

Desde el Sur

REVISTA DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES DE LA UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

VOLUMEN 8, NÚMERO 2, MAYO 2016 – OCTUBRE 2016
ISSN 2076-2674 (IMPRESA)
ISSN 2415-0959 (EN LÍNEA)



226
WILLIAM SHAKESPEARE
 Esas fue un modo de prosperar, y el recibí bendiciones y la gloria y bendición, con lo que los hombres no roban.
Antonio: Aquello no lo que sirvió, habido era un tiempo, para una que me estaba en el mar lo largo, y determinada por a mano del Cielo. (Dána puesto como para hacer teatro)
 vuestro oro y vuestra plata son osajas y corrupto.
Shylock: No se qué decir; yo los echo criar un de pisa como si fueran. Fuiste en esto, hermano.
Antonio: pero hacedme caso, señor.
 tura para sus intenciones: un año exterior tiene la vida.
 sagrado es como un latibón en la zona de coram pedito. (A los tres)

227
EL MERCADER DE VENECIA
 no sé vuestra sola firma, y como bruno devenida, si no me pudiese el día determinado, en la lugar, la suma y como que se aprueba en el documento la indemnización se fiada en una libra exacta de vuestra hermosa carne, para ser cortada y quitada de la parte de nuestro cuerpo que me place.
Antonio: Satisfacción, a lo firmado tal compromiso, y decir que haré mucha amabilidad en el juicio.
Shylock: No firmaría por mi semejante contrato: prefiero seguir en mi necesidad.
Antonio: Vamos, hombre, no temáis miedo: no faltará a el Dextro de los meses, que es un mes antes de que expire el plazo, pagare el ingreso de tres por tres veces el valor de mi compromiso.
Shylock: (A el padre Abraham) lo que son estos contratos, como forma trae los cristianos a sospechar de las intenciones de los ángeles. Por favor, decidme, esto si el no curule, llegado el día, qué sacaría yo con cobrar esa indemnización? Una libra por carne humana quitada a un hombre, no es tan estimado? Una libra tan preciosa, como si fuera carne de cordero, buey o cabrito; si lo quiere vendeda este acto de amoral para adquirir mi favor, si lo quiere tener, bice, si no, adios, y por mi afecto, no ruego que no me Shylock, firmada sea contrato.
Antonio: No he querido cometerlo, y yo sé y creo en ser vuestro compañero, se está poniendo amable.
Shylock: No me gustan las buenas condiciones y un ánimo de viviliano descuidado, y en seguida casar con ella.
Antonio: Dame pisa, amable juicio: (Se va Shylock.) Este libro se volverá a punto un mes antes de ese día. (Se van.)

FONDO EDITORIAL
UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR



Un poeta narrador

A poet narrator

Tania Favela Bustillo¹

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México

tania.favela@ibero.mx

RESUMEN

En el presente ensayo me interesa mostrar cómo es que José Watanabe² se asume como un artesano, un poeta-narrador que va tejiendo los hilos narrativos con el espíritu poético. Para analizar la función del narrador tomé, entre otros textos, el ensayo «El narrador», de Walter Benjamin; en este, Benjamin señala que la narración es una forma artesanal de comunicación. A partir de la reflexión benjaminiana analicé el papel de la fábula y de las parábolas como pivotes de las narraciones de Watanabe, y al mismo tiempo como semillas para el poema. Las semillas que arrojan al margen de la historia que cuentan permiten el nacimiento de la poesía en los poemas; la narración, la historia, es, por decirlo así, la tierra que permite el vuelo de la poesía.

PALABRAS CLAVE

Narración, poesía, Perú, José Watanabe

1 Tania Favela Bustillo (Ciudad de México) publicó el libro de poemas *Materia del camino* (Compañía, 2006), la traducción (en colaboración con Jahel Leal) del libro *En la tierra* de Robert Creeley (Textofilia, 2008), el libro de poemas *Pequeños rescuicios* (Textofilia, 2013) y la antología *El desierto nunca se acaba* de José Watanabe (Textofilia, 2013). Estudió la maestría en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana. Estudió el doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad Autónoma de México. Desde 1994 imparte clases de Literatura en el Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana.

2 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 18 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) y *La piedra alada* (2005), libro con el que obtuvo un fuerte reconocimiento en España. *Banderas detrás de la niebla* (2006) fue su último poemario. En 2002 la Casa de las Américas le otorgó el premio José Lezama Lima. Watanabe falleció el 25 de abril de 2007.

ABSTRACT

For this essay my interest strives in showing how is that José Watanabe assumes himself as a craftsman, a poet-narrator that goes weaving the narrative strings within a poetic spirit. I took, among several texts Walter Benjamin's essay «The Storyteller»; here, Benjamin points out that narration is an artisan form of communication. From this benjaminian thesis I analyzed how fable and parabola are pivots in Watanabe's narrations, and at the same time seeds for the poem. The seeds that are thrown at the fringe of the story they are telling lay birth to poetry in the poems; the narration, the story, is, by saying so, the soil that permits poetry to emerge.

KEYWORDS

Narration, poetry, Peru, José Watanabe

En principio no veo ninguna diferencia entre un apretón de manos y un poema.

Paul Celan

Se podrían abrir varias puertas para comenzar la reflexión sobre «el elemento narrativo» en la poesía de José Watanabe³. Intentaré abrir la primera que espero conduzca a las siguientes. Quiero empezar con una idea de Borges que lleva directamente al corazón del problema:

Los poetas parecen olvidar que, alguna vez, contar cuentos fue esencial y que contar una historia y recitar unos versos no se concebían como cosas diferentes. Un hombre contaba una historia, la cantaba; y sus oyentes no lo consideraban un hombre que ejercía dos tareas, sino más bien un hombre que ejercía una tarea que poseía dos aspectos, o quizá no tenían la impresión que hubiera dos aspectos, sino que consideraban todo como una sola cosa esencial» (2011, p. 70).

En Watanabe resurge esta concepción del poeta *narrador*: en su obra se entretejen los hilos narrativos con el espíritu poético. Hay en Watanabe una voluntad de fabular, de contar y cantar a un mismo tiempo, de que en el poema converjan el horizonte de la narración y la experiencia vertical de la poesía. Es quizá por esto que la parábola aparece como uno de los ejes centrales de su obra.

La parábola es una forma condensada de la alegoría, una de las formas más simples de la narrativa, un relato figurado del que por analogía

³ Todas las citas de los poemas de José Watanabe son de *Poesía completa* (2008, Valencia, Editorial Pre-Textos).

o semejanza se desprende una enseñanza relativa a un tema que no es el explícito. El significado paralelo que evoca la parábola es, por lo tanto, implícito y silencioso. Así como en Kafka o en Brecht la parábola adquiere otros sentidos y funciones, Watanabe encuentra en ella ángulos distintos desde los cuales trabajar. En «Razón de las parábolas» esboza su particular percepción de la razón de ser de las parábolas en sus poemas:

La Palabra

siendo como es, divina, se pronuncia
con lengua de hombres,
lengua efímera pero tocada
por una gracia: la parábola,
aquella pequeña historia
que guarda una serena ansia: ser de todos.

Por eso hablo así, hilando
La Palabra en vides, en semillas de mostaza,
en trigo
y aun en cizañas y pedregales, cosas de la gente,
de sus manos,
que luego suben como un destello
a sus límpidas mentes.

Olvidé otra ansia de la parábola:
durar. Recordadas sean por siempre
todas
porque todas son una, La Palabra,
que por ahora soy yo (p. 311).

Palabra y parábola tienen etimológicamente un mismo origen: *parabla*, del latín *parabōla*, «comparación, símil», que a su vez vino del griego *parabol*, «comparación, alegoría». *Parabol* está formada por *para* (que significa «al margen») y *bol* (que quiere decir «arrojar, lanzar») (Corominas, 2000, p. 434), que podríamos interpretar como «arrojar algo al margen» o «arrojar al margen de algo». Esta pequeña historia, como la llama Watanabe, guarda en sí una semilla que surge con la historia y al margen de ella, y tiene la capacidad de elevar, expandir y multiplicar el sentido de las palabras que la construyen.

El poema «Razón de las parábolas» contrasta la esencia divina de la palabra con el habla efímera de los hombres. La palabra, pronunciada por los hombres, al no ser creadora como la palabra de Dios, necesita tejerse con otras palabras para elaborar una tela o una trama. El hombre, desde

esta perspectiva, es un simple artesano del lenguaje, a diferencia de Dios, que sería el artista supremo.

El carácter artesanal de la hechura de los poemas aparece en Watanabe en varios poemas e incluso da título a su segundo libro, *El huso de la palabra*, en donde juega con el «uso» como empleo del lenguaje, su función, y el «huso» como el instrumento para hilar. En el poema anterior, *hablar e hilar* tienen el mismo fin, ambas tejen la parábola, esa «pequeña historia», con las cosas de los hombres; «cosas de la gente, de sus manos», cosas simples que puedan ser recordadas y compartidas. Watanabe teje para su lector escenas o situaciones sencillas, fáciles de reconocer, para que este pueda relacionarse de manera inmediata con la superficie de su poema, es decir, con el elemento narrativo, que es también el elemento artesanal del poema. Benjamin, en su ensayo «El narrador», habla de los orígenes de la narración: la narración, «tal como fue cultivada durante mucho tiempo en el contexto del artesanado, representa algo así como una forma artesanal de comunicación» (2008, p. 50). En el mismo texto, unas páginas atrás, Benjamin afirma: «Abierta u ocultamente, la narración es útil en sí misma. Esta peculiar utilidad consistirá una vez en una moraleja, otra en unas indicaciones prácticas, y una tercera vez en un refrán o en alguna regla de conducta: en todo caso el narrador es alguien que sabe aconsejar a sus oyentes» (2008, p. 45). Y sabe aconsejarlos porque está enraizado en una tradición que comparten los hombres que lo escuchan. En este sentido es interesante que Watanabe subraye en el poema que el ansia de la parábola sea «ser de todos» y «durar». En ambas afirmaciones se pone en evidencia la exigencia de esa pequeña historia: en ella debe confluir la experiencia de una comunidad, es decir, debe estar enraizada o enraizarse en una experiencia colectiva, y trascender a través del tiempo en el recuerdo de los hombres.

En algunos poemas Watanabe resalta el trabajo con las manos, el trabajo artesanal, como un trabajo que recupera una visión del mundo que podríamos llamar *premoderno* y que supone un ritmo temporal distinto. Benjamin, al reflexionar sobre lo artesanal, recuerda las palabras de Paul Valéry:

La imagen espiritual de esa específica esfera artesanal de la que procede la narración es posible que nunca haya sido descrita de manera tan significativa como por Paul Valéry. Valéry nos habla de las cosas perfectas en la naturaleza: perlas finas, vinos profundos y maduros, personalidades completas, y ve en ellas un lento atesorarse de causas tan similares como sucesivas. Pero la acumulación de esas causas — prosigue Valéry— sin duda tiene su límite temporal en la perfección: “El hombre imitó hace tiempo esta paciencia”. Miniaturas; marfiles

profundamente tallados; piedras perfectamente pulimentadas y limpiamente grabadas; lacas y pinturas obtenidas mediante la superposición de una serie de capas finas y traslúcidas [...] todas estas producciones de un esfuerzo tenaz y virtuoso están desapareciendo, y hoy ya ha pasado el tiempo en el que el tiempo no contaba (2008, p. 51).

Siguiendo la reflexión de Valéry, el poema de Watanabe «La silla perezosa», muestra esa misma preocupación por la pérdida de un tipo de trabajo que relaciona al hombre con el mundo de una manera distinta: «Tú, asustado muchacho, ven y reposa / y sigue el tiempo del carpintero: / toca una perezosa, allí está tu tiempo. // Y mis manos aprecian la madera trabajada con lentitud y conciencia / y sienten otras manos teñidas de resina de cedro / que impulsaron / con justo ritmo / el cepillo / sobre los listones cuya rectitud geométrica y ética / estaba en el ojo entrecerrado del maestro» (p. 150). Atención, paciencia, saber y oficio son facultades que todo artesano debe tener, además del conocimiento profundo de su material y de una ética intachable que da al objeto realizado la calidad y calidez necesarias. Los poemas de Watanabe están trabajados desde esta perspectiva; para él, cada poema es un objeto artesanal que debe tallar para irle dando forma, que debe forjar y pulir hasta lograr la tensión exacta dentro de la composición. Cada poema registra el tiempo de su hechura: las imágenes se desenvuelven con lentitud, sin prisa alguna y el poema ofrece una madurez comparable a la del vino que está listo para beberse. Este gusto por el trabajo artesanal que imprime a sus poemas proviene, según Watanabe, de su padre, quien, al no poderle dejar como legado su idioma, le heredó una conciencia artesanal: le enseñó a trabajar con las manos.

Watanabe sabía trabajar con sus manos, era experto en el arte del ikebana y del origami, fabricó máscaras, juguetes, escenografías y la pintura fue su primera vocación. Esta cercanía con el trabajo artesanal le dio una conciencia profunda de la composición; es decir, de la disposición u ordenamiento de los materiales, conciencia que trasladó a sus poemas. En «Razón de las parábolas», por ejemplo, toma distintas parábolas bíblicas: la «parábola del sembrador», «la parábola de la semilla de mostaza» y «la parábola de la vid», y genera, a partir de ellas, una nueva composición. No toma la doctrina católica ni sigue la historia de ninguna de ellas; más bien elige ciertos elementos para crear, en una síntesis, su propia visión de la parábola.

El poema «Razón de las parábolas» podría ser tomado como un «arte poética» en el que el poeta muestra la semilla invisible que surge o florece de la historia contada; las palabras que «suben como un destello» a las límpidas mentes de los lectores. Ese destello es la poesía; es ahí en donde

las palabras evocan lo que queda fuera de ellas, lo que no puede ser dicho, pero sí puede mostrarse; es ahí donde cambian sus valencias y multiplican sus sentidos. La parábola, esa pequeña historia, se despliega hasta transformar su naturaleza; se alza de la tierra, del horizonte que le ofrece la narración y vuela en el aire que le brinda la poesía.

Quiero hacer la lectura del poema «La oruga» en ese sentido: tomarlo como una parábola en la que la transformación de la oruga en mariposa evoca, precisamente, ese paso de la tierra al aire, entendido también como el paso de la narración a la poesía:

Te he visto ondulando bajo las cucardas, penosamente,
trabajosamente,
pero sé que mañana serás del aire
Hace mucho supe que no eras un animal terminado
y como entonces
arrodillado y trémulo
te pregunto:
¿Sabes que mañana serás del aire?
¿Te han advertido que esas dos molestias aún invisibles
serán tus alas?
¿Te han dicho cuánto duelen al abrirse
o solo sentirás de pronto una levedad, una turbación
y un infinito escalofrío subiéndote desde el culo?
Tú ignoras el gran prestigio que tienen los seres del aire
y tal vez mirándote las alas no te reconozcas
y quieras renunciar
pero ya no: debes ir al aire y no con nosotros.

Mañana miraré sobre las cucardas, o más arriba.
Haz que te vea,
quiero saber si es muy doloroso aligerarse para volar.
Hazme saber
Si acaso es mejor no despegar nunca la barriga de la tierra (p. 137).

La narración funciona en los poemas de Watanabe como un capullo que elabora las alas del lenguaje para transformar a la oruga (prosa) en mariposa (poesía) y elevarla. En esa altura adquirida surge la naturaleza poética. Esta lectura de la parábola me la sugirió el análisis que hace Benjamin de las parábolas en Kafka; hablando de cómo se despliega la parábola en la obra kafkiana, dice:

Mientras el capullo se despliega hasta ser una flor, el barco de papel que hemos enseñado a hacer a un niño se despliega hasta ser hoja lisa. Este segundo tipo de «despliegue» es el adecuado a la parábola: el placer del lector la va alisando hasta que al fin su significado le resulte evidente. Pero las parábolas en Kafka se despliegan en el primer sentido, como el capullo que se convierte en una flor. Por eso su producto es similar a la poesía» (2008, p. 21).

En Watanabe, nada es evidente en relación con el sentido profundo del poema que revolotea como mariposa ante los ojos del lector sin dejarse atrapar. La parábola no alcanza nunca a alisarse por completo; al contrario, a cada nueva lectura se intuyen nuevos sentidos. El poema «La oruga» podría leerse también como la transformación que sufre todo ser al momento de morir; podríamos leerlo como el paso de la vida a la muerte, o bien, podríamos hablar de la dificultad, del dolor que implica toda transformación: la vida es en sí misma un eje, para el hombre, de transformaciones constantes. Otra lectura podría sugerir lo contrario: la resistencia del hombre a cambiar, el miedo que suscita toda evolución o los obstáculos que implica toda renovación. Podríamos también quedarnos con la lectura de la superficie del poema, con la narración clara y simple que nos brinda, y decir, sencillamente, que el poema habla de la metamorfosis de la oruga en mariposa y la reflexión que esta suscita en el poeta.

Watanabe habla sobre el papel de la parábola en una entrevista: «Yo creo que todo poema tiende a la parábola. Siempre he pensado eso y nunca he podido explicarlo bien. Trataré de explicarlo en lo que hago: yo quiero que la gente lea mis poemas como si fueran verdad, pero que simultáneamente sepan que no es verdad, que estoy diciendo no lo que estoy diciendo, sino otra cosa, como en las parábolas» (Jara, 2003). Pero, a diferencia de las parábolas bíblicas, Watanabe no quiere ofrecer al lector una historia de la que se desprenda una doctrina, un mensaje o una enseñanza; más bien genera lo que él mismo denomina *imágenes-ideas*. En la misma entrevista habla de la imagen-idea como núcleo de sus poemas: un binomio en el que la experiencia y la reflexión se encuentran. La reflexión, y esto es importante resaltarlo, no está dada mediante una cadena de ideas, sino mediante los acontecimientos, las acciones o la relación entre los objetos, personas y animales que aparecen en escena. Siguiendo la poética de William Carlos Williams, podríamos decir que Watanabe piensa con los objetos: «no ideas sino en las cosas» (2009, p. 31), y con los hechos: «no ideas sino en los hechos» (2009, p. 50); no piensa al margen de estos, es decir, los hechos y los objetos mismos producen los distintos y posibles sentidos. Hay en sus poemas una lógica de lo concreto, un manejo de relaciones materiales:

No sé si el chacarero tuvo intención,
 pero me dio su silla y me dejó mirando este admirable
 acuerdo:
 el pájaro chotacabras
 está posado sobre la espalda del toro, confiadamente,
 sabiendo,
 que de las ancas de los cuernos
 al toro le recorre siempre una pulsión agresiva.
 Pero con el chotacabras ahí,
 pareciera que la bestia entra en paz, en ocio, oye
 el sonido sedante de las uñas del pájaro rascando su piel,
 siente
 la lengüita
 que le limpia la sangre de la matadura
 y el ala desplegada que le barre el polvo
 y el pico como delicado instrumento de enfermera
 buscándole
 las larvas que le muerden bajo la piel.
 El pájaro topiquero gana así su alimento.
 Ese es el intercambio ordinario,
 pero el chotacabras gana más: encima del lomo
 regusta
 una vasta ternura que nadie sospecha, la paradoja
 de la bestia (p. 129).

En «El acuerdo», como en muchos otros poemas, la parábola se entrelaza o se entrecruza con la fábula, que participa también de la naturaleza alegórica. En varios poemas de Watanabe intervienen los animales como actores principales: el ciervo, el gato, el caballo, la ardilla, el topo, la mantis religiosa, la iguana, el sapo, la rana, el lenguado, los bueyes, el pelícano, los gorriones, el toro, la ballena, los patos, las cabras, el perro, etc. Aparecen también piedras, flores, árboles, ríos y montes, el sol y el desierto, como personajes que actúan y en ocasiones, incluso, hablan. Pero, a diferencia de las fábulas tradicionales o de las parábolas bíblicas, «que actúan en dominios semánticos restringidos, siempre los mismos, y por eso [...] parcialmente codificados: la vida pastoril para las parábolas religiosas y las costumbres de animales para las fábulas» (Grupo μ , 1987, p. 221), Watanabe amplía sus campos de acción y trastoca sus funciones.

En «El acuerdo», los animales se relacionan en una acción simple: el pájaro chotacabras y el toro encuentran un intercambio natural, cordial, para vivir. Watanabe nos narra la escena con un lenguaje directo. La superficie del poema se brinda al lector sin dificultad, pero queda, al igual que

en el chotacabras, un regusto en la lectura; queda la persistencia de una sensación de sabor: la ternura dentro de la bestia para el chotacabras y la semilla de la poesía dentro de la narración para el lector. Ambas, ternura y poesía, no son el gusto, sino el regusto: aquello que revolotea detrás de la historia narrada, que no se entrega a las primeras lecturas, que escapa a lo literal y que, por lo mismo, amplía el sentido de lo que se suponía evidente.

La naturaleza le proporciona a Watanabe la imagen precisa para transmitir sus ideas. Sus ideas no son anteriores a las imágenes; estas surgen de la interacción que el poeta observa entre los animales; interacción que traduce en imágenes concretas a través de las palabras. Es en este sentido, como ya se señaló, que Watanabe piensa con las cosas, no se anticipa y cuando va hacia el poema, *piensa con el poema*. En «el acuerdo», Watanabe *escribe con el toro y el pájaro, y piensa con el toro y el pájaro, se nutre de ellos para crear una composición; produce, a partir de ellos, algo nuevo, que entablará, sus propios vínculos con el mundo.*

En relación con el poema anterior, Watanabe comenta:

Quando digo idea, debo explicar lo que entiendo por idea. La idea más bien la intuyo; lo que veo son imágenes. Yo estuve en una charca y vi que había un toro, y sobre ese toro había un pajarito, que era el chotacabras, que le estaba limpiando las heridas que se hace el toro. Me dije, ¿cómo este animal siendo tan brutal puede aceptar que ese otro animal le esté limpiando las heridas? Yo vi esa imagen, pero lo que vi absolutamente implicada con esa imagen era la idea de una relación, de lo brutal con lo delicado, si quieres ponerlo en términos de hombre y mujer consoladora. Lo que yo vi fue eso. [...] A veces, yo me siento un poco neurótico; a veces, me aparece un poco de neurosis más de la debida, entonces como que espero de mi pareja un poco de esa tranquilidad, de esa compensación de mi propia neurosis. De eso quería hablar, de la complementariedad. Esa es la idea que está en la imagen. Cuando digo idea, no es una idea abstracta, es una imagen que ya está encerrando una expresión (Jara, 2003).

Idea-imagen-expresión son tres términos que se encarnan simultáneamente en una *forma* que les permite objetivarse, es decir, volverse un objeto: una cosa con la que los hombres puedan entrar en relación. Este objeto nuevo, hecho de palabras, que llamamos *poema*, incorpora en él las cosas del mundo y, al mismo tiempo, es una cosa más dentro del mundo. Podría decirse que la finalidad del poema es ser él mismo un objeto, no (solo) representar objetos, o como lo sugiere Francis Ponge:

Se trata de crear objetos literarios que tengan las mayores posibilidades no digo de vivir, sino de oponerse (*objetarse*, plantearse

objetivamente) con constancia al espíritu de las generaciones, que siempre les interesen (como les interesan siempre los objetos exteriores en sí mismos), que estén a su disposición, a la disposición de su deseo y su gusto por lo concreto [...] Se trata de objetos de origen humano, hechos y dispuestos especialmente para el hombre (y por el hombre) (2000, p. 26).

El poema es entonces un objeto más que se añade al mundo y, como todo objeto hecho por el hombre, se convierte en un hogar para el hombre: en un lugar de reconciliación entre el hombre y el mundo. La permanencia de los poemas a través del tiempo, a diferencia de la transitoriedad de los objetos de uso, hace de ellos, y del arte en general, según palabras de Hannah Arendt: «el hogar no mortal para los seres mortales» (2005, p. 185).

Pensar al poema como un objeto o un lugar de reconciliación entre el hombre y el mundo se opone a muchas de las poéticas contemporáneas en las que el poema es más un lugar de resistencia o una zona de incertidumbre. La poética de Watanabe se distingue, precisamente, por buscar crear en el poema un «pequeño espacio de confianza»⁴, tanto para el poeta como para el lector. Si hubiera alguna función intrínseca al poema, esta sería, según el mismo Watanabe, entablar una relación de solidaridad con los hombres, fungir como una compañía. Para Watanabe es importante que el poema sea útil a su lector; no olvidemos que en él convergen el poeta y el *narrador*; sin embargo, esa utilidad de la narración de la que hablaba Benjamin se traslada a sus poemas de forma distinta: Watanabe no aconseja a su lector, ni le ofrece una regla de conducta o una moraleja, pero sí le brinda una compañía: ahí radica la utilidad de su poema.

Creo que yo escribo por solidaridad, no me la quiero dar de altruista o generoso, pero creo que escribo por solidaridad, [...] Vallejo ha sido muy solidario conmigo. A veces, no tienen que ser solidarios, como en el caso de Eguren, que lo leo por placer. Pero también es una forma de ser solidario conmigo el darme placer. Pero cuando más me ha impactado la poesía ha sido cuando la he necesitado, porque he estado en una situación complicada. Vallejo me ayudó mucho cuando estuve enfermo. Lo leía casi obsesivamente: «Quiero vivir aunque sea de barriga», terrible. Y pensaba: «Hay otro que también tuvo ese mismo deseo que tengo ahora.» [...] Me interesa un poema en el que el lector podría olvidar incluso las palabras, incluso olvidar hasta la anécdota a veces, pero que le quede una frase que sea válida para él, que le quede una enseñanza aunque sea pequeña, pero que sea útil y que se haga vigente en algún momento de su vida, cuando la

4 P. 127 (verso del poema «En el desierto de Olmos»).

necesite. Yo, honestamente, no recuerdo cuál es el verso en el que Vallejo dice: «Quiero vivir aunque sea de barriga», pero esa frase se me ha quedado. No sé cuál es el poema, no recuerdo el poema en su totalidad. Recuerdo la frase, casi como una cábala para seguir viviendo (Jara, 2003).

Para que el poema funcione como una compañía debe haber algo en él que sea memorable, es decir, que pueda recordarse. La poesía que se ajusta a las formas cerradas o tradicionales, cuenta con la rima, la métrica y el ritmo que ayudan a la memorización de los poemas. La poesía que se aleja de los modelos tradicionales en busca de su propia forma (y este es el caso de la poesía de Watanabe) necesita generar mecanismos distintos para permanecer viva en la memoria o el recuerdo de los lectores, para poder funcionar como esa compañía-solidaria de la que se habla en la entrevista.

El elemento narrativo le da a los poemas de Watanabe la base necesaria para que estos sean memorables. La parábola o la fábula, esas pequeñas historias, quedan grabadas en el recuerdo de los lectores: la mariposa que trabajosamente se desprende para volar, o la ternura del toro que acepta la complicidad del chotacabras, quedan claramente inscritas en la memoria del lector. El tejido que logra Watanabe entre la prosa y la poesía es el que posibilita que sus poemas sobrevivan a las palabras.

Paul Valéry, en su ensayo «Conversaciones en torno a la poesía», habla de la naturaleza de la prosa y de la poesía. Para explicarlas, las separa radicalmente, y compara a la prosa con la marcha y a la poesía con la danza, pero también dice que entre ambos términos extremos existen grados, y que podemos encontrar mezclas distintas en donde prosa y poesía conviven. Siguiendo las ideas de Valéry, y pensando a partir de ellas los poemas de Watanabe, podría decirse que en ellos coexisten la marcha (prosa-tierra-capullo-gusto-lo artesanal) y la danza (poesía-aire-mariposa-regusto-lo inasible). La prosa le da a sus poemas una columna vertical, una dirección, una meta a la cual ir; mientras la poesía le ofrece la libertad de movimiento y dirige la finalidad hacia sí misma, borrando la importancia de la meta que supuestamente se debe alcanzar. El danzante olvida todo lo que está a su alrededor, pero no puede ignorar la tierra que lo sostiene; por eso, por más que gire y brinque, sus pies siempre necesitarán ese suelo sólido, esa tierra, como parte de su impulso. Es precisamente la prosa, la marcha, la tierra, lo que permite que los poemas de Watanabe, una vez que llegan a su lector, se transmuten en «no lenguaje» (2002, p. 205), abandonen su forma, sobreviviéndola, en la memoria del lector. En la prosa, dice Valéry, «la forma no se conserva, no sobrevive a la comprensión, se disuelve en la claridad, actuó, hizo comprender, vivió» (2002, p. 205). Todo

estaría bien hasta aquí si Watanabe fuera un narrador, pero es un poeta y lo que construye son poemas, y «el poema no muere por haber servido; está hecho expresamente para renacer de sus cenizas y volver a ser indefinidamente lo que acaba de ser» (2002, p. 205). El poema, por su naturaleza poética, es inseparable de su forma, «el sentido que se propone encuentra como única salida, como única forma, la forma misma de la que provenía» (2002, p. 206). Por ello, podría decirse que el poema es su forma. Lo que puede reducirse a claridad en los poemas de Watanabe es, entonces, solo esa historia que narra, es decir, la superficie del poema; esta queda en el recuerdo del lector; sin embargo, la poesía siempre escapa, danza, revolotea, dejando ese regusto que señala que hay otros niveles de lectura, otras capas que no pueden reducirse ni parafrasearse, y que se mantienen ceñidas a la forma que las contiene, que son inseparables de esta y solo pueden vivir en ella y a partir de ella.

Para que nazca un poema, el poeta debe ser capaz de dar sentido a los sucesos que vive y observa, y a las cosas con las que se relaciona; debe conmoverse ante el mundo vivo que lo rodea y encontrar las relaciones implícitas e invisibles (para otros), que se organizan ante su mirada. En ocasiones el mundo se dispone a sí mismo de tal manera que el poeta puede deducir de lo que ve un ejemplo, una fábula o una historia que requieren de su lenguaje para materializarse, para consumarse. El poeta traslada aquello que ve en imágenes, en las cuales un lector atento puede reconocerse y reconocer su mundo.

Es, precisamente, el encuentro entre el hombre y el mundo a través del poema-objeto lo que posibilita el recuerdo, lo que queda como una huella en la memoria del lector. De todas las cosas del pensamiento, escribe Hannah Arendt:

la poesía es la más próxima a él, y un poema es menos cosa que cualquier otra obra de arte; no obstante, incluso un poema, no importa el tiempo que exista como palabra viva hablada en el recuerdo del bardo y de quienes le escuchan, finalmente será *hecho*, es decir, transcrito y transformado en una cosa tangible entre cosas, porque la memoria y el don del recuerdo, de los que surge todo deseo de ser imperecedero, necesita cosas tangibles para recordarlas (2005, p. 187).

Vida y lenguaje se alimentan mutuamente para gestar un poema: «todo en nuestras vidas, si es auténtico y nos toca con suficiente profundidad y emoción, es susceptible de ser organizado en una *forma* que puede ser la de un poema» (1987, p. 103); las palabras de William Carlos Williams reafirman la importancia de la vida como material de primera mano para la poesía.

Para Watanabe, al igual que para Williams, es la vida diaria, cotidiana, la que le proporciona «sus temas»: ejes de sus poemas.

La pregunta que se hace necesaria resolver ahora es: ¿cómo funcionan esos temas en sus poemas? En poesía, señala Wallace Stevens, «uno siempre escribe sobre dos cosas al mismo tiempo, y esto es justamente lo que produce la tensión característica de la poesía. Uno es el tema verdadero y el otro es *la poesía del tema*» (1987, p. 11). Hay, entonces, dos modos distintos de trabajar un tema en la poesía: de manera predecible y de manera impredecible. En el primero, el poema se puede leer desde el tema que lo recorre de manera lógica y constante de principio a fin. En el segundo, el poema asume y se libera del tema a un mismo tiempo, y lo introduce de manera irregular, es decir, el tema no es constante de principio a fin, ni su desarrollo es ordenado. Watanabe trabaja sus temas de manera impredecible, por lo que el desarrollo del tema genera giros inesperados que abren nuevas perspectivas en el poema. Ahora bien, Watanabe no trabaja sus temas siempre de la misma manera; esto sería casi como tener un patrón y seguirlo: incluso lo impredecible puede volverse predecible si se hace un patrón repetitivo de su uso. El tema en sus poemas se despliega de manera mucho más sutil; en ocasiones, como se señaló al principio de este texto, el tema se ajusta a la historia narrada funcionando como una parábola (o una fábula) que apunta a otro u otros sentidos posibles que se entretajan dentro del primero. Otras veces el tema del poema se descubre al final del texto y, en otras, se va incorporando lentamente en el poema y transmutando dentro de su mismo desarrollo. Pero tampoco puede reducirse el tratamiento de los temas en Watanabe a tres mecanismos distintos, como si estos se fueran intercalando a lo largo de su obra de manera sistemática. No hay sistemas a seguir para un poeta; lo más atinado sería decir, entonces, que cada tema genera su propia forma, o, en palabras de Robert Creeley: «la forma nunca es más que la extensión del contenido» (1983, p. 36): lo *que* se dice genera el *cómo* se dice; no hay una forma anterior al decir, por lo que cada poema es un *ir hacia la forma*, cada poema debe originar, en ese encuentro entre el hombre y el mundo, su propia forma.

El poema «La quietud» puede servir para analizar cómo trabaja Watanabe uno de sus temas, cómo este genera su propia forma, y cómo su vida y aquello que observa le posibilitan nuevas perspectivas desde donde leer su mundo y sus circunstancias:

He llegado a la tortuga.
Estoy frente a ella como ante una orilla
o un lugar límite donde uno se sienta a pensar.

Sobre la tortuga,
la inacabable e inútil agilidad de los monos
que derrochan sus cuerpos
entre las ramas de un árbol, como ellos, enjaulado.

Las tortugas viven impasibles
y aparentemente
sin soñar vuelos ni arranques elásticos
del cuerpo
o del espíritu.

Y entonces prejuiciamos
que a las pobres no les está permitida la pasión
y sus euforias.

Sin embargo, llegado su tiempo de celo,
que no tiene cantos ni danzas,
las siete carnes místicas que guarda su caparazón
se encienden en silencio.

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

Teníamos igual fijeza, amor mío,
en el momento de nuestra pasión más alta:
el pez dorado
en el río inmóvil, la quietud
que avanza, el estado de gracia
en la caída del suicida, cállate
porque no había palabras (p. 363).

El *tema de la poesía* en el poema anterior es la quietud de las tortugas, su estatismo. A Watanabe este tema le sirve como pretexto y como texto; por un lado habla de él y se ciñe a él, pero por el otro, funciona como un eje para, desde ahí, lanzarse hacia otras zonas de la experiencia humana. El tema se va desplegando de manera impredecible: de la quietud de las tortugas, por contraste, llega a la agilidad de los monos, introduciendo dos fuerzas opuestas: el estatismo y el dinamismo, que van a producir la tensión a lo largo del poema. Mediante un pensamiento asociativo (propio del poeta), se desliza después hacia la copulación entre las tortugas, y de ahí, hacia la relación sexual entre el hombre y la mujer, enclavándose en su propia experiencia. El tema sigue deslizándose hasta llegar, de

manera sutil, a la imposibilidad de hablar de la experiencia gozosa de la sexualidad; hacia el final, el poema arriba a la imposibilidad de decir, llega a su principio, a ese lugar límite que está entre la palabra y lo indecible, (a esa orilla que al inicio estaba relacionada con la imagen de la tortuga): la experiencia rebasa a las palabras y lo único que le queda al poeta es el silencio. «La quietud» hace referencia, entonces, a las tortugas, al acto sexual y al refrenamiento del lenguaje, que ante ciertas experiencias permanece estático, silencioso, cargándose de sentido desde ese mismo silencio que propone.

Ahora bien, los desvíos del tema generan lo que Wallace Stevens llama *la poesía del tema*, y son, precisamente estos desvíos, los que a un mismo tiempo van configurando la forma del poema. Es la libertad del poeta ante su tema lo que permite que el poema se inscriba en su propia forma; forma que se va construyendo simultáneamente a la escritura y que va determinando el movimiento de los versos (los cortes del verso) en el poema. En «La quietud», el desplazamiento del primer verso da la sensación de un arribo, de un detenerse a mitad del camino. El poema, antes de comenzar, traza un margen de silencio que sugiere una pausa; el verso se cierra sobre sí mismo (como el caparazón de la tortuga resguarda sus órganos internos) resguardando su misterio: «He llegado a la tortuga». La primera estrofa, compuesta por tres versos, da la impresión de un montículo aislado del resto del poema; sin embargo, es desde él, desde esa altura, que el poeta reflexiona, y es desde ahí, también, que el lector se introduce en el estatismo dinámico del poema. Watanabe traza asociaciones muy sugerentes: la tortuga como una orilla o un lugar límite: un punto de llegada, pero al mismo tiempo de partida. Desde el inicio del poema percibimos el afán del poeta por conciliar los contrarios que, hacia el final, se funden en la última estrofa, en la que la imagen de la pasión encarna el movimiento interno y el estatismo externo: los amantes, en su fijeza, encierran la sutileza del movimiento y, al mismo tiempo, el lenguaje se contiene: las palabras, a punto de estallar, se refrenan. Los últimos cinco versos de la quinta estrofa entrecortan el aliento del poema, Watanabe corta los versos posponiendo el sentido, dejándolos en suspenso. En estos últimos versos, cierre del poema, el poema *dice* y *hace* a un mismo tiempo; los versos hablan del movimiento dentro del estatismo y del estatismo dentro del movimiento, y es eso mismo lo que las dislocaciones de los versos muestran: «la quietud / que avanza».

Watanabe reorganiza las relaciones naturales en una nueva síntesis. La naturaleza le sirve como un modelo dinámico desde el cual abordar su propia experiencia con el mundo y extraer, desde ahí, sus temas: «pedazos de realidad» (1987, p. 19) atravesados por su sensibilidad. El tema en un

poema no debe ser considerado, entonces, solo desde la perspectiva de lo *que* dice, es decir, del contenido, ya que, como se ve en «La quietud», el tema determina la forma del poema; determina cambios en el ritmo, en los cortes de los versos e incluso en la articulación de las palabras. Como lo afirma Paul Valéry: «El tema de un poema le es tan ajeno y al mismo tiempo tan sustancial como el nombre para una persona» (1994, p. 51).

Y así como cada poema va en busca de su propia *forma*, cada poema se lanza, también, en busca de su lector. Un poema, al ser «una *forma* de aparición del lenguaje» (1990, p. 41), como lo dice Paul Celan, es también «conforme a su esencia, dialógico, un mensaje en una botella abandonado en la creencia —ciertamente no siempre esperanzada— de que podría ser lavado en cualquier momento, en cualquier lugar junto a la tierra, junto a la tierra del corazón quizá. Es de este modo que los poemas también están en camino: se dirigen hacia algo. ¿Hacia dónde? Hacia algo abierto que puede ser ocupado, hacia un tú audible» (1990, p. 41). Es este también el anhelo de Watanabe: que su poema, lanzado hacia lo abierto, se encuentre en algún punto del tiempo y del espacio con su lector. Que su poema, ese objeto trabajado en la intimidad, cargado de sentido y de afectividad, entable, finalmente, un diálogo.

Para finalizar, quiero retomar el epígrafe de Paul Celan con el que se abrió este ensayo: «En principio no veo ninguna diferencia entre un apretón de manos y un poema» (1997, p. 66). Esta analogía expresa la sinceridad y la calidez que todo poema debe brindar. Ese objeto, hecho por el hombre para los hombres, al alcanzar al otro (al lector), o reunirse con él, ofrece la posibilidad del encuentro. En ese «espacio de confianza» que construye el poema, se unen dos vidas, se enlazan dos manos: coincidir, ese es el milagro de la poesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2008). El narrador. En *Ensayos estéticos y literarios* (vol. 2). Madrid: Abada Editores.
- _____ (2008). Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte. En *Ensayos estéticos y literarios* (Vol. 2). Madrid: Abada Editores.
- Borges, J. L. (2001). *Arte poética*. Barcelona: Crítica.
- Celan, P. (1990). Un texto y diez poemas de Paul Celan. *Poesía y poética*, 1(41).
- _____ (1997). Carta a Hans Bender. *Poesía y poética*, 28(66).
- Corominas, J. (2000). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Creeley, R.. (1983). Un coloquio con Robert Creeley. *El poeta y su trabajo*, III, 36.
- Grupo μ . (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- Jara, L. F. (2003). Entrevista a José Watanabe. «La escritura poética» (inédita).
- Ponge, F. (2000). *Métodos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.
- Stevens, W. (1987). *El elemento irracional de la poesía*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- Valéry, P. (1994). *Notas sobre poesía*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- _____ (2002). *Reflexiones*. México D. F.: Universidad Autónoma de México.
- Williams, W. C. (1987). *Poemas, textos y entrevistas*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- _____ (2009). *Paterson*. México D. F.: Aldus.

Recibido: febrero de 2016

Aceptado: mayo de 2016