un artículo, sino que desarrolla su tesis en torno a la representación de Laredo en la poética de José Watanabe. Con esto, la crítica abre su panorama de investigación, el cual tenía como eje central la herencia oriental.

El trabajo de Mondoñedo, desde la perspectiva psicoanalítica y la semiótica, nos brinda una aproximación al poemario *Habitó entre nosotros* que también es abordado por Magdalena Zegarra en su tesis para hablar sobre la doble naturaleza de Cristo.

Victor Vich y Giovanni Pizardi (el último en su tesis) proponen que Watanabe es consciente de las limitaciones del lenguaje como también indagan sobre cómo se plasma y desenvuelve esta problemática, principalmente.

Destacamos el trabajo de Luis Jara por ser la primera tesis que se escribe en torno al discurso poético de Watanabe, aunque no incluya un marco teórico que pueda orientar y organizar su investigación. Al igual que destacamos la tesis de Rosa María Sciarra Di Cecco quien realizó una labor de investigación muy amplia, pues profundiza no solo en el análisis del poemario, sino también se ocupa de los rasgos de la poética del setenta.

Por otra parte, Camilo Fernández, además de sus artículos, nos entrega la primera investigación que brinda un panorama más amplio y exhaustivo sobre la poética de Watanabe, pues aborda su doble herencia cultural y establece un diálogo intercultural. También ofrece el bestiario del poeta de Laredo que posee características diferentes a los tradicionales y aborda el problema de la modernidad en su discurso poético, vinculándolo al de poetas como Baudelaire y Rimbaud.

Si hacemos una sistematización sobre el trabajo de la crítica, estableceríamos dos grupos. El primero se llamaría inicial e incluiría los prólogos de las antologías, artículos y ensayos que exhiben un carácter exploratorio y experimental, principalmente.

En cambio, el segundo incluirían el trabajo realizado por Fernández debido al carácter interdisciplinario de su investigación como por el diálogo intercultural que establece; las cinco tesis, donde destacamos la de Sbarbaro, por hacer un análisis exhaustivo de la categoría que estableció como «mitología privada» a partir de los estudios culturales y la tesis de Sciarra por realizar un trabajo interdisciplinario en torno al poemario *Banderas detrás de la niebla*, y no olvidemos los artículos especializados como el elaborado por Víctor Vich, quien profundiza en torno a las limitaciones del lenguaje al retratar la realidad en la poética de Watanabe. A este grupo lo llamaríamos el de la crítica especializada.

Después de lo expuesto, debemos agregar que una perspectiva común entre los críticos se relaciona con lo poco que ha sido investigada la poética de Watanabe.

Es importante mencionar que Watanabe es un autor cuya obra nos ofrece múltiples caminos de investigación (desde una perspectiva mítica, oriental, occidental, social, intercultural, del lenguaje, desde las metáforas, desde los actantes, los animales, la naturaleza, la traducción de la imagen pictórica, por ejemplo). Se han analizado algunos de sus poemas, algunas secciones de los poemarios como también se han establecido relaciones intertextuales entre algunos textos de distintos poemarios, pero todavía falta abordar el texto lírico como unidad semántica en el que cada parte está organizada para cumplir una función específica que puede resultar más evidente cuando se evalúa la obra de manera global, lo anterior será parte de nuestro trabajo.

Finalmente, resaltamos la necesidad de ampliar la investigación en torno a la obra de José Watanabe, pues todavía se encuentra en sus albores. Parte del objetivo de la tesis

es hacer un recuento de los antecedentes y las posibles vías de investigación que servirán para elaborar futuros trabajos acerca de la poética de José Watanabe. A continuación, siguiendo con la agenda programada, se desarrollará en el segundo capítulo cómo se articula la poesía de Watanabe dentro de la poética de los años setenta.

CAPÍTULO II

LA POÉTICA DE LOS AÑOS SETENTA Y JOSÉ WATANABE: PANORAMA HISTÓRICO-LITERARIO

Después de haber realizado el balance de la crítica en torno a la obra poética de José Watanabe, es menester del presente capítulo situarlo en el marco de la poesía peruana desde una perspectiva histórico-cultural y literaria. Pero ¿cuál es la senda pertinente para lograr dicho objetivo dentro de una esfera marcada por la vasta heterogeneidad literaria?¹⁷

Primero debemos decir que no contextualizaremos la obra de Watanabe dentro del concepto de «generación» en el sentido de Ortega y Gasset, tampoco la incluiremos dentro de la propuesta de Guillermo de Torre, quien en su ensayo «Generaciones y movimientos literarios» (1965) flexibiliza el rigor del concepto de generación de Ortega para plantear que lo medular no es la coincidencia en los años de nacimiento, sino su ingreso a la escena pública con algunas propuestas estéticas o ideológicas comunes expresadas a través de algún manifiesto, polémica o prólogo, ya que la diversidad discursiva de la poesía peruana —con ella la del setenta que incluye a Watanabe— es

¹⁷ Cuando pensamos en el escenario latinoamericano y nacional, nos enfrentamos a la gran diversidad cultural que constituye nuestra heterogeneidad literaria. Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire* la define como el entrecruzamiento de diferentes tradiciones que incluso pueden ser conflictivas entre sí, cuyo resultado son los vastos productos sociales y culturales.

irreductible al orden cronológico o dominio de una tendencia que es la base de aquel concepto.

Entre nuestros autores, pueden existir coincidencias cronológicas como la fecha de su nacimiento, por ejemplo; sin embargo, las diversas culturas de las que provienen, las filiaciones literarias, ideológicas, el contexto de recepción y producción de sus obras o el proyecto escritural de cada poeta hacen que surjan una vasta riqueza y pluralidad que los rigores del método generacional no llegan a cubrir. Además, a todo ello debemos añadir la falta de acuerdo entre los críticos sobre el desarrollo lírico de la poesía del setenta.

Por este motivo, resulta más conveniente usar la propuesta de Alberto Escobar, quien «plantea»¹⁸ una periodización¹⁹ de la poesía peruana en su *Antología de la poesía peruana*. La finalidad de esta es intentar organizar y establecer una tradición poética nacional que, aunque aborde textos en español, es un esfuerzo que puede ayudar a orientar el debate en torno a la lírica de nuestro país.

2.1 Periodización de la poesía peruana en lengua española

Escobar propone cuatro periodos para la poesía peruana que expondremos en los siguientes párrafos.

El primer período es el de «los mantenedores de la tradición hispánica». Podemos encontrar a los poetas del periodo colonial tales como Juan del Valle Caviedes, Amarilis, Clarinda, Hojeda o Peralta. Sus sistemas expresivos son medularmente españoles o europeos.

El segundo período está conformado por «los buscadores de la tradición propia». Se inicia con la obra de Mariano Melgar, quien presenta una innovación literaria en sus

¹⁸ El entrecomillado es nuestro.

¹⁹ La periodización no debe ser asumida como una categoría estricta, sino como una forma de ordenar a grandes rasgos la poética peruana.

yaravíes, y se extiende hasta 1910. En este se encuentran los poetas que buscan un lenguaje propio. Además, hay un cambio de actitud frente a la tradición literaria y las formas. En dicha etapa, están incluidos Salaverry, Palma, González Prada y Chocano; cada uno posee sus propios matices.

El tercer período es el de los «fundadores de la tradición o las tradiciones poéticas peruanas» que se inicia con los poemarios *Simbólicas* (1911) y *Canción de las figuras* (1916) de Eguren, y con los *Heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922) de Vallejo. Este periodo aborda hasta los poetas de la generación del cincuenta (Florián, Salazar, Bendezú, Belli, Romualdo, Varela, Delgado y Eielson). Si bien sus máximos exponentes son Eguren, Vallejo y Adán, también incluye a Moro, Oquendo, Abril, Westphalen y Sologuren.

El cuarto período es el de «los cuestionadores de las tradiciones poéticas peruanas». Este reúne la poesía de la década del sesenta y del setenta de nuestro país. Dentro de las cinco tendencias que presenta, Watanabe aparece en la tercera junto con Martos, Morales y Rosas Ribeyro. Sus obras se caracterizan por exhibir una visión anti-intelectualista, por el empleo del humor, la búsqueda del destino del interlocutor; además contienen elementos de la cotidianidad donde la transparencia del lenguaje será fundamental para que el lector pueda desentrañar el sentido o enseñanza.

Aunque Watanabe es inscrito en un periodo y tendencia específica, todavía debemos profundizar en el contexto histórico peruano —relativo a la publicación de su poemario *Álbum de familia* (1971) y de algunos poemas en la revista *Hipócrita lector*—, las características estético-literarias de la década del setenta y los rasgos propios del poeta de Laredo. La finalidad de contextualizar a José Watanabe es lograr un mayor acercamiento

hacia el significado y sentido de su obra. Lo anterior se vincula al sentido del campo retórico que, como menciona Arduini,

[...] es la vasta área de los conocimientos y las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas. Es el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es el substrato necesario de toda comunicación (*Prolegómenos* 47).

A continuación, abordaremos el contexto histórico en que surge la poética del setenta donde estará incluido José Watanabe Varas.

2.2 Década del sesenta y setenta: historia²⁰ y cultura

Durante la década del sesenta, entre los sucesos fundamentales en el mundo, pueden mencionarse la Revolución Cubana, la Revolución Cultural China, Mayo 68, el triunfo de Allende en Chile, la resistencia de Vietnam al imperialismo, entre otros. Dichos eventos conllevaron a pensar que el mundo cambiaría para ser más justo e igualitario; sin embargo, en el Perú se vivía un panorama diferente.

Uno de los hechos más importantes del Perú del siglo XX es el fenómeno de la migración que se vio favorecida en la década del cincuenta especialmente de la zona central del territorio. Este fenómeno se irá incrementando en las décadas sucesivas como consecuencia de los conflictos internos (como el terrorismo), de problemas que los gobiernos como el de Belaúnde no pudo solucionar y de los que surgieron durante la dictadura militar entre los años 68 y 80.

Al inicio de la década del sesenta, en los territorios de la sierra sur del país (como Cusco y Puno), imperaba el gamonalismo. Estos territorios, además de generar productos sobre la base de la explotación humana, producían una renta neta. Los comuneros, ante

²⁰ La propuesta histórica se desarrollará principalmente con la contribución realizada por Carlos Contreras y Marco Cueto en su *Historia del Perú contemporáneo*.

la situación de inconformidad, se agrupan en sindicatos y federaciones campesinas. Así se inician las huelgas y la apropiación de tierras en la sierra sur del país, principalmente.

Por otra parte, Fernando Belaúnde Terry ganó las elecciones de 1963 e inició, entre grandes promesas, un gobierno que debía durar seis años. Entre estas, tenemos el arreglo del asunto del petróleo con la International Petroleum Company (IPC) en Talara y una reforma agraria que enfatizaba la modernización tecnológica y buscaba terminar con los latifundios «feudales»²¹ de la sierra, principalmente. Sin embargo, las propuestas no se lograron consolidar de una forma económicamente viable; además, el presidente electo no gozaba del apoyo del Congreso y «su gobierno tuvo que enfrentar nuevas guerrillas en diversas partes del país» (Contreras y Cueto 320). Todo ello impidió que Belaunde desarrollara su programa de una forma coherente. A esto se suma la renovación del contrato petrolero sobre los yacimientos de La Brea y Pariñas que originó el llamado escándalo de la página once en el que «supuestamente se suprimió una página esencial de la versión final del contrato entre la IPC y el gobierno» (Contreras y Cueto 321).

Lo anterior, y la crisis política entre el Poder Ejecutivo y el Congreso incentivaron a los militares a asestar el golpe de estado el 3 de octubre de 1968, y a exiliar a Belaúnde.

El general Velasco asume el poder e inicia la primera fase del gobierno militar (1968-1975). Durante esta, se generó un programa de reformas como el masivo traspaso de la propiedad de los principales recursos al Estado (que incluyen los yacimientos mineros más importantes como Cerro de Pasco Corporation y la expropiación de la International Petroleum Company, por ejemplo), lo cual produjo la política de las «estatificaciones» (Contreras y Cueto 328). Entra en vigor la ley de Reforma Agraria de 1969 que expropió los latifundios de la sierra, al igual que se expropió las modernas

²¹ El énfasis es mío.

haciendas azucareras de la costa norte peruana (en la provincia de La Libertad, por ejemplo). Al expropiar las plantaciones azucareras, se crearon cooperativas para que los trabajadores administraran la producción; sin embargo, esta empresa fracasó debido a la falta de preparación de los nuevos administradores y por la falta de apoyo del Estado.

Asimismo, durante esta etapa se intentó organizar movimientos campesinos, estudiantiles y profesionales como la Central de Trabajadores de la Revolución Peruana (CTRP), la Confederación Nacional Agraria (CNA) y el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social SINAMOS (dirigido inicialmente por el general Leónidas Rodríguez con la asesoría de intelectuales como Carlos Delgado, Francisco Guerra-García y Carlos Franco) que, como indican los historiadores, «nunca llegaron a tener una identidad plena» (Contreras y Cueto 328). La finalidad de estos grupos era realizar transformaciones populares sin la obstrucción de los intereses oligárquicos.

Con estas las reformas, se pensó que había llegado el final del poder oligárquico en el Perú. Sin embargo, Velasco difundió un nacionalismo con matices paternalistas, cuya estatización obstaculizó los agentes económicos que la dinamizaban. En el panorama educativo y cultural, también se reconoce al quechua como idioma oficial y se emprendió una reforma educativa dirigida por emblemáticos intelectuales de izquierda que apoyaban al régimen populista de Velasco como el filósofo Augusto Salazar Bondy.

Por otra parte, en lo cultural, hay un auge de las ciencias sociales. En 1961 nace la Sociología como especialidad universitaria en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, En 1964 surge como carrera en la Pontificia Universidad Católica del Perú. En este mismo año, fue creado el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) por un grupo de intelectuales como Augusto y Sebastián Salazar Bondy, José María Arguedas, Luis E. Valcárcel, María Rostworowski, Alberto Escobar, John Murra y José Matos Mar; el último fue el gestor, fundador y director del IEP. Dicho grupo quienes buscaban brindar

al Perú un espacio independiente para el estudio de las ciencias sociales. Su propuesta partía de la necesidad de hacer un diagnóstico general del país mediante un estudio interdisciplinario que fue publicado en la colección denominada *Perú problema* (1968).

También, hacia fines de la década del sesenta, nace la Teología de la Liberación. Gustavo Gutiérrez fue uno de sus fundadores y fue el escritor de la obra que lleva el mismo nombre. Esta doctrina, influenciada por el auge de las ciencias sociales, difundía y defendía una actitud más firme por parte de la iglesia frente a los problemas sociales como la pobreza, la desigualdad y la discriminación. Por ello, propone que la iglesia debe tener un rol activo en la intervención de los problemas sociales y del individuo por «su gran influencia en el panorama social y por ser parte de la sociedad actual» (Contreras y Cueto 329).

El contexto histórico cultural permitió abrir más puertas al desarrollo del conocimiento a partir de la creación de algunas revistas emblemáticas en el desarrollo peruano. Un ejemplo es la revista *Amaru* creada por Emilio Westphalen, la cual, como menciona Fernández, «significó la articulación de la cultura peruana al contexto internacional y un compromiso con la modernidad.» (*Cuerpo* 58). También, tenemos la revista *Hipócrita lector* (1974-1978) dirigida por Marco Martos, Hildebrando Pérez, Elqui Burgos y Carlos Garayar; esta revista sirvió como medio de difusión de las últimas tendencias de la lírica del Perú y uno de sus participantes fue José Watanabe. No debemos dejar de mencionar a las revistas *Mabú*, *Melibea*, *Creación & Crítica* o *La tortuga ecuestre*, ya que propulsaron el cambio ideológico, social, histórico y, claro está, la expresión literaria. Asimismo, es importante mencionar que en 1975 aparece la *Revista de crítica literaria latinoamericana* dirigida por Antonio Cornejo Polar; en esta, la investigación humanística tiene una visión predominantemente sociológica.

Por otra parte, las universidades se convierten en el centro de estudios de la problemática sociocultural, al buscar medidas de solución y prevención de sucesos futuros que puedan debilitar todavía más a la sociedad peruana.

En este contexto de efervescencia cultural y reformista, nace la lírica de la década del setenta²² y uno de sus integrantes más representativos fue José Watanabe Varas. Durante esta, hay un auge de las publicaciones poéticas compuesta por autores nacidos en el segundo lustro de los años cuarenta. Ellos son de orígenes provincianos y la finalidad de sus obras fue la de articular los diversos discursos locales en un solo proyecto nacional.

Uno de los grupos más relevantes que «hizo pensar»²³ en el nacimiento de un nuevo grupo de poetas críticos de la tradición –cuyo carácter parricida negó los aportes de Cisneros o Belli, por ejemplo– fue el de la revista *Hora Zero* (1970). Sus participantes, principalmente migrantes de diferentes zonas del interior del Perú, son Jorge Pimentel, Enrique Verástegui, Juan Ramírez Ruiz, Jorge Nájar, Julio Polar, entre otros. Tienen como punto inicial de encuentro la Universidad Federico Villarreal, aunque culminó en el ambiente extrauniversitario. Publican sus proclamas y manifiestos en los que declaran obsoleta la tradición precedente y se consagran como fundadores de una nueva era

Necesario es pues, dejar las nubes en su sitio. Si somos iracundos es porque esto tiene dimensión de tragedia. A nosotros se nos ha entregado una catástrofe para poetizarla. Se nos ha dado esta coyuntura histórica para culminar una etapa lamentable y para inaugurar otra más justa, más luminosa.

Y somos jóvenes, pero tenemos los testículos y la lucidez que no tuvieron los viejos. Tenemos también un poderoso deseo de permanecer libres, con una libertad sin alternativas, que no vacile en ir más allá, para que esto siga siendo lo que es: un solitario y franco proceso de ruptura. (Oviedo 134)

Este grupo de poetas, como afirma Fernández, «se planteaba como una neovanguardia» (*Cuerpo* 60) y veían en la poesía un instrumento que contribuiría decisivamente en el cambio social; sin embargo, su proyecto artístico no se concretó, pues

²² No se utilizará el término «generación» por resultar problemático.

²³ El énfasis es nuestro.

Hora Zero no ideó propuestas que sean verdaderamente renovadoras, sino, como explica Higgins, «fue una continuación del proyecto de la década del sesenta» (190).

Por otra parte, Antonio Cornejo Polar menciona que es gracias a *Hora Zero* que se dan a conocer otros grupos de poetas jóvenes contemporáneos o ligeramente anteriores a este como el grupo *Gleba* (1963) y *Estación Reunida* (1966). Este último surge en el ámbito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, fue de tendencia maoísta y guevarista, y fue dirigido por Rosas Ribeyro. También, encontramos que participan poetas como Elqui Burgos, Tulio Mora, Óscar Málaga, Lorenzo Osoreo, Patrick Rosas, Fernando Sánchez, Ana María Muro y el poeta José Watanabe. (*Literatura* 243)

Asimismo, se formaron otros grupos como *Cirle* con Nicolás Yerovi y Ricardo González Vigil; *La Sagrada Familia*, cuyos participantes fueron Guillermo Niño de Guzmán, Carlos López, Enrique Sánchez Hernani, Edgard O'Hara, Luis Alberto Castillo y Roger Santivañez. Por otro lado, tenemos al grupo *El movimiento de los poetas mágicos del Perú* y participaron en este Carlos Zúñiga, Óscar Aramayo y César Toro Montalvo. Estos grupos buscan romper con la tradición poética y le confieren a la poesía un lugar privilegiado, pues la consideran el vehículo efectivo para el cambio social. Sobre sus propuestas, se evidencia una tendencia marxista vinculada al desarrollo sociohistórico latinoamericano. Sobre lo anterior, según De Paz, Galindo afirma lo siguiente:

Los textos incorporan no solo los discursos que provienen de otras disciplinas artísticas, sino también de otras disciplinas y saberes, hibridándose e injertándose en un macrotexto complejo de múltiples referencias culturales desjerarquizadas [...] La poesía así aparece como el espacio de resistencia, de verbalización, en medio de contextos represivos o tensionales. El cuerpo social para el que se escribe se escabulle. Las nuevas vanguardias una vez más muestran su inevitable gesto político, su capacidad para resituar las posibilidades comunicacionales y de representación de la escritura (Galindo, Oscar 76).

Hora Zero y *Estación Reunida* son los grupos que tuvieron mayor acogida, pero existían diferencias entre ambos. Sin embargo, estas diferencias fueron mermadas, pues

compartían el mismo principio: «creían que las palabras, la poesía y el arte en general podían favorecer la comunicación entre los hombres y cambiar la sociedad» (De Paz 107).

Uno de los eventos centrales, en este contexto artístico y social, es la realización de una serie recitales en 1971 en la Biblioteca Nacional. Entre los grupos que participaron, no solo se encuentra *Hora Zero* y *Estación Reunida* sino también *Ambito*, *Kachkanirajmi*, *Alba* y *Warinkurip*. Estos recitales no solo brindaban la oportunidad de concientizar a la sociedad, sino que debía ser «la propagación del acto creador del poeta» (De Paz 107).

Es importante resaltar que algunos poetas no se inscriben, sea de manera explícita o implícita, en algún grupo poético de esta década tal es el caso de Antonio Cillóniz, Abelardo Sánchez León y José Watanabe a pesar de que el último publicó, en algunas oportunidades, en *Estación Reunida*. Asimismo, Watanabe no comparte la postura parricida de sus compañeros de esta poética y como lo expresa De Paz «él siempre respetó la tradición literaria [...] se dio cuenta de que formaba parte, de manera indesligable, de una tradición poética» (De Paz 104).

Lo expuesto en el apartado, fue una antesala necesaria para comprender y desarrollar algunas características importantes que involucran a los poetas del setenta y a José Watanabe en la siguiente sección.

2.3 La poesía de los años setenta

Para entender la obra de José Watanabe, resulta indispensable establecer las características que vinculan a los poetas de la década del setenta. Establecemos, principalmente, cuatro características:

2.3.1 Poética de la obra abierta

Los poetas de la década del setenta y Watanabe forman parte de la heterogeneidad cultural peruana como también de la poesía moderna. Esta permite que, en el texto

poético, se pueda establecer diversos cruces de géneros y estructuras discursivas. Además, asumen su discurso como obra abierta, pues abre la posibilidad de evitar una interpretación unívoca.

Pero ¿cómo entendemos la poética de la obra abierta? Umberto Eco explica en qué consiste esta propuesta: la obra abierta permite el establecimiento de múltiples interpretaciones. Esto se debe a dos aspectos fundamentales.

El primero implica la perspectiva del lector, pues este, cuando lee y analiza la obra, construye el sentido en un momento o situación determinada que a la vez depende de su sensibilidad y acervo cultural. Sobre lo dicho, debemos agregar que «todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original». (Eco 74) Con ello, el lector aporta una interpretación que completará el sentido del poema del escritor.

El segundo aspecto que aborda se asocia con las propuestas de algunos textos artísticos en los que el autor produce una obra cuyo sentido no es concluyente o único. Desde esta óptica, la obra se plantea deliberadamente abierta. El escritor es consciente del rol del lector; por ello, le confiere la ocasión de completar el sentido. Este estará cargado de su perspectiva personal y, a la vez, podrá organizar el texto de diversas formas.

Como explica Eco, en el romanticismo de Novalis, encontramos la idea de «la poesía como arte del sentido vago y del sentido impreciso» (Eco 89); sin embargo, quien es consciente del significado de obra abierta es el poeta simbolista Paul Verlaine en su *Poétique*, pero será Mallarmé el que expresa un compromiso más arraigado.

En primer lugar, para explicar lo expuesto²⁴, usaremos los primeros versos de la sección “1. Economía del trazo” del poema «Taller artesanal (Relaciones Práctica/Gnoseología)» (64-65) de *Taqui Onqoy* escrito por Enrique Verástegui:

Tal vez trazó un círculo en su memoria.
Necesitó inventar muy bárbaramente el mito
para inventar el arte sin contradecir
lo natural, un bello círculo preciso
girando el índice sin mover la punta
del codo en tierra como el Giotto clásico
que ahora se produce en el taller artesanal²⁵.

En el primer verso, Tal vez trazó un círculo en su memoria, se insinúa la posibilidad de pensar en el ingreso y rememoración del tiempo mítico simbolizado por el círculo. Gracias a ello, se puede desplegar los versos [...] Necesitó inventar muy bárbaramente el mito / para inventar el arte sin contradecir / lo natural [...]. Podríamos pensar que lo anterior manifiesta la necesidad de regenerar el mito desde las manos del artesano-escritor para lograr recrear el tiempo ya mencionado. Para ello, resulta necesario la búsqueda de comunión entre la naturaleza y el arte e involucra, también, a uno de los artistas iniciadores del Renacimiento, Giotto, además del proceso artístico de mimetizar la naturaleza y la repetición del acto en el taller artesanal. Pero ¿cuál mito?, ¿será el de la creación del mundo y la naturaleza o del arte para después inventar el arte? o ¿se intenta revivir o actualizar el momento de creación de la obra de arte de Giotto u otro artista? Como vemos, el proceso de comprensión del poema no reside únicamente en el mensaje, sino deberá incluir el aporte de aquel lector activo, quien a partir de su acervo cultural le atribuirá un sentido y contenido.

²⁴ El objetivo de citar los versos de los poemas mencionados no es el de realizar un análisis exhaustivo, sino el de evidenciar el funcionamiento de las características propuestas.

²⁵ Estamos integrando algunos versos del poema para entender cómo se manifiesta la idea de obra abierta.

La poética de la obra abierta está presente en los textos de *Hora Zero* y de otros poetas como Watanabe. Por ejemplo, en el poema «Taller de escultura» de *El huso de la palabra* (Poesía 89) del cual mencionaremos algunos versos.

Sobre un pedestal más alto estaba la cabeza-modelo,
 un mármol barato,
 que miraba con ojos neutros
 y una sílaba detenida en su boca entreabierta.
 Las cabezas bosquejadas iban a ser sus iguales,
 unánimemente
 iban a copiar esa sílaba detenida, tal vez el comienzo
 de la única frase
 que con variaciones vamos repitiendo todos.

Los versos nos remiten a cavilar sobre el trabajo de producción en masa, ya que las cabezas bosquejadas serían semejantes al modelo, una cabeza hecha de mármol barato. Los versos pueden remitir a una crítica sobre dicha producción en serie; sin embargo, también apela a que las reproducciones, a pesar de ser idénticas, pueden tener sutiles variaciones. No obstante, hay algo que escapa: una sílaba detenida, una frase que está destinada a repetirse. Con ello, surgen preguntas como ¿cuál es la sílaba detenida en la boca de esa cabeza modelo?, ¿cuál es el significado de esta sílaba que forma parte de la frase que repetimos todos, pero con variaciones? y ¿cuál es la frase común a todos los seres humanos? Las repuestas pueden ser variadas o simplemente pueden quedar formando parte de un misterio en el lector, un final abierto y sugerente que dependerá del receptor en el momento en que esté leyendo el poema.

2.3.2 Poesía conversacional

Es innegable que la propuesta de la poesía conversacional es acogida por los poetas del setenta. Sin embargo, ya el poeta Pablo Guevara, quien bebe de la fuente lírica de Pound, en su poema «Mi padre un zapatero» de *Retorno a la criatura*, muestra algunas características que pertenecen a la poesía conversacional. Sobre este poema, Fernández dice que «revela un precursor y temprano coloquialismo» (*Hinostroza* 101). Por otra

parte, si bien esta propuesta es asimilada tanto por la poética del setenta, como la del sesenta, ambas aportan sus propios matices. De esta, por ejemplo, tenemos a Cisneros o Martos quienes usan expresiones coloquiales dentro de la estructura del texto lírico. Al respecto, Camilo Fernández expresa lo siguiente:

Los poetas de los años sesenta son narrativos, pues cultivan un gusto por la anécdota y no se apoyan en el empleo de metáforas aisladas que estén al margen de la estructura del texto. Influidos por la poesía de lengua inglesa de (Pound, Eliot, entre otros), estos escritores emplean un tono coloquial y una oralidad que les permite ampliar el vocabulario del texto. Estos textos son conversaciones, charlas entre un hablante que anhela dar un testimonio a un oyente que percibe el latido de cierta anécdota en el racimo de los versos (*Hinostroza* 100).

La poesía conversacional o exteriorista representada principalmente por Ernesto Cardenal es aquella que busca el lenguaje poético en la experiencia cotidiana. Con ello, se abre la posibilidad de integrar elementos al discurso poético que para la poesía pura y hermética era impensable. Aquella será definida por Cardenal de la siguiente manera:

El exteriorismo es la poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa, anecdótica, hecha con elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. En fin, es la poesía impura (*Las palabras* 100).

La poesía conversacional permite a estos poetas desarrollar una forma de aprehender a la sociedad peruana emergente dentro del texto poético donde las estructuras prosaicas remarcan el coloquialismo. También, rompen con las formas rígidas y tradicionales a favor de estructuras poéticas más abiertas o libres que permitirán producir ritmos variados e introducir diferentes voces y perspectivas en el discurso (polifonía); por ejemplo, les proporcionan la oportunidad de incluir elementos provenientes de los dialectos marginales con los que muchos de estos poetas se identifican como también podrán incorporar elementos que pertenecen a su entorno para compartir su experiencia cotidiana.

Podemos encontrar un ejemplo en «Balada para un caballo» (31-34) de *Ave Soul* de Jorge Pimentel. El coloquialismo de sus versos es fundamental, pues permite introducir

al migrante —representado por la voz del caballo— para expresar sus deseos y para hacer una crítica a la discriminación que padece en la urbe de la sociedad peruana.

... Y se alejaron a la carrera. Yo sabía
 lo que le sucede a un caballo en la ciudad. Y
 por ello me mantengo alejado de ella. Pero a veces
 me interno y sucede lo que tiene que suceder. Pero si yo
 me rebelo y persisto y amo terriblemente mis posibilidades
 de realizarme en un medio donde la civilización se mata
 y permanecen odios, prefijo ser caballo. Mojaré
 la tierra con mis orines calientes hirviendo con estas ganas
 inmensas de vivir y me uniré a las manadas para galopar
 hacia la vida, para mantenernos unidos y vencer,
 para no estar solos, para volvernos verdes-azules-amarillos
 anaranjados-rojos y trotar hacia el nuevo aire fresco
 y el campo sin límites.
 Seré libre así y al menos mis guardacaballos cuidarán de mí
 y de mi yegua
 y de mi potranco.

También, encontramos el prosaísmo como un elemento fundamental en la lírica de José Watanabe, por ejemplo, en el poema «Flores de plástico» de *Álbum de familia* (*Poesía* 31). En este, hace una crítica a la vida moderna y artificial al que es sometido el hombre —y la mujer— de la urbe, quien además acepta esta condición.

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

Por otro lado, la poesía conversacional de Watanabe adquiere sus propios matices; no olvidemos que esta abre la posibilidad de introducir en la obra nuevas y diversas perspectivas. Con y gracias a ella, Watanabe fusiona el pensamiento mítico de Laredo y el *haiku* con los cuales logra una propuesta innovadora. Esta idea ya fue sostenida por Fernández en la obra que escribe sobre el poeta de *Cosas del cuerpo*.

En la lírica de Watanabe, un ejemplo representativo de lo mencionado es «Casa joven con dos muertos» de *Historia natural*, pues logra hacer dialogar la tradición mítica de Laredo con el *haiku* de tal manera que Watanabe forja una estructura unificada.

Además, debemos mencionar que Watanabe siempre fue muy cuidadoso con cada palabra que plasma en sus poemas para evitar el lugar común, la excesiva adjetivación y así lograr la concisión verbal —que se asocia a la del *haiku*, pues es una estrofa de tres versos. También, busca que el lector intente comprender o descubrir el o los mensajes sugerentes del texto —según la obra abierta— evitando que el poema sea caliginoso en su contenido para que también pueda aportar significados.

Por ejemplo, en el poema «El acertijo» de *El huso de la palabra (poesía 108)*, evita la cursilería y el preciosismo cuando agrega a la estrella la característica de ser sarcástica. En el cielo empiezan las estrellas, numerosas y parpadeantes / la más brillante y seguramente la más sarcástica / se acerca hasta el filo del tejado [...].

2.3.3 Compromiso social

La propuesta colectiva de los poetas de la década del setenta y con ellos Watanabe estuvo en correspondencia con el contexto político-social de aquellos años; por ello, en sus obras plantean críticas, denuncias sociales o cambios cuya finalidad era «preparar el terreno para una sociedad basada en valores colectivos». (Higgins 192)

Al igual que la generación Beat, rechazaban el concepto de una poética aislada de la realidad social siendo este un fundamento para el uso de expresiones coloquiales en su obra. Proponen que la poesía no debía ser vista como una labor individual, sino debe generar un diálogo con los demás, con la sociedad. A esto Higgins agrega que «[...] es un hito en la historia de la literatura peruana, ya que fue la vanguardia de los emergentes sectores sociales que se abrían un espacio en el escenario cultural, un proceso de apertura que hubo de revivifica la poesía nacional» (Higgins 195).

El compromiso social, junto con la poesía conversacional, permite la inclusión de diferentes voces marginales, voces de otras culturas que experimentan un choque cultural producto de una migración. Lo anterior identifica e involucra a muchos de los poetas de los años setenta como al poeta Watanabe.

Sin embargo, estas voces periféricas representadas en el poema no solo manifiestan la lucha contra la postergación y marginación provenientes de los centros de poder, sino también incluyen elementos de la cultura a la que pertenecen estos vates; por ello, la visión del migrante puede apreciarse desde varias perspectivas. Por ejemplo, lo anterior es palmario en los últimos versos del poema «La bicicleta» de *Historia natural* (Poesía 149).

Nunca tuve una bicicleta y eso explica
que hasta hoy no haya elaborado una filosofía
más allá de los nerviosos animales que he cabalgado,
y que siempre serán el burro, el perro y el chivo.

Resulta interesante que un llano objeto como es la bicicleta sea usado como símbolo de la cultura de la urbe. Esta aparece en el poema no como un objeto extraño, pero sí ajeno, pues no forma parte de la cultura a la que pertenece la voz poética, cuya filosofía proviene del mundo natural. Por otro lado, la ciudad es otro eje central del discurso poético. Es criticada por ser un ente enajenante. Fernández ya hace alusión a esta idea en su obra *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*.

La ciudad, en la lírica del setenta, retrata la realidad contemporánea, la vida urbana como también busca destacar sus contradicciones. Es un espacio que permite acceder al conocimiento, pero a la vez no democratiza las diversas voces provenientes de otros espacios culturales.

El migrante no logra ser asimilado dentro de la sociedad capitalina, sino es excluido de ella, una característica de la cultura peruana. Asimismo, la ciudad aparecerá

como un lugar que conlleva a la degradación del sujeto. Sobre lo expuesto Fernández afirma que el migrante «[...] al no ser aceptado por los grupos dominantes, decide bregar contra estos y esgrime sus versos llenos de prosaísmo con el fin de socavar los resquicios de la cultura oficial» (*Cuerpo* 71).

Encontramos un ejemplo de lo anterior en los versos del poema «Salmo» (19) de *En los extramuros del mundo* de Enrique Verástegui. La voz poética es testigo de la enajenación del hombre de la ciudad cuyos habitantes, a pesar del deterioro, la locura y la enfermedad que padecen, no renuncian a ella:

Yo vi caminar por calles de Lima a hombres y mujeres
 carcomidos por la neurosis,
 hombres y mujeres de cemento pegados al cemento aletargados
 confundidos y riéndose de todo.
 Yo vi sufrir a esta gente con los ruidos de los claxons
 sapos girasoles sarna asma avisos de neón
 noticias de muerte por millares una visión en la Colmena
 y cuántos, al momento, imaginaron el suicidio como una ventana
 a los senos de la vida
 y sin embargo continúan aferrándose entre
 marejadas de Valium
 y floreciendo en los maceteros de la desesperación.

También, desde sus inicios, Watanabe se manifiesta en contra del sistema, pero expresando un estilo propio, por ejemplo, en los versos del poema «Sugerencias» de *Álbum de familia (poesía 47)*:

Aviso que la silla donde escribo por triplicado
 y tomo mi refrigerio
 ya me está tatuando la espalda y las nalgas.
 ¿Por qué no mandan una circular
 permitiendo a los oficinistas
 desfilar 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
 la sonrisa de mi mujer, mis libros, mi hijo
 anunciado por el tejido de lana Patito
 que me ensueña largamente hasta las babas.

Tenemos una crítica al sistema laboral capitalista, pues este se impone con la finalidad de tener a sus trabajadores, representados por la voz poética, sentados haciendo

un trabajo mecánico y enajenante de oficinista durante varias horas. De esta manera, los aleja del universo que habita al ubicarlos detrás de las paredes en el lugar de trabajo. Sin embargo, a pesar del intento del sistema de aplacar el espíritu y el deseo humano, la voz poética es consciente de su propia naturaleza: no podrá mermarla ni ocultarla. Estos versos de crítica se expresan con singular y sugerente ironía, que, en cambio, se irá intensificando conforme transcurre el resto del poema. Es a partir de la crítica que la poesía deberá funcionar como el lugar del redescubrimiento social del sujeto.

2.3.4 La idea de poema integral

Sobre la idea de obra integral, encontramos varios antecedentes en *Todas las sangres* de Arguedas o en los *7 ensayos de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui, pues buscan la integración de las diversas voces peruanas que fueron por mucho tiempo relegadas por el poder central capitalino.

Por otro lado, *Hora Zero* dentro de sus propuestas formaliza y plantea la idea de poema integral que junto con la poesía conversacional permitirán la integración de diversos discursos, voces de nuestro contexto socio-cultural heterogéneo y cambiante. Su plasticidad permite que estos discursos confluyan en un solo texto y universo.

Para lograr este objetivo, se propone una ruptura con el plano lingüístico del poema puro y hermético. En este camino, también debe estar incluida la renovación de la sintaxis; por ello, se debe reducir al máximo el uso de la adjetivación y, por otro lado, «se atribuirá la sustantivación a un elemento, cosa o hecho minimizado por intereses anti históricos, llenándolos de contenidos vivos para colocarlos en el plano de la vigencia».

(Mora 31)

Asociado al compromiso social, el poema integral debe centrarse en la representación de lo colectivo y su diversidad a partir de la individualidad en un discurso

que permita su actualización. A lo anterior, debemos agregar algunas características que

Tulio Mora propone sobre el poema integral:

En resumen, si hay características comunes de este despliegue múltiple de la estética del poema integral serían 1) el equilibrio conflictivo de lo estético “culto” y lo popular-marginal, o abiertamente el rechazo de lo primero por la vigencia del segundo; 2) la poética de la experiencia (“el poema auténtico”); 3) la experimentación; 4) la asociación de diversos recursos (verso, narrativo, ensayístico, dramático, audiovisual, periodístico y otros); 5) la necesidad de nuevos perfiles humanos para hacer más verosímil una nueva subjetividad; 6) la negación del yo lírico diluyéndolo en otros sujetos propios de la poesía dramática o épica; y 7) la fusión de las cuatro fuentes emisoras de poesía: cosmopolita, nativista, mitológica y urbana (*Los broches* 32-33).

El poema integral, gracias al lenguaje conversacional en la poesía, hacen que elementos disímiles puedan estar dialogando en un texto unificado. Un ejemplo de lo anterior es encontrado en los versos de la sección “2. Armonía del bordado” del poema «Taller artesanal (Relaciones Práctica/Gnoseología)» (65-66) de *Taki Onqoy* (1993) escrito por Enrique Verástegui:

Tal vez trazó un círculo en su memoria:
culo y ojos hermosos, boca, cielo, sol.
Duro tiempo sin tiempo del instinto.
Aunque no trazó el círculo primero
ni leyó las internas proporciones
que mi adolescencia amó en el colegio
su dura vida brindó al brote de una flor.
Aunque no pronunciara el Phi el artesano
mas directamente estableció ese valor,
no trazó tal vez el triángulo ni sumó
la mediatriz con otra y otra mediatriz
llegando al mismo centro sin centro
de la elíptica que su universo con flores,
astros, aves y dioses armónicamente
bordó entre un sueño y su hermosura.
El universo puro y primitivo-incandescente.
No extrajo el diámetro ni sumó la radio
pero yo celebro lo perfecto de su trazo
y celebro la vieja armonía de su obra.

En este poema, vemos cómo la voz poética compara el conocimiento ancestral y tradicional del artesano tejedor con el aprendido en las aulas del colegio, con la geometría. Sin embargo, los versos no se despliegan para ser analizados únicamente de forma comparativa, sino para decir que el conocimiento del artesano no es el del saber occidental

ni el institucionalizado por los centros de poder; sin embargo, es un conocimiento que logra aprehender el universo.

El artesano, gracias a su conocimiento ancestral, adquiere un saber que es de un valor universal, pues, aún sin saber sobre geometría, puede usar sus valores y trazos en la vida real y en su bordado, los cuales le permite llegar a la armonía. La voz poética está presente para alabar el conocimiento universal y la labor ancestral del tejedor; dicho saber será considerado como superior al occidental.

Esta característica no pertenece únicamente al grupo *Hora Zero*, sino que es usado por diversos poetas como Watanabe, uno de los más destacados. Por ejemplo, un texto representativo es el poema «La tejedora» de *Historia natural (poesía 170)*:

Mirando
a la muchacha que teje en telar de cintura
me aprieto
solitario y concupiscente
contra la yerba que crece en esta colina de mi pereza.
Mi oído
cree escuchar
el chirrido de la tierra girando sobre su eje.
Si en alguna parte suena, sería aquí.
Y entonces recuerdo el globo terráqueo de escritorio
donde jugaba
a buscar un lugar para vivir, apuntándolo con el dedo,
al azar.

Tu teoría, Copérnico,
explica la alternancia del día y la noche,
mientras los hombres buscamos
en la tierra
un lugar para vivir.

La tejedora
intercala la lanzadera
entre las mil hebras del telar, y ya se puede ver
la figura que realiza:
un colibrí
frente a la flor del floripondio.
Su mano
cogiendo la lanzadera que parece puñal
insinúa
otro movimiento, el que puede herir,
pero no
este es un lugar apacible
y todo se mueve con bondad.

¿Sería posible, Copérnico,
 sumar los movimientos de su mano
 con los infinitos otros de la misma índole
 y hacer uno solo
 para que la vida que gira sobre tu teoría
 sea rápidamente bella
 como en este tejido de Cajamarca?

En este poema, la voz poética intenta establecer un diálogo con Copérnico a quien se dirige para desmitificar su aporte al conocimiento occidental y al saber científico oficial. La finalidad es valorar el saber ancestral, mítico y vivencial de la tejedora de Cajamarca.

La voz lírica discute el valor de la teoría de Copérnico, pues, mientras este hace un aporte a la ciencia y al saber abstracto, los hombres luchan y buscan un espacio para vivir en concordia. Por otro lado, el saber de la tejedora se asocia a la armonía y equilibrio que puede establecer con su entorno. Ella hace la vida más apacible y los elementos que idealiza son los que están en la naturaleza que plasma en su bordado.

El dialogo entre las dos culturas establecido en el poema, principalmente en los últimos versos, tiene una finalidad humanitaria. Si bien a lo largo del texto la voz poética critica al saber copernicano, también aboga por que el desarrollo de la ciencia implique el desarrollo armónico de la humanidad e involucre al entorno natural. Lo interesante es que Watanabe posibilita el diálogo entre dos sistemas culturales muy diferentes y propone la unión de ambos para construir un proyecto basado en la solidaridad y para la comunión entre los hombres.

Las características propuestas que vinculan a los poetas del setenta con Watanabe fueron necesarias para establecer asociaciones, pero también permitirán visualizar cuáles son aquellas que garantizan la originalidad del poeta. Algunas de estas, serán desarrolladas a continuación.

2.4 Influencias y características de la poesía de José Watanabe

La poética del autor de *Cosas del cuerpo* también asimila otras tradiciones literarias como el simbolismo francés, la lírica inglesa, Pound, el hermetismo italiano, la poesía de Machado, César Vallejo, la poética peruana y latinoamericana en general, pues Watanabe pertenece a un contexto donde confluyen numerosas y disímiles tradiciones. Sin embargo, es menester de este trabajo centrarnos en aquellas que brindan a la lírica de Watanabe, como dijimos líneas arriba, originalidad. A continuación, las abordaremos.

2.4.1 La tradición del *haiku*

Para poder aproximarnos y entender el discurso lírico del poeta José Watanabe, es fundamental conocer al menos algunos aspectos esenciales del *haiku*, forma poética muy difundida en la tradición lírica oriental.

Primero es fundamental mencionar que el *haiku* debe ser entendido como un poema que ha prescindido del artificio retórico, la verbosidad, el intelectualismo, el sentido sentencioso, el hecho histórico y la referencia sentimental del sujeto lírico. La finalidad es producir un poema breve y libre de flexiones temporales y personales para que se dirija a la esencia de las cosas, creando un sentido atemporal del texto cuya evocación, mediante la lectura, nos lleva a su actualización. Esta evocación debe transmitir una visión o imagen intuitiva de la realidad, la cual es generada en un instante para hacer sentir al lector el impacto de un momento revelador que adquiere trascendencia, donde el elemento central es la naturaleza. Al respecto, Fernando Rodríguez-Izquierdo afirma que

el haiku en su brevedad expresiva es enteramente imagen, impacto de un momento sentido en profundidad. A través de él el poeta quiere hacer ver y sentir el núcleo de su experiencia. El haiku llega a ser así símbolo de una visión intuitiva de la realidad, que en ocasiones comporta valoraciones religiosas o éticas (*Haiku* 22).

El *haiku* es llamado por Rodríguez-Izquierdo poesía de la sensación, pues «pone énfasis en una unidad surgida a partir de una percepción sensorial en la cual todas las cosas se unifican» (*Haiku* 24). Esta unidad de experiencia es transmitida gracias a la imagen (representación o símbolo) que se proyecta no en la división de sus versos, sino en su sentido integral.

Asimismo, el *haiku* busca hacer hablar a las cosas a través de la voz del poeta quien, al despojar al lenguaje de todo artificio sin eliminar la sugerencia del poema, abre la posibilidad a diversas significaciones. Debemos agregar que el *haiku* posee alguna dimensión pictórica, ya que pretende transmitir la iluminación de un instante a través de su estructura concisa e integral. Para que el *haiku* logre esta estructura y valor, pasó por una etapa de evolución y perfeccionamiento; por lo mismo, su perfeccionamiento también proviene de los aportes de diferentes influencias²⁶.

²⁶ El primero es el taoísmo con Laotzé, el cual intenta salir de la realidad aparente con la finalidad de llegar al mundo del puro ser. Al respecto, Rodríguez-Izquierdo afirma que «el Tao constituye el todo y la nada, fuerza creadora y constructiva, gran origen y gran vacío, punto de inserción del hombre en el cosmos [...] Tao es un principio de pasividad, pero es a la vez activa comunión con la naturaleza» (*Haiku* 36).

La doctrina del Tao rechaza el conocimiento y el intelectualismo; en cambio, busca una comunión con la naturaleza en la que el ser humano debe dejarse llevar por el libre fluir de esta. El taoísmo está asociado al espíritu del *haiku*.

La segunda influencia es el confucianismo que busca, a partir de la concisión y sobriedad, transmitir cierta intencionalidad moral. Propone que el hombre se identifique con el mundo y busque en él su camino, en la unión con la naturaleza y la vida ordinaria liberándose del pensamiento abstracto para lograr asimilar la sabiduría que la naturaleza le otorga.

La tercera influencia es la del budismo mahayana indio que busca hacernos llegar al nirvana o estado de reposo en Buda al despojar toda apariencia. Propone que la realidad última no se encuentra en las ideas, ya que el mundo no está construido de ellas porque son ilusorias al igual que las palabras, pues estas solo remiten a la poesía o al mito.

En cuarto lugar, tenemos al *zen* que es el camino de la liberación. También, es concebido como el campo del budismo de la espiritualidad y la contemplación, y comparte con el *haiku* «el amor [...] por símbolo y la confusión de sujeto y objeto [...] la visión de este mundo como un mundo de incertidumbre y misterio [...] la pobreza amada y vivida» (*Haiku* 40). Tanto para el *zen* como para el *haiku* la naturaleza, con los elementos que la componen, tienen la cualidad de ser divinas. La trascendencia dependerá y está en la intuición del poeta iluminado, en una experiencia de su relación con el mundo.

La última fuente que mencionaremos es la poesía china, cuyos poetas principales fueron Tao-Yüan-Ming, Tu-Fu y Po Chüi, la cual estará provista de «un sentimiento de nostalgia y de cansancio del mundo» (*Haiku* 40); se puede encontrar la influencia de esta poética en Basho. Sin embargo, existe una diferencia entre la lírica japonesa y la china: la primera está libre del espacio y tiempo centrándose en el individuo y su estado, mientras que la segunda tiene «cierta tendencia a la grandiosidad en la presentación del espacio y tiempo. Habla sobre un cierto estado, mientras que la poesía japonesa está en él» (*Haiku* 41).

Por otra parte, el *haiku* se distribuye en tres versos breves de 5-7-5 sílabas japonesas. En ella, se aprovecha la sonoridad de la lengua japonesa, se usa juegos de palabras, onomatopeyas y aliteraciones.

Pero esta estructura es producto de una evolución, cuyos orígenes se encuentra en el *Katauta*, una forma poética breve de tipo pregunta y respuesta compuesto de 19 o 17 sílabas que dio la pauta silábica para las estrofas más importantes de la literatura japonesa como el *chooka*, el *tanka* y el *sedooka*.

Si bien el *tanka* (canción corta que contiene dos estrofas: la primera de 3 versos de 5-7-5 sílabas y la segunda de dos versos de 7 sílabas cada uno) se asociarían en menor medida que las demás con el *katauta*, mantiene fielmente su pauta formal y, a la vez, viene a ser la modalidad estrófica anterior del *haiku*.

Además, a nivel del lenguaje, mostrará la ambigüedad de la lengua japonesa, rara vez usa pronombres personales, no se distingue el singular y el plural, y a menudo no presenta distinciones temporales como también no está presente el sujeto, al igual que en el *haiku*. La estrofa se vinculaba al estado emocional del poeta manifestado en una intuición.

Por otro lado, tenemos el *renga* (canción encadenada) que consiste en un encadenamiento de *tankas* creados por varios autores reunidos para componerlos. La estrofa inicial del *renga* se llama *hokku*, el cual otorga la pauta temática para la continuación de todo el *renga*; por ello, tiene un valor fundamental.

A la sombra de los cerezos en flor, (*hokku*)
 Personas del todo extrañas
 No hay ya (*Haiku* 363).

Cuando se fueron ampliando las reglas del *renga*, se fue generando otra forma del mismo asociado a lo humorístico, lo ligero y cómico: el *haikai renga*. En este, se usa palabras cotidianas, pensamientos inesperados y comentarios humorísticos. El valor del

renga radica en que, a través del *haikai*, junto con el *hokku*, constituye el origen y la estructura del *haiku*, pues de estos proviene su nombre. Además, parte del proceso de maduración que forjará al *haiku* es el desarrollo del tema de la estación, el cual está asociado no solo a las estaciones del año, sino también a los elementos pertenecientes a la naturaleza que prevalecen en determinados periodos y, si bien podía estar vinculado a una finalidad práctica por ayudar a establecer la fecha de composición, también debe formar parte de la visión integral del poema.

Entre los mayores exponentes del *haiku*, tenemos a Buson, Issa y Shiki, pero es gracias a Basho que el *haikai renga* logra elevarse como estrofa literaria y es quien, a partir de las influencias mencionadas anteriormente, logra transformar el sentido profundo del *haiku*. Basho recoge el lenguaje coloquial y libre para buscar la perpetuación del instante, la recreación de un momento privilegiado vinculado a la naturaleza tal como vemos en el siguiente *haiku*.

Plenilunio de otoño;
Paseo en torno al estanque
toda la noche. (*Haiku* 413)

En la aparente simplicidad del *haiku*, se encuentra un saber muy complejo, pues representa una síntesis del instante. Debemos agregar que el *haiku* también incluye el principio de comparación interna, en el que «las dos partes (el primer verso —*hokku*— y los otros dos) que integran el todo [...] aparecen comparados entre sí no a manera de metáfora, sino como dos fenómenos reales de existencia independiente» (*Haiku* 74). Las diferencias entre ambas partes serían tan importantes como las semejanzas que se pueden establecer.

La influencia del *haiku* traspasó las fronteras del mundo oriental para llegar a la esfera occidental. Gracias a la apertura de Japón al extranjero a finales del siglo XIX,

Occidente²⁷ pudo conocer esta cultura mística hasta entonces. Por ello, se iniciaron las traducciones de sus obras literarias. Entre ellas, se encuentran las obras dedicadas al *haiku*. En el caso de Watanabe, la tradición del *haiku* es parte de su herencia paterna. De ella se nutre para la creación de sus poemas sin que por ello se descarte otras influencias que pudo asimilar de esta tradición a partir de su experiencia y lecturas.

Para entender cómo confluye la tradición del *haiku* en la obra de Watanabe, es fundamental retomar algunos aspectos mencionados en los párrafos anteriores sobre esta forma poética oriental. Recordemos que el primer verso de un *haiku* sirve para contextualizar el evento transcendental y es el punto de partida temático (*hokku*) del que dependerán los otros versos. Este puede ser un lugar, por ejemplo, y los otros dos versos serán producidos por la aparición del instante de revelación. Los poemas de José Watanabe guardan afinidad con lo expresado, pues se inician con una percepción general,

²⁷ Por ejemplo, el simbolismo, la sugerencia y la concisión del *haiku* tienen repercusiones en la literatura francesa que llega al clímax en los años 20 del siglo anterior. Rodríguez-izquierdo menciona que se ha encontrado en breves poemas de Verlaine cierta aproximación al *haiku*, aunque es incomparable en extensión. Sin embargo, es en el escritor «Jules Renard en quien se puede encontrar un verdadero *haiku*» (*Haiku* 191), pero no a nivel de la pauta formal.

Asimismo, Rodríguez-Izquierdo menciona que la literatura inglesa también está influida por el *haiku*. Nos explica que, en el grupo nominado por Pound como Imagiste, la influencia del *haiku* y *tanka* japonés estuvo presente desde 1909, aunque por un periodo breve. Este grupo encontraba en el *haiku* «una tendencia hacia la poesía objetiva, de cosas sin ideas» (*Haiku* 192). Entre sus miembros más destacados, se encuentra Richard Aldington, F. S. Flind, Ezra Pound, Hilda Doolittle y T. E. Hulme, inicialmente. Si bien Pound se separa del grupo, en definitiva, afirma Rodríguez-Izquierdo, debió experimentar y nutrirse de la forma, y la simbología del *haiku*; y su aporte contribuyó al perfeccionamiento de su lírica. Además, el *haiku* no solo repercutió en este y «el imaginismo», pues, al ser una fuente para otras tendencias; también implícitamente irá entrecruzándose sus diferentes elementos orientales con otros de la cultura occidental.

En lengua castellana, el *haiku* también tuvo sus repercusiones. La poesía en español, al poseer formas estróficas como el epigrama, la adivinanza y la seguidilla, permite que el *haiku* tenga acogida. Rodríguez-izquierdo menciona que es el modernista José Juan Tablada quien introduce por primera vez el *haikai* no solo en la lírica en lengua castellana, sino también en la poesía latinoamericana. Otro poeta a quien se le atribuye la influencia del *haiku*, a pesar de que no salió del estilo modernista, es Efraín bolledo.

Rodríguez-Izquierdo también expresa que algunos poemas de Antonio Machado presentan cierta influencia, aunque lejana, del *haiku*. Finalmente, agrega que, en la poesía posterior al modernismo, se evidencia un fuerte influjo del *haiku*, por ejemplo, en la lírica mexicana de Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y en la lírica del ecuatoriano Carrera Andrade. Asimismo, encontramos la influencia del *haiku* en Borges y Octavio Paz. El anterior, como menciona Rodríguez-izquierdo, ha sabido apreciar la obra de Tablada y escribe un poema que es «como una versión apasionada, hispánica de la serenidad de Buson» (*Haiku* 201), el cual fue publicado en su obra *Libertad bajo palabra: Las olas se retiran / —ancas, espadas, nucas —, / pero vuelven las olas / —pechos, bocas, espumas—*.

una descripción, un marco o espacio y, gracias a este, el poema irá desarrollando un evento particular del cual surge un instante de sabiduría, aunque a nivel formal sean diferentes, por ejemplo en el «Poema del inocente» de *El huso de la palabra (Poesía 90)*:

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
 que consume árboles y lagartijas respetando su cáscara.
 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.

En estos versos, encontramos que, antes de narrar el evento que exprese o haga surgir la manifestación de alguna sabiduría, el autor de *Habitó entre nosotros* nos instala en un espacio que además funciona como el eje temático guía del desarrollo de la narración (Bien voluntarioso es el sol / en los arenales de Chicama,). A la vez, será descrito para producir en la imaginación del lector una imagen del lugar, con la finalidad de vincularlo al momento de sabiduría desde el lugar donde el sol ejerce su poder incandescente, es decir, la tierra. Por otro lado, estos espacios están asociados a lugares naturales o cotidianos en los que se puede desenvolver el hombre común y desde donde se rescata el instante de trascendencia o de sabiduría. Pero no es el único. El poemario *Cosas del cuerpo* presenta poemas que cumple con la misma estructura, por ejemplo, «Paisaje móvil», «Mate burilado» o «El niño del río», al igual que en otros poemas del autor.

Por otro lado, Watanabe en su obra logra integrar al *haiku* como parte estructural del poema. Pensamos que lo anterior es permisible gracias al diálogo que se puede establecer entre distintas culturas y diversos textos. Ello es posible gracias a la parquedad y coloquialidad del lenguaje del *haiku*, el cual debe prescindir del artificio retórico, para

que posibilite el diálogo intercultural, sin olvidar que la poesía conversacional también cumple un rol fundamental en este proceso. Debemos enfatizar que este diálogo intercultural también es posible por la intertextualidad²⁸o diálogo entre distintos textos. Un ejemplo de lo mencionado está presente en el poema «Casa joven con dos muertos» de *Historia natural (Poesía 168)*:

Las almitas sentadas allí descansaban como al borde de un
abismo
y a veces nos miraban como si nosotros fuéramos el abismo.
Mi casa es joven para tener un frondoso y primaveral limonero.
Del limonero viene ahora el haiku del poeta Moritake:

*Cae un pétalo de la flor
y de nuevo sube a la rama
Ah, es una mariposa.*

Una equivocación bella y hórrida
cuando sobrevuelan el patio dos mariposas pálidas

En este poema, hay dos almas que habitan en el mismo espacio que los vivos. En el pensamiento occidental, sabemos que no es posible esta convivencia, pero en las sociedades tradicionales en las que el mito forma parte de la visión del mundo y fundamenta sus saberes es muy común. Además, el autor incluye un elemento adicional al espacio donde cohabitan las almas de los muertos y los vivos: el limonero, símbolo relacionado a la naturaleza, la sabiduría y las estaciones dentro de la visión oriental japonesa, del que vendrá o «caerá» —permitirá introducir en el discurso— un *haiku* (o la imagen del mismo) del poeta Moritake. El *haiku* nos transmite un mensaje medular: la muerte es el paso para que la vida vuelva a surgir. La caída del pétalo de la flor representa a la muerte y, cuando sube para aclararnos que era una mariposa, simboliza el surgimiento de la vida. Asimismo, el verso [...] una equivocación bella y hórrida [...] —equivocación referida al ver que no es un pétalo lo que sube, sino una mariposa— sirve para volver a

²⁸ Este término será abordado en otro apartado.

enlazar los versos del poema con los eventos anteriores al *haiku*, para volver al tiempo y espacio en que cohabitan los vivos y los muertos. Estos versos finales abren la posibilidad de una regeneración o transformación que permitirá la continuidad de la vida.

Por otro lado, José Watanabe usa los elementos vinculados a la naturaleza y las estaciones, objetos comunes o simples que no involucran, necesariamente, gran belleza —la belleza es un criterio muy subjetivo— y ello implica liberarse del intelectualismo y el mundo de las abstracciones. A partir de la observación objetiva, busca transmitir una visión o imagen en que se ha captado un instante de sabiduría. Por ello, la lírica de Watanabe, al igual que el *haiku*, busca transmitir un instante de revelación que surge en la contemplación del cosmos. En este, se revela alguna sabiduría, un momento sentido de profundidad que vendrá de la unión del ser con su entorno cotidiano y natural, la vida física. La voz poética pierde, en ese instante, su individualidad para participar y unirse con su entorno; Watanabe busca transmitir este instante de sabiduría trascendental (vinculado al Zen²⁹) y uno de los ejemplos más representativos es «El guardián del hielo» del poemario que, en el tercer capítulo, analizaremos: *Cosas del cuerpo*. Podemos también enlazar lo expuesto en el párrafo anterior con el poema «La alameda de pinos»

(*Poesía* 404) del poemario *Banderas detrás de la niebla*:

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

De pronto, a la distancia,
se elevó una pequeña nube de polvo: sólo es un juego
ocioso del viento, pensé. El sol
brillaba en las hojas mientras caían.
Son bellas, debo iluminarlas hasta el final, dijo.
Yo le comprendí:
*Si son los caballos blancos los que vienen levantando ese polvo
no debo cerrar los ojos.*

²⁹ Fue explicado en la nota al pie de página número 26.

En estos versos, el sujeto lírico es testigo de una revelación producida por el mensaje transmitido por el sol cuando iluminaba las hojas —Son bellas, debo iluminarlas hasta el final—, mientras que estas caían o morían. La voz poética comprende, en ese instante, que no hay lugar para el temor ante la llegada de los caballos que, según las creencias, simboliza la llegada de la muerte, pues debe asumirla con valentía. Pero también podemos interpretar que la muerte debe ser asumida como parte de la vida; por ello, es natural y digna de contemplación. Por último, estos versos nos permiten interpretar que la muerte, a pesar de que representa el fin de la vida física, una imagen que el ser humano prefiere evitar, al ser un evento natural, guarda gran belleza.

En otras palabras, la aparición de la imagen de los caballos estaría cargada de gran belleza; por ello, no debería ser evitada; se deja el temor a un lado para su contemplación. Con ello, se rompe con la creencia del imaginario humano para mirar la imagen con naturalidad (evento natural).

Como nos damos cuenta, el mensaje o enseñanza que intenta transmitir el poema puede ser asumida como una sugerencia. Esta abre así más de un posible sentido en la interpretación del mismo. La sugerencia no solo está vinculada con la idea de obra abierta, sino que el *haiku*, gracias a la parquedad de sus metáforas y a la búsqueda de objetividad, no aludirá a un sentido unívoco, sino permitirá la elasticidad en la interpretación de sus versos.

2.4.2 Visión mítica

La segunda característica que trataremos se asocia con la visión mítica. Para ello es vital conocer que toda obra de creación es producto de la convergencia de las diversas experiencias y saberes que forman parte del acervo cultural del escritor; por ende, es labor del investigador conocer las fuentes que nutrirá el texto artístico. La finalidad de lo

mencionado no pretende justificar un análisis biografista de la obra, sino busca aclarar que todos los seres humanos tomamos como punto de partida nuestro bagaje cultural para producir, según nuestros interés artísticos y creativos, un texto poético. Esta idea está estrechamente vinculada con el significado de campo retórico otorgado por Stefano Arduini que ya hemos mencionado al inicio del capítulo.

Es innegable decir que la poética de Watanabe está bañada de la visión mítica³⁰ andina proveniente del lugar donde nació y desarrolló su infancia: Laredo. La misma cumple un rol fundamental en la obra, pues, a partir de su recreación en el poema y de su valor sociocultural, el poeta irá tejiendo la visión integral del texto.

En Watanabe, Laredo es representado como un lugar bañado de una tradición ancestral, mágica y espiritual; es el espacio de referencia de la cosmovisión, lugar en donde los hechos sobrenaturales sí ocurrieron. Pensar en lo expuesto nos lleva a reflexionar en torno al sentido de espacio sagrado propuesto por Eliade quien afirma que «para el hombre religioso el espacio no es homogéneo: presenta roturas, escisiones» (*Lo sagrado* 25). Estas fisuras son producto de la manifestación de una experiencia o evento sagrado primordial que empapará el lugar haciéndolo diferente a los demás, pues rompe con la homogeneidad caótica del resto.

Además, no solo se trata de una ruptura espacial producto de la manifestación de lo sagrado, sino de «la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante» (*Lo sagrado* 26). Este espacio también puede comprender un paraje, un lugar de la infancia, un rincón de especial valor que se diferencia del espacio común cuya importancia no es trascendental para el individuo, pues

³⁰ El objetivo de este apartado, como de los demás del capítulo, no es profundizar en torno a la influencia de la visión mítica del autor, puesto que nos desviaríamos del tema central de la investigación, pero sí hacer un acercamiento de algunas de las aristas fundamentales que pueden contribuir en el análisis de la poética de Watanabe.

aquella es «la revelación de otra realidad distinta de la que participa en su existencia humana» (*Lo sagrado* 28).

Por otro lado, el espacio sagrado está relacionado al tiempo. En la visión de las sociedades tradicionales, el tiempo se define de dos formas: el tiempo lineal y homogéneo y el sagrado que se caracteriza por ser reversible y repetible. Mircea Eliade también explica que, gracias a los mitos, el tiempo sagrado se manifiesta e interrumpe el tiempo contiguo o profano: «El tiempo sagrado por su propia naturaleza es reversible, en el sentido de que es, propiamente hablando, un tiempo mítico primordial hecho presente. [...] el tiempo sagrado es, por consiguiente, indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible» (*Lo sagrado* 63).

Asimismo, para entender la mentalidad heredada por Watanabe, debemos asociarla al significado del «mito» que, vinculado al espacio, está presente frecuentemente en su lírica tanto para recrearlo como para expresar el conflicto entre la tradición mítica y la occidental, y las experiencias en torno a la vida, la enfermedad y la muerte. Entendemos que la noción de mito servirá como referente para profundizar en los aspectos centrales de este apartado y debe ser entendido, como lo explica Eliade, de la siguiente manera:

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

Esta definición contribuye al conocimiento de cómo sucedieron los hechos para que hoy exista y tenga sentido esta realidad; del mismo modo, sirve como referente que rige o dirige el funcionamiento de la sociedad tradicional³¹ que es fundamental para

³¹ Evitamos llamarla primitiva, además Mircea Eliade usará tanto primitiva o sociedad tradicional a las vinculadas con el pensamiento mítico.

otorgar sentido a la visión integral del sujeto. Esta función involucra una ética para el comportamiento y desarrollo humano, como dice Eliade: «La función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación, o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría» (*Mito* 20). Para comprender lo anterior, a continuación, abordaremos el poema «La cura» del poemario *Historia natural* (*Poesía* 145), con la finalidad de analizar el vínculo existente entre la obra de Watanabe y el pensamiento mítico:

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

Los versos del poema describen el ritual que llamamos «pasar el huevo»³². Pero no solo es una descripción. En definitiva, el poeta conoce el ritual o deber haber participado en este como también conoce los mecanismos que operan en él.

³² El entrecorillado es nuestro.

En primer lugar, busca ubicar al lector en un lugar específico: allá en el norte, en ese espacio, se realiza un ritual que involucra la actualización del tiempo sagrado. Para entender el texto lírico es necesario mencionar que el huevo es un objeto común que gracias al ritual se ha hierofanizado³³. Este objeto sagrado puede espantar a la muerte, pues tiene una función curativa, según explica la voz poética. Para entender esta función deberá estar vinculado a su valor y sentido mítico. Por otra parte, la madre es representada como una mujer portadora de dos legados: el de las labores cotidianas (Yo la miraba desgranar sobre su regazo / los maíces de la comida) que vive en el tiempo continuo, lineal y el del saber ancestral heredado. En el momento del rito, se convertirá en la gran sacerdotisa y hará posible mediante el canto que lo sagrado se manifieste: [...] una mujer más elemental que tú /espantando a la muerte con ritos caseros, [...].

En este lugar, menciona la voz poética, lo único que tiene valor es vivir como se expresa en los versos [...] entre gente parca, padre y madre / que me preguntaban por mi alivio. El único valor / era vivir [...]. Por otro lado, el huevo que fue usado en el ritual, un objeto hierofanizado, a la vez pertenece al mundo común: [...] mientras el perro callejero se /disolvía en el relente del sol / lamiendo/el dolor arrojado a la tierra / junto con el huevo del milagro. / Así era. La vida pasaba sin aspavientos [...]. En la zona del norte, donde se realiza el ritual en el poema, la confluencia de ambos elementos aparece como un evento común y realizable; el mundo tiene fisuras y gracias a estas se manifiesta lo sagrado.

Por otro lado, hay tres versos en el poema que son importantes para determinar la visión del mundo: [...] la vida es física. / Y con ese convencimiento frotaba el huevo contra mi cuerpo / y así podía vencer [...]. El término «físico»³⁴ hace referencia al aspecto

³³Nos referimos al sentido que aborda Eliade en *Lo sagrado y lo profano*: Se ha cargado de sacralidad sin que deje de ser el mismo objeto.

³⁴ El entrecomillado es nuestro.

material del cuerpo que confluye o convive en un mismo espacio con lo espiritual. Esto implica que, en la vida cotidiana, existe una ética que rige al mundo (al del norte) basada en una experiencia sensorial-física y lo sagrado. Lo anterior se torna capital, ya que para el sujeto lírico la única constatación de que estamos vivos es el presente, en el aquí (lugar) y ahora (tiempo), el espacio en que confluye estas dos dimensiones: lo sagrado y lo profano. Por último, debemos afirmar que el sujeto lírico es un testigo de lo ocurrido; ha visto y cree que es real. Además, dicho tono testimonial tendrá otra función: asumir el relato poético como un evento verídico: [...] En mí se harán todos los milagros. Eso vi, / qué no habré visto.

Antes de finalizar la perspectiva tratada, debemos agregar que la visión mítica presente en los poemas de Watanabe, si bien parten de una tradición absorbida por el poeta, involucra una recreación personal para lograr los resultados según su interés en el desarrollo del mismo. Asimismo, el poeta recurre a la visión ancestral de Laredo para establecer en sus versos una oposición entre la visión mítica y los conflictos existenciales del hombre moderno. En otras palabras, la visión mítica larediana presente en sus poemas es un bastión fundamental, pues a partir de estos se expone los aspectos vinculados al drama humana: lo efímero de la vida, la búsqueda de trascendencia, el valor de la memoria y el cuestionamiento ético asociado al mundo occidental.

2.4.3 Redes intertextuales

En la obra de José Watanabe, encontramos que confluyen diversas tradiciones como la andina, el haiku, la cultura de la urbe y el saber occidental. También, diferentes tradiciones literarias se hermanan en sus textos como el simbolismo francés, la poesía inglesa, el hermetismo italiano, la tradición latinoamericana y peruana, Vallejo, Eielson, Machado, entre otros. Como dice Micaela Chirif, es indudable e incalculable la deuda

que Watanabe guarda con la tradición literaria y cultural por ser muy vasta. Pero la pregunta es ¿cómo logra José Watanabe hermanar en sus poemas esta vasta y heterogénea tradición? Una de las respuestas ya fue tratada en los párrafos anteriores: la poesía conversacional, pero a ello debemos agregar la labor de la intertextualidad literaria para poder comprender la armonía que el poeta de Laredo logra plasmar en su obra a partir de elementos que, en muchos casos, resultan opuestos.

La intertextualidad hace referencia a una relación de reciprocidad entre los textos, a la interrelación de estos en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada; es decir, rompe con la idea del texto como unidad cerrada y autosuficiente. A lo anterior, debemos agregar lo expresado por Kristeva: «[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble» (*Bajtín* 3). Por otro lado, Camilo Fernández, sobre la base de investigadores como Marchese, entiende el término intertextualidad como «las relaciones que acercan un texto tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia» (*Hinostroza* 28). Explica que un texto siempre remite a otros discursos sea literario o intercultural³⁵; además el contexto también será entendido como otro texto.

Por lo anterior, la intertextualidad en la lírica de Watanabe debe ser entendida como el establecimiento de un diálogo que vincula diversas tradiciones tanto literarias como socioculturales. Este diálogo es logrado gracias a que el autor se apropia o asimila diversos discursos: los hace suyos. En este proceso, se obtendrá como resultado un

³⁵ Xavier Etxeberria (18) explica que, para entender la interculturalidad, la palabra clave es el diálogo. Este diálogo entre distintas culturas presupone respeto mutuo y condiciones de igualdad entre quienes dialogan.

discurso nuevo. Además, debemos resaltar que no solo alude a la contribución de la tradición, sino que incluye los aportes personales y creativos del autor; con estos, preservará su individualidad y originalidad. Por otra parte, este discurso podrá ser asimilado por otros autores y lectores para nuevamente ser reescrito. Para ejemplificar lo expresado en las líneas anteriores, usaremos el poema «El nieto» de *El huso de la palabra* (*Poesía* 103-104):

Una rana
 emergió del pecho desnudo y recién muerto
 de mi abuelo, Don Calixto Varas.
 Libre de ataduras de arterias y venas, huyó
 roja y húmeda de sangre
 hasta desaparecer en un estanque de regadío.
 La vieron,
 con los ojos, con la boca, con las orejas
 y así quedó para siempre
 en la palabra convencida, y junto
 a otra palabra, de igual poder,
 para conjurarla.
 Así la noche transcurría eternamente en equilibrio
 porque en Laredo
 el mundo se organizaba como es debido:
 en la honda boca de los mayores.

Ahora, cuando la verdad de la ciencia que me hurga es insoportable,
 yo, descompuesto y rabioso, pido a los doctores
 que me crean que
 la gente no muere de un órgano enfermo
 sino de un órgano que inicia una secreta metamorfosis
 hasta ser animal maduro y dispuesto
 a abandonarnos.

Me inyectan.
 En mi somnolencia siento aterrado
 que mi corazón
 hace su sístole y diástole en papada de rana.

En el poema «El nieto», primero se expone un saber tradicional proveniente de la sabiduría de los mayores de Laredo. Conocimiento que es reconocido como verdadero e indiscutible del cual se nutre y forja la cosmovisión del sujeto lírico. Pero este saber no es gratuito, pues es plasmado no solo con la intención de ser transmitido, sino que sirve para ser contrastado con el conocimiento de la cultura occidental.

La cultura occidental, a través de la ciencia, se considera poseedora de la verdad y, a la vez, esta será usada como pretexto para que aquella se erija sobre las demás culturas. En este camino, rechazará el saber de otras cuando en realidad ninguna cultura debe asumirse como superior a las demás. Por ello, la voz poética expresa su frustración ante el rechazo de los médicos, representantes del saber científico, hacia el saber mítico que posee. Se propone así una crítica a la intolerancia de la cultura occidental frente a otros saberes. Por otra parte, el poema expresa, en sus últimos versos, un aspecto fundamental: la búsqueda de una fusión del saber mítico con el saber otorgado por la ciencia: [...] En mi somnolencia siento aterrado / que mi corazón / hace su sístole y diástole en papada de rana. Dicha fusión se produce al interrelacionarse la sístole y diástole del conocimiento científico con el valor mítico de la rana, imagen que aparece en la «somnolencia»³⁶ del sujeto poético. Watanabe, con este poema, no solo establece una crítica, sino logra que dos saberes diferentes dialoguen entre sí, lo cual genera el deseo de una fusión o mestizaje cultural³⁷ que dará al texto matices muy originales.

2.4.4 La problemática en torno al lenguaje

Las palabras forman parte del instrumento del que se vale el poeta para escribir sus versos, crea nuevas formas, juega y experimenta con ellas, y simultáneamente encierran un variado contenido o mensaje. Sin embargo, muchas veces resultan ser un medio de restricción.

Los poetas de la modernidad son conscientes de esta limitación; por ello, hacen una crítica a la insuficiencia de la palabra para expresar la realidad —lo simbolizable— en sus textos

³⁶ El entrecomillado es nuestro.

³⁷ Término explicado por Xavier Etxebarria (26) debe ser entendido principalmente como síntesis o mezcla «superadora de las culturas que entran en relación». Se trata de generar una cultura común nutrida con la contribución de múltiples colectividades que podrían superar el etnocentrismo.

poéticos. Por ejemplo, Mallarmé llegó a la página en blanco; de esta manera, mermó la facultad de la palabra como forma de expresión. Sin ir muy lejos, este cuestionamiento está presente en la poesía peruana: en la obra lírica de Vallejo *Los heraldos negros* y en *Mutatis mutandis* de Eielson. Al respecto Žižek afirma que «la emergencia del lenguaje abre un agujero en la realidad, y este agujero cambia el eje de nuestra mirada» (*Mirando* 31). También, Watanabe es consciente de esto; por ello, una de las características que es importante resaltar en su poética está vinculada al problema de la incapacidad de la palabra para expresar con exactitud una idea o mensaje como también para capturar un instante —siguiendo su herencia oriental proveniente del haiku— de la realidad a través del lenguaje.

Por otra parte, el autor, en sus versos, expresa el deseo constante de conseguir la palabra exacta, pero se encuentra con una traba en su construcción: solo pueden reflejar una sombra de la realidad. Tenemos poemas claves que revelan esta problemática en la lírica del autor, por ejemplo, el poema «Los versos que tarjo» de *El huso de la palabra* (*Poesía* 81).

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

Escribo con una pregunta obsesiva en las orejas:
¿Es esta la palabra exacta o es el amague de otra
que viene

no más bella sino más especular?

Por esta inseguridad

tarjo,

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

Es como si se cumpliera la amenaza de la madre
sibilina

al niño que estaba descubriéndose, curioso,
en su imagen:

“tanto te miras en el espejo
que un día terminarás por no verte”.

Los versos que irrepitiblemente tarjo
se llevarán siempre mi poema.

En el poema «Los versos que tarjo», además de la obsesiva corrección del sujeto lírico, propone que la palabra es un instrumento que no expresa plenamente el mensaje y generará desconfianza en la voz poética. Por ello, el lector solo encontrará en el poema una sugerencia que deberá completar.

En consecuencia, las palabras serán vistas como una herramienta deficiente y engañosa, ya que solo servirán para expresar veladamente un evento e incluso podrían apartarse de esa imagen oscura que eventualmente pueden transmitir. Por otra parte, el deseo de encontrar una expresión auténtica no logrará ser satisfecho, pues el lenguaje está divorciado de la realidad. A lo anterior, debemos sumar lo propuesto por Camilo Fernández, quien analiza este poema: «“Los versos que tarjo” manifiesta, con claridad meridiana, la conciencia crítica del poeta moderno, quien corrige obsesivamente hasta llegar a las palabras necesarias para sugerir una atmósfera al lector, quien, con su imaginación, completará el sentido del texto que el autor apenas ha esbozado.» (*Cuerpo* 124)

Otra referencia importante aparece en los últimos versos del poema titulado «El grito (Edvard Munch)» de *Historia natural (Poesía 178)*:

Viene gritando, gritando, desbordada gritando.
Ella no está restringida a la lengua figurada:
 hay matarifes
y no cielos bermejos, grita.
Yo escribo y mi estilo es mi represión. En el horror
solo me permito este poema silencioso.

En los versos anteriores, existen dos elementos que resultan contradictorios entre sí. El primero es el grito irrestricto de la mujer que permite expresar con mayor precisión el momento de horror del que es testigo. Con esto, se evidencia que una de las formas más auténticas para expresar con considerable exactitud un instante determinado estará asociada a las expresiones instintivas que surgen en un momento de creciente emoción

como es el grito, el cual relegaría el valor del lenguaje. Por otro lado, la voz poética describe el acontecimiento usando como herramienta las palabras; estas, en vez de expresar con exactitud los hechos, se convierten en un medio de opresión del individuo, pues, a diferencia del grito, no le permitirá plasmar con precisión el momento.

Las palabras son el artefacto del que se vale el poeta para su labor y son, a la vez, el medio que restringe su composición y expresión. La voz lírica no solo manifiesta la opresión a la que está sujeto sino también demostrará desconfianza en las mismas. Por último, usaremos los versos finales del poema «Banderas detrás de la niebla», cuyo poemario lleva el mismo nombre (*Poesía* 409-410).

Escuchaba la suave embestida de las olas
 en el costado de los pequeños botes
 que en la madrugada salían a recoger redes
 cruzando entre los buques de guerra estacionados en la bahía.
 Un perro abandonado, en el fondo de un bote, tan ciego
 como yo, gemía.
 Entonces vi banderas que alguien, a lo lejos, agitó
 detrás de la niebla.

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

En estos versos, el yo poético es testigo de una revelación: [...] Entonces vi banderas que alguien, a lo lejos, agitó / detrás de la niebla [...]. Hasta este momento, no conocemos el valor de este acontecimiento, pero es revelado gracias al siguiente verso: [...] Quedé deslumbrado y mudo.

Las banderas detrás de la niebla retratan cómo trabaja el lenguaje al recrear la realidad: solo muestra una imagen lejana, sombría y distorsionada de lo que intenta representar. El sujeto lírico evidencia, así, la carencia e imposibilidad del lenguaje de recrear con precisión la realidad. Debemos recalcar que el sentido de estos versos se manifiesta —al menos relativamente— gracias al impacto emotivo que produce en la voz lírica.

Por otro lado, el poema no finalizará con dichos versos, pues agrega que no existe ninguna acotación que aclare, interprete, explique o recree con exactitud la belleza de las banderas. Sin embargo, pensamos que es en la negación de las posibilidades del lenguaje, como instrumento de comunicación que el sujeto lírico hallará la mejor forma de acercarse a la recreación del momento: al menos podrá expresar que está frente a un momento de trascendental e inexplicable valor y, gracias a esta sugerencia, el lector puede no ver, pero sí entender su importancia.

A partir de las acotaciones desarrolladas, en el presente capítulo, descollamos que José Watanabe es un autor que bebe de las fuentes de diversas tradiciones literarias y culturales. El poeta de Laredo no participó como miembro activo de algún grupo literario específico durante la década del setenta, pero su obra contiene rasgos que lo hermanan con estos poetas como también con la tradición peruana y universal. Además, es de vital importancia destacar que los matices que integran su obra son desplegados con gran originalidad; por ello, es un poeta de gran ingenio y valor. Gracias a su mestizaje cultural, se ubica en una posición ideal para actuar, desde su obra, como el gran integrador de las diversas culturas no solo para hacer una crítica, sino para buscar la comunión entre todas.

Después de desarrollar las características esbozadas en este capítulo, que serán de medular importancia para el resto de la investigación, abordaremos el eje central de nuestro trabajo: el poemario *Cosas del cuerpo*. Poemario del cual pensamos que resulta ser un punto de convergencia, pues, además del diálogo intercultural, muestra el tránsito de la evolución del pensamiento sobre la vida que irá de lo físico a lo trascendental.

CAPÍTULO III

UN PERIPLO HACIA LA TRASCENDENCIA EN *COSAS DEL CUERPO* DE JOSÉ WATANABE VARAS

En el segundo capítulo, hemos brindado un panorama referencial en torno a José Watanabe y su obra poética. La finalidad fue reconocer algunos eventos que van forjando la visión del mundo plasmada en su obra, establecer la existencia de lazos que lo asocian a la década del setenta, como también, para afirmar que su discurso cohesiona diversos aportes culturales como son el pensamiento mítico y el *haiku*. A diferencia de lo anterior, en este capítulo, corresponde comprobar la hipótesis propuesta en la introducción del trabajo: buscamos fundamentar que la voz lírica da cuenta de un periplo³⁸ que tiene origen en su experiencia físico-corporal y se dirige hacia la configuración de una visión de la realidad entendida como una forma de transcendencia de lo humano. Lo anterior será expresado a partir de las figuras que compone el discurso del poemario *Cosas del cuerpo*.

Dentro de los objetivos de la investigación, proponemos fundamentar que el periplo³⁹ de la voz lírica está constituido por tres etapas, las cuales serán analizadas a profundidad cuando se abarquen los poemas. Antes de comenzar el análisis respectivo,

³⁸ La palabra periplo en la RAE tiene dos principales acepciones: la primera, viaje o recorrido, por lo común con regreso al punto de partida y la segunda, recorrido o trayectoria espiritual de una persona. Nosotros estamos usando el término periplo en el sentido de trayectoria o recorrido, pero en el sentido que implicaría una evolución cognoscitiva en la visión del hombre y del mundo.

³⁹ Es una palabra clave de la investigación.

es importante hacer algunas aclaraciones. En primer lugar, el poemario *Cosas del cuerpo* está organizado en cuatro secciones; sin embargo, no significa que deba ser abordado siguiendo la estructura en sentido estricto o que estas partes funcionen de forma independiente. Al contrario, afirmamos que existen vínculos que las asocian sin que por ello deba establecerse una continuidad entre cada poema. Estos lazos construirán el trayecto y evolución del pensamiento en la voz lírica. Por otra parte, un aporte fundamental para nuestra labor fue otorgado por Fernández en el análisis del poema «La piedra alada» el cual está asociado al sentido integral del poemario:

[...] resulta pertinente abordar el sentido del título del poemario en vista de que el poeta moderno, desde Baudelaire hasta nuestros días organiza su libro tomando en cuenta el recorrido del sentido concebido como una corriente continua que del primer poema hasta el último al interior de esa unidad semántica denominada poemario (*La poesía* 119).

Debemos decir que las investigaciones en torno a *Cosas del cuerpo* han abordado muchos de los poemas que nosotros analizaremos, pero no se ha atribuido un sentido de continuidad, trayecto y evolución que pueda abarcar parte de la visión global del poemario. Al contrario, fueron analizados en forma aislada o vinculando algunos aspectos en común entre los poemas de este texto lírico y otros poemarios del autor.

Asimismo, recordemos que Umberto Eco⁴⁰ explica que una obra permite establecer diversas interpretaciones. Una de las perspectivas que expone está vinculada al rol del lector quien, cuando lee y analiza la obra, construye el sentido en un momento o situación; por ello, el intérprete aporta una exégesis que complementará la visión del poema del escritor; en consecuencia, aquel tiene una importante participación. Antes de desarrollar la propuesta metodológica, haremos un breve acercamiento al significado de la vida física y el cuerpo en el discurso lírico de Watanabe.

⁴⁰ Fue explicado en el segundo capítulo.

3.1 La importancia del cuerpo en la lírica de Watanabe

Parte del discurso poético y la visión del mundo de Watanabe, se construye sobre la base de la experiencia corporal, ya que mediante esta aprehendemos o percibimos la realidad en la que están incluidas las operaciones que realizan todos los sentidos. El cuerpo es el que brinda la señal palpable de la existencia y forma parte de la reflexión literaria y filosófica desde sus albores por ser un asunto que involucra a la humanidad y al desarrollo de la vida cotidiana. Además, la experiencia corporal es la fuente que contribuye a forjar nuestro lenguaje siendo el canal de transmisión que poseemos.

Para abordar el valor del cuerpo, es prudente utilizar la propuesta de Terry Eagleton, quien sostiene la existencia de una categoría inconcusa: todas las personas viven en un cuerpo que no puede ser poseído, pues nada han realizado para obtenerlo y nada (a excepción del suicidio) pueden hacer para librarse de él. Nuestros cuerpos y su muerte son un absoluto en torno al cual la especie puede efectuar sus acciones. Además, es el punto de partida de todo conocimiento, de la construcción del discurso y de nuestra relación con los demás.

Para ello, Eagleton establece la existencia de vínculos entre el cuerpo y la diversidad cultural, donde la vida física-corporal del hombre siempre se impone a cualquier sistema creado por la humanidad. Menciona que muchos sistemas pretenden despersonalizar al individuo; es decir, convertirlos en entidades abstractas como el sistema capitalista, solo que al final la vida física se impone de manera ineludible a través de la muerte, por ejemplo.

Por otra parte, Eagleton hace referencia al cuerpo como punto de partida para poder fundamentar todo pensamiento moral:

Decir que la moralidad es un asunto ante todo biológico es decir que, al igual que todo lo demás en nosotros, está arraigado en última instancia en el cuerpo [...], la identidad humana es fundamentalmente corporal [...], «El cuerpo mortal, frágil, sufriente, extático, dependiente, deseoso y compasivo el que proporciona el fundamento de todo pensamiento moral (163).

Eagleton explica que es el cuerpo lo que compartimos de forma más significativa con el resto de la especie, un evento que se extiende en el tiempo y el espacio. Entendemos que cada cuerpo posee deseos, emociones, sentimientos y sufrimientos específicos e inclusive existen diferencias culturales, sociales y éticas; pero son las similitudes corporales y la identificación que se genera con el otro lo que nos hermana como especie. Con ello, se rompe las diversas sofisticaciones culturales impuestas en las sociedades, lo que genera así la solidaridad y la moral humana.

Por otra parte, explica que la individualidad es una construcción de nuestro ser, un proyecto personal que se constituye a partir del cuerpo, y la relación con el espacio y los demás; por ello, «nuestra vida como especie nos permite establecer con la especie una relación única conocida como identidad personal» (169).

Eagleton agrega que, sin el cuerpo, seríamos sujetos vacíos, pues gracias a este existe nuestro ser en el mundo. Procesos claves como el de la percepción quedarían anulados y, sin esta, no lograríamos entender el contexto que nos rodea. El cuerpo nos une como especie y a la vez nos individualiza. Ante lo mencionado agrega lo siguiente:

El cuerpo material es lo que compartimos de forma más significativa con todo el resto de nuestra especie, que se prolonga tanto en el tiempo como en el espacio. Por supuesto que es cierto que nuestras necesidades, deseos y sufrimiento son siempre culturalmente específicos. Pero nuestros cuerpos materiales están constituidos de tal forma que son capaces, e incluso deben serlo, de sentir compasión por todos los demás de su clase. Es en esta capacidad para la camaradería que se fundan los valores morales; y esto se basa a su vez en nuestra mutua dependencia material (163).

Según Eagleton, el cuerpo es el lugar de las sensaciones y emociones que a la vez son intransferibles, a diferencia de los objetos, y es lo que reorganiza los sentidos. Lo anterior suscita conocimientos a partir de la experiencia con el entorno.

Por otro lado, la consciencia en sí misma no puede ser concebida fuera de aquel, pues el conocimiento inmediato que el sujeto tiene de sí, de sus actos y reflexiones parten de la relación con su propio cuerpo y solo mediante este podrá adquirir consciencia de los objetos circundantes; con ello, se abre un amplio panorama de posibilidades que luego involucrará otros saberes más complejos de la vida del ser humano como la muerte que es el final de la cultura, de lo creado por el hombre y de la vida de este, los cuales son fundamentales para generar los valores y la moral del hombre.

Por otra parte, Eagleton propone otro aspecto fundamental: una analogía entre lenguaje y cuerpo; ya que tener un cuerpo —al igual que un lenguaje— constituye una forma de estar y accionar en el mundo, es decir, de relacionarnos con él, claro está, que la existencia del lenguaje proviene de las cualidades humanas y su construcción dependerá de la experiencia física del ser.

Watanabe demuestra ser consciente de lo expuesto en torno al cuerpo, tema que será frecuente en su obra, aunque abordado desde diversas aristas. Para probar lo anterior, analizaremos un poema inédito publicado en su *Poesía completa* (2008). Este no lleva un título específico, así que lo llamaremos «Qué cruz buscas» (450), como se nombra en el índice.

¿Qué cruz buscas desesperado y tarde para entregarte a una salvación incierta? la cruz está en tu propio cuerpo cuando abres los brazos.	5
Fue hecha siguiendo la forma del hombre para asesinarlo. ¡Qué bien cupo Cristo en su cruz! ¡Qué bien caben todos en su cruz!	10
desde ella clamamos Y ella empieza a entrar en nuestro cuerpo hasta que lo subsume para darnos paz	15

y sólo quedan en el horizonte
 esos maderos cruzados,
 ese símbolo donde estamos todos
 a punto de volar.

Para analizar adecuadamente el poema, ha sido dividido en dos segmentos: el primero abarcará desde el primer verso hasta octavo y se titulará «la cruz del cuerpo»; en cambio, el segundo inicia en el noveno verso y culmina en el último, y llevará como título «el proyecto de solidaridad de la especie y la muerte».

En el primer segmento, encontramos una metáfora importante: [...] la cruz está en tu propio cuerpo / cuando abres los brazos. / Fue hecha / siguiendo la forma del hombre / para asesinarlo [...]. La cruz en el poema adquiere un doble significado. Puede ser comprendida como la insignia del cristiano, la cual conmemora el padecimiento y sacrificio de Jesucristo; a la vez, representa la imagen o figura de este suplicio o sufrimiento que el cuerpo físico de Jesús experimentó antes de la llegada de su muerte. Por otro lado, la cruz está hecha en el propio cuerpo, hay una semejanza entre su forma y el cuerpo del hombre.

Lo anterior nos guía a deducir que la cruz es parte de la vida del hombre; es suficiente abrir los brazos para que este símbolo del padecimiento, la enfermedad y la angustia se manifieste; fue construida siguiendo la forma del hombre para representar, además, su muerte. Al inicio del poema hay una pregunta importante: ¿Qué cruz buscas desesperado y tarde para entregarte a una salvación incierta? Nuestra respuesta es la cruz del sufrimiento y la decadencia corporal que padecen los seres humanos, la cual terminará llevándose nuestra vida.

Por otro lado, en el segundo segmento y dentro de las figuras de pensamiento, tenemos dos apóstrofes que se complementan entre sí: [...] ¡Qué bien cupo Cristo en su cruz! / ¡Qué bien caben todos en su cruz! [...]. La cruz, cuya forma sigue la figura del

cuerpo, hace que Cristo encaje bien, y, claro está, representa un cuerpo sufriente y mortal como el de todos los hombres. Cristo se humaniza a través de su esencia corporal solidarizándose así con la especie. Es a partir del cuerpo que la visión del poema sugiere hablar sobre un proyecto de solidaridad entre los seres humanos que será independiente de la identidad construida sobre cada uno y sobre los demás, aunque para ello deba hacer referencia al sufrimiento individual, pues cada uno cabe bien en su cruz.

Una metáfora alude a que desde la cruz, símbolo del sufrimiento humano, el cual uno no desea padecer aún más, suplicamos que la misma entre en el cuerpo y se convierte en un elemento que devora la carne para luego generar la liberación mediante la muerte: [...] desde ella clamamos / Y ella empieza a entrar /en nuestro cuerpo / hasta que lo subsume / para darnos paz [...].

La última metáfora del poema es [...] y sólo quedan en el horizonte / esos maderos cruzados, / ese símbolo donde estamos todos / a punto de volar. Los maderos cruzados hacen referencia al cuerpo muerto, la materia de la que estamos hechos. Los restos que quedan en el mundo, a pesar de su deterioro, son una forma de evidenciar nuestra existencia. La cruz, señal de sufrimiento del hombre, también es reflejo del cuerpo mismo que evidencia la caducidad de la vida.

Como hemos visto en el poema, la voz lírica, quien en nombre de todos se dirige a un alocutario personaje representado, reflexiona sobre la representación de la cruz como padecimiento del hombre y cuerpo sufriente. Entendemos que representa la caducidad de la vida, pues la cruz entra en el cuerpo para deteriorarlo y al final llevársela.

Pero hay otro aspecto que resulta también muy importante: el valor y rol del cuerpo como eje central del proyecto de la solidaridad humana y un proyecto moral acorde con nuestra naturaleza. El cuerpo es lo que todos poseemos en común. Todos los cuerpos de diferentes formas poseen semejantes; por ello, es lo que nos une como especie

y nos posiciona en el mismo nivel. Cristo cuya identidad se ha construido históricamente dentro de una visión divina baja al nivel del hombre común y de carne para unírseos, para decir que todos somos iguales. Somos seres humanos con un cuerpo que siente y padece, con un cuerpo físico que nos hermana y que muere.

Después de abordar el tema anterior, es menester de este trabajo ampliar y profundizar en torno a la hipótesis planteada sobre la base del poemario *Cosas del Cuerpo*. Por ello, debemos establecer la propuesta metodológica más apropiada para desarrollar el análisis pertinente.

3.2 Metodología para la interpretación

3.2.1 La retórica expansiva de Stefano Arduini

Para analizar un texto, es necesario adoptar una metodología adecuada; debe ser una propuesta acorde a nuestros intereses, por supuesto, sin el ánimo de forzar la interpretación de la obra. Además, esta propuesta debe funcionar como una herramienta útil para nuestra labor, mas no que sirva para demostrar su aplicabilidad como sistema y, lejos de limitar nuestro análisis, debe brindar la flexibilidad suficiente para poder ampliar el panorama de la interpretación. Por ello, sobre la base de nuestra hipótesis y a partir de la naturaleza de la investigación, usaremos como propuesta la desarrollada por Stefano Arduini en su tratado *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*.

Las ideas de Stefano Arduini se edifican en la recuperación de los aportes de la *Retórica* de Aristóteles cuya teorización no es ajena a sus antecesores como Gorgias, por ejemplo. El autor discurre en el devenir histórico de los conceptos de retórica y las figuras retóricas que lo conducirán a proponer una retórica expandida, pero reduciendo a unos pocos campos el gran número de figuras de la tradición. También, será fundamental restaurar la conexión entre *dispositio*, *elocutio* e *inventio*.

Asimismo, es importante dejar en claro que el valor e importancia de las figuras retóricas recae en su función «constructora y formadora» (13) en lo referente a los niveles del pensamiento. Además de la reducción planteada en el párrafo anterior, Arduini afirma que el mecanismo de funcionamiento de las figuras compone los universales expresivos que cada cultura irá adaptando según sus necesidades, realidades y diferencias.

La propuesta medular de Arduini consiste en afirmar que el lenguaje funciona como la vía para configurar la cosmovisión; por ello, deberá buscarse en aquel los esquemas empleados para construir la realidad, es decir, los esquemas formales que estructuran el pensamiento o campos figurales. Por ello, investiga las propuestas sobre la teoría del lenguaje de Kant, Humboldt, Sapir, Whitney, Whorf, Bajtín y Voloshinov con la finalidad de considerar que estas guardan en común lo siguiente:

La realidad no es independiente del lenguaje, siendo este el único medio posible de descripción/construcción de aquella, el lenguaje nos sirve para describir, pero esta descripción es ella misma una construcción en tanto en cuando los esquemas formales que adoptamos son filtrados por los esquemas formales del medio que adoptamos y estos retroactúan sobre aquellos (41).

Propone que la labor de la retórica es la de «indagar en los puntos de intersección en las grandes configuraciones expresivas que muestran las vías a través de las cuales la realidad viene organizándose en la observación» (43) que al final atravesarán los límites de las lenguas para construir redes más profundas. Entre el mundo y el lenguaje hay, entonces, una estrecha relación; esta aparece a través de la enunciación al hablar y es en ella donde se producirá la unidad mundo-lenguaje. Arduini también afirma que este enunciado estará construido retóricamente; es decir, estará organizado según los esquemas formados o campos figurales. Para entender este criterio previamente deberá exponer el concepto de campo retórico⁴¹ del cual deriva lo siguiente:

⁴¹ Esta definición fue usada en el capítulo anterior, pues permitió inscribir al poemario *Cosas del cuerpo* más allá de los límites del texto en sí y de lo literario. Además, el contexto social, cultural y literario

[...] incluye los hechos retóricos actualizados y actualizables; en otras palabras, es la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas. Es el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es el substrato necesario de toda comunicación. En este sentido, el Campo Retórico viene a estar constituido por la interacción de los hechos retóricos sea en sentido sincrónico, sea en sentido diacrónico. Sincrónicamente, el Campo Retórico es el punto de referencia, pero simultáneamente también el resultado, de todos los hechos retóricos actuales. Diacrónicamente, aquel se ha construido progresivamente gracias a la actualización de los indefinidos hechos retóricos que pertenecen a una cultura, en la cual cada paso ha sido conservado y ha sido andado para construir un elemento ineliminable del paso sucesivo (47).

Para poder comprender la definición de campo retórico, es fundamental referirnos a los conceptos y diferencias entre hecho retórico y texto retórico realizadas por Tomás Albaladejo en su tratado titulado *Retórica* que Arduini insertó en su obra.

En primer lugar, conceptualiza el hecho retórico como «el acontecimiento que conduce a la producción de un texto retórico; incluye todos los factores que hacen posible su realización» (45), en este, estarán incluidos el texto o discurso retórico, el emisor, el destinatario, el referente y el contexto, elementos que pertenecen al proceso de la comunicación, pero referidos al discurso retórico. Las figuras que aparecen en este no serán un ornamento, sino que el discurso es estructurado mediante estas.

Por otro lado, el texto retórico es concebido «como un producto lingüístico de la actividad comunicativa del orador» (46) y está compuesto por *res* (significado) y *verba* (significante). Por una parte, si *res* es intensional, será macroestructural y se vinculará a la *dispositio* asociada al significado. Por otra parte, si es extensional, será relacionada al referente dentro de las operaciones de la *inventio*. Sobre *verba*, Arduini la define como la estructura superficial del texto, la cual está vinculada a la *dispositio* y *elocutio*.

Asimismo, Arduini regresa a la retórica clásica para ocuparse de las operaciones retóricas —*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*— y considera que se debe agregar un sexto elemento que es anterior a los demás, la *intellectio*, pues «encamina y

expuesto en el capítulo anterior nos permite comprender y profundizar en las relaciones existentes en la lírica de Watanabe sin caer en el biografismo.

dirige el proceso retórico estructurado en el modelo de mundo compartible por orador y destinatario» (46) solo que esta, junto con *memoria* y *actio*, no forman las operaciones constitutivas del texto a diferencia de las otras —*inventio*, *dispositio* y *elocutio*— que están involucradas directamente en la producción del discurso a pesar de que todas, las seis, establecen relaciones entre sí. Por otra parte, Arduini agrega lo siguiente:

En la *inventio* se construye el referente del texto, la extensión; en la *dispositio* el material referencial es transformado en material textual, en intensión. Para hacer de puente entre ambos materiales se encuentra el proceso de la *intensionalización*, que convierte el referente en macroestructura. En otros términos, en la intensionalización se procede a una estructuración de los conceptos que después son expresados lingüísticamente por la *elocutio* (46).

Estos tres elementos se vinculan entre sí en forma fluida y dialógica influenciándose mutuamente como también podrían ser considerados de forma separada como modelo teórico. Recordemos que los conceptos son expresados lingüísticamente por la *elocutio* mediante los campos figurativos. Además, Arduini refiere a seis campos figurativos en los cuales incluye todo el universo figurativo: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis. Plantea la figura retórica como universal antropológico de la expresión, pues «constituye el núcleo generador de la organización expresiva humana» (131) y agrega lo siguiente: «Nuestro concepto de figura, pues, pretende ofrecer en pocas operaciones generales el modo en el que nosotros filtramos expresivamente el mundo y de este modo lo hacemos visible, la figura en este sentido no es el punto de llegada de un proceso que parte de los datos naturales, sino que es el punto mismo de partida» (133).

Para nuestra investigación, es importante aclarar que el análisis de las figuras literarias será realizado, ya que, a través de ellas, podemos hacer evidente el modo en que el autor ha organizado la visión del mundo: son la expresión de una forma de comprender el mundo.

Antes de terminar de exponer nuestro modelo teórico y después de abordar la propuesta de Arduini, es necesario agregar otro aspecto que resulta de vital importancia: los interlocutores. Para ello, seguiremos la propuesta realizada por Camilo Fernández en su tratado *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*.

3.2.2 Los locutores: componente fundamental para el análisis

El análisis de un texto poético debe ir más allá del discurso para abordarlo desde el punto de vista comunicativo, pues «no hay figuras literarias al margen del proceso de enunciación del poema» (*Hinostroza* 157). Por ello, es fundamental considerar la función de los interlocutores en el poema y también hacer algunas aclaraciones en torno a los mismos. Además, delimitar el rol de los interlocutores del discurso lírico evitará caer en el biografismo y dará al poema cierta autonomía discursiva, aunque no olvidemos las redes intertextuales que subyacen en la visión del poema, las cuales provienen del contexto histórico-social.

En primer lugar, Fernández afirma que el texto debe ser entendido como creación o «producto creado por un sujeto operador del lenguaje» (*Hinostroza* 160). En este, el «yo»⁴² presente en el poema no es un sujeto real, sino una construcción imaginaria del poeta. El investigador continúa su propuesta conceptualizando diversas categorías como autor real (el sujeto o individuo) y el lector real (el sujeto o individuo que lee la obra); ambos estarán fuera del enunciado poético.

También, explica que el autor textual o implicado —organizador del poema y encargado de las estrategias discursivas— es «un enunciador construido por el texto que se hace responsable de la ideología que subyace a los recursos técnicos y estilísticos que

⁴² El entrecomillado es nuestro.

operan en el discurso poético» (*Hinostroza* 162). Además, este autor implicado se dirige a un lector implicado quien no aparecerá explícitamente en el texto, pero es el receptor que completa el significado del discurso poético y «observa cómo el sentido va de poema en poema para configurar la significación global del poemario» (*Hinostroza* 162). Referencia de fundamental importancia, pues no solo permite analizar el poema como un texto independiente, sino establece vínculos entre ellos y promueve una visión general del poemario, el cual es muy útil y medular para el análisis de *Cosas del cuerpo*.

Debemos agregar que el autor implicado no aparece ni narra en el texto lírico, puesto que es el locutor el que narra o describe, cuyo equivalente sería el narrador en la narratología. Fernández alude a la existencia de dos tipos: el locutor personaje (quien habla en primera persona singular o plural) es el que «manifiesta el funcionamiento de la enunciación experiencial» (*Hinostroza* 163) y el locutor no personaje quien «revela el funcionamiento de una enunciación no experiencial» (*Hinostroza* 164). Por último, también encontramos en los poemas un alocutario a quien se dirige el locutor; puede estar representado (cuando aparece el tú, ustedes o vosotros) y no representado por no dirigirse a los mencionados en el paréntesis.

Entre los locutores y los alocutarios, se produce diversas combinaciones; por ejemplo, habrá un monólogo si el locutor representado no se dirige a un alocutario representado o una descripción si hay un locutor y un alocutario no representado. Estos elementos son fundamentales para desentrañar la visión del texto lírico y, como agrega Fernández, «se trata de percibir las variaciones desde el punto de vista del funcionamiento de los interlocutores a lo largo de un libro de poemas» (*Hinostroza* 168).

El trabajo realizado por Fernández no solo se remite a lo expuesto sobre los interlocutores, sino que usa un modelo teórico aplicable al análisis del discurso poético. Este modelo nace del estudio de la propuesta realizada por Arduini que el autor de *Rodolfo*

Hinostroza y la poesía de los años sesenta logró sintetizar. Presenta la siguiente estructura: primero se abarca la *dispositio*, la cual incluye la segmentación del texto: división en secuencias según alguna característica particular (cada una llevará un título dependiendo del contenido) e incluye el análisis del título del poema.

En segundo lugar, se analiza la *elocutio*, la cual precisará las figuras más importantes del discurso por permitir la organización conceptual del cosmos; es a partir de las mismas que se puede encontrar la ideología subyacente del texto poético. En tercer lugar, tenemos a los interlocutores. Por último, se desarrolla la *inventio* que será asociada a los resultados obtenidos en los procesos anteriores, con la finalidad de determinar la visión del mundo en el poema y su relación con el poemario. Después de esclarecer la metodología que se usará para la investigación, pasaremos al análisis del texto poético.

3.3 Cosas del cuerpo: primera aproximación

Hemos determinado usar la versión de *Cosas del cuerpo* publicada en Lima por la Editorial Caballo Rojo (1999). Esta edición está dividida en cuatro secciones. La primera se titula «Cosas del cuerpo» y consta de los poemas «El lenguado», «En el bosque de pinos», «Restaurante vegetariano», «Nuestra reina», «Animal de invierno», «Mi casa», «Cielo de hospital», «El baño», «Los tablistas», «El ojo», «Desagravio (i.m.)», «Mate burilado», «Las malaguas», «El maestro de kung fu», «La ranita» y «Los ríos». La segunda sección lleva como título «Tres canciones de viaje» y contiene los poemas «Hacia el norte», «Regresando al Perú en barco» y «Paisaje móvil». La tercera se intitula «Vichanzao» y presenta los poemas «En el ojo de agua», «La vuelta», «Canción», «El niño del río» y «El guardián del hielo». Por último, en la cuarta sección, «Otros poemas», tenemos «El devoto», «La turbia», «El haragán», «La convicción», «La jurado» y «Los poetas».

Debemos mencionar que, en el 2008, se publicó *Poesía completa* de José Watanabe cuyo prólogo fue escrito por Darío Jaramillo Agudelo. La obra presenta una organización cronológica relativa a la publicación de los poemarios y, al final, se agregó algunos poemas inéditos. Encontramos que la sección que contiene al poemario *Cosas del cuerpo* solo presenta ligeras variaciones asociadas a la ortografía.

De todos los poemas presentes, se hará una selección no con el ánimo de forzar una interpretación que compruebe nuestra hipótesis, sino con la finalidad de buscar la orientación del trayecto que deberá seguir la voz lírica en la adquisición y evolución de su conocimiento. El sujeto poético comenzará por la experiencia corporal y se encaminará hasta abarcar ciertos aspectos aún más complejos sobre la vida y el hombre. Este viaje es el que lo nutrirá para hacer frente a su condición mortal.

Reconocemos que la estructuración del poemario coincide con la idea de periplo o trayecto cognoscitivo cuyo punto de partida proviene de la experiencia corporal —que a la vez será el eje articulador del discurso y del conocimiento— desde el cual la voz lírica adquirirá otros saberes más complejos. Aquel se desarrolla desde la primera sección hasta la última donde se reconoce el valor de la voluntad humana, entre otros asuntos medulares; dicha estructura servirá para la organización de nuestro discurso.

Por otra parte, la propuesta que analizaremos se efectuará en tres etapas:

Primera etapa: La llamaremos «La poética de la autoexploración en “Cosas del cuerpo”». Esta etapa estará constituida por los poemas asociados a la experiencia física-corporal directa. Además, será subdividida en dos secciones según el nivel de complejidad del conocimiento y pensamiento que la voz lírica irá adquiriendo durante su recorrido.

La primera se titulará «La función del cuerpo en la construcción del pensamiento». Esta sección estará vinculada a la estructuración del conocimiento elemental de la voz lírica sobre la base de la experiencia corporal y las sensaciones, por ejemplo, la idea de reciprocidad, el erotismo, la individualidad, la condición mortal, entre otras. Se abordarán los poemas «Mi casa», «El ojo» y «Nuestra reina». La segunda la hemos llamado «La búsqueda de una restitución ante la muerte». Esta sección abordará el tema vinculado al rechazo del término de la vida física, es decir, la muerte. Encontraremos que el sujeto lírico expresará el deseo de encontrar alguna solución que pueda extender su permanencia en el mundo. Se analizarán los poemas «Animal de invierno» y «Los ríos».

Segunda etapa: La titularemos «El lugar de la comunión, lo sagrado y el saber en “Vichanza”». En esta etapa, la voz lírica se trasladará al lugar donde su cuerpo y ser encuentran su identidad y pertenencia: el norte peruano y la naturaleza. En los lugares escogidos, encontrará que la vida física confluye con lo sagrado como también descubrirá que, en la cotidianidad, se expresarán grandes saberes como el verdadero sentido de la vida del hombre. Se analizarán los poemas «En el ojo de agua», «El niño del río» y «El guardián del hielo».

Tercera etapa: Será nombrada «Reflexión en torno a la voluntad humana, la muerte y la palabra en “Otros poemas”»: En esta etapa, la reflexión de la voz lírica adquirirá otros matices. Incluirá una de las cualidades que todavía pervive en el individuo: la voluntad. Finalmente, abordaremos la última reflexión en torno a la muerte la cual será asociada a la poesía. Sabemos que los dos temas mencionados no serán los únicos, pero es menester de este trabajo solo desarrollar aquellos. Se analizarán los poemas «La convicción» y «La jurado».

Destacamos que la organización establecida no rompe la regularidad de las secciones propuestas en el poemario, pero sí parcialmente la continuidad, pues la

finalidad es resaltar el proceso de evolución de la voz lírica. Es importante mencionar que el autor implicado organiza su poemario de forma específica, pero para nuestra labor no es necesario seguirla, pues, en el análisis, también está involucrado otro sujeto que es el lector implicado quien completa y propone diversas posturas con la finalidad de desentrañar el sentido fundamental del poemario. En el siguiente apartado, nos centraremos en la propuesta establecida en los párrafos anteriores.

3.3.1 Sobre el título

El título de la obra es un referente fundamental para entender el poemario; por ende, debemos profundizar en el análisis del mismo. En primer lugar, la palabra «cosas» puede asumir el sentido de partes, componentes, fragmentación o materia proveniente del cuerpo, de la que somos conscientes que existen, aun cuando no conozcamos su estructura con precisión, nombre o función. Por otro lado, cuando leemos el poemario, encontramos que el sentido del título puede tener otra orientación, pero no implica que esté desligada de la anterior. Para profundizar en su significado debemos analizar el sentido de la locución «cosas del cuerpo».

La frase «cosas del cuerpo» puede referirse a las experiencias corporales y las funciones biológicas del organismo, punto de partida para desplegar un conocimiento más complejo asociado a la realidad. En la frase, hay un predominio de las sensaciones corporales que son la base para reflexionar sobre aspectos más complejos en el ser humano como el miedo, el erotismo o la reciprocidad entre los congéneres, pues a partir de las sensaciones propias también nos identificamos con los demás por la proyección que realizamos. Por otra parte, entre los aspectos más complejos de asimilar para el ser humano, estarán presentes el valor de la vida, la enfermedad y la muerte. En conclusión, las sensaciones corporales pueden estar vinculadas a diversos conceptos.

Por otro lado, el epígrafe del poemario contiene unos versos escritos por Marcial Marco Valerio, poeta latino que vivió aproximadamente entre el año 64 d. C. y el año 104 d. C. y son los siguientes: «Que se hable de los dioses / por los siglos de los siglos, / pero del cuerpo y de las cosas del cuerpo / acordémonos todos los días»⁴³. Pensamos que el autor del poemario (autor implicado) no usa dichos versos para titular su obra, sino para identificarse con aquellos y hacer referencia a una larga tradición —en la que también se encuentra Cavafis, Vallejo y Eielson, por ejemplo— que concibe las funciones físicas y al cuerpo como un componente vital para estructurar su mundo, el de sus conocimientos y sus relaciones. En conclusión, la experiencia física y el cuerpo se convierten en elementos indispensables para construir el conocimiento y la visión del mundo, como también, serán el punto de partida para la estructuración del discurso en el poemario.

3.4 Análisis de los poemas

A partir de las categorías establecidas para el análisis —*dispositio*, *elocutio*, interlocutores e *inventio*—, iniciaremos el análisis de los poemas mencionados.

3.4.1 Primera etapa: la poética de la autoexploración en «Cosas del cuerpo»

Según lo propuesto en el apartado anterior, esta etapa estará dividida en dos secciones.

3.4.1.1 La función del cuerpo en la construcción del pensamiento

3.4.1.1.1 Análisis del poema «Mi casa»

Leamos el siguiente poema.

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

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

5

⁴³ Epígrafe del poemario.

Sí, mi casa es biológica. En el aire hay un latido suave, un pulso que con los años se ha concertado con el mío.	
Mi casa es membranosa y viva, pero no es asunto uterino. Estoy hablando del lugar de mi cuerpo que he construido, como el pájaro aquel, con baba y donde espacio y función intercambian carne.	10 15
Afuera soy, como todos, del trabajo y la economía, aquí de mi cuerpo desnudo y, a veces, de una mujer que se aviene a ser, como yo, otro órgano dentro de este pulposo tercer piso. (21)	 20

La dispositio

Cuando hablamos de la dispositio, nos referimos a la organización de todas las partes que constituyen un poema. Dicha organización comienza en el título, ya que este funciona como un paratexto fundamental por ser un anticipador de los contenidos semánticos del mismo y continuará con el resto del poema que está estructurado de una forma determinada. El título del poema, «Mi casa», no se vincula a un lugar cualquiera, sino a un espacio privilegiado, personal y único cuyo sentido es reforzado con el posesivo «mi».

Asimismo, casa es el edificio para habitar, que puede seguir un régimen de vida. Unido a lo explicado en las líneas anteriores, el título «Mi casa» hace referencia al cuerpo propio, el lugar desde el cual uno se representa, configura su ser y se vincula e involucra con el entorno tanto interior como exterior; por ello, tiene características propias: es un espacio individual y único. Luego de lo anterior, es necesario hacer la primera indagación sobre la estructura que el poema presenta, ya que se vincula íntimamente con lo mencionado; este será dividido en tres secciones y son las siguientes:

- **Primer segmento:** Abarca desde el verso uno hasta el verso seis. Este segmento tiene como eje temático el reconocimiento del espacio (cuerpo) del otro y del

propio (del sujeto lírico) como también la descripción de la relación y vínculo que existe entre la casa (cuerpo) y el que la habita; por ello, el título otorgado será «el reconocimiento del espacio propio y el del otro».

- **Segundo segmento:** Abarca desde el verso siete hasta el verso quince. El tema del segmento gira en torno a la íntima relación del yo poético con su casa-cuerpo que será desarrollado a partir de la descripción de algunas de sus características; por ello, se titulará «la íntima relación del yo poético con su cuerpo».
- **Tercer segmento:** Aborda desde el verso dieciséis hasta el último verso. Este segmento se caracteriza por presentar la casa-cuerpo en su relación con la voz lírica y con el espacio exterior (el trabajo y la economía). Además, alude a otro aspecto: la unión de dos cuerpos, el masculino y el femenino; lo titularemos «mi casa, su relación con el exterior y su complemento».

La elocutio

Sobre la base de la propuesta de Stefano Arduini, consideramos que son seis los campos figurativos: el campo figurativo de la metáfora, que incluye a figuras como las metáforas propiamente dichas, el símil o comparación, la personificación, la alegoría y el símbolo. El segundo es el campo figurativo de la metonimia donde se incluye su diversidad, por ejemplo, el de continente en vez de contenido y viceversa, el de causa en vez de efecto o el de efecto en vez de causa, autor en vez de obra, el instrumento en vez del que lo utiliza, lo concreto en vez de lo abstracto y viceversa. El tercer campo figurativo es el de la sinécdoque donde se incluyen, por ejemplo, la parte en vez de todo, el todo en vez de la parte, el género en vez de la especie y viceversa.

El cuarto campo figurativo es el de la elipsis. Aquí se encuentran incluidos la reticencia, el silencio, el eufemismo, el asíndeton, la perífrasis, entre otras. Dentro del quinto campo figurativo llamado la antítesis, encontramos figuras como el oxímoron, la

paradoja, la ironía, la antítesis misma, el hipérbaton o inversión. El sexto y último campo figurativo es el de la repetición, donde se incluyen a la aliteración, la paronomasia, el polisíndeton, la sinonimia entre otras.

Recordemos que las figuras retóricas pertenecen a nuestro lenguaje y es mediante ellas que configuramos nuestras ideas, pensamientos y expresiones. En suma, son parte de la comunicación humana y no son solamente un mero adorno en los poemas; es decir, existe un estrecho vínculo entre las figuras retóricas y la cosmovisión del texto lírico. Stefano Arduini afirma lo siguiente: «En conclusión, podemos reafirmar que la figura no comunica algo que está por otra cosa, su significado propio, sino que constituye el modo a través del cual estamos en condiciones de representar el mundo; no es una lectura que se superpone a una lectura ya existente sino que es lo que permite una lectura posible» (157).

Para nuestra investigación, es también fundamental incluir la propuesta de Lakoff y Johnson, pues está asociada a la de Arduini. Lakoff y Johnson proponen que la metáfora no solo es un recurso retórico que se emplea tanto para la persuasión como para la construcción de textos literarios o el lenguaje, sino que es fundamental en nuestra vida cotidiana, nuestros pensamientos y nuestras acciones; es decir, la metáfora no es solo exclusiva del lenguaje, sino que es la base con la que construimos los pensamientos: «Las metáforas como expresiones lingüísticas son posibles, precisamente, porque son metáforas en el sistema conceptual de una persona» (Lakoff y Johnson 42). Además, las metáforas están construidas sobre la base de los fundamentos de una cultura.

Según dichos autores, existen tres tipos de metáforas. En primer lugar, las metáforas orientacionales, las cuales se organizan en términos de otro, fundamentalmente están relacionadas con la orientación espacial y su significado dependerá de nuestra

experiencia física y cultural. La siguiente es la metáfora ontológica; esta es construida sobre la base de nuestra experiencia con los objetos físicos para poder manifestar o pensar en algún conocimiento abstracto como acontecimientos, sentimientos, emociones, hablar de la vida y la muerte. El tercer tipo es la personificación; esta es considerada como una extensión de las metáforas ontológicas por otorgar a objetos físicos características humanas, los vivifica y les permite dar sentido a fenómenos del mundo en términos humanos.

Otra figura es la metonimia. También, está presente de forma cotidiana en nuestro lenguaje, en consecuencia, en nuestros pensamientos. Esta figura, al igual que la metáfora, no es fortuita. La metonimia nos permite conceptualizar un objeto en virtud de su relación con otro, pues usa una entidad para referirse a otra y, del mismo modo que la metáfora, la metonimia se fundamenta en la experiencia. Vale resaltar que Lakoff y Johnson incluyen en la metonimia a la sinécdoque como un caso particular. Después de desarrollar algunos conceptos, es pertinente iniciar el análisis de las figuras del poema.

Las figuras que son pertinentes analizar se encuentran dentro del campo de la metáfora. Un símil aparece en los dos primeros versos: Mi vecino / estira su casa como un tejido que le ajusta [...]. Los versos seleccionados cumplen la función de reconocer la existencia del otro a través de la presentación de su espacio personal del que a veces el individuo puede sentirse agobiado. Por otro lado, se puede establecer una comparación general, pues la voz lírica, al reconocer que también posee su cuerpo propio (casa), se identificará con el otro, el vecino, porque también siente y padece dentro de aquel, el cuerpo, espacio donde confluyen las emociones y sensaciones: [...] si yo mismo vivo inmensamente pegado a mi casa, tanto / que a veces las paredes tienen / manchas /de mi sangre o mi grasa [...], la cual brinda existencia real a todos los seres humanos. Desde la

óptica planteada, se intenta demostrar que todos los seres están íntimamente unidos a su cuerpo y, además, será lo que nos une como especie por las semejanzas entre sí.

Para el segundo segmento, establecemos dos figuras fundamentales. La primera es la personificación en los versos [...] Sí, mi casa es biológica. En el aire / hay un latido suave, un pulso que con los años se ha / concertado / con el mío [...]. El cuerpo es más que un espacio en el que habita el yo, ya que tiene rasgos distintivos que lo vivifican y es gracias a la unión de ambos (la concertación de los latidos) que la voz lírica se construye como un sujeto completo. Sin él tampoco podría existir, pues parte del ser es la materia del que está hecho. Además, la casa-cuerpo también es el espacio biológico donde surge y se desarrolla la reflexión.

Por otra parte, en los versos [...] Mi casa es membranosa y viva, pero no es asunto / uterino. [...], destacamos la sinécdoque, pues cumple la función esencial de representar a la madre (asunto uterino). La voz lírica, mediante la alusión anterior, intenta desvincularse o independizarse de la madre para resaltar su individualidad que será construida con el tiempo, las experiencias, sacrificio y sufrimiento representado mediante un símil: [...] estoy hablando del lugar de mi cuerpo / que he construido, como el pájaro aquel / con baba / y donde espacio y función intercambian / carne [...].

En el tercer segmento, destacaremos otro símil [...] Afuera soy, como todos, del trabajo y la economía, [...], en el cual encontramos que la voz lírica presenta otro aspecto de su ser: el espacio exterior. En este se configura como un individuo que trabaja al igual que otros cuerpos; aborda la cualidad de ser partícipe de la sociedad como el resto de sus congéneres. Por otro lado, cuida de su espacio propio –para preservar su individualidad– por hacerlo único: [...] aquí / de mi cuerpo desnudo [...].

El último símil que analizaremos comienza en el verso veintidós: [...] y, a veces, de una mujer / que se aviene a ser, como yo, otro órgano dentro de este / pulposo / tercer

/ piso. La función de esta figura es la de hacer una comparación entre el hombre y la mujer para establecer una complementariedad, pues agrega al cuerpo otro aspecto fundamental: la unión sexual de la pareja; así se le atribuye otra cualidad al cuerpo y al ser, el erotismo.

Los interlocutores

Es necesario analizar los interlocutores del poema, ya que las figuras del discurso no se dan al margen del proceso de enunciación. Encontramos a un locutor personaje representado que siempre se manifiesta a través de un yo (verso 4), y a un “mi” que se repite varias veces dentro del poema. A la vez encontramos a un alocutario personaje no representado. Se trata de un monólogo, una reflexión acerca de aquel espacio tan íntimo y suyo; por ello, encontramos con mucha frecuencia aquella marca distintiva, aquel deíctico posesivo “mi”. La finalidad es transmitir esta visión al lector y que además la comprenda.

La *inventio*

Existen varios aspectos importantes dentro de la cosmovisión del poema. El primero —es interesante encontrar que lo primero es la identificación con el otro para identificar la gestáltica del cuerpo propio— sería la propuesta relativa a la identificación entre los seres humanos: lo que tenemos en común con el otro es que poseemos cuerpos semejantes y mediante estos nos solidarizamos. En segundo lugar, el cuerpo es el espacio propio en el que habitamos, un espacio vivo y sin él sería imposible nuestra existencia. Además, gracias al cuerpo construimos una identidad propia, diferente e independiente de la de los demás, junto con nuestro discurso. Fuera de este espacio, el sujeto no lograría configurarse como tal, pues no somos entes abstractos, sino materia viva.

En tercer lugar, el cuerpo posee una dimensión social, pero a la vez el individuo deberá de cuidarse para preservar sus propias cualidades. Por último, también posee una dimensión erótica cuya consecuencia es la unión y el crecimiento de la especie.

A partir de estas cuatro cualidades, el poema manifiesta que el cuerpo; por un lado, es lo que los seres humanos poseemos en común, el cual genera la solidaridad entre la especie; por otro, propone que nuestros cuerpos son entre sí distintos: cada uno va construyendo su propio hogar para proteger al ser, un espacio privilegiado que convive con uno. Este espacio enmarca una realidad que otorgaría y ayudaría a construir esa individualidad que caracteriza a cada sujeto. Dicha reflexión será desplegada en la voz lírica.

Es a partir del reconocimiento y valor de este, el cuerpo, que el sujeto irá forjando sus conocimientos con la finalidad de guiarlo y guiarse por una senda que intente resolver algunos de sus propios conflictos.

3.4.1.1.2 Análisis del poema: «El ojo»

Para este análisis, también es pertinente usar el modelo anterior.

Leamos el texto.

La primera operación de tu insomnio
es un juego de los tiempos: te revisas

y confirmas
que ni tus manos ni tus pies
se han desprendido como colas de lagartija. 5
Todo tu cuerpo sigue amarrado dentro de tu piel.

La otra operación de tu insomnio
no te es accesible. Es del ojo
interior
que navega dentro de tu carne. Es del ojo 10
que te recorre
y observa cada uno de tus órganos
y se guarda el secreto.

El ojo ha nacido contigo
para fisgar tu lento desastre, ninguna otra cosa 15
sabe de ti, ignora si vives en esta ciudad
o en otra, no conoce el papel donde escribes
sobre su perversidad
y tal vez no conoce la perversidad. Él sólo sabe
de tu adentro. 20

Pronto se acabará esta noche con su estrella compasiva
 en la ventana
 y tampoco hoy sabrás
 si el ojo que viaja por tus confines
 es el ojo de Dios que observa maravillado 25
 a cada órgano
 haciendo incansablemente y todavía lo suyo
 o si es el indiferente pero acucioso ojo de la nada. (29)

La dispositio

Cuando indagamos sobre el sentido del título del poema, reflexionamos lo siguiente: el ojo es el instrumento y el canal con el cual podemos advertir la realidad y es el símbolo de la percepción. Sin embargo, nosotros tenemos el defecto de percibir algunos aspectos y otros no nos serán permitidos conocer. También, podemos otorgarle el sentido de ente observador, vigía o guardián de un espacio o lugar que cuida celosamente. Para profundizar en el análisis, el poema será segmentado en tres partes:

- **Primer segmento:** Aborda desde el verso uno hasta el verso trece. Este segmento confirma que uno posee el conocimiento sobre los acontecimientos del lado exterior del cuerpo, a diferencia del interior; por ello, el título pertinente es «las dos operaciones del insomnio».
- **Segundo segmento:** Abarca desde el verso catorce hasta el verso veinte. Este segmento describe el espacio interior que recorre la mirada como también se centra en el desconocimiento del ojo interior sobre los acontecimientos del exterior del cuerpo, el título propuesto es «el desconocimiento y labor del ojo interior».
- **Tercer segmento:** Aborda desde el verso veintiuno hasta el verso veintiocho. Este segmento propone como eje temático la confirmación de la imposibilidad de conocer el lado oculto del cuerpo que solo es privilegio de una mirada omnipresente; el título será «la imposibilidad del conocimiento interior».

La elocutio

En el primer segmento, podemos encontrar una metáfora propiamente dicha. En la primera estrofa: La primera operación de tu insomnio / es un juego de los tiempos: te revisas / y confirmas / [...], la palabra insomnio, además de estar asociada a la falta de sueño, también está vinculado a la preocupación. El sujeto lírico despierta y se revisa ante el miedo de pensar que algo sobre sí mismo pudo haber cambiado. Lo anterior es expresado con el símil [...] que ni tus manos y tus pies / se han desprendido como colas de lagartija. Además, mediante la revisión, se hace consciente de su existencia y su aparente bienestar gracias a la hipérbole del último verso: [...] Todo tu cuerpo sigue amarrado dentro de tu piel. El personaje que se observa tiene la certeza de estar unificado.

Por otro lado, en el segundo segmento, seguimos dentro del campo figurativo de la metáfora propiamente dicha: [...] La otra operación de tu insomnio / no te es accesible. [...]. La otra operación de tu insomnio se refiere a una preocupación que no será apaciguada, pues la exploración interna resulta inaccesible. Asimismo, en los siguientes versos, aparece la figura del símbolo: [...] Es del ojo / interior / que navega dentro / de tu carne. Es del ojo / que te recorre / y observa cada uno de tus órganos / y se guarda el secreto [...]. Pero ¿a qué llamamos ojo interior que sabe sobre los acontecimientos internos y guarda el secreto? Este ojo representa una mirada secreta o un saber que permanecerá oculto en el interior del individuo, ya que no tendrá control sobre aquella como también su existencia no permitirá la tranquilidad del sujeto. Esta mirada realizará una especie de control interno o vigilancia que, de forma implícita, ejerce su poder sobre el sujeto.

Las dos estrofas anteriores corresponden a posiciones opuestas —antitéticas—, pues, en la primera, la observación puede aplacar la preocupación, ya que comprueba que

su lado exterior está unificado. En cambio, la segunda operación resulta inquietante por no ser accesible al sujeto y a la percepción al quedar en el espacio de lo incognoscible, por ende, el de la duda y la preocupación. Lo anterior es visible gracias a la lectura paralela de las estrofas mencionadas:

Primera estrofa:

La primera operación de tu insomnio
es un juego de los tiempos: te revisas
y confirmas
que ni tus manos ni tus pies
se han desprendido como colas de
lagartija.
Todo tu cuerpo sigue amarrado dentro de
tu piel.

Segunda estrofa:

La otra operación de tu insomnio
no te es accesible. Es del ojo
interior
que navega dentro de tu carne. Es del ojo
que te recorre
y observa cada uno de tus órganos
y se guarda el secreto.

Debemos agregar que este conocimiento / desconocimiento del individuo evidencia la incapacidad del sujeto de conocerse completamente y de lograr aprehender la realidad en forma total y completa. Pero no solo eso. Es percibir que hay algo, un ojo, que sí conoce aquel lado caliginoso del cuerpo para la voz lírica, pero que no avisa ni confiesa ese secreto. La pregunta es ¿qué o quién es ese ojo? Sobre este, se indagará en los siguientes párrafos.

Encontramos en la tercera estrofa una personificación: [...] El ojo ha nacido contigo / para fisgar tu lento desastre, ninguna otra cosa / sabe de ti, ignora si vives en esta ciudad / o en otra, no conoce el papel donde escribes / sobre su perversidad / y tal vez no conoce la perversidad. Él sólo sabe / de tu adentro [...]. Ese ojo o mirada que recorre el interior observa cómo el cuerpo se va deteriorando. Por otro lado, ese ojo vigilante nos remite a una función del panóptico que fue expuesta por Foucault en *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*.

En primer lugar, el panóptico es un tipo de construcción arquitectónica carcelaria ideada por el filósofo utilitarista Jeremy Bentham hacia fines del siglo XVIII. El objetivo de la estructura panóptica es permitir al carcelero, ubicado en una torre central, observar a todos los prisioneros reclusos en celdas individuales alrededor de la torre, sin que estos puedan saber si son observados. El efecto principal del panóptico es inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder, sin que ese poder se esté ejerciendo de manera efectiva en cada momento, puesto que el prisionero no puede saber cuándo es vigilado y cuándo no.

Entendemos que no se trata de generar algún tipo de opresión directa en el sujeto; sin embargo, el poder está en la mirada, el ojo interno tiene acceso al lado secreto que el individuo desea conocer, pero no puede, pues el lado interior del cuerpo es un baluarte vigilado por este ojo, cuya misión solo se remite a observar el espacio que lo rodea y su funcionamiento, pero desconoce los demás aspectos del ser y el cuerpo como son las emociones, la naturaleza y conducta humana, por ejemplo, la perversidad. Además, este ojo dará siempre la impresión de estar realizando la labor de observar el deterioro interior.

En el tercer segmento, vamos a especificar algunas metáforas que engloban el contenido principal como la que se encuentra en el verso [...] Pronto se acabará la noche con su estrella compasiva [...], que alude al tiempo que ha transcurrido mientras el sujeto trata de saber qué es lo que ocurre en su interior y quién lo vigila. En la siguiente reflexión, aparece una metáfora propuesta como posible descubrimiento de la identidad de este ojo: [...] es el ojo de Dios que observa maravillado / a cada órgano / haciendo incansablemente y todavía lo suyo. Un ojo omnipotente que va más allá de lo humano o si de repente es, como dice el último verso del poema, «el indiferente pero acucioso ojo de la nada». Este verso puede remitir a la existencia de una especie de mirada oculta que nunca será

mostrada como también a un ojo ficticio producido ante la preocupación e incapacidad del sujeto de poder ingresar allí para ver lo que ocurre como su deterioro y proximidad a la muerte, lo que genera gran incertidumbre.

Los Interlocutores

En el poema, encontramos a un locutor personaje no representado frente a un alocutorio personaje representado, ya que se evidencia siempre un *tú* dentro del discurso. El locutor no representado se dirige explícitamente al alocutorio representado, y es que desea transmitir qué posición se le otorga al sujeto en la realidad: siempre estará dividido por un interior desconocido y un exterior visible los cuales generan vacíos en su ser.

La *inventio*

Después de haber analizado el poema, podemos desentrañar la visión del mundo subyacente. Por un lado, alude al conocimiento del hombre en torno a la división de su cuerpo: la separación entre su lado interno y externo, siendo esta escisión irreductible e inevitable: «La escisión denota la imposibilidad del ideal de una autoconciencia plenamente presente: el sujeto nunca se conocerá completamente, siempre estará separado de su propio conocimiento» (Evans 79).

Por otro lado, esta escisión es parte del sujeto, quien es consciente sobre lo que puede y no puede conocer. La parte que el sujeto puede ver, con la que se puede identificar, es el lado de la imagen donde existe unidad, la figura como una totalidad aprehensible y estará en oposición a la parte interna y visceral del sujeto, el lugar que le es desconocido, pero que es parte indispensable del sujeto. A pesar de todo, ambas servirán para que el individuo se constituya como tal. Para Lacan, como hace referencia Masotta, es la matriz en la que se construye el yo: «Es una oposición entre la unidad

gestáltica de la totalidad de su propio cuerpo, en la imagen y los datos propioceptivos que provienen de sus vísceras, sus articulaciones, etc. Su representación sería la coexistencia de la unidad de la imagen con la atomización a nivel propioceptivo» (Masotta 62).

También, en el poema se manifiesta la descripción de un temor constante ante lo que ocurre en el interior, pero ¿cuál sería ese temor? El motivo del temor es implícito y podemos descubrirlo gracias a la primera estrofa, pues la tranquilidad proviene solo al confirmar que uno está sano y completo. Por ende, no saber sobre el interior revela un temor a lo desconocido, ya que en este espacio podría estar germinando una enfermedad o quizás las vísceras revelen el advenimiento de la muerte. Ante este temor, solo queda la angustia que produce, que puede llegar a la exageración o hipocondría.

3.4.1.1.3 Análisis del poema «Nuestra reina»

Leamos el texto.

Blanco tu uniforme y qué rosada tu piel Entonces tus vísceras deben ser azules, doctora. Eres nuestra reina.	
Los enfermos estiramos las manos atribuladas hacia ti, en triste cortejo. Queremos tocarte cuando cruzas los pasillos, altiva, docta, saludable, oh sí, saludable, con tus vísceras azules.	5 10
Imaginamos a los doctores a salvo de nuestros males, pero si el conocimiento no te exime y también te mueres, serías una bella muerta. Tienes nariz alta, boca que cierra bien, que se sella, párpados tersos, largo cuerpo para ser tendido voluptuoso sobre una mesa de hierba. También así serías nuestra reina y seguiríamos estirando las manos	 15 20

ya tranquilas y con flores
hacia ti, nuestra última señal de gozo. (17)

La *dispositio*

Para analizar el poema de forma adecuada, es necesario hacer el análisis del título y proponer una segmentación. En primer lugar, la frase «Nuestra reina» deberá ser descompuesta en sus dos unidades constitutivas. La primera, «nuestra»⁴⁴, es un pronombre posesivo en primera persona del plural; es decir, indica la posesión de varios y la palabra «reina» puede ser entendida como esposa del rey o mujer que ejerce la potestad real por derecho propio como también mujer que, por su excelencia, sobresale entre las demás de su clase o especie. Al entender el sentido de ambos términos, el título haría referencia a la visión de un grupo de sujetos en torno a una mujer que idealizan. Por otra parte, el poema será dividido en tres segmentos.

- **Primer Segmento:** Aborda desde el verso uno hasta el verso diez. En este segmento, el tema central es la descripción de la doctora y la idealización de la misma por parte de los enfermos; por ello, llevará de título « la idealización de la doctora».
- **Segundo segmento:** Abarca desde el verso once hasta el verso diecinueve. Este segmento remarcará la condición mortal del ser humano que incluirá a la propia doctora; por ello, el título apropiado es «la muerte como componente universal».
- **Tercer segmento:** Abarca desde el verso veinte hasta el verso veintitrés. En este, se resalta la admiración de los pacientes hacia la doctora, a pesar de su condición mortal; el título adecuado es «la idealización: más allá de la muerte».

⁴⁴ El entrecomillado es nuestro.

La elocutio

Es evidente que el poema se mueve sobre la base de una metáfora ontológica global; pero, a la vez, encontramos varios tipos de metáfora.

En el primer segmento, destaca una metáfora orientacional [...] Los enfermos estiramos las manos atribuladas / hacia ti, en triste cortejo. / Queremos tocarte cuando cruzas los pasillos, / altiva, [...]; la doctora se ubica en la posición de arriba, mientras que los enfermos en la posición de abajo. Según las connotaciones culturales, la posición de arriba atribuye un rango de superioridad frente a la posición de abajo, entonces, significaría que la doctora es vista como un ser superior frente a los enfermos portadores de la muerte. Ella está sana y además es dueña de la sabiduría que le es ajena a los enfermos: tener pleno conocimiento del cuerpo y de las enfermedades que subyacen en este. Los enfermos, desde su posición, tienen que estirar las manos atribuladas para poder llegar a esta alta y saludable mujer, desean tocarla, alcanzarla por ser superior y símbolo de vida.

Hay dos atributos culturales muy particulares otorgados por los enfermos que confirman la posición de superioridad de la doctora. El primero está en los siguientes versos: [...] Entonces tus vísceras deben ser azules, doctora. / Eres nuestra reina [...]. A partir de las cualidades atribuidas al cuerpo, es que logramos darle el significado de nobleza real por el conocimiento y, si lo concatenamos con el otro atributo «Eres nuestra reina», remarcaría más dicho distintivo. El segundo atributo que surge a partir de una metonimia aparece en los versos: [...] Blanco tu uniforme y / qué rosada / tu piel. [...]. Se expresan ciertas características abstractas evidenciadas al hacer referencia a las cualidades corporales de la doctora: la salud y belleza que posee. Asimismo, desde el espacio del hospital, logramos ver la oposición que existe entre arriba y abajo equivalente a salud-vida y enfermedad-muerte; y la relación sabiduría e ignorancia.

En el segundo segmento, encontramos otra metáfora orientacional; sin embargo, la configuración de esta es diferente: la doctora asume la posición de abajo. La doctora, a pesar de conocer sobre las funciones vitales y las enfermedades del cuerpo, no elimina su condición mortal, al igual que el resto de seres humanos como los enfermos y doctores. A lo largo del segmento, la doctora irá bajando desde la posición de arriba hasta llegar a estar «sobre una mesa de hierba», la posición de abajo, la muerte.

Encontramos una sinécdoque global en este segmento: [...] muerta. Tienes / nariz alta, boca / que se cierra bien, que se sella, / párpados tersos, largo cuerpo para ser tendido / voluptuoso [...]; cada parte mencionada sobre el cuerpo cumple la función de destacar la belleza de la doctora que perdurará a pesar de la muerte por ser un evento común a todos los seres vivos.

En el tercer segmento, otra vez se evidencia la presencia de una metáfora orientacional, ya que vemos que invierten las posiciones, la doctora por estar muerta pertenece en la posición de abajo y aquellos que estaban enfermos pasan a la posición de arriba: [...] y seguiríamos estirando las manos / ya tranquilas y con flores / [...]. Más allá de la admiración, goce o deseo de los enfermos hacia la doctora, encontramos que la muerte la humaniza; con ello, el conocimiento científico fue vencido por la condición ineludible del hombre: la mortalidad.

La metáfora ontológica, como dijimos anteriormente, necesita de la experiencia y referencia física para poder hacer alusión a un elemento abstracto. Las metáforas orientacionales y las sinécdoques que encontramos sirven como instrumentos con los cuales logramos construir una metáfora general y, en este caso, sería una metáfora ontológica que aborda el tema global del poema.

Los interlocutores

Los interlocutores nos ayudarán a acercarnos más al propósito central del texto. En el poema, encontramos un locutor personaje representado por el deíctico “nosotros” que abarcaría al universo de personas enfermas del hospital. También, tenemos a un alocutario personaje representado, ya que se evidencia siempre un tú, la doctora dentro del discurso. El locutor representado se dirige explícitamente a un tú para expresar su admiración y para resaltar que ambos, a pesar de las diferencias sociales, culturales e intelectuales comparten la misma condición: ser mortales.

La *inventio*

Siguiendo las categorías de Van Dick, podríamos hablar de coherencia global cuando es posible construir un tema para un discurso; eso se logra si existe coherencia entre las microestructuras de un discurso, en nuestro caso los segmentos y las figuras que contiene, y cuando, mediante estas, se pueda construir una macroestructura semántica que para nosotros sería todo el poema. Según lo dicho, la organización de los segmentos y las metáforas que engloban al poema otorgan unicidad al discurso. Con ello, se genera la idea principal.

El poema, mediante la metáfora ontológica que engloba el discurso, resalta la condición mortal de todo ser humano. La muerte no distingue condiciones sociales, culturales o físicas y es propia de todo ser vivo que forma parte del ciclo natural de la vida. De otra parte, en el contexto actual, el saber científico evidencia tener un conocimiento global del sujeto; el científico-doctor tiene el atributo de dominar, manipular y conocer las funciones internas que para muchos son un misterio. Por ello, los médicos proyectan la imagen de poseer el dominio sobre la vida física; sin embargo, es la naturaleza, más allá del panorama expuesto por el mundo moderno y sus saberes, quien tiene la última palabra.

Por otro lado, el poema evidencia en la doctora características vinculadas a lo físico, es mujer —simboliza la vida y posibilita la creación de esta—, es atractiva y voluptuosa, atributos que ante la muerte no desaparecen. Esto quiere decir que la muerte también es reconocida como un aspecto común de la vida; por ello, muerte, deseo y admiración confluyen en un solo espacio. Por último, si bien expresa una crítica a la supuesta omnipotencia del saber científico, también encontramos un implícito miedo a la inevitable muerte, pues ante esta no hay salvación, a pesar de ser aceptada como parte de la vida.

Los tres poemas analizados nos permiten establecer algunos alcances importantes sobre cómo la voz lírica va construyendo su identidad, su reflexión y sus conocimientos a partir de la experiencia corporal. Las impresiones que irán marcando al sujeto se inician consigo mismo y su relación con el otro; y evolucionará hasta adquirir saberes que no solo construirán su identidad, sino su relación con sus congéneres y sus temores a la enfermedad y la muerte. Dichos conocimientos se harán más complejo a partir de los siguientes poemas.

3.4.1.2 La búsqueda de una restitución ante la muerte

En la segunda subdivisión, se analizarán los siguientes poemas.

3.4.1.2.1 Análisis del poema «Animal de invierno»

Leamos el poema.

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

Voy sin mentirme: la montaña no es madre, sus cuevas
son como huevos vacíos donde recojo mi carne
y olvido. 5

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

Hoy, después de millones de años, la montaña 10
está fuera del tiempo, y no sabe
cómo es nuestra vida
ni cómo acaba.

Allí está, hermosa e inocente entre la neblina, y yo entro
 en su perfecta indiferencia 15
 y me ovillo entregado a la idea de ser de otra sustancia.

He venido por enésima vez a fingir mi resurrección.
 En este mundo pétreo
 nadie se alegrará con mi despertar. Estaré yo solo
 y me tocaré 20
 y si mi cuerpo sigue siendo la parte blanda de la montaña
 sabré
 que aún no soy la montaña. (19)

La dispositio

Antes de comenzar con el análisis de los campos figurativos, es necesario abordar el título del poema para contribuir a completar la cosmovisión subyacente. En primer lugar, la palabra «animal» alude a todas las especies; por otro lado, el invierno es una de las estaciones del año, y es cíclica y repetitiva. Después de haber esclarecido los términos, cuando pensamos en «animal de invierno», se refiere a un ser vivo que busca establecer una comunión —pues es una frase integradora— con las especies, la cual involucra a la naturaleza durante el invierno de manera ritual y repetitiva. Esta comunión implicará también un deseo personal. Por otro lado, el texto que analizaremos puede ser dividido en cuatro segmentos:

- **Primer segmento:** Abarca desde el primer verso hasta el quinto. En este, la voz lírica remarca que nuevamente llega a la montaña para depositar su cuerpo; el título es «el retorno a la montaña».
- **Segundo segmento:** Abarca desde el sexto verso hasta el noveno. En este fragmento, la voz lírica está describiendo a la montaña y su relación con el tiempo; por ello, el título es «la descripción de la montaña».
- **Tercer segmento:** Abarca desde el verso diez hasta el dieciséis. Aquí la montaña es descrita como perteneciente a un tiempo diferente: está fuera de su recorrido

lineal referido al tiempo sagrado del que la voz lírica desea participar. Llevará el título «la montaña y el tiempo mítico».

- **Cuarto segmento:** Abarca desde el verso diecisiete hasta el veintitrés. En este, el eje temático está relacionado con el deseo de la voz lírica: fusionarse con la montaña a través del rito: por ello, el título es «la repetición del ritual por el deseo de vivir».

La elocutio

Analicemos las figuras que ayudarán a desentrañar la visión del poema. En el primer segmento, hay dos figuras importantes. La primera es la metáfora propiamente dicha ubicada en los dos primeros versos: [...] otra vez es tiempo de ir a la montaña / a buscar una cueva para hibernar [...]. Pensamos que el regreso a la montaña está vinculado al cambio de estaciones y la llegada del invierno que implica el tiempo de hibernación para algunas especies. Sin embargo, hay un contenido más profundo a nivel de estos dos versos: el cambio de estación está asociado a la enfermedad o presentimiento de la cercanía de la muerte. La hibernación en la montaña implicaría una forma de resguardar la vida mediante la caída en este sueño profundo en que los signos vitales se reducen al máximo.

Por otra parte, gracias a un símil en los siguientes versos: [...] Voy sin mentirme: la montaña no es madre, sus cuevas / son como huevos vacíos donde recojo mi carne / y olvido; se informa un hecho revelador [...]. La voz lírica es consciente de que la montaña no es dadora de vida y no vivifica al cuerpo, atributos que sí pertenecen a la madre cuyo cuerpo, después de contribuir en la creación de una vida, se encarga de alimentarla, de proveerle de suficientes elementos que permitan su subsistencia. La montaña es un espacio vacío, incapaz de proveer al sujeto lírico de recursos para su sobrevivencia, pero

igual asiste ahí para depositar su carne (cuerpo vivo), pues, a pesar de que carezca de los atributos anteriores, tendrá otros que son importantes.

En el segundo segmento, hay un símil vinculado al siguiente retorno de la voz lírica a la montaña: [...] Nuevamente veré en las faldas del macizo / vetas minerales como nervios petrificados, tal vez / en tiempos remotos fueron recorridos / por escalofríos de criatura viva [...]. La montaña continúa siendo comparada con la estructura y los componentes del cuerpo vivo solo que adquiere otro significado: no será dadora de vida, pero es gracias a su composición pétreo que logra subsistir en este mundo, hay que ser de otra materia si se quiere vivir un poco más. Esta composición permite pensar que hay un gran tiempo anterior a la montaña donde otras especies llegaron a recorrerla. La montaña, gracias a su composición, estuvo ahí, está aquí, y estará mañana. Es un cuerpo diferente con atisbos de eternidad.

Para el tercer fragmento, encontramos una metáfora ontológica: [...] Hoy, después de millones de años, la montaña / está fuera del tiempo, y no sabe / cómo es nuestra vida / ni cómo acaba. [...]. La montaña pertenece a un espacio atemporal; han pasado millones de años y la montaña sigue ahí, quizá sea porque es más que solo roca. Esta no es consciente de la vida que la rodea y la muerte, pues está lejos de su propia naturaleza. Otra metáfora ontológica aparece en los siguientes versos: [...] Allí está, hermosa e inocente entre la neblina, y yo entro / en su perfecta indiferencia / y me ovillo entregado a la idea de ser de otra sustancia. [...]. La voz lírica atraída por la montaña pretende entrar en ella para intentar ser de otra sustancia. Pero ¿qué atributo tiene la montaña para cambiar a la voz lírica? Hay una sacralidad que se revela ante los ojos del hombre «religioso»⁴⁵ Mircea Eliade, sobre la sacralidad de la naturaleza, dice lo siguiente:

[...] la sacralidad se revela a través de las propias estructuras del mundo. No hay que olvidar que, para el hombre religioso, lo sobrenatural está

⁴⁵ Nos referimos al que cree en la revelación de lo sagrado.

indisolublemente ligado a lo natural, que la naturaleza expresa siempre algo que trasciende. Como hemos dicho ya, si se venera una piedra sagrada es porque es sagrada y no porque sea piedra; la sacralidad manifestada a través del modo de ser de la piedra es la que revela su verdadera esencia (*Lo sagrado* 102).

El ser atemporal, haber estado en el pasado remoto y en el hoy, son atributos que garantizan a la montaña la cualidad de ser sagrada. El sujeto lírico es conocedor de este saber y comparte esta creencia; por ello, va hacia la montaña para intentar asimilar de ella su atemporalidad al convertirse en otra sustancia —ser similar a la pétreo—, pues esta es la característica de la montaña que está vinculada a la resistencia del paso del tiempo. La montaña es vista como una imagen simbólica del cosmos: «una montaña sagrada donde se reúne el cielo y la tierra —se halla en el centro del mundo—» (*El mito* 21).

En la última sección aparece, entre las figuras más importantes, una metáfora ontológica: [...] He venido por enésima vez a fingir mi resurrección. / En este mundo pétreo / nadie se alegrará con mi despertar. Estaré yo solo / y me tocaré / y si mi cuerpo sigue siendo la parte blanda de la montaña / sabré /que aún no soy la montaña. El venir por enésima vez hace referencia tanto a la ejecución del rito como también al deseo consciente del sujeto lírico de encontrar en el rito lo que está buscando, la perduración o extensión de la vida. La voz lírica finge su resurrección, pero en este proceso espera que algún día, en el momento del ritual en la montaña, cuando se toque para verificar si su cuerpo es el mismo, encuentre que este ha cambiado a materia pétreo para ser como la montaña, de otra sustancia, pero siempre ahí. Indirectamente, este acto involucra una regeneración cíclica del tiempo, que brindará un nuevo nacimiento.

Los interlocutores

En este poema, encontramos a un personaje locutor representado a través el deíctico “yo” como por los verbos conjugados en primera persona, voy, he venido. Por otra parte, tenemos a un alocutario personaje no representado, pues no aparece un registro

explícito de su presencia. Lo anterior quiere decir que estamos frente a un monólogo. Es gracias a esta reflexión que podemos revelar que el poema es la expresión del deseo de la voz lírica.

La *inventio*

En este poema, la montaña es comparada con un cuerpo vivo, solo que se trata de diferentes sustancias; la montaña es pétreo, materia perdurable y resistente al tiempo. Su composición pétreo hace que aquella adquiera otro valor, no será dadora de vida, pero puede perpetuarse en el tiempo. La atemporalidad o pérdida del tiempo histórico es un valor característico del pensamiento del hombre religioso arcaico tradicional, pues para él lo sagrado se manifiesta en la naturaleza que nos rodea a través de diferentes atributos que poseen los objetos, en nuestro caso, resistir el paso del tiempo es comparable con vencer a la muerte.

Por otro lado, cada vez que el sujeto lírico practica el ritual de su resurrección, expresa un deseo: espera que la montaña, mediante el rito, le transfiera la capacidad de perpetuarse en la naturaleza a partir de la transustanciación de su cuerpo para fusionarse con esta. El deseo de unirse a la montaña es una muestra del gran temor que implica el advenimiento de la muerte; por ello, preferirá que el cuerpo se transforme antes de desaparecer. En su deseo de salvación, intenta buscar una oportunidad en las sendas de lo sagrado y el mito.

3.4.1.2.2 Análisis del poema «Los ríos»

Leamos el poema.

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

De pronto

alguien hace funcionar el inodoro, y es el río Vichanzao
terroso

corriendo entre las piedras.

Ah, las heces
curiosidad primera de los médicos. Si fueron impecables
habrá curación para ese alguien.

¿Habrá curación para mí, hermana? 10
Si comes tu Kraft-bruhe, tal vez. Los corderos alemanes
son como los alemanes: optimistas, y corren
blancos
por los campos verdes. Come.

Y mi graciosa hermana abre el caño 15
y lava el plato, y esta vez es el río Moche, cristalino
y benéfico,
entrando por las heridas d mis costados
abiertas como dos branquias.

Rico ser pez entonces: una sensualidad que me permite 20
este dolor. (41)

La dispositio

Para analizar apropiadamente un poema, es fundamental abordar el título, pues este sintetiza la información más importante que estará vinculada a la cosmovisión del texto lírico. Por un lado, cuando pensamos en «Los ríos», aparece la imagen de corrientes de aguas continuas y más o menos caudalosas que van a desembocar en otras, en un lago o en el mar. Por otro lado, puede asumir el sentido de rejuvenecimiento como también expresa que, una vez empezada una acción, hay que aceptar todas las consecuencias y procurar llevarlas al término. Debemos agregar el sentido relativo al transcurrir de la vida, pues la vida es como el río cuya desembocadura es la muerte. Asimismo, el río podría ser entendido como revitalizador de la vida, cuyas aguas son curativas y purificadoras, y proceden del lugar donde el sujeto encuentra su ser, el cual adquiere un valor sagrado.

A lo anterior, debemos agregar el epígrafe posterior al título perteneciente al poema «I fiumi» (Los ríos) del poemario *Da l'allegria* de Giuseppe Ungaretti: «Estos son mis ríos». Este verso hace referencia a los ríos que convergen en el espacio donde la voz lírica nació, creció y se desarrolló. Son las fuentes de su tranquilidad y de la memoria, cuyos recuerdos ayudarán a construir su ser e identidad. Pensamos que hay una conexión

muy estrecha entre el epígrafe y la cosmovisión del poema de Watanabe, ya que también encontraremos que la voz lírica halla la calma, esperanza y salud cuando alude a los ríos Vichanzao y Moche, pues formarán parte de los ríos de su vida donde creció y desarrolló su identidad. En este poema, varios de los significados propuestos están relacionados, principalmente, el último. Antes de continuar el análisis, se debe establecer la siguiente segmentación:

- **Primer segmento:** Aborda desde verso uno hasta verso nueve. En este segmento, vemos ingresar a la hermana —con sus objetos peruanos— de la voz lírica en el hospital extranjero que coincidirá con la aparición del río Vichanzao; por ello, se le otorgará el título «primera llamada al espacio sagrado».
- **Segundo segmento:** Abarca del verso diez al verso catorce. En este segmento, el alimento se asocia al optimismo y al deseo de curación; por ello, el título es «el optimismo y el alimento».
- **Tercer segmento:** Comprenderá desde el verso quince hasta el verso veintiuno. Este segmento se caracteriza por el establecimiento del tiempo sagrado sanador de las heridas del enfermo y tendrá como título «el ritual».

La elocutio

Siguiendo con la investigación, usaremos los campos metafóricos establecidos por Lackoff y Jonsonh. En el primer segmento, encontramos, principalmente, el funcionamiento de una metáfora ontológica: Mi hermana viene por el pasillo del hospital /con sus zapatos resonantes, viejos, peruanos. / De pronto / alguien hace funcionar el inodoro, y es el río Vichanzao / terroso / corriendo entre las piedras [...]; en estos versos la voz lírica se encuentra en un hospital. Este hecho nos lleva a colegir que padecía de algún mal o dolencia. Por otro lado, en este espacio, interrumpe su hermana quien es

caracterizada por llevar consigo sus zapatos resonantes y peruanos, objetos cuyos atributos culturales se asocian con el espacio de procedencia. Estas características tienen un fuerte influjo, pues con ellos nos damos cuenta que el sujeto lírico se encuentra en un espacio extraño y la hermana, con sus objetos, trae consigo cierta familiaridad que junto con el correr del agua del inodoro —objeto común, profano del hospital occidental— hacen posible sentir la presencia del río Vichanza (río perteneciente al departamento de La Libertad, Perú). La llegada de la hermana hace posible esta llamada al espacio propio y sagrado.

Por otro lado, encontramos dentro del campo figurativo de la antítesis una ironía: [...] Ah, las heces / curiosidad primera de los médicos. Si fueron impecables / habrá curación para alguien [...]. Las heces son excreciones corporales caracterizadas por ser las más sucias del cuerpo, pero es materia para la ciencia médica, pues el sujeto lírico indica que los médicos privilegian su valor como elemento para ser analizado con la finalidad de buscar una forma de curar al paciente. Además, indica que, para lograr este efecto, los doctores deben hacer un impecable trabajo en el escrutinio de esta materia. Es una forma de ironizar la labor de los doctores representantes del saber científico.

En el segundo segmento surge una metáfora importante: [...] ¿Habrá curación para mí, hermana? / Si comes tu Kraft-bruhe, tal vez [...]. La voz lírica manifiesta estar enfermo y su hermana responde que es el consomé de cordero (Kraft-bruhe) el alimento, que podría otorgarle la curación deseada. A continuación, aparece un símil importante: [...] Los corderos alemanes / son como los alemanes: optimistas, y corren / blancos / por los campos verdes. Come [...]. El cordero, como alimento, tiene atributos que son similares a su consumidor; ello quiere decir que el alimento tiene la capacidad de transmitir sus atributos y, en este caso, hay uno muy particular vinculado a la cultura

alemana, el optimismo. Con lo anterior, la voz de la hermana evidencia que, en el sujeto lírico principal, existe una carencia de optimismo ante su estado y busca mediante el alimento que este atributo, el optimismo, también sea adquirido por él, sin que por ello deje de ser una ironía. Por otra parte, gracias a este fragmento, evidenciamos el lugar posible en el que se encuentran ambos; algún lugar de Alemania lejos del espacio añorado al inicio del poema.

En el tercer segmento, encontramos otra metáfora ontológica: [...] Y mi graciosa hermana abre el caño / y lava el plato, y esta vez es el río Moche, cristalino / y benéfico, / entrando por las heridas de mis costados / abiertas como dos branquias [...]. Vemos, en estos versos, la aparición del tiempo y del espacio sagrado gracias al ritual realizado por su hermana cuyas manos peruana realizan una operación aparentemente cotidiana: abrir el caño para lavar el plato. Esta operación permite dejar correr el agua, la cual genera la oportunidad para que se manifieste lo sagrado, pues cogimos que ella, por sus características, sería la representante de aquel espacio y la que posibilita su ingreso. Por otra parte, el agua del caño se transforma en las aguas del río Moche (departamento de La Libertad, Perú) aguas que resultan, de alguna manera, sanadoras o reconfortantes para el paciente, pues entran por las heridas de sus costados que son como branquias (símil), como espacios abiertos que pueden comunicar el exterior con el interior del cuerpo como ocurre en los peces, además de servir para la respiración. De esta forma, las aguas del río Moche penetran por su cuerpo y reconfortan al sujeto lírico, pues como afirma Elide «el contacto con el agua implica siempre una regeneración: no solo porque la disolución ve seguido de un “nuevo nacimiento”, sino también porque la inmersión fertiliza y multiplica el potencial de la vida» (*Lo sagrado* 112).

Finalmente, una personificación aparece en los dos últimos versos del tercer segmento: [...] Rico ser pez entonces: una sensualidad que me permite / este dolor. La voz poética se asume como pez debido a la similitud entre sus heridas abiertas y las branquias. Estas heridas representantes del dolor y la enfermedad son las que permiten ingresar las aguas que confortan y generan placer en la voz lírica. Estas no curan sus heridas, pero mejoran su condición cuando se produce una cercanía a este espacio y tiempo privilegiado gracias a las acciones de la hermana.

Los interlocutores

En el texto, aparecen dos locutores personajes representados: el sujeto lírico principal (usa el mí) y la voz de la hermana, que aparece en general como un locutor personaje no representado, pero solo en unos versos cambia su rol cuando se dirige a la voz lírica principal para responder a la pregunta. Ambas voces producen un diálogo directo en señal de reciprocidad como también es importante para hacer evidente la necesidad de reanimar al enfermo, la voz lírica principal. Asimismo, tenemos a un alocutario personaje no representado; sin embargo, no estamos frente a un monólogo, sino frente a lo que llamamos un diálogo interior entre las diversas voces poéticas o polifonía.

La *inventio*

Para abordar apropiadamente la visión del mundo será necesario dividirla en dos aspectos. El primero se vincula al espacio del hospital, el lugar donde habita el cuerpo enfermo, del conocimiento científico y occidental, lugar que ofrece la esperanza de sanación solo que aquel no posee el mismo valor para todos, por ejemplo, para la voz lírica. Además, la labor del médico es criticada y ridiculizada no solo por hurgar en las excreciones humanas, sino porque su ciencia no garantiza encontrar una cura. De forma

implícita, se expresa un reclamo al estar en un espacio ajeno al suyo, al del norte peruano y la zona de confort.

Por otro lado, vemos que el texto entretiene otro discurso vinculado a las tradiciones y al saber ancestral, al espacio familiar del yo poético. Este lugar tiene la cualidad de reanimar al individuo, gracias a su actualización mediante el rito. En este, no se sentirá ajeno. Será el espacio en que el cuerpo confluye con su ser y el entorno, donde puede encontrar los beneficios que la ciencia no le otorga. Lejos de este lugar, el individuo se siente ajeno y desposeído. La lucha contra la enfermedad no solo adquiere aquí una connotación físico-biológica, sino que exige otro valor para que el sujeto pueda sentirse mejor: buscar el espacio que genera identidad y la posibilidad de trascender mediante un saber diferente y propio de las culturas tradicionales ancestrales a la que pertenece.

En los dos últimos poemas analizados, vemos que la voz lírica adquiere consciencia de su condición mortal: el cuerpo no es eterno, su duración es limitada. Sin embargo, ello produce el deseo de seguir viviendo, aunque sea como otra materia. Esta idea será fundamental, pues guiará su trayecto hacia saberes más complejos. Por otra parte, la experiencia corporal ya no será la única fuente para que la voz lírica encuentre su identidad, bienestar y conocimiento; es decir, se abre otro camino hacia el encuentro con el espacio en que el sujeto halla su ser. Gracias al poema «Los ríos» podríamos pensar que se localiza en el norte del Perú, por los ríos Moche y Vichanzao, el sendero hacia la naturaleza.

3.4.2 Segunda Etapa: el lugar de la comunión, lo sagrado y el saber en «Vichanzao»

Debemos decir a manera de apostilla que Vichanzao es el nombre que llevará la sección del poemario que a continuación estudiaremos; por ello, es vital analizar su

significado, pues aportará aspectos fundamentales para la comprensión de los textos. Vichanza es un río que recorre el norte del Perú (departamento de La Libertad). Este título nos brindará un «acercamiento»⁴⁶ hacia el espacio en que nos ubicaremos en este tramo del recorrido, sin caer en el biografismo. El arraigo al lugar que desde el poema anterior se irá manifestando es producto de la construcción de su identidad. Las experiencias adquiridas generan otras necesidades que van más allá de las funciones físicas del organismo, e involucran a las diversas emociones que confluyen y se mezclan con su sangre; vemos, pues, cómo la vida física irá adquiriendo y buscando otras categorías.

3.4.2.1 Análisis del poema «En el ojo de agua»

Leamos el texto.

Era un ojo de agua, una lagunilla de donde bebíamos gentes y caballo. La luz no entraba en el agua, la oscuridad que venía del fondo	5
era más poderosa. Los niños nos acuclillábamos en su borde redondo y esperábamos los pobres envíos de lo insondable. En sus orillas había una respiración, la cadencia	10
de un animal muy remoto, un dios mudo que desde su profundo lecho mantenía la vida de todos nosotros. Del fondo a floraban restos de algas, insectos abisales que nadie podía cazar, pajitas, líquenes	15
pero todo era indescifrable. En realidad no esperábamos nada, solo el placer de estar en el borde, no sabiendo nada claro, imprecisos y un poquito idiotas.	
A los cincuenta años ya sabes que ningún dios te va a hablar claramente. en el viejo ojo de agua	20

⁴⁶ El entrecomillado es nuestro.

esta vez tampoco hay imágenes definitivas.
Aquí abandona tu arrogante lucidez
y bebe. (53)

25

La dispositio

En primer lugar, para poder analizar apropiadamente el poema, debemos abordar el título. Un ojo de agua puede ser un manantial o naciente, una fuente natural de agua que brota de la tierra o entre las rocas. En este sentido, se refiere a un espacio-recipientes natural determinado, directamente asociado al escenario en que se desarrolla el poema. Por otro lado, si analizamos la palabra ojo hace referencia al órgano del cuerpo que provee de la vista; en este sentido, ojo de agua, además de ser parte de un escenario natural, estaría adquiriendo un sentido mágico, pues este podría ver lo que ocurre alrededor.

Es evidente que el poema se mueve sobre la base de una metáfora ontológica global; pero, a la vez, encontramos varios tipos de metáfora. Para analizarlo de forma ordenada, es necesario hacer la segmentación del poema. Inmediatamente después de la segmentación, pasaremos al análisis de los campos figurativos.

- **Primer Segmento:** Abarca del primer al noveno verso. Este segmento se caracteriza por ubicarnos en un espacio, un ojo de agua, lugar de encuentro entre animales y personas; sin embargo, es un lugar donde reina un gran misterio; el título será «el misterio del ojo de agua».
- **Segundo segmento:** Comprende desde el verso diez hasta el verso diecinueve. En este segmento, la voz lírica nos explica las cualidades sagradas atribuidas a la laguna. Además, resalta que el espacio que ocupa coincide con el espacio en que juega los niños y animales; el título otorgado es «las manifestaciones sagradas».
- **Tercer segmento:** Aborda desde el verso veinte hasta el verso veinticinco. En este segmento, el sujeto lírico explica que hay sucesos que el pensamiento lógico

racional no puede explicar, el título propuesto es «las limitaciones de la racionalidad».

La elocutio

En el primer segmento, abordaremos la metáfora ontológica: Era / un ojo de agua, una lagunilla / de donde bebíamos / gentes y caballos [...]. Recordemos que las metáforas ontológicas sirven también para entender acontecimientos, acciones y estados. No debemos olvidar que parte de su funcionamiento dependerá de la experiencia en torno a los objetos, incluyendo la orientación que posee: un espacio determinado, una lagunilla.

En esta lagunilla, tanto las personas como los caballos beben; por ello, es un lugar de comunión. En este lugar específico, el agua (elemento que pertenece al cosmos) es el que une a las diversas especies. Por otra parte, tenemos una metáfora orientacional importante: [...] La luz / no entraba en el agua, la oscuridad que venía del fondo / era más poderosa [...]. La luz —proveniente de arriba— no puede penetrar en el agua —espacio medio—, pues la oscuridad del fondo del ojo de agua —proveniente de abajo— es más intensa y no permite que aquella ingrese. Por otra parte, la luz posee connotaciones positivas, mientras que la oscuridad, negativas; sin embargo, en estos versos, la oscuridad que proviene de abajo se asocia al misterio o lo oculto, puesto que no se puede ver qué hay en ella, además, es caracterizada como poderosa y poseedora de una fuerza sobrenatural. La metáfora orientacional que aparece en los versos [...] Los niños / nos acucillábamos en su borde redondo / y esperábamos los pobres envíos de lo insondable [...] nos remiten a un acto de espera que tiene por finalidad estar presentes cuando algo se manifieste del fondo del ojo, del lugar de lo insondable o lo desconocido y lo sagrado.

A lo largo del segundo segmento, tenemos una metáfora ontológica principalmente: [...] En sus orillas había una respiración, la cadencia / de un animal muy remoto, un dios mudo / que desde su profundo lecho / mantenía la vida de todos nosotros

[...]. En primer lugar, el ojo de agua es un recipiente y en él existe una poderosa oscuridad, la respiración y la cadencia no es del agua, sino del que habita en ella. Un ser antiguo, un dios, que desde la oscuridad se le atribuye la función de mantener la vida de todos, una prueba de ello es que del fondo surgen restos de algas, líquenes e insectos como se expresa en los siguientes versos: [...] Del fondo afloraban restos de algas, insectos abisales / que nadie podía cazar, pajitas, líquenes / Pero todo era indescifrable.

[...]. Estamos entonces frente a un lugar donde se manifiesta lo sagrado. El ojo de agua no es cualquier espacio; es un lugar que mantiene y revitaliza la vida. La prohibición de acercarse a recoger los residuos que suben desde el fondo permitirá la preservación de los efectos dadores de vida de este ojo sobre el mundo. Lo sagrado se manifiesta a partir de los atributos de los objetos; en este caso, vemos cómo del fondo proviene lo sagrado y una prueba de ello es lo que emerge hacia la superficie (líquenes, pajitas, etc).

Por otro lado, en los tres últimos versos del segmento aparece una metáfora: [...] En realidad no esperábamos nada, solo el placer / de estar en el borde, no sabiendo nada claro, imprecisos / Y un poquito idiotas [...]. La voz lírica manifiesta que lo importante era solo estar presentes en el lugar de lo sagrado, participar de él, un lugar diferente a los demás; ellos estarían en el límite entre el espacio sagrado y el profano. Los dos últimos versos expresan que los eventos que surgen del ojo de agua no presentan una explicación lógica: el evento que acontece no tiene por cualidad evidenciar todo lo ocurrido, pues sobrepasa al pensamiento racional como también resulta difícil de ser codificado mediante el lenguaje. Ante un evento indescifrable, solo resta aceptar el desconocimiento y la sorpresa. Al respecto, Eliade agrega lo siguiente:

El objeto aparece entonces como un receptáculo de una fuerza extraña que lo diferencia de su medio y le confiere sentido y valor. Esa fuerza puede estar en su sustancia o en su forma; una roca se muestra como sagrada porque su propia existencia es una hierofanía: incomprendible, invulnerable, es lo que el hombre no es. Resiste el tiempo, su realidad se ve duplicada por la perennidad (*El mito* 14).

En el último segmento, tenemos una metáfora propiamente dicha: [...] A los cincuenta años / Ya sabes que ningún dios te va a hablar claramente [...]. Los primeros versos manifiestan la presencia de un individuo que debe gozar de madurez y del pensamiento «racional»⁴⁷ el cual es lejano al pensamiento del niño cuya cualidad es la imaginación. Se espera, entonces, que su experiencia en el mundo le pueda brindar las facultades para poder explicar los eventos, es decir, que pueda formar un discurso para explicar lo que ocurre en el ojo de agua. A ello se suma que ya debió haber descubierto y comprendido estas manifestaciones; sin embargo, así pase el tiempo, hay eventos que no tienen una explicación racional. Lo sagrado seguirá siendo así y no estará limitado por lo racional. En los cuatro últimos versos, encontramos una confirmación de lo expuesto anteriormente: [...] En el viejo ojo de agua / esta vez tampoco hay imágenes definitivas. / Aquí abandona tu arrogante lucidez / y bebe. La voz lírica reprocha al alocutario personaje representado, pues su experiencia y racionalidad no permitirán generar una explicación, lo único que puede hacer es aceptar el evento y no buscar una lógica.

Los interlocutores

En el poema, primero encontramos un locutor personaje representado por un «nos» (también el verbo «bebíamos»); este resulta un déctico inclusivo cuya finalidad es hablar de un evento que no solo vincula a un sujeto, sino a una comunidad; con ello, tendría un carácter más testimonial. Por otro lado, también encontramos a un alocutario personaje representado mediante el «tú», el cual es usado para hacer una crítica al individuo moderno que encuentra en su racionalidad la herramienta infalible para develar y codificar lo insondable; sin embargo, esta herramienta no funciona en este contexto.

⁴⁷ El entrecomillado es nuestro.

La *inventio*

En el poema, vemos que la voz lírica se mueve en un lugar donde confluye la vida física con lo sagrado. Este sujeto lírico es un creyente de la convivencia de ambos. El ojo de agua es parte del cosmos y es gracias a aquel que surge y fluye la vida como también es el lugar donde tanto los seres humanos como los animales (los caballos) se hermanan; pues la acción y la necesidad de beber agua nos vincula a todos los seres vivos.

En el camino para buscar la trascendencia, vemos que la voz lírica encuentra el rumbo en la naturaleza y el mito al ser este un modelo de pensamiento más complejo y superior a la racionalidad y al saber instaurado por la cultura occidental. Su simbología otorga mayor sentido a la organización del cosmos y a su ser; lo sagrado cohabita junto con nuestra vida física. Por otra parte, si bien otorgamos al ojo de agua la facultad de la vida, también podemos agregar la de la muerte; sin embargo, hay un aspecto fundamental: es preciso esta evidencia para entender no solo su aspecto sagrado sino que vida y muerte son parte de un círculo continuo.

Para finalizar, es importante mencionar que uno de los aspectos centrales que remite la voz lírica es la falta de capacidad del hombre para comprender algunos eventos. Ante ello propone una solución: solo debemos aceptarlos. Pensamos que el sujeto lírico no solo alude a los eventos sagrados, sino a la vida misma que incluyen los sucesos que todavía resultan muy complejos e inaccesibles como la muerte. Compondrá así un discurso de aceptación ante lo inasequible.

3.4.2.2 Análisis del poema «El niño del río»

Leamos el poema.

El agua se rizaba
alrededor de las piedras.

Él iba de una ribera a la otra apremiado por la nada, solo por su arte de correr sobre las piedras.	5
Impulsaba el cuerpo a la aventura, sin saber en qué piedra iba a posar el pie.	10
En el aire escogía entre las resbalosas y dispersas tantas la piedra de su pie.	
Siempre caía en la segura.	
Él era la belleza del continuo vivir en riesgo.	15
Y seguirá danzando mientras tú desapareces en la cañada. (59)	20

La dispositio

Para comprender el poema, es necesario analizar el título, pues nos otorgará algunos alcances para desentrañar la cosmovisión. En este caso, el título «El niño del río» nos remite a la imagen de un infante que habita o se encuentra ubicado en un escenario natural: al lado de un río, pero ¿qué simboliza el río? El río hace referencia al transcurso de la vida (las piedras son dificultades, el agua es vida). Por otro lado, en el texto, no se menciona que el que ejecuta el juego es un niño solo el título brindará dicha información.

- **Primer Segmento:** Abarca desde verso uno hasta el verso seis. Este segmento se caracteriza por ubicarnos en un escenario natural, donde un niño corre sobre las piedras húmedas; por ello, el título es «la presentación del evento».
- **Segundo segmento:** Aborda desde verso siete hasta el verso veinte. En este segmento, el sujeto lírico describe el riesgoso juego que ejecuta el niño al correr sobre las piedras; sin embargo, el juego resultará mejor que escoger una vida limitada. El título propuesto es «la descripción de un juego riesgoso».

La elocutio

Una metáfora abre el poema en el primer segmento: El agua se rizaba / alrededor de las piedra. [...]. La metáfora nos transmite la imagen del movimiento del agua sobre las rocas. Aquella irá humedeciendo el camino por el que recorre. Luego, aparece una metáfora orientacional: [...] Él iba / de una ribera a la otra / apremiado por la nada, solo por su arte / de correr sobre las piedras. La voz lírica describe que una persona va corriendo sin motivo aparente por la orilla sobre las piedras. La posición de arriba implica que el niño está ubicado en una posición privilegiada. Además, los versos anteriores cumplen la función de ubicar al lector en un escenario en que se puede visualizar la acción que ejecuta el niño.

El segundo segmento se desarrolla dentro de la metáfora ontológica: [...] Impulsaba el cuerpo / a la aventura, sin saber en qué piedra / iba a posar / el pie / en el aire escogía / entre las resbalosas y dispersas tantas / la piedra de su pie. / Siempre caía en la segura [...]. En estos versos, se describe la singular labor del niño que ejecuta la acción; su juego es una acción peligrosa y el camino no es seguro, pues las piedras son resbalosas y están esparcidas. Entre estas, sin casi meditarlo y a tientas, iba escogiendo entre una variedad de posibilidades, acto riesgoso; sin embargo, siempre cae en la más segura. En definitiva, estos versos conforman una metáfora sobre los riesgos que uno debe asumir en la vida, los cuales son representados por el camino de las piedras húmedas y dispersas. Recordemos que las metáforas ontológicas, a partir de la relación física con los objetos, harán referencia a abstracciones o saberes abstractos. El juego del niño representa los riesgos que deberá asumir si quiere vivir al máximo (corre sobre las piedras) y lo más importante es que, a pesar de los riesgos, al final todo se restaurará; lo más importante es asumir el riesgo y solo vivir. Este riesgo será ensalzado por la voz lírica: [...] Él era la

belleza / del continuo vivir / en riesgo. [...]. Continuamos con la metáfora ontológica: [...] Y seguirá danzando / mientras tú desapareces / en la cañada. Para cerrar el poema, la voz lírica alaba la acción del que corre en las piedras húmedas para dirigirse al alocutario personaje representado e increparle directamente que una vida sin riesgos hace que uno se pierda entre el tumunto (la cañada) sin haber disfrutado de la vida y trascender.

Los interlocutores

Tenemos en el texto a un locutor personaje no representado, pues no presenta marcas para hacerse presente en el texto, quien al inicio hace una descripción del evento. Por otro lado, tenemos a un alocutario personaje representado al final del texto al que la voz lírica se dirige para hacerle la crítica sobre el rumbo inútil que puede tener su vida. En definitiva, la voz lírica reflexiona en torno a la vida.

La *inventio*

A partir de la imagen proyectada, la voz lírica nos transmite una enseñanza: la vida está llena de riesgos que son de vital importancia para disfrutarla, para trascender. En ella, las dificultades podrán aparecer, pero siempre uno «caerá» en el lugar apropiado, al final todo se compondrá en cada paso del sujeto. La propuesta otorgada funciona como una forma de darle más vida al cuerpo, de ser diferente para aprovecharla. Por otro lado, critica a aquellos que prefieren evitar los riesgos limitando así su paso y desarrollo en el espacio y el tiempo, limitando su vida como muchos. El individuo está aquí en el presente y esto es lo que tiene para sí; por ello, es mejor disfrutarlo que evitarlo. El riesgo aparece como una bella forma de vivificar al cuerpo y la existencia; en definitiva, el poema también alude al tópico horaciano del *carpe diem*: hay que aprovechar y disfrutar el día y la vida por ser pasajera, solo que este adquiere sus matices propios.

3.4.2.3 Análisis del poema «El guardián del hielo»

Leamos el poema.

Y coincidimos en el terral
 el heladero con su carretilla averiada
 y yo
 que corría tras los pájaros huidos del fuego
 de la zafra. 5
 También coincidió el sol.
 En esa situación cómo negarse a un favor llano:
 el heladero me pidió cuidar su efímero hielo.

Oh cuidar lo fugaz bajo el sol...

El hielo empezó a derretirse 10
 bajo mi sombra, tan desesperada
 como inútil.
 Diluyéndose
 dibujaba seres esbeltos y primordiales
 que sólo un instante tenían firmeza 15
 de cristal de cuarzo
 y enseguida eran formas puras
 como de montaña o planeta
 que se devasta.

No se puede amar lo que tan rápido fuga. 20
 Ama rápido, me dijo el sol.
 Y así aprendí, en su ardiente y perverso reino,
 a cumplir con la vida:
 Yo soy el guardián del hielo. (61)

La dispositio

Con respecto al título, en primer lugar, el término guardián debe ser entendido como persona que guarda algo y cuida de ello o también prelado ordinario de un convento. Pero ¿del hielo? El hielo es agua convertida en cuerpo sólido y cristalino por un descenso suficiente de temperatura que, sin las condiciones debidas, se diluye. Por otro lado, con lo analizado en las líneas anteriores y el poema, la frase completa hace referencia a la condición efímera de la vida (hielo) que, a pesar de ello, debe ser vigilada y protegida. Por otra parte, el poema puede ser dividido en tres:

- **Primer segmento:** Comprende desde el primer hasta el noveno verso. Este segmento aborda principalmente el encuentro del heladero con la voz lírica y el favor que solicita el primero al segundo: cuidar el hielo bajo el ardiente sol. El título será «el cuidado del hielo bajo el ardiente sol».
- **Segundo segmento:** Abarca desde el verso diez hasta el verso diecinueve. El eje central de este segmento está asociado a las formas puras que irá adquiriendo el hielo mientras se derrite. El título propuesto es «la aparición de las formas primordiales ante el derretimiento del hielo».
- **Tercer segmento:** Aborda desde el verso veinte hasta el verso veinticuatro. Este tercer segmento se caracteriza por exponer el evento de cuidar el hielo bajo el ardiente sol y por el compromiso de la voz lírica. El título es «el compromiso del guardián».

La elocutio

En el primer segmento, encontramos el funcionamiento de una metáfora ontológica, puesto que, a partir de la descripción de un evento cotidiano y relacionado con el entorno físico, se transmitirá un mensaje fundamental: Y coincidimos en el terral / el heladero con su carretilla averiada / y yo / que corría tras los pájaros huidos del fuego / de la zafra. / También coincidió el sol. / En esa situación cómo negarse a un favor llano: /el heladero me pidió cuidar su efímero hielo. [...]. El sujeto lírico se ubica en un espacio donde confluye lo cotidiano (el terral), pues es ahí donde se desarrollan los eventos.

Este corría tras los pájaros que huían del fuego de la zafra —término que refiere a la cosecha de caña de azúcar y la fabricación de azúcar— seguramente los pájaros huían del calor que emite el fuego cuando se queman los residuos de la producción de azúcar, de las hojas de los cañaverales; un espacio de intenso calor. Por otro lado, el yo lírico

coincide, en el mismo espacio (signo de igualdad), con el heladero que representa a un hombre que labora vendiendo sus productos y cuidándolos para que se conserven. Sin embargo, el depósito que resguarda los helados se ha averiado; por ello, el heladero solicita la ayuda de la voz lírica; cuidar el hielo. Asimismo, el sol que consume y derrite el hielo también coincide con ellos. Su presencia refuerza la idea de un terreno hostil para el hielo y los seres vivos. Debemos destacar que este evento representa una situación cotidiana, pero que guarda una gran enseñanza sobre la solidaridad; un trabajador que ejecuta un oficio llano (un personaje que representa a los obreros) es ayudado por la voz lírica, sujeto de la palabra, al realizar una acción aparentemente sencilla: cuidar su efímero hielo. Este es un discurso inclusivo cuyas consecuencias podemos ir deduciéndolas: va a vincular a toda la especie sin discriminación.

Por otro lado, vemos cómo una metáfora orientacional da cuenta de un gran poder: Oh cuidar lo fugaz bajo el sol... / El hielo empezó a derretirse / bajo mi sombra, tan desesperada / como inútil [...]; desde la posición de arriba, el sol irá ejerciendo su soberano poder sobre el efímero hielo donde la acción de la voz lírica de protegerlo resulta inútil, pues además de que el hielo es efímero, el sol hace que su derretimiento sea más rápido e inevitable. Su significado estará asociado a lo difícil que es la subsistencia humana, además de su brevedad.

En el segundo segmento, tenemos otra metáfora ontológica, principalmente, pues el acto de derretimiento va generando formas que serán vinculadas a otros tipos de la realidad: Diluyéndose / dibujaba seres esbeltos y primordiales / que sólo un instante tenían firmeza / de cristal de cuarzo / y enseguida eran formas puras / como de montaña o planeta / que se devasta. [...]. Mientras el hielo se va diluyendo, empieza a formarse diversas figuras de seres antiguos y esbeltos para luego ser formas puras. Esta metáfora nos remite

al vínculo que poseemos los diversos seres vivos por igual: debajo de la fachada o apariencia tenemos la misma condición; somos formas puras, pues nos vamos deteriorando inevitablemente y sin excepción.

Todos los seres vivos a pesar de las diferencias estamos sometidos a los mandatos del sol —también representante del tiempo— que deterioran la vida; es decir, somos seres efímeros cuyo destino final está en la muerte. Es aquí donde se hace aún más evidente la relación entre hielo y vida, pues el hielo simboliza la vida; su derretimiento, la cualidad de ser efímera y el poder del sol acelera la fugacidad de aquella. La vida es efímera para todos sin distinción.

En el tercer segmento, tenemos una personificación, pues el sol adquiere cualidades humanas que deben ser analizadas si queremos comprender el sentido del poema. El sujeto lírico, al ver cómo se va diluyendo en hielo, llega a la siguiente conclusión: [...] No se puede amar lo que tan rápida fuga [...]; sin embargo, estas palabras son escuchadas por el sol que, desde un lugar lejano donde manifiesta toda su omnipotencia y crueldad le responderá: [...] Ama rápido [...]. Estamos frente a un diálogo parafraseado por la voz lírica, quien aclara que, ante la fugacidad de la vida, lo único que queda es el instante. Solo mediante este uno puede sentir, amar o disfrutar la vida. El instante, la vida efímera es lo que pertenece a los seres vivos y eso es lo que debe aprovecharse, pues es la única oportunidad de trascender.

Una metáfora propiamente dicha aparece en los tres últimos versos: [...] Y así aprendí, en su ardiente y perverso reino, / a cumplir con la vida: / Yo soy el guardián del hielo. La voz lírica comprende el mensaje: a pesar de la crueldad del sol, uno solo tiene la oportunidad del instante, de la vida efímera que se desarrolla en un terreno hostil. Esta

oportunidad nos hermana con nuestros congéneres y con todos los seres vivos. Además, cuidar el hielo no solo simboliza lo efímero o el sentido de protección de lo momentáneo, sino el de aceptación como también es una exhortación para disfrutar la oportunidad que tenemos en esta realidad, en esta tierra.

Los interlocutores

En el texto, tenemos a un locutor personaje representado que se hace evidente mediante el deíctico «yo». También vemos que, dentro de la anécdota, participa el Sol como locutor personaje representado, el cual se dirige a la voz lírica, al menos en un verso. No debemos olvidar que aquel, al transmitir la anécdota, hace referencia al heladero, mas dicho no participa en la enunciación. Por otra parte, solo hay un alocutario personaje no representado. El poema comienza como una descripción que se empapa de reflexión para intentar convertirse en un monólogo, pero solo hasta el momento en que interviene el Sol para encaminar la reflexión y aprendizaje del sujeto poético. Por ello, al final la voz lírica tiene la finalidad de transmitirnos una gran enseñanza a partir de la reflexión desarrollada sobre un evento cotidiano.

La inventio

La cosmovisión del poema posee varios aspectos importantes. Por un lado, contiene un mensaje inclusivo, pues la participación de un heladero resalta el valor que posee toda la humanidad sin distinción; podemos considerar lo anterior como un proyecto que busca hermanar a los hombres. Por otro lado, es cierto que el eje temático es lo efímero de la vida, pero ante esto también se entrega un mensaje alentador, pues ¿qué le queda al hombre ante el advenimiento de la muerte? Al ser humano le queda la vida en sí misma y su fugacidad. La voz lírica entiende que es aquí donde debe buscar su

trascendencia, disfrutando su estancia en la tierra a pesar de tener un matiz de crueldad. Ser el guardián del hielo significa ser el que cuida, resguarda y disfruta la vida intentando preservarla y extenderla; y aceptando, implícitamente, el imperativo de su brevedad. La voz lírica comprende que la única forma de trascender se encuentra en la vida misma y en su breve estadía en este lugar. La búsqueda de trascendencia en esta es una forma de resguardar la existencia.

Hemos ido cruzando por diversas etapas durante el recorrido de la voz lírica que comenzó con la vida física, el deseo de no morir y permanecer, el encuentro del lugar con el que se identifica y reconforta, el norte peruano, hasta llegar al escenario donde la vida física confluye con lo sagrado, y con un escenario donde, además de la solidaridad, un gran saber es expuesto para entender el valor de la vida.

Sin ánimo de ser reiterativos, con respecto al apartado anterior, debemos resaltar que hay un cambio de perspectiva que empieza a manifestarse con mayor energía a partir del poema «En el ojo de agua», ya que la voz lírica expresa que hay eventos que no están al alcance de la comprensión humana en general como la muerte por ejemplo; por lo tanto, lo único que queda es la aceptación; con ello adquiere un matiz de tranquilidad. Dicha postura se complementa con el siguiente poema «El niño del río». En este, las preocupaciones sobre la muerte son mermadas para otorgar un discurso sobre la importancia de aprovechar y disfrutar la vida como también para asumir sus riesgos por ser lo más importante que posee el hombre.

Ambos poemas no solo son un preludio y una síntesis de lo que vendrá en «El guardián del hielo», sino también evidencian que la voz lírica llegará al clímax de su trayecto con una perspectiva más sólida sobre cuál es el verdadero valor de la existencia y el lugar de trascendencia: la vida. En el último poema, gracias a esta evolución el

imperativo incomprensible e irrefutable de la condición mortal del hombre aparece implícitamente con un saber y mensaje alentador que vincula a toda la especie. La voz lírica lo asimila con gran sapiencia y sagacidad: hay que aprovechar la vida al máximo debido a su brevedad, pues, solo en este tiempo otorgado, el hombre puede encontrar su trascendencia; por ello, ante cualquier circunstancia, debemos cuidar la vida.

En conclusión, es evidente que estos tres poemas poseen estrechos vínculos entre sí que evidencian la evolución del pensamiento del sujeto lírico. Después de esta reflexión central, la voz lírica asumirá una postura con otro tono e incluirá diferentes aspectos.

3.4.3 Tercera etapa: reflexión en torno a la voluntad humana, la muerte y la palabra en «Otros poemas»

En esta etapa del periplo, se analizará dos poemas fundamentales que involucran a otros saberes, los cuales solo fueron posibles gracias a los que la voz lírica adquirió al principio.

3.4.3.1 Análisis del poema «La convicción»

Leamos el poema.

De pronto te sobrecoge
una convicción manuscrita
sobre una lápida con revoque de yeso:

Resucitaré.

Dice que resucitará. Es mujer, es mujer airada. 5

Ay gentes de Huanchaco, ¿cuándo fue
que su brazo
salió, giró en el aire nuestro y escribió en el yeso
esta amenaza?

¿Quién la ofendió? ¿O se fue 10
levantando su indignado dedo contra todos nosotros?

Dios, en este lugar los muertos te libran de la promesa:
 fue alentador creer que volverían,
 Mas ya no les importa, están resignados
 a sus huesos 15
 que solo quieren cuidar de la desnudez del aire.

Aquí lo único vivo
 es la humana voluntad de la muerta
 que palpita 20
 y viaja por todas las materias trayendo su cólera
 de mujer, y toma
 su cráneo y sus huesos como oscuras piedras
 de lanzar. Porque inexorablemente, puntualmente
 Resucitará. (71)

La dispositio

Al analizar el título, encontramos que el término «convicción» refiere al sentido de convencimiento. Una idea religiosa, ética o política a la que se está fuertemente adherido. Por otro lado, si incluimos el artículo “la” se asociaría a la idea de una seguridad o convencimiento sobre alguna circunstancia que podría ocurrir. Para continuar con el análisis, el poema será segmentado en tres:

- **Primer segmento:** Comprende desde el verso uno hasta el verso once. En este segmento, el eje temático es el imperativo escrito en la lápida de una muerta: resucitaré. Por ello, el título propuesto es «el imperativo de una lápida».
- **Segundo segmento:** Aborda desde el verso doce al dieciséis. Encontramos como eje temático la aceptación de la muerte y la manifestación de la voluntad de la muerta. El título propuesto es «la resignación ante la muerte».
- **Tercer segmento:** Abarca desde el verso diecisiete hasta el verso veinticuatro. El eje temático del segmento es la voluntad de la muerta que se esparce como una señal de venganza, la cual trasciende a la muerte física. Por ello, el título más apropiado es «la voluntad manifiesta de la muerta».

La elocutio

Una metáfora propiamente dicha inicia el poema: Una convicción manuscrita / sobre lápida con revoque de yeso: / Resucitaré [...]. En principio, la voz poética explica, con esta inscripción, que es la palabra grabada la que otorga el imperativo que trasciende a la muerte: un evento que con seguridad ocurrirá. Una epifora aparece, en este primer segmento, para remarcar los atributos de la fallecida: [...] dice que resucitará. Es mujer, es mujer airada [...]. Hay una mujer cuya furia trasciende la vida física. En definitiva, estamos frente a un poema en el que la presencia de los muertos cohabita con la de los vivos, ideas relacionadas con el pensamiento de sociedades tradicionales, donde es posible que lo sobrenatural conviva con la vida física.

Dos sinécdoques son fundamentales para entender la trascendencia de su cólera: [...] Ay gentes de Huanchaco, ¿cuándo fue / que su brazo / salió, giró en el aire nuestro y escribió en el yeso /esta amenaza? [...]. El brazo, que es parte del cuerpo de la muerta, enfatiza la ira patentada mediante la escritura que va más allá de lo físico e impregna a los pobladores de Huanchaco. Nuevamente aparece otra sinécdoque para señalar que hay culpables de la furia que se empoza en su ser, y se expande empapando a toda la comunidad: [...] ¿Quién la ofendió? ¿O se fue / Levantando su indignado dedo contra todos nosotros?

En el segundo segmento, aparece una metáfora: [...] Dios, en este lugar los muertos te libran de la promesa: / fue alentador creer que volverían, / mas ya no les importa, [...]. Estos versos proporcionan información importante: en la vida física del hombre, la posibilidad de una vida espiritual o una resurrección es un aspecto que ha dejado de integrar las esperanzas humanas. La creencia en un Dios que promete la eternidad ha perdido su efecto. Una metonimia viene a reforzar la idea anterior: [...] están resignados / a sus huesos / que solo quieren cuidar de la desnudez del aire [...]. Los huesos

representan la idea del valor que adquiere la vida física como también equivalen a la resignación ante la muerte y a la nada como final de la existencia del ser (desnudez del aire).

Encontramos una metáfora importante en los primeros versos del tercer segmento: [...] Aquí lo único vivo / es la humana voluntad de la muerta / que palpita / y viaja por todas las materias trayendo su cólera / de mujer, [...]. Las palpitaciones vivifican la ira que proviene de la difunta, quien inexorablemente permanece en la visión del cosmo del sujeto lírico gracias a la amenaza que trasmite desde la lápida de su tumba (que contiene el mensaje que abre las puertas para la expresión de ciertos eventos, hechos, deseos o sentimientos que van más allá de la vida física).

Para terminar el análisis de las figuras, tenemos una sinécdoque que enfatizará el sentido en los siguientes versos: [...] y torna / su cráneo y sus huesos como oscuras piedras / de lanzar. Porque inexorablemente, puntualmente / resucitará. Las partes del cuerpo que menciona la voz lírica sirven para enfatizar la influencia de las amenazas de la difunta. Su amenaza es una voluntad y será la parte del sujeto que todavía vivirá en el mundo de los vivos, una forma de existir a partir de esta voluntad, aunque aparezca en forma negativa y plasmada mediante la escritura.

Los interlocutores

En el texto, encontramos un locutor personaje representado que aparece como una voz que incluye a todos los habitantes de Huanchaco (nosotros) y se dirige a un alocutario personaje representado, pues aparece el «te» en el texto. El discurso es un diálogo que tiene la función de hablarnos sobre aquella presencia, determinación o deseo que envuelve el ambiente de Huanchaco la cual se revela mediante la voluntad atribuida a los seres humanos.

La inventio

Es innegable que estamos envueltos dentro de las márgenes del pensamiento tradicional vinculado a Huanchaco. Sin embargo, el poema no presenta un discurso esperanzador sobre la resurrección del hombre, ya que hay una aceptación de la muerte como final de la vida que incluye a la voz, quien anuncia la amenaza de la difunta. Por otra parte, la voz lírica otorga cierta existencia alterna a la difunta a partir de su ira o amenaza: resucitaré. Lo que emanará de esta muerta es la voluntad humana gracias a la escritura.

Pensamos que el discurso medular del poema está orientado a valorar la voluntad del hombre como una forma de trascender a la muerte y permanecer en la tierra, pues esta convicción está presente en la mente de los demás como un recordatorio que vivifica al ser, una forma alterna de vida y una forma de trascender cuando la muerte es inevitable. Estos eventos serán posibles gracias al poder de su amenaza, al poder que otorga la palabra escrita.

3.4.3.2 Análisis del poema «La jurado»

Leamos el poema.

Dolorosas mudanzas de entrecasa han convertido el cuarto de la difunta en este desordenado escritorio donde leo poemas de cien jóvenes y con ignorancia calífico.	5
En la pared queda una suave mancha de grasa donde la difunta apoyaba su coronilla de madre. Desde allí viene a leer conmigo. Ella siempre fue petulante: yo soy el jurado pero ella me adelanta en el juicio, me condena otra vez a hijo.	10 15

En las páginas de ustedes, muchachos, la muerte
 tiene más nombres que la vida
 y baila
 ebria, 20
 sonora, las mejillas pintadas como muñeca
 de teatro y literatura.

Sólo un verso brillante, sólo dos, y el resto
 puras fintas, me dice
 la jurado. La muerte 25
 de verdad
 es como la poesía: mírala venir
 como una forma
 de la templanza.

La dispositio

Al igual que en los poemas anteriores, comenzaremos analizando el título, pues nos ayudará a desentrañar la cosmovisión subyacente. En primer lugar, debemos mencionar que hará referencia a un personaje femenino mediante el artículo «la»⁴⁸. En segundo lugar, la palabra «jurado»⁴⁹ es el término que sirve para nombrar a aquella persona que se encarga de la administración de justicia como también puede ser entendido como el órgano colectivo que selecciona a los más calificados entre varios candidatos a un premio, honor, distinción o empleo.

Gracias a lo explicado en las oraciones anteriores, podemos entender que el título alude a una mujer. Desempeña la función de calificar o dar su veredicto abordando aspectos que irán más allá de un concurso o competencia. Además, ser la jurado implica asumir una posición de poder. Por otro lado, el texto puede ser dividido en tres segmentos.

- **Primer segmento:** Comprende desde el verso uno hasta el verso dieciséis. Este segmento nos sitúa en una habitación donde la voz lírica está analizando los poemas de un grupo de concursantes hasta que se manifiesta la presencia de la

⁴⁸ El entrecomillado es nuestro.

⁴⁹ El entrecomillado es nuestro.

madre que ejerce gran poder en él. El título pertinente será «la poderosa influencia de la difunta madre».

- **Segundo segmento:** Aborda desde el verso diecisiete hasta el verso veintidos. La información central del segmento está asociada a la crítica que la voz lírica hace a los jóvenes poetas y sus creaciones. El título propuesto es «crítica a los inexpertos poetas».
- **Tercer segmento:** Abarca desde el verso venticinco hasta el último verso. El tema central está asociado a la reflexión final que la voz lírica hace sobre la relación entre la poesía y la muerte. Por ello, el título propuesto es «una comparación entre la poesía y la muerte».

La elocutio

Una metáfora propiamente dicha da inicio al poema: Dolorosas mudanzas de entrecasa / han convertido el cuarto de la difunta / en este desordenado escritorio [...]. La voz lírica nos sitúa en la habitación donde evalúa los poemas de los participantes de un concurso, desde este espacio, se desplegará todo el evento poético. Sin embargo, estamos en un lugar asociado con el recuerdo y el dolor ante la pérdida de un ser querido; una difunta que antes, en vida, habitaba el cuarto donde ahora se encuentra el sujeto lírico.

Por otro lado, tenemos una metonimia en los siguientes versos: [...] En la pared / queda una suave mancha de grasa / donde la difunta apoyaba su coronilla / de madre. /Desde allí /viene a leer conmigo. [...]. La mancha de grasa tiene una existencia concreta: es perceptible por los sentidos, solo que cumple doble función. Por un lado, prueba la existencia de la difunta y representa el recuerdo; por otro, sirve como vehículo desde el cual regresa la difunta para hablarle a la voz lírica: una manifestación de lo sagrado. Asimismo, la coronilla de madre (lo concreto) es otra metonimia fundamental, pues no solo se refiere a que, en el pasado, apoyaba la cabeza, sino que es el símbolo de la

preocupación materna como también alude a su sabiduría y poder (una especie de dignidad real). La madre, una dignidad superior, llega a leer con su hijo, el jurado, los poemas que califica.

Una metáfora orientacional aparece en los últimos versos del primer segmento: [...] Ella siempre fue petulante: yo soy el jurado / pero ella me adelanta / en el juicio, me condena otra vez / a hijo. [...]. En las figuras anteriores, la voz lírica ocupaba un lugar superior y de poder (posición de arriba): ser el jurado hasta que llega la madre para condenarlo otra vez a hijo (posición de abajo), donde ser hijo implica estar subordinado a los mandatos de los padres, en este caso, la madre. Los juicios sagaces y lúcidos de la madre son los que superarán a los del hijo imponiéndose a él y cambiando la posición que este gozaba: ahora ella ocupará el lugar de jurado.

En el segundo segmento, tenemos una hipérbole en los siguientes versos: [...] En las páginas de ustedes, muchachos, la muerte / tiene más nombres que la vida / y baila / ebria, / sonora, [...]; las características atribuidas a la muerte sirven para criticar la labor de los poetas jóvenes cuando hablan de esta, pues será uno de los temas centrales de sus obras. Ellos exagerarán los atributos y nombres otorgados; de esta forma, pierden el equilibrio del verso y soslayan otros asuntos importantes. La voz lírica llega casi a la burla por la insensatez del trabajo que realizan los poetas novatos. De otra parte, hay un símil importante en los siguientes versos: [...] las mejillas pintadas como muñeca / de teatro y literatura. El tema de la muerte abordado en la poesía de estos poetas, en primer lugar, es comparado con el teatro y la literatura para criticar la exageración de sus creaciones. Es decir, ella es caricaturizada, puesto que la muerte es representada con mejillas pintadas como muñeca. En segundo lugar, representa una realidad desconocida para los principiantes o solo percibida a través de sus experiencias literarias como el teatro.

Debemos agregar que la voz lírica, implícitamente, otorga un lugar privilegiado a la poesía.

En el tercer segmento, hay una metáfora cuya finalidad es resaltar lo expresado en el párrafo anterior —la crítica a la exageración, y la falta de experiencia artística y vivencial de los jóvenes bardos— que la voz lírica menciona que proviene de la jurado: [...] Sólo un verso brillante, sólo dos, y el resto / puras fintas, me dice / la jurado [...]. La experiencia vivencial será la base de la creación poética para evitar caer en la imitación (puras fintas).

Por último, tenemos un símil en los versos finales del poema: [...] La muerte / de verdad / es como la poesía: mírala venir / como una forma / de la templanza. La muerte es comparada con la poesía en la medida en que ambas son un motivo y un evento para la reflexión. La poesía, además de ser un vehículo de transmisión, refleja y nace de la reflexión sobre las vivencias o experiencias que serán asimiladas en el seno creativo del poeta. Ella también hablará sobre asuntos tan importantes en la vida del ser humano como la muerte, que se la debe abordar mediante una reflexión profunda y sobria.

Los interlocutores

En el poema, encontramos un locutor personaje representado que se manifiesta a partir del deíctico «yo» o «me». Sin embargo, encontramos variaciones en el alocutario. En el primer segmento y en el último, hay un alocutario personaje no representado; se trata de un monólogo que involucra una gran reflexión. En cambio, en el segundo segmento, tenemos un alocutario personaje representado, ya que se dirige a los poetas jóvenes mediante el pronombre nominal «ustedes»; en este caso, tenemos un diálogo que, además de hacer una crítica, brinda un consejo.

La *inventio*

En definitiva, el poema aborda tres ejes temáticos fundamentales. El primero está vinculado a la añoranza y la poderosa presencia de la madre en el sujeto lírico, ya que ella, desde la muerte, aparece para seguir aportando ciertos criterios en la labor del jurado. También, podríamos asociar lo anterior al pensamiento del hombre tradicional.

El segundo está relacionado con una crítica a la poética de los bardos inexpertos, por la falta de moderación en sus escritos referente a la muerte, por no proponen una reflexión, por dejar de lado otros temas como el valor de la vida y por no escribir sobre la base de una experiencia vivencial, sino a partir de una imitación. Pensamos que una de las intenciones del autor es señalar que la poesía es un espacio en el que pueden confluir diversos asuntos fundamentales para el ser humano como la vida. Si es que fuera el tema de la muerte, deberá ser abarcada como corresponde; sin exageración y sobre la base de una reflexión sobre la propia experiencia.

Por último, la poesía es comparada con la muerte. Por un lado, lo anterior sirve para resaltar el valor de aquella, la lírica, como medio para generar una reflexión y ser una elucubración en sí misma; por otro, porque la muerte es un evento que implica una reflexión sobre el ser, la angustia y la existencia, e involucra una experiencia real. Es un acto de reflexión que puede ser comparable con la creación y reflexión poética. Con lo anterior, vemos cómo ha evolucionado la perspectiva de la voz lírica sobre la muerte: ya no será un motivo de desesperación ante la certeza de que es parte inevitable de la condición humana, sino será vista como un motivo de reflexión sobria, seria y equilibrada sobre la vida del hombre que le otorga la posibilidad de evaluar diversos aspectos de esta. Con todo ello, propone una ética de vida.

En la última etapa del periplo, hemos visto que el conocimiento de la voz lírica adquiere características más complejas. Para empezar, debemos resaltar que llega a este tramo siendo consciente sobre el valor y significado de la vida, como se expuso antes de finalizar la segunda etapa del recorrido⁵⁰. Por ello, inicia una meditación en torno a los valores del hombre relativos a la voluntad humana y la poesía como vehículo para trascender y para la reflexión asociada a la experiencia (en el poema «La jurado»). Desde la última perspectiva, la palabra tiene fuerza y eficacia en lo que busca transmitir (en el poema «La convicción») y abre otra perspectiva sobre la muerte: es un evento inevitable que implica una reflexión serena para no descartar otros aspectos que son medulares en el ser como la vida misma, una perspectiva ética.

⁵⁰ El cambio de perspectiva central que otorgará tranquilidad y claridad a la voz lírica se encuentra desarrollado en las páginas 162 y 163, principalmente.

CONCLUSIONES

Después de concluir el análisis del corpus de poemas, quedan establecidos los vínculos existentes entre la ideología planteada en ellos y nuestra hipótesis, lo cual nos lleva a concluir lo siguiente:

1. En el primer capítulo, quedó establecida la importancia de hacer una revisión sobre los trabajos realizados por la crítica, ya que ellos evidencian que todavía contamos con poca información que nos revele el gran legado otorgado por Watanabe a través de su labor poética.
2. Señalamos la gran necesidad de hacer una revisión desde un enfoque literario sobre la poética surgida en la década del setenta, pues vemos que gran parte de los estudios resaltan la trascendencia del contexto histórico y dejan de lado el análisis de los aspectos literarios.
3. Señalamos que la obra de Watanabe puede ser incluida en la poética del setenta por compartir determinadas características, además por sus publicaciones en estos años. Es indudable que designarlo como poeta insular solo hace referencia a la falta de participación activa como miembro de los grupos literarios de dicha década.
4. El poemario *Cosas del cuerpo* se perfila como un texto medular y emblemático en la poética de Watanabe porque expresa las diferentes inquietudes y certezas

que aparecerán en el resto de sus obras relativas a la solidaridad, la vida, el sufrimiento, la enfermedad, la muerte y la igualdad entre los hombres.

5. Queda confirmada la idea de periplo cognoscitivo en el poemario *Cosas del cuerpo* a partir del recorrido de la voz lírica, que va desde la percepción sensorial y física, es decir, sus experiencias corporales, hasta adquirir la complejidad suficiente para comprender el verdadero sentido de la vida: la idea del goce de lo efímero.
6. Se establece que el cuerpo es el espacio de referencia inicial para la construcción de saberes, la aprehensión de la realidad, la configuración de la identidad y la individualidad como también para el reconocimiento del otro, por ser aquel el vínculo que nos hermana y que contribuye a construir un proyecto sobre la solidaridad humana. Las referencias al cuerpo también son usadas para generar un discurso que aporta elementos complejos, donde el lenguaje y la poesía son un instrumento de reflexión.
7. Se comprueba la idea de trascendencia referida en la hipótesis. Esta es adquirida a partir de la concientización sobre el valor de la vida física como del disfrute de la misma vertida en el trayecto del poemario. La concientización se va construyendo a partir de la aceptación de la existencia de eventos y saberes inaccesibles al hombre, idea vertida en el poema «En el ojo de agua», y la afirmación del goce del momento en «El niño del río», poemas que van preparando al hablante lírico para la aparición del instante de revelación en el poema «El guardián del hielo».
8. Queda confirmado que, después de la revelación sobre el valor de la vida, la voz lírica desplegará hacia otros saberes vinculados con la voluntad humana.

Además, brindará una elucubración en torno a la escritura y una mirada reflexiva ante la muerte, una perspectiva ética.

9. Es fundamental señalar que Watanabe es un poeta que mantiene fuertes vínculos con distintas culturas y tradiciones tanto nacionales como internacionales. En el presente trabajo, se ha priorizado más la influencia del *haiku*, pero quedan muchos aspectos que abarcar especialmente los fuertes vínculos que establece con la tradición andina reflejada en su obra poética en general.
10. El análisis de sus poemas nos permite concluir que, entre otros eventos, Watanabe no solo realiza una crítica a la sociedad moderna, sino también busca establecer un diálogo entre culturas diferentes y propone un mestizaje entre las diversas fuentes que confluyen en su poética como es la del haiku y la tradición mítica. Queda pendiente el proyecto de mestizaje con la cultura occidental.
11. Se comprueba que *Cosas del cuerpo* ofrece un discurso que vincula a los seres humanos en general, pues la condición de ser mortales nos hermana sin distinción, ya sea los representantes del saber occidental, los doctores, o los individuos más humildes como un heladero. Indicamos que, además de esta asociación, Watanabe usa un discurso que rompe con las desigualdades sociales y culturales cuando otorga protagonismo a sujetos designados muchas veces como subalternos en su poética, como el heladero de «El guardián del hielo». Lo referido apoya la construcción de un proyecto para la rehumanización y la solidaridad entre los seres humanos.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

WATANABE, José. *Álbum de familia*. Trujillo: Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1971.

-----, *El huso de la palabra*. Lima: Seglusa editores & Ed. Colmillo blanco, 1989.

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

-----, *Cosas del cuerpo*. Lima: Editorial Caballo Rojo, 1999.

-----, *Habitó entre nosotros*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2000.

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

-----, *Elogio del Refrenamiento*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

-----, *Lo que queda*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2005.

-----, *Banderas detrás de la niebla*. Lima: Peisa, 2006.

-----, *Poesía completa*. España: Editorial Pre-Textos, 2008.

Bibliografía secundaria

ÁGREDA, Javier. "Watanabe y sus banderas poética". *La República*, 10 de octubre de 2014, 12:00 h,
<<http://www.larepublica.pe/06-01-2007/watanabe-y-sus-banderas-poeticas>>

CABRERA, José, et. al. "Las paradojas del lenguaje: entrevista con José Watanabe", *Ajos & Zafiros*, 7 (2005): 69-85.

CHIRINOS, Eduardo. “El ojo meditativo de José Watanabe”, en Eduardo Chirinos, *Los largos oficios inservibles*, Bogotá: Ed. Norma, 2004, 87-90.

------. “Cillóniz y Watanabe. Vanguardia de la poesía joven”, *Oiga*, 415 (marzo 1971): 29-31.

------. “Un gran silencio vuelve a interrumpirse”, en Eduardo Chirinos, *El techo de la ballena*, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 1991, 91-95.

CHUECA, Luis Fernando. “Un (silencioso) grito contra la muerte: lectura de un poema de José Watanabe”, *Ajos y Zafiros*, 7 (2005): 15-24.

CORAL, Víctor. “José Watanabe. *Cosas del cuerpo*”, *Ajos & zafiros*, 2 (2000): 209-211.

DE PAZ, Maribel. *El ombligo en el adobe, Asedios a José Watanabe*. Lima: Grupo Editorial Mesa Redonda, 2010.

DELGADO, Wáshington. *Oficio y conducta: tratados de literatura española y peruana, tomo III*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2008.

FALLA, Ricardo y Sonia, CARRILLO. *Curso de realidad peruana: proceso poético 1945-1980*. Lima: Ediciones Poesía, 1988.

FALLA, Ricardo. *Fondo de fuego: la generación del 70*. Lima: Ediciones Poesía, 1990.

FERNÁNDEZ, Camilo. “Primera aproximación al Huso de la palabra”, *Ginebra Magnolia*, 1 (2002): 48-52.

------. *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008.

------. *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Lima: Cuerpo de la Metáfora Ediciones, 2009.

------. *Rodolfo Hinojosa y la poesía de los años sesenta*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009.

GALINDO, Óscar. “Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores”, *Estudios Filológicos*, 44 (2009): 67-80, 9 de noviembre de 2014, 10:00 h, <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132009000100004&script=sci_arttext>

GALINDO, Percy. “La construcción del yo en la naturaleza en *Cosas del cuerpo* de José Watanabe”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 24 (2003), 19 de octubre de 2014, 13:30 h, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/watanabe.html>>

GONZÁLEZ, Ricardo. *De Vallejo a nuestros días. Lima: poesía peruana antología general, tomo III*. Lima: Ediciones Edubanco, 1984.

HERBIAS, Ericka. “Estética del cuerpo: una función visual”, *El hablador*, 7 (Marzo 2005), 15 de noviembre de 2014, 20:00 h, <<http://www.elhablador.com/herbias4.htm>>

HUAMÁN, Miguel. “Poesía, modernidad y postmodernidad: dos poemas”, *Socialismo y participación*, 85 (1999): 137-156.

JARA, Luis. “José Watanabe o la poética del ojo”, *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 34 (2000): 211-221.

------. *La poesía de José Watanabe*. Tesis de Licenciatura en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispanoamericana, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

LORENZO, Javier. “Resurrección de Watanabe”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 682 (abril 2007): 65-67, 13 de octubre de 2014, 15:h, <http://bibliotecadigital.aacid.es/bibliodig/i18n/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1005790&posicion=15®istrardownload=1>

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

------. “El cuerpo familiar y el cuerpo propio: caminos intertextuales entre César Vallejo y José Watanabe”, *Escritura y Pensamiento*, 30 (2012): 7-24.

MARCO, Joaquín. “José Watanabe. Poesía completa”, *Resonancias.org*, 126 (diciembre 2008), 17 de octubre de 2014, 16:00 h, <<http://www.resonancias.org/article/read/617/jose-watanabe-poesia-completa-por-joaquin-marco/>>

MARTOS, Marco. “Reflexión sobre José Watanabe y su obra poética”. *Descubra a los Nikkei. Emigrantes Japoneses y sus Descendientes*, Septiembre, 2007, 12 de octubre de 2014, 18:00h, <<http://www.discovernikkei.org/es/journal/authors/martos-marco/>>

MONDOÑEDO, Marcos. “El encuentro con lo real en algunos poemas de José Watanabe”, *Tinta expresa*, 2 (2006): 13-18.

------. “La pasión por el vacío: análisis semiótico de un poema de José Watanabe”, *Studium veritatis*, 12-13 (2009): 195-207.

Oiga. “Testimonios y declaraciones”, 362 (febrero 1970): 29-30.

OVIEDO, José. *Esos 13*. Lima, Mosca azul, 1973.

PAZ, Octavio. *Las peras del olmo*. Barcelona: SeixBarral, 1974.

- PIZARDI, Giovanni. *Nostalgia de permanencia: un análisis del deseo en La piedra alada de José Watanabe*. Tesis de Licenciatura en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispanoamericana, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010.
- RABÍ, Alonso. “El estilo es el lugar donde poso mi alma (entrevista con José Watanabe)”, *Alforja*, 35 (2005): 61-67.
- RANGEL, Asunción. “Sobre el nomadismo poético: algunas consideraciones en torno a la poesía de Gonzalo Rojas y José Watanabe”, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 66 (2013): 49-71.
- SÁNCHEZ, Abelardo. “Álbum de familia”, *Oiga*, 429 (junio 1971): 31-32.
- SÁNCHEZ, Moisés. “Raíz y praxis del deseo en cosas del cuerpo de José Watanabe”, *Ajos y Zafiros*, 7 (2005): 25-40.
- SARCO, Álvaro. “Examen de tres poemas de José Watanabe”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, 30 (2005), 8 de octubre de 2014, 21:30 h, <www.ucm.es/info/especulo/numero30/watanabe.html>
- SAUTER, Silvia. “José Watanabe. Cosmovisión ancestral visionaria y ecológica en su proceso creativo”, *Escritura y Pensamiento*, 26 (2010): 29-48.
- SBARBARO, Edmundo. *Mitología privada, angustia y compensación en la poesía de José Watanabe*. Tesis de Licenciatura en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispanoamericana, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.
- . “Mitología privada: la representación larediana en la poesía de José Watanabe”, *Stodium veritatis*, 12-13 (2009): 171-193.
- SCIARRA, Rosa. *Vida, enfermedad y muerte: en Banderas detrás de la niebla de José Watanabe*. Tesis de Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela de Post-Grado, 2013.
- TORO, César. *Antología de la poesía peruana del siglo XX: años 60/70*. Lima: Mabú, 1978.
- . *Poesía peruana del 70*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.
- VALDIVIA, Alberto. “La paciencia de agua: una lectura de la trayectoria poética de José Watanabe desde la antología El guardián del hielo”, *Evoché*, 5 (2001): 198-206.
- . “Ekphrasis como traducción visual y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde ‘Museo interior’ de José Watanabe”, *Ajos y Zafiros*, 7 (2005): 57-68.

VEGA, Selenco, et al. “Conversación con José Watanabe”, *Socialismo y participación*, 85 (1999): 157-167.

VÉLEZ; Elio. “La historia natural de José Watanabe (1946-2007)”, *Revista de Literatura Los Noveles*, Año VIII, 35 (2009), 20 de octubre de 2014, 18:00h, <www.losnoveles.net>

VICH, Víctor. “El materialismo “real” de José Watanabe”, en Víctor Vich, *Voces más allá de lo simbólico: ensayos sobre poesía peruana*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2013.

ZAMORA, Gilda. “Interculturalidad en la obra poética de José Watanabe”, *Pliego Suelto*, 7 (marzo 2010), 15 de octubre de 2014, 15:00 h, <http://www.pliegosuelto.es/revistas/revista_07_pliego_suelto_marzo_2010.pdf>

ZEGARRA, Magdalena. *Habitó entre nosotros: tensión humana y divina en el Jesucristo de José Watanabe*. Tesis de Licenciatura en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispanoamericana, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.

Bibliografía complementaria

ALBALADEJO, Tomás. *Retórica*. Madrid: Síntesis, 1989.

ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.

CONTRERAS, Carlos y Marco, CUETO. *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: IEP Ediciones, 2004.

CORNEJO, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.

-----*Literatura peruana Siglo XVI al siglo XX*. Lima: CELAP, 2000.

EAGLETON, Terry. *Después de la teoría*. España: Ed. Debate, 2005.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. México: Ed. Planeta, 1985.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor, 1967.

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

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

- El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1985.
- ESCOBAR, Alberto. *Antología de la poesía peruana*, tomo I y II. Lima: Peisa, 1973.
- ETXEBERRIA, Xavier. "Derechos culturales e interculturalidad", en María Heise (comp.), *Interculturalidad. Creación de un concepto y desarrollo de una actitud*, Lima: Programa Forte-Pe, 2001.
- EVANS, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Argentina: Ed. Paidós. 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Ed. La piqueta, 1979.
- Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1989.
- Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 1996.
- Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- GONZÁLES, Ricardo. *Poesía Peruana siglo XX*, tomo II. Lima: Ediciones Copé, 1999.
- GRUPO Mi. *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987.
- HIGGINS, James. *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Milla Batres, 1993.
- KRISTEVA, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en Navarro, Desiderio (selecc. y trad.), *Intertextualité*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997.
- LAKOFF, George y Mark, JOHNSON. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MASOTTA, Oscar. *Lecturas de Psicoanálisis Freud, Lacan*. Argentina: Ed. Paidós, 1999.
- MORA, Tulio. *Hora Zero: los broches mayores del sonido*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2009.
- O'HARA, Edgar. *Las palabras y la eficacia (Acercamiento a la poesía peruana)*. Lima: Latinoamericana/ Tarea, 1984.
- PIMENTEL, Jorge. *Ave Soul*. Madrid: El Rinoceronte, 1973.

RAMÍREZ, Juan. *Poesía integral/ primeros apuntes sobre la estética del movimiento Hora Zero*, 15 de octubre de 2014, 20.00 h,
 <<http://www.atinachile.cl/content/view/440754/Poesia-integral-Primeros-apuntes-sobre-la-estetica-del-Movimiento-Hora-Zero.html>>

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *El haiku japonés*. Madrid: Publicación de la Fundación Juan March: Colección de Monografías Guadarrama, 1972.

VAN DICJK, Teun. *Estructuras y funciones del discurso*. España: Siglo XX Editores, 1998.

VERÁSTEGUI, Enrique. *En los extramuros del mundo*. Lima: CBM Ediciones, 1971.

----- . *Taki onqoy*. Lima: Lluvia editores, 1993.

ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 2002.

