

DE LA LENGUA MATERNA Y SUS HISTORIAS

On Mother Language and his Stories

TANIA FAVELA BUSTILLO
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Ciudad de México, México
tania.favela@ibero.mx

Resumen: Este artículo se propone rastrear relaciones entre mito, lengua y paisaje en algunos poemas del poeta peruano José Watanabe (1946-2007)¹. Pensar en la lengua es también pensar en el hogar, pero sobre todo pensar en la madre, que es la que cría a los hijos y los nutre de lengua. Por el otro lado, pensar el espacio es pensar el paisaje, y el paisaje lleva a la tierra, al suelo en el que se asienta el hogar. Tierra y hogar están vinculados, y por lo tanto la lengua y el paisaje también lo están. La poesía se une a ambos y se desarrolla a partir de éstos, pero ésta a su vez nutre a la lengua y reinventa el paisaje. Mito, paisaje y lengua serán los hilos desde los cuales alumbrar algunos ángulos de la poética de Watanabe.

Palabras clave: Watanabe, mito, lengua, paisaje, sentido del humor, poesía

Abstract: The purpose of this essay is to trace the relation between myth, language and landscape in some of the works of Peruvian poet José Watanabe (1946-2007). To think on language is also to think of home, but above all is to think of the Mother, the one who raises her children and nurtures them with language. On the other hand, to think about space, is to think of landscape, and landscape recalls earth, it refers us to the land where our home lays. Land and home are bind; therefore language and landscape are also bind to get her. Poetry links to both of them and develops from these links, but poetry also nurtures language and recreates landscapes. Myth, landscape and language will be the beams that will light up some aspects of Watanabe's poetics.

Key words: Watanabe, Myth, Language, Landscape, Poetry.

¹ El poeta peruano José Watanabe nació en Laredo, Trujillo en 1945. Su primer libro, *Álbum de familia* (1971), obtuvo el premio "Poeta Joven del Perú". Tras diez y ocho años de silencio publicó *El huso de la palabra* (1989); le siguieron *Historia natural* (1994), *Cosas del cuerpo* (1999), *Antígona* (2000) versión libre de la tragedia de Sófocles, *Habitó entre nosotros* (2002), *La piedra alada* (2005), libro con el que obtuvo un fuerte reconocimiento en España. *Banderas detrás de la niebla* (2006) fue su último libro. En el año 2002 *La Casa de las Américas* le otorgó el premio "José Lezama Lima". Watanabe falleció el 25 de abril del 2007.

Laredo, Trujillo, lugar de nacimiento del poeta José Watanabe, fue un lugar de cruces migratorios. El mismo Watanabe comenta: "Era un enclave azucarero donde había administradores que eran suizos o alemanes; había una empleocracia peruana muy mestiza: estaban los obreros de campo —los campesinos—, los obreros de fábrica, una clase media que vivía de la hacienda"(Luis Fernando Jara, 2003, entrevista inédita). Esta circunstancia le dio a Laredo una estructura particular que puede observarse en las narraciones que conforman la memoria colectiva del lugar. "Como hubo una migración andina muy importante de trabajadores que vinieron a realizar la faena con la caña de azúcar, se observa en estos relatos la primacía de un imaginario campesino muy acendrado que se fusiona con las costumbres del hombre de la costa y de los migrantes de origen japonés"(Fernández Cozman, 2009: 37).

En la poesía de Watanabe puede rastrearse esta memoria colectiva. La noción de "memoria colectiva" fue propuesta y fundada por Maurice Halbwachs, quien distingue la memoria colectiva de la historia, como para él la historia homogeniza y esquematiza a partir de una sucesión cronológica de hechos y fechas los acontecimientos más significativos a nivel nacional. La historia, afirma Halbwachs: "no es todo el pasado, pero tampoco es todo lo que queda del pasado. Junto a la historia escrita hay otra, viva, que se perpetúa y renueva a través del tiempo, y en la que se pueden encontrar muchas corrientes antiguas que aparentemente habían desaparecido"(Halbwachs, 2004a: 66). La memoria colectiva pende precisamente de esa historia viva y se entrecruza al paso del tiempo con otras memorias colectivas, es decir, para Halbwachs, habría memorias colectivas múltiples coexistiendo en un mismo individuo.

Simplificando esa multiplicidad de memorias colectivas que anidan en un solo sujeto, podríamos decir que en un principio se tejen en la poesía de Watanabe tres memorias colectivas rectoras de procedencia distinta: la precolombina (principalmente la andina y la del hombre de la costa, la mochica), la oriental (japonesa)² y la occidental. Éstas no son estáticas sino que se van modificando y reactualizando a través del tiempo, por lo que sus límites son irregulares e inciertos.

Para Halbwachs, toda memoria social tiene una doble condición: la tradición y el conocimiento del presente. "Sólo permanecen presentes en la sociedad esos recuerdos que la sociedad trabajando sobre sus marcos actuales, puede reconstruir"(2004b: 334). Watanabe en sus poemas logró reactivar esas memorias colectivas, imprimiéndoles un tono y una dirección particular. Desplazándose de lo colectivo a lo personal, de una tradición cultural a otra, Watanabe excavó y rescató distintos pasados para reconstruir su presente, y al mismo tiempo analizó y comprendió su presente para reactualizar su pasado.

La familia de Watanabe tiene hondas raíces en Laredo. Los padres del poeta fueron Paula Varas Soto y Harumi Watanabe Kawano. La madre había nacido en la hacienda Sausal. Era hija de una

² En el presente artículo se analiza la relación entre la obra de Watanabe y los mitos procedentes de las culturas andinas y mochicas. A pesar de su importancia no me detendré en las relaciones del poeta con Japón, entre otras cosas porque el eje de mi análisis es precisamente la lengua materna y Japón llevaría la reflexión hacia otras problemáticas de la poética del autor.

mujer que procedía de la sierra de Otuzco y que había bajado como enganchada a Sausal. Ahí comenzó a transmitir, a través de relatos de aparecidos, el legado de la cultura andina. (Fernández Cozmán, 2009: 30)

De entre las historias que conforman la tradición popular de Laredo, Dora, hermana de Watanabe, le narró a Camilo Fernández Cozman, la siguiente: "Mi mamá me contó que cuando uno se acostaba con sed, la cabeza se desprendía, salía a buscar agua, hacía un sonido extraño, se detenía a tomar agua; todos veíamos a la cabeza cruzar. Mi madre decía que no debíamos acostarnos con sed porque si no se nos iba la cabeza"(Cozman, 2009: 39). Esta historia puede tener atrás varios referentes: el mito de las cabezas voladoras abarca distintas regiones del Perú, tanto de la sierra como de la zona de la amazonia, y aparece contado de diversas formas. En los Andes, por ejemplo, estas cabezas son malignas y perjudican a quienes se les presentan, pero en las tribus amazónicas las cabezas flotantes conceden poderes especiales a los hombres, tales como la adivinación o la fortaleza. Un mito que podría estar en la base de estas historias es el mito moche del dios Ai-apec, el dios principal de los Mochicas, conocido como el degollador o el decapitador. También el mito de Incarri podría tener alguna incidencia.

En la recopilación de *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, reunidos por maestros y alumnos de las tres regiones geográficas del Perú, y seleccionados y anotados por José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos, se narra el cuento "El Aya Uma" tomado de la región de Cajamarca, sierra norte del Perú, cuento que nos remite directamente al que narró Dora, la hermana de Watanabe:

En este lugar existe la creencia del Aya Uma. Se dice que el Aya Uma es la cabeza de un ser humano desprendida del cuerpo. Cuando una persona se duerme teniendo mucha sed, a eso de las doce de la noche, se le desprende la cabeza y vaga por doquiera, hasta encontrar un lugar donde saciar su sed. La cabeza avanza dando saltos, marcando el peculiar tac pum tac pum tac pum, ruido que dicen que hace estremecer de miedo a cualquiera. Dicen también que cuando el Aya Uma no encuentra agua y ve a alguna persona en su camino, la persigue hasta darle alcance; luego, da un salto y se le pega en el cuerpo y queda como si la cabeza fuera parte del cuerpo de esa persona. (Arguedas, 2009: 94)

Watanabe en su poema "Interior de hospital" se apropia de la leyenda de las cabezas voladoras para darle un sesgo personal:

Cómo envidiamos el largo cuello
de las garzas que se posan en la cumbreira.
Ellas pueden doblar el cuello y dormir sobre la música
de sus corazones.
Nuestros latidos están en la línea verde del monitor cardíaco
y son el ansía que miramos.
Las garzas pueden alzar el cuello como periscopios
cuando sienten el paso de otro nivel de aire. Y ya verán

si lo viajan o lo dejan seguir al Báltico helado.
¡Ah, si nosotros, pájaros de camión blanco,
pudiéramos estirar el cuello
por encima de esta lenta y dolorosa danza...!
Aquí la realidad se presenta como un sutil cambio de niveles,
pero me falta atrevimiento
para asomar mi cabeza a un conocimiento definitivo:
sólo ignoro y respiro.
A veces siento el paso de una realidad primera y prodigiosa
y me encojo
para que no se lleve mi cabeza, o la seccione.

En Berlín una cabeza volando es cosa indiferente
En mi pueblo es un mito peligroso. (2008: 169)³

Este poema se escribe desde la experiencia del hospital.⁴ La realidad se funde con el mito, el imaginario de Laredo aparece en Berlín. Llama la atención, que es precisamente en los poemas que hacen referencia al hospital, la enfermedad o la muerte, en donde las narraciones míticas adquieren mayor presencia, tal vez, como escribió Oswaldo de Andrade, "el trastorno en el ritmo de vida, por una enfermedad, altera los aspectos de lo habitual. El silencio permanente del cuarto, la inactividad, la enfermedad, el ambiente del hospital, abren las compuertas del ser abatido a las cargas emocionales de la infancia"(1993: 74). La infancia de Watanabe está filtrada por esas narraciones míticas que escuchó en boca de sus abuelos, de su madre, pero también de la gente del pueblo, narraciones que dieron al niño, en su momento, una explicación de lo real. El mismo Watanabe comenta: "Ese mundo de mitos que aparece en mis poemas yo lo he vivido de chico, no lo he inventado. He vivido el mito sin saber que era un mito [...] Cuando salí de Laredo, para mí todavía eran verdades los relatos escuchados: que la peste era una señora que aparecía con algodones en la nariz y cubierta por un rebozo, la gente me lo contaba como si fuera una persona. Incluso, los más criollos afirmaban que la habían visto. No tuve tiempo para saber que era un mito; me lo llevé como un hecho real"(Edmundo Sbarbaro, 2005: 54-55).

En el poema "Interior de hospital", tanto el mito como la realidad están atravesados por el miedo y es precisamente éste, el que le permite a Watanabe entrar en el recuerdo, recuperar las huellas de esas narraciones y las vivencias que suscitaron. Watanabe no se detiene a narrar la historia de las cabezas voladoras, más bien la lleva a su realidad creando una tensión entre ésta y el mito. Es el cuello largo, estirado, de las garzas, lo que lo lleva a esas cabezas alargadas, prontas para la muerte. La armonía de las garzas, su equilibrio, contrasta con el desequilibrio del hombre, con su angustia ante la enfermedad y la muerte. El poema establece una analogía entre las garzas y esos "pájaros de camión blanco", los enfermos, que sometidos por la enfermedad buscan una explicación que les permita entender su situación. Ante la imposibilidad de comprender, la narración mítica surge, pero en vez de proporcionar

³ Todas las citas de los poemas de José Watanabe son de *Poesía Completa*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos, 2008.

⁴ José Watanabe estuvo hospitalizado en Alemania en 1986 para someterse a una operación por un carcinoma pulmonar.

una salida, una solución o enseñanza, se carga de humor: un tono amargo, escéptico, se desprende del poema. Los enfermos aparecen caricaturizados con sus batas blancas, mirando ansiosos los latidos de su corazón en la línea verde del monitor cardíaco, anhelando ser como las garzas, que libres de todo temor estiran o doblan su cuello siguiendo el ritmo de sus corazones. Para los enfermos la muerte es una realidad inevitable, y ésta se presenta, como lo dice el mismo Watanabe en su poema "como un sutil cambio de niveles", que va desde "el conocimiento definitivo" hasta esa "realidad primera y prodigiosa", sin embargo el mito no proporciona una posible evasión, y la muerte se cumple desde él o desde la enfermedad, por ello, los enfermos, temen alargar el cuello como las garzas y morir decapitados.

Otra historia interesante que le relata Alberto Moya a Camilo Fernández Cozman es la siguiente: "Dicen que las personas cuando están agonizando sienten un raro movimiento en su pecho. Después algo sale de su cuerpo. Es el corazón que se convierte en rana y se escapa inesperadamente del cuerpo fallecido" (Cozman, 2009: 38). En relación con esta creencia Watanabe escribió "El nieto":

Una rana
 emergió del pecho desnudo y recién muerto
 de mi abuelo, Don Calixto Varas.
 Libre de ataduras de venas y arterias, huyó
 roja y húmeda de sangre
 hasta desaparecer en un estanque de regadío.
 La vieron
 con los ojos, con la boca, con las orejas
 y así quedó para siempre
 en la palabra convencida, y junto
 a otra palabra, de igual poder,
 para conjurarla.
 Así la noche transcurría eternamente en equilibrio
 porque en Laredo
 el mundo se organizaba como es debido:
 en la honda boca de los mayores.
 Ahora, cuando la verdad de la ciencia que me hurga
 es insoportable,
 yo, descompuesto y rabioso, pido a los doctores
 que me crean que
 la gente no muere de un órgano enfermo
 sino de un órgano que inicia una secreta metamorfosis
 hasta ser animal maduro y dispuesto
 a abandonarnos.
 Me inyectan.
 En mi somnolencia siento aterrado
 que mi corazón
 hace su sístole y su diástole en papada de rana (103).

En "El nieto", retomando la creencia popular de la metamorfosis del órgano enfermo en rana y su salida del cuerpo, el poema nos sitúa dentro del pensamiento mítico; pensamiento que se construye a partir de la tradición oral y que apela a una lógica interna que se rige por parámetros distintos a la racionalidad moderna. Los viejos relatan a los jóvenes las narraciones que a su vez sus mayores les narraron. La palabra

hablada, el relato oral, tiene la autoridad de la tradición, esa palabra convencida que tiene el poder de curar y conjurar el mal.

Aparentemente, el poema contrapone el pensamiento mítico al pensamiento científico racional, al introducir el escenario del hospital que se enfrenta al otro escenario pre-moderno en donde se sitúa la muerte del abuelo. Digo aparentemente porque me parece que no hay en Watanabe una defensa del pensamiento mítico ni una condena del pensamiento científico moderno. Hacia el final del poema, más que asumir la visión mítica, el poeta juega con ella, como juega también con el ritmo del corazón y la forma en que traza los versos: la contracción (sístole) y la dilatación (diástole), van generando un movimiento en el poema que da la sensación de un palpar; se juega así, también, con la brevedad o longitud de los versos: sístole y diástole son también licencias poéticas que consisten en usar una sílaba larga en vez de una breve (sístole) o una sílaba breve en vez de una larga (diástole). El poema, entre versos breves y largos, teje las dos miradas, pero no toma partido por ninguna de ellas; no hay enfrentamiento entre lo moderno y lo pre-moderno, sino que coexisten en un mismo tiempo.

El poema "El nieto" genera además una conciencia distinta: el dolor, la enfermedad e incluso la muerte rompen con su tono patético y se arriesgan a participar de lo lúdico. El final del poema muestra ese humor que le permite al poeta una lectura mucho más libre de la narración mítica, rompiendo así con una actitud de solemnidad hacia la tradición, pero al mismo tiempo rescatando su importancia.

El humor que introduce el poeta en algunos de sus poemas cumple además otra función: trastoca la estructura tradicional de la narración mítica, respondiendo así a la necesidad íntima de toda narración que viene del mundo de la oralidad: ser actualizada al ser re-contada. Watanabe deja abierto lo que en el mito es conciliación y cierre, esa apertura modifica la estructura mítica y al mismo tiempo descubre una mirada distinta. Trabaja con materiales heteróclitos y los dispone en un nuevo orden que remite y no a los anteriores, es decir, los dispone de manera nueva, actualizándolos para su propia experiencia. Un buen ejemplo de esto se da en el poema "La ranita" en el que la rana reaparece, pero ésta vez la relación analógica surge desde el ámbito de la sexualidad:

[...] Tu ranita no late contigo, tiene vida propia
 Pero no puede deleitarse sola.
 La desmesura de su deseo
 haría estallar su minúsculo cuerpo. Necesita
 extender su gozo
 en un cuerpo grande como el tuyo,
 y así sobrevive,
 convidándote placer [...] (211)

El órgano sexual se transforma en "ranita", independizándose del cuerpo de la mujer y al mismo tiempo sometiéndose a éste para su propio placer. Aunque completamente alejado del relato original, la idea de la metamorfosis de un órgano en rana se mantiene y nos sorprende con un giro absolutamente nuevo.

Las narraciones de Laredo se construyen en base a los mitos y leyendas andinos, pero también en base a las leyendas mochicas. Es difícil separar, en ocasiones, ambos imaginarios, ya que las culturas del norte fueron conquistadas por los Incas y muchos motivos moches pasaron al imaginario andino. De esos vínculos habla el poeta peruano Javier Sologuren a propósito de los tejidos precolombinos: "Así, la lana andina y el algodón costeño significaron la concreción en la tela misma de un previo tejido de relaciones de intercambio, confirmando una vez más que la historia (y en especial la del arte) es una vital expansión de contextos, de entrecruzadas relaciones [...] Vistos desde esta perspectiva, los tejidos son textos que contienen con toda seguridad mensajes del pasado de esos pueblos y sus culturas, son, pues, como acertadamente se les ha llamado, documentos tejidos" (Sologuren, 2004: 544). Desligar esos hilos es tarea difícil, lo mismo sucede con ciertos mitos o leyendas; tal es el caso del Amaru, Amalu, Uscaigui o Calluas:

Ser mítico que "tiene un pasado milenar, de su presencia han quedado evidencias tangibles en la iconografía de la cultura moche, en keros incas coloniales, en los gráficos de los primeros cronistas, adjuntos a la simbología inca, incrustando su nombre a la nobleza inca, en el escudo inca, si bien el nombre fue utilizado en connotaciones culturales y políticas, por los incas pos conquista. (Prado, 2012)

Una de las tantas versiones del surgimiento de los Amarus es el mito de "La aparición de los seres humanos sobre la tierra" tomado de Junín, ubicado entre la sierra y la selva amazónica del Perú, en la zona central de los Andes:

En tiempos remotos, el actual valle de Jauja o del Mantaro estaba cubierto por las aguas de un gran lago en cuyo centro sobresalía un peñón llamado Waka, sitio de reposo del Amaru, monstruo horrible con cabeza de llama, dos pequeñas alas y cuerpo de batracio que terminaba en una gran cola de serpiente. Más tarde, el Tulunmaya (Arco Iris) engendró en el lago otro Amaru para compañero del primero y de color más oscuro, éste último llegó a alcanzar el tamaño del primero que por su madurez había adquirido un color blanquizco. Los dos monstruos se disputaban la primacía del lago, cuyo peñón, aunque de grandes dimensiones, no alcanzaba ya a dar cabida para su reposo a los dos juntos [...] irritado el dios Tikse descargó sobre ellos una tempestad, cuyos rayos mataron a ambos, que cayeron deshechos con diluvial lluvia sobre el ya agitado lago [...] los dos primeros seres humanos llamados Mama y Taita, que hasta entonces habían permanecido por mucho tiempo bajo tierra por temor a los Amarus [salieron] [...] Hoy, es creencia general entre los wankas, que el Amaru es la serpiente que, escondida en alguna cueva, ha crecido hasta hacerse inmensa, y aprovechando los vientos que se forman durante las tempestades intenta escalar al cielo, pero es destrozado por los rayos entre las nubes; y según sea blanca o negra la figura del Amaru en el cielo presagia buen o mal año. (Arguedas, 2009a: 44)

Watanabe, apropiándose de esa tradición y trastocándola a un mismo tiempo, menciona a los Amarus en su poema "A tus orejas":

[...] Pero estos pequeños prodigios nunca cautivaron tus blancas orejas

sino los que reverenciaba la antropología, el folklore
y seguramente el miedo,
historias de asombro, mitos del pendejo pueblo mío.
Cuéntame, decías,
y a tu pedido la memoria popular era para el introito.
Y si más prodigiosa la historia, de más lejos era yo.
Amabas al recóndito
aunque con el estimulante recelo de tus ojos
y de tu cuerpo que lentamente se rendía
para que —como quieren los Amarus— lo de abajo esté arriba. (158)

En el poema anterior Watanabe se refiere de manera escéptica e incluso desdeñosa a la memoria popular reverenciada por la antropología, el folklore y el miedo; sin embargo, introduce en el poema, como contrapunto a esa "aparente" crítica, el motivo de los Amarus, y aunque en el texto no se muestra la narración anterior, ni ninguna otra de las muchas que existen en relación a los Amarus, llama la atención que el poeta revela una de las facetas menos conocidas de este ser fabuloso, su poder de invertir las situaciones y de unir lo que está separado:

Los Agustinos en su relación de las idolatrías de la región de Huamachuco, anotan que durante los tiempos de Chalcochima pasó un demonio en forma de serpiente. Era tan grueso y largo que desde su cabeza no era posible ver su cola. Tenía pelos y su cabeza era como la de un venado, un ciervo.⁵ Esta serpiente llevaba el nombre de *Uscaiguai*, era venerada y temida por los indios que querían volverse ricos, porque tenía oro en su cola. (...) Este ser mítico estaba dotado del poder de invertir las situaciones, de hacer ricos a los pobres y también de unir lo que está separado, como la tierra y el cielo. (Hocquenghem, 1989: 210-211)

Hacia el final del poema Watanabe menciona la capacidad de los Amarus de permutar la realidad: "para que —como quieren los Amarus— lo de abajo esté arriba". Y a pesar del supuesto recelo ante esas historias, en el poema renueva el poder de los Amarus, no sólo al mencionarlos, sino al aludir a ellos en tiempo presente: "como quieren los Amarus" y no en pretérito: como "quisieron" los Amarus o en imperfecto: como "querían" los Amarus, trasladando su importancia y su poder al presente del poema.

El poema se centra, además, en las orejas de la mujer, que al mismo tiempo que escucha con asombro las leyendas y mitos, rinde su cuerpo ante tal seducción. Es interesante que Watanabe haya elegido las orejas, a las que en el poema llama también caracoles, ya que otro elemento fundamental del mito tiene que ver con la sexualidad: "El ciervo-serpiente-jaguar es aun muchas veces asociado a la concha de estrombo, de la cual parece salir. Esta concha, como el océano y el lago Titicaca se asocian con vaginas, con el lugar de origen, el nacimiento" (Hocquenghem, 1989: 213). La forma de las orejas y la forma de la concha del caracol encuentran su relación en el poema, apuntando, de manera sutil, al acto sexual, en el que se une, indefectiblemente, lo que está separado.

⁵ Es importante señalar que en la iconografía mochica existe un ser mítico ciervo-serpiente-jaguar, antecedente significativo del Amaru.

La visión mochica puede rastrearse también en el poema "El algarrobo". Entre los mochicas existe una narración en torno al origen del indio moche y el destino del algarrobo: se cuenta que en las esferas cósmicas luchaban el genio del bien y el poder del mal, en su lucha llegaron del universo a la tierra, en la que sólo existía el algarrobo. Esa planta rastreada, endeble, sin importancia alguna se enredó en los pies del genio del mal, el genio del bien aprovechó este accidente y le ganó la batalla. En agradecimiento al algarrobo el genio del bien le dijo:

(...) tú serás desde hoy mi siervo, mi semejante y mi aliado. Para que tengas poder, tú serás el candidato elegido para ser Hombre y tendrás las características de un Dios encerrado, de un Dios en potencia [...] Hombre por fuera y Dios por dentro serás, desde ahora, grande y fuerte en tu aspecto: severo y sereno en tu forma; eterno y constante en tu vida. No necesitarás sino de Mí, el Sol, para vivir [...] Y al conjuro mágico se creó el indio mochica, que salió del propio árbol del algarrobo (Toro Montalvo, 2006, 36).

El demonio al escuchar al genio del bien, maldijo al algarrobo:

Puesto que te has tornado en mi enemigo y has contribuido a mi derrota, yo, el Genio del Mal, en oposición a las virtudes que te han sido otorgadas, te concedo para siempre una parte de mí mismo. Serás mi vasallo, mi prójimo y mi aliado. Aunque seas grande y fuerte, el fuego de la pasión te convertirá en cenizas; aunque seas severo y sereno, te conmoverás cuando el viento de la adulación te roce; aunque seas eterno y constante en tu vida pesará sobre ti el soplo del olvido y de la ingratitud[...]

El algarrobo es Dios. Desafiante y austero, solo fuerte, nace y crece donde la aridez de la tierra nada ofrece; majestuoso y solemne se fortifica con la propia arena candente, con la arena muerta, que no produce y realiza el milagro de vivir de la nada. El algarrobo es diablo. Lo demuestra así su indestructibilidad; es eterno como el Mal, y se burla del tiempo, domina a la Tierra y se ríe de la Naturaleza [...] Faltaríale, tan sólo, el sello de propia personalidad, el aporte humano. Pero el algarrobo también lo posee. En su aspecto morfológico tiene la corteza bronceada como el color del indio; el corazón rojizo del árbol representa la sangre del mochica y sus espinas y agujijones son los cabellos hirsutos del yunga". (Toro Montalvo, 2006: 37)

Watanabe escribió su poema "El algarrobo", que bien podría leerse desde la leyenda anterior:

El sol ha regresado esta tarde al desierto
como una fiera radiante. Viéndolo así,
tan furioso, se diría que viene de calcinar toda la tierra.
Ha venido a ensañarse
donde todo ya parece agonizar. Huyeron
del repaso de los muertos el zorro gris, los alacranes
y la invisible serpiente de arena.
Sólo el algarrobo, acostumbrado como está
a su vida intensa pero precaria, ha permanecido quieto,
solitario entre las dunas innumerables.
Este árbol nudoso, en su crecimiento
ha fijado posturas inconcebibles: alguna vez
cimbró la postura como un danzante joven y desmañado,
alguna vez, aturcido,
estiró erráticamente los brazos retorcidos,
alguna vez dejó caer una rama en tierra como una rendición.

No hay cuerpo más torturado.
Lo único feliz en él es su altísima cabellera verde que va
donde el viento quiere que vaya.
El algarrobo me pone frente al lenguaje.
En este paisaje tan extremadamente limpio
no hay palabras. Él es la única palabra
y el sol no puede quemarla en mi boca. (411)

Halbwachs, hablando de ciertos recuerdos en la memoria colectiva de una comunidad, afirma: "es difícil decir en qué momento ha desaparecido un recuerdo colectivo, y si ha salido del todo de la conciencia del grupo, porque precisamente basta con que se conserve en una parte limitada del cuerpo social para que podamos volver a encontrarlo en cualquier momento" (2004a: 84). Reflexionando sobre estas palabras podríamos preguntarnos hasta qué punto en el poema de Watanabe aparece esa imagen-recuerdo, y si ésta está inserta ahí de manera consciente o inconsciente. Quizás Watanabe no tenía presente el mito mochica al escribir su poema, en una entrevista habla de cómo surgió la imagen del árbol torturado y no lo menciona: "Estaba yendo a Ica y vi en el desierto un algarrobo. Lo vi allí, casi a contraluz de la tarde que me parecía un ser torturado, no digo un hombre, sino un ser torturado, doblado en sus ramas" (Escribano, 2010: 1). A pesar de que Watanabe no hace en la entrevista ninguna mención del mito, y que la imagen del algarrobo surge más bien de la atenta observación de la realidad, la narración mítica, en mi opinión, se ha filtrado en el poema e impregna, en gran medida, la imagen que Watanabe construye del algarrobo. En su poema el árbol aparece investido de una dignidad que le permite atravesar todo sufrimiento, es el único ser que se resiste al sol y se enfrenta a él; solitario, en medio del desierto, este árbol torturado es al mismo tiempo un ser libre y bello.

En el poema Watanabe acentúa el elemento antropomórfico; el sol es una fiera radiante, furiosa, que castiga a los seres que viven en el desierto y el algarrobo lo resiste, a pesar del sufrimiento que ello implica. El contraste entre el cuerpo torturado y la libre cabellera verde hace del algarrobo un ser heroico. La narración mítica se teje a partir de estos personajes, pero al final del poema Watanabe lo reduce todo a lenguaje. El algarrobo se convierte no en hombre, Dios o diablo, sino en palabra. El poeta convierte el árbol en palabra para que éste encuentre ahí un refugio al que el sol no pueda acceder. Watanabe pone en evidencia y en el centro ese otro espacio, el espacio que crea el poema mediante las palabras.

El algarrobo es un árbol predominante en el desierto del norte del Perú, los pueblos costeros, desde la época de los mochicas, han utilizado su madera, aprovechando el natural retorcimiento del tronco y sus raíces para tallar sus efigies. En los poemas de Watanabe el algarrobo aparece, despertando, al igual que en sus antepasados, su imaginación.

El paisaje de la infancia forma al poeta y éste crea a partir de él un imaginario particular, reimaginándolo y reconstruyéndolo en sus poemas. Es por eso que una y otra vez Watanabe vuelve a Laredo, lugar, que como él mismo dijo, consideró su verdadera patria. Según Dora Watanabe es costumbre entre los habitantes de Laredo guardar, entre los adobes de las casas "[...] las uñas, los pelos, los cordones umbilicales que se caían de los ombligos de los recién nacidos y los algodones que se remojaban en agua de azahar y servían para calmar a los niños que estaban

asustados"(Fernández Cozman, 2009: 38). Los vestigios de la infancia, al ser introducidos entre los adobes de las casas, se funden con éstos; la arcilla, la arena y la paja, se mezclan con los restos orgánicos dejados por los laredanos. Watanabe en su poema "El vado" menciona esta tradición y pone en evidencia su importancia:

[...] acaso yo
 que regreso, retrasado y viejo,
 mirando ansioso mi pueblo que tras el río
 ondula o se difumina en el vaho solar.
 Allí,
 según costumbre, sembraron mi ombligo
 entre la juntura de dos adobes
 para que yo tuviera patria. (38)

La patria es la infancia, el lugar de los afectos, y podríamos aventurarnos un poco más allá diciendo que la patria es para Watanabe su lengua. Paisaje y lengua se funden en su poética. En toda su obra percibimos ese amor y respeto hacia las palabras, ese gusto por la sonoridad de las mismas, ese interés por sus significados, por la precisión de éstas, por su justeza y sobre todo, esa intimidad que transmite desde ellas. Y aquí quiero recordar las palabras de Juan José Saer: "lengua, sensación, afecto, emociones, pulsiones, sexualidad, de eso está hecha la patria de los hombres, a la que quieren volver continuamente y a la que llevan consigo donde quiera que vayan"(10). Watanabe llevaba consigo, a donde quiera que fuera, el paisaje de Laredo y su lengua materna; ambos le permitieron volverse hacia sí, reencontrarse con sus afectos, con sus miedos, con todo aquello que lo formó y formó su obra.

Halbwachs establece la existencia de unos "marcos sociales de la memoria" que permiten la construcción tanto de la memoria colectiva como de la individual, estos marcos pueden ser específicos: la familia, la religión y las clases sociales, o generales: el espacio, el tiempo, el lenguaje. La memoria en relación a la lengua y al espacio es fundamental en Watanabe, me parece que ambos, paisaje y lengua, son determinantes en su poesía y se encuentran interrelacionados en sus poemas. Pensar en la lengua es también pensar en el hogar, en la familia, pero sobre todo, pensar en la madre, que es la que cría a los hijos y la que los nutre de lengua, de ahí el concepto de "lengua materna", la lengua que se aprende o que se mama de la madre. Por el otro lado, pensar el espacio es pensar el paisaje, y el paisaje lleva a la tierra, al suelo en el que se asienta el hogar. Tierra y hogar están necesariamente vinculados, y por lo tanto la lengua y el paisaje también lo están. La poesía se vincula a ambos y se desarrolla a partir de éstos, pero ésta a su vez nutre a la lengua y reinventa el paisaje.

La importancia de la imaginación en relación al paisaje y a ciertos mitos o leyendas puede verse en un elemento fundamental de la poesía de Watanabe: las piedras. No sólo en su libro *La piedra alada*, en el que las piedras son el eje, sino en muchos otros poemas, las piedras aparecen investidas de poder o son pivotes para despertar la memoria y la imaginación. Las piedras son esenciales, también, en muchos cuentos o leyendas peruanas, el vínculo entre éstas, el paisaje y los poemas, me parece primordial.

En los mitos de Huaracochirí, colección recogida por el sacerdote cuzqueño Francisco de Ávila en la provincia de Huarochirí, se alude a la transformación de la

bella Chuquisuso en piedra. El mito cuenta cómo el *huaca* Pariacaca construye un acueducto para la bella Chuquisuso a la que encuentra llorando porque no había agua en su pueblo para regar el campo de maíz, el *huaca* Pariacaca le promete un acueducto si ella acepta dormir con él:

Cuando el acueducto estuvo concluido, Pariacaca le dijo a la mujer: "Vamos a dormir". Pero ella contestó: "Subamos hacia los precipicios altos; ahí dormiremos". Y así fué. Durmieron sobre un precipicio que se llama Yanaccacca. Y cuando ya hubieron dormido juntos, la mujer le dijo a Pariacaca: "Vamos a cualquier sitio, los dos". "Vamos" respondió él. Y se llevó a la mujer hasta la bocatoma del acueducto de Cocochalla. Cuando llegaron al sitio, esa mujer llamada Chuquisuso dijo: "Voy a quedarme en el borde de este acueducto", e inmediatamente, se convirtió en piedra. (Hocquenghem, 1989: 65)

Otro mito similar del mismo manuscrito relata cómo una mujer llamada Huayllama intenta convencer Anchicara, guardián del manantial, que lleve agua a su pueblo, los hijos de éste no quieren ceder el agua y para impedirlo se meten en el manantial, convirtiéndose en piedras y desviando el agua. Anchicara y Huayllama duermen juntos a pesar de la negativa de éste y ambos se transforman también en piedras: "En esta laguna hay ahora tres o cuatro piedras largas, pequeñas, de formas parecidas entre sí. Están de pié, sobresaliendo del agua. Dicen que son los hijos de Anchicara. Si los hijos de Anchicara no hubieran desviado el agua del manantial a la laguna, aquí (el lugar de origen del narrador) habría llegado muy poco agua, pues, aun así la que ahora sale de la laguna es escasa"(Hocquenghem, 1989: 67).

En el libro *mitos, leyendas y cuentos peruanos*, las piedras tienen, también, un lugar de importancia. Como ejemplo mencionaré sólo algunos de los muchos relatos que se narran en el libro: en "El cerro de la Campana", la leyenda explica la forma de esa montaña, que vista desde lejos tiene la figura de las campanas de las catedrales. En "El cerro de Oyocco", dos muchachos perversos y flojos, tras engañar a su madre se comen su pierna, que ella sacrifica para que ellos no sufran hambre. Cuando acabaron de comer la carne de su madre "de repente se produjo un fuerte viento [...] que sacó a aquellos de la casa y los estrelló en el cerro Oyocco, donde actualmente se ven las figuras de dos caras humanas"(55). En la leyenda "Atoghuarco" un zorro, llamado por los pobladores Atog, se convirtió en piedra como castigo por perseguir a una linda pastora. "Si el viajero levanta la vista hacia una de esas rocas verá, en lo más alto de ella, la figura perfecta de un zorro colgado del cuello"(60). En "El sapo de piedra", un sapo castigado por una vieja bruja por comerse sus papas, quedó colgado de una inmensa peña y se convirtió en piedra. En "Mama Galla" una vieja, tras degollar a su hija, quiere comerse a sus nietos, los trozos de la madre advierten a los niños del peligro y éstos huyen perseguidos por su abuela, el arcángel San Miguel los ayuda lanzándoles una cadena para que puedan subir por ella, la vieja intenta subir también, pero se cae y se convierte en laguna, ahogándose en ella misma, "dicen que la laguna existe hasta ahora y que en el centro hay una piedra llamada Mama Galla"(64). Y por último en la leyenda "El cerro de la vieja y el viejo" se cuenta: "que en el cerro vivían un par de viejitos; y un día se les presentó Nuestro Señor Jesucristo en persona, y como tenía sed, les pidió por favor le dieran agua; y los viejos le negaron; y entonces Nuestro Señor Jesucristo, en castigo,

los convirtió en cerros. Y dicen que cada año cae una piedra de los cerros y que éstos lanzan sus quejidos"(31).

El elemento antropomórfico en relación a las piedras en las leyendas anteriores es retomado por Watanabe en muchos de sus poemas, por ejemplo, el quejido de los cerros al caer las piedras en la leyenda "El cerro de la vieja y el viejo" encuentra en el poema "Sobre una fotografía de Ansel Adams" su resonancia:

Sobre la inmensa y árida planicie
 hay una tumultuosa mortandad de piedras.
 Están ahí como recién caídas.
 sus cuerpos redondos como cráneos
 cayeron anoche
 gimiendo, entrechocándose,
 lastimándose [...]. (354)

La fotografía de Ansel Adams, *Monte Williamson*, muestra al Monte a lo lejos. El poema de Watanabe, que se basa en esa fotografía, entrelaza esa imagen con una visión animista de la naturaleza, visión que se encuentra en la base de los mitos peruanos y en algunos de los poemas de Watanabe. En el imaginario peruano la naturaleza está viva, las montañas y los ríos, afirma Arguedas:

[...] tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte. Las piedras tienen 'encanto', lloran si no pueden desplazarse por las noches, están vinculadas por odios o amores con los insectos que habitan sobre ellas [...] Los árboles y arbustos ríen o se quejan [...] Las montañas tienen ciertas zonas sensibles sobre las cuales el hombre puede reposar pero no quedarse dormido, a riesgo de que le transmita alguna dolencia que puede ser mortal". (2009b, 173)

La naturaleza, por lo mismo, se vuelve en un móvil esencial que despierta la imaginación. Enrique Flores en su reseña al libro *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, comenta:

[...] la primera serie de relatos —leyendas todos ellos—, correspondientes a la Costa, ratifican el lugar de la geografía en el imaginario narrativo peruano. Y hasta podría hablarse aquí, mejor que de etnopoética, de *geopoética*: "El Médano Blanco", "La Playa de Yasila", "El pueblo de Narihualá", "El Cerro de la Vieja y el Viejo", "El Cerro de la Campana", "El Cerro de Pitura", "Las Islas de Pachacamac", "La laguna encantada", "El cerro encantado", "El pozo encantado", "El Cerro Hueco", "La laguna misteriosa", "La Huega" y "La Pampa del Indio Viejo"—todas esas leyendas constituyen una geografía fantástica o imaginaria.

El concepto de geopoética que utiliza Flores me parece muy interesante, podría decirse, siguiendo a Carl O. Sauer, que la geografía se disocia de la geología en el momento en que el hombre aparece en escena y modifica el área, construyendo lo que él llama *paisaje cultural*: "El paisaje cultural es creado por un grupo cultural a partir de un paisaje natural. La cultura es el agente, el área natural es el medio, el

paisaje cultural es el resultado [...] El paisaje natural, por supuesto, es de fundamental importancia, pues proporciona los materiales a partir de los cuales es formado el paisaje cultural. La fuerza modelante sin embargo, radica en la cultura misma"(Sauer,1925: 22). De aquí a una geopoética hay un solo paso, ya que la geografía despierta la imaginación del hombre, y es a partir de ésta que surgen los mitos como explicación de todo aquello que éste observa. "El paisaje va en busca de su sentido, la naturaleza convertida en cultura por intervención de un sujeto metafórico (o sea metamórfico) que conecta las entidades naturales, que les confiere figura"(Yurkevich, 1997: 59). La imagen incorpora entonces la geografía y la cultura. Esta síntesis que funcionó como mecanismo del pensamiento en los primeros hombres sigue funcionando hasta nuestros días, el paisaje será siempre pivote de la imaginación. En el poema de Watanabe "los bueyes" puede verse el impacto de la geografía en la imaginación del poeta:

Estuvieron desde siempre aquí, emergidos
de la tierra. Son el asomo
de rocas más profundas. Las moles dibujan,
sin perfección escultórica, toscamente,
dos bueyes de piedra,
no en yunta concordada
sino frente a frente, los cuerpos
dispuestos
para el arranque agresivo: un aire de fiera enemistad
los connubia, los une
eternamente.
los bueyes dan nombre a este recodo del valle
donde levantan sus lomos grises
entre infinitos cañaverales. [...]. (343)

Otras piedras se sitúan entre los versos de Watanabe: la piedra del río, que es piedra y madre a un mismo tiempo, en la que los niños se suben como lagartijas, o la hermana silente, otra piedra que mira con indiferencia y orgullo a las mariscadoras que comen almejas crudas frente a ella. Está también la piedra adosada a la pared de adobe que ha visto transcurrir frente a ella varias generaciones y que, al ser memoria viva, se lanza repentinamente en medio de la sala "oronda, soberbia, casi respirando" (375). Y las piedras curativas calentadas al sol que el hermano Valentín utiliza para calmar sus dolores. Si en los relatos peruanos las piedras aparecen siempre vinculadas a un circuito mágico: castigos o encantamientos; en la poesía de Watanabe éstas se asocian más bien con su mundo cotidiano, con el ámbito de lo familiar.

Además de las piedras, la arena es otro elemento primordial que configura el paisaje de Laredo y aparece, también, persistentemente en los poemas de Watanabe. En el poema "Restaurante vegetariano" se teje un nexo interesante entre el paisaje desértico, la familia, el alimento y la lengua materna:

A los vegetales se entra
con hambre de animal longevo y apacible, y lentamente
se acaba
la lechuga.
A la carne se va distinto, se ingresa a ella

con ansia orgánica, casi disputándola
como si fuera carne
del día de la resurrección, y se acaba
el bife.
Recuerdas:
para que tú vivieras
tu familia depredaba la tierra para ti,
pollos patos reses cuyes cabritos carne
para convalecer y durar.
El alimento en la boca te relaciona
con el mundo. Hay días de felino
y días de paquidermo. Hoy sean bienvenidas
las benéficas ensaladas, la suave soya y las frutas
aunque tarde:
ya cincuenta años que comes carne
y estás eructando miedo.
Pero hay días que no tienes carne ni vegetales
sino arena en la lengua. Te explicas: tal vez has comido
una sequedad inicial, insidiosa, de pecho, y nunca
se acaba, el desierto
nunca se acaba. (196)

En este poema es importante notar la relación entre el alimento y el mundo, la relación de la familia y la tierra que produce los alimentos, pero sobre todo, la relación entre la madre, la sequedad, el desierto y la lengua. En una entrevista Watanabe habla al respecto: "hay que tener un conocimiento real de la realidad, un conocimiento físico, yo cuando digo arena, pues he estado en un vendaval de arena, y he mamado arena de mi madre, tengo sequedad en la boca" (Zeron, 2006). La correspondencia entre el poema y la entrevista es evidente, pero lo que me interesa resaltar es este enlace lengua materna-paisaje que incide en sus poemas.

En "El camisón (Magritte)" Watanabe vuelve a la leche materna de manera muy singular:

Mi madre dejaba su camisón colgado de la percha
cuando se iba al mercado
o a intercambiar infortunios con sus vecinas.
El camisón de mi madre tenía tetas, tetas
Inagotables.
[...]
Mi madre, como los animales milagrosos, comía
hierba, miel y tierra
y producía leche de diferentes sabores, sin olvidar
los tóxicos.
[...]
Yo estoy vivo. Miro ahora mis huesos, limpios y blancos
como lirios
porque tuve, entre vestidos viejos,
los mejores surtidores de la tierra, dos tetas pródigas
dejadas cuidadosamente en un camisón de lino. (420)

La leche materna, primer alimento, aparece con una función ambivalente: nutre y es tóxica a la vez; introduce el equilibrio de una cosmovisión pero también la fragilidad de la misma. Es esta ambivalencia la que está inserta en el corazón mismo de la poesía de Watanabe. El poeta toma la pintura de Magritte "Homenaje a Mack Sennet" como fondo de su poema. En el cuadro de Magritte cuelga un camisón en un armario vacío, el camisón muestra la ausencia de la mujer, pero al mismo tiempo pone en evidencia su presencia, los senos de ésta funcionan como el eje del cuadro. Watanabe lleva la imagen a su infancia rompiendo con la sensualidad y el misterio que da vida a la imagen: las tetas son las de la madre, pródigos surtidores, manantiales inagotables de leche que sostienen la vida del poeta. Ese primer alimento proveniente de la madre, esas "pulsaciones lingüísticas depositadas en él por la leche materna" (Seféris, 1994, 166) conforman el cimiento de su voz, el tono de sus poemas, su manera de aproximarse al lenguaje.

Mito, lengua y paisaje: José Watanabe, a lo largo de su vida, excavó en su tierra natal, en sus narraciones orales y su paisaje, abrevando en ellos hasta dar con esa lengua materna, lengua nutricia, que posibilitó la textura, el tono y entramado de muchos de sus poemas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, José María y Izquierdo Ríos, Francisco (selección y compilación), (2009), *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. España, Ediciones Siruela.
- ARGUEDAS, José María, (2009), *Qepa Wiñaq... Siempre literatura y antropología*. (Edición crítica de Dora Sales). Madrid, Iberoamericana.
- DE ANDRADE, Oswaldo, (1993), *Escritos antropófagos*. Alejandra Laera y Gonzalo M. Aguilar (trad). Argentina, Ediciones El Cielo por Asalto.
- ESCRIBANO, Pedro. (2010), "Entrevista a José Watanabe" en *La República*, <http://www.larepublica.pe/28-11-2004/jose-watanabe-el-libro-que-se-viene> (29/02/2017)
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo, (2009), *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Lima, Cuerpo de la metáfora editores.
- FLORES, Enrique, (2004), "Lizardi y la voz o cuando los pericos mamen", en *El poeta y su trabajo 18*, México, Oak Editorial.
- FLORES, Enrique, reseña al libro *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*: <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/20/09flores.pdf>, p. 162. (20/03/2016)
- FLORES PRADO, Luis. "Divinos trinitarios procesos sincréticos en el Amaru, el toro y las illas": *Tomado de La alforja de Chuque* en <http://gonzaloespino.blogspot.mx/2012/02/divinos-trinitarios-procesos.html> el 12/02/ 2017.
- HALBWACH, Maurice, (2004), *La memoria colectiva*. Inés Sancho-Arroyo (trad). Zaragoza, España, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HALBWACH, Maurice, (2004), *Los marcos sociales de la memoria*. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica (trad). Barcelona, Anthropos.

- HOCQUENGHEM, Anne Marie, (1989), *Iconografía Mochica*. Perú, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- JARA, Luis Fernando, Entrevista a José Watanabe, "La escritura poética" realizada en el 2003 (inédita)
- SAER, Juan José, (1986), *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Celtia.
- SAUER, O. Carl, (1925), *La morfología del paisaje*. Guillermo Castro A. (trad). University of California Publications in Geography, Vol. 2, No 2, (pgs 19-53).
- SBÁRBARO, Edmundo, (2005), "Mitología privada: la representación larediana en la poesía de José Watanabe", *Ajos & Zafiros* # 7, Perú.
- SEFÉRIS, Giórgos, (1994), *El sentimiento de eternidad*. Selma Ancira (trad.). México, FCE.
- SOLOGUREN, Javier, (2004), *Obras completas*, tomo VII. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- TORO MONTALVO, Cesar, (2006), *Mitos, leyendas y cuentos del Perú* Costa. Perú, Fondo Editorial Cultura Peruana.
- WATANABE, José, (2008), *Obras Completas*. Valencia, España, Editorial Pre-Textos.
- YURKEVICH, Saul, (1997), *Suma crítica*. México: FCE.
- ZERÓN, Lina entrevista a José Watanabe, en *Periodismo cultural*, Lima 2006. (<http://linazeron.com/htm/periodismo.html>) (10/02/2016)