



La integración del yo en la naturaleza
en *Cosas del cuerpo* de José
Watanabe

Percy Galindo

percy_galindo@hotmail.com

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

00. Introducción

Resulta paradójico que un autor como José Watanabe (Laredo-Trujillo, 1946), cuyo valor fuera resaltado por la crítica al considerarse su segundo libro, *El huso de la palabra* (1989), como el poemario peruano más importante de la década de los 80¹, y a quien sus publicaciones posteriores confirman como un poeta en plena madurez creadora, no tenga hasta hoy estudios acordes al valor y a la riqueza significativa que propone su obra. El universo poético de este autor ha recibido laudatorios comentarios y artículos fragmentarios que han brindado sugerencias interesantes sobre su relación con el haiku japonés, sus temas recurrentes, la economía de sus recursos, su esencialismo ideológico, su sincretismo vivencial, etc., pero 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. Este trabajo, debido a su naturaleza, tampoco pretende suplir esta carencia, sino apenas brindar un esbozo de ciertos rasgos discursivos de la obra de Watanabe con el objeto de intentar un acercamiento a su poética, entendida ésta como el hacer teórico del mismo autor sobre su propia creación literaria.

La producción poética de José Watanabe contiene hasta la fecha la publicación de cinco libros: *Álbum de familia* (1971), *El huso de la palabra* (1989), *Historia Natural* (1994), *Cosas del cuerpo* (1999) y *Habitó entre nosotros* (2002). Aunque las distancias cronológicas de los cuatro últimos son notorias respecto de su primer poemario publicado (18 años de silencio entre el primero y los demás títulos), no existe entre ellos una ostensible ruptura literaria que pudiera

proponer una periodización temática o formal de su obra, y más bien sí una profundización y leve variación de algunos temas esenciales: la experiencia familiar en el recuerdo de la infancia rural, el cuerpo como base biológica del yo discursivo, la observación de la naturaleza y el paisaje, y en relación a este último, una constante meditación sobre la creación poética.

El texto que elegí para este análisis es *Cosas del cuerpo*², su penúltimo poemario, ya que considero que es un texto que resume los ejes temáticos constantes vistos en sus anteriores libros y evidencia lo que a mi entender es una de las características primordiales de la poética de Watanabe: 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.

El libro consta de cuatro secciones: *Cosas del cuerpo*, *Tres canciones de viaje*, *Vichanzao* y *Otros poemas*. Para este análisis escogí la primera sección por considerar que es la que orgánicamente contiene poemas que explicitan meridianamente la relación perceptiva que el yo poético establece con su entorno para la configuración semántica de su discurso. Las otras tres secciones, si bien mantienen similares estructuras con la primera parte, se centran principalmente en otros temas (el paisaje observado desde el movimiento del viajero, el recuerdo familiar de la niñez en el río Vichanzao, la amistad, etc)

El desarrollo del análisis se hará determinando primero algunos metasemas de significación importante para el tema elegido (haré menciones brevísimas, sólo a modo de ejemplos); luego explicaré la función del locutor en las diversas formas de representación que adopta en una serie de poemas, relación con los metasemas más representativos del discurso, para finalmente revisar la relación entre

el *yo* y su entorno en dos poemas “Mi casa” y “El ojo”, y la integración del *yo* en la naturaleza en “El lenguado” y “Animal de montaña”

01. JOSÉ WATANABE Y LA POESÍA DE LOS 70

Cronológicamente, José Watanabe pertenece a la llamada Generación Poética del 70 en la literatura peruana. Su primer libro publicado, “Álbum de familia”, data de 1971, año marcado aún por la efervescencia política generada a raíz del golpe de estado del general Velasco en 1968, donde el entonces llamado Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada había optado por un régimen populista cercano al socialismo y preconizando desde las esferas del poder tópicos de izquierda como la Reforma agraria, el estatismo económico y la lucha de clases como directrices formales de su gobierno. La producción literaria no se mantuvo alejada de este contexto y en consonancia con el mismo vio el surgimiento de grupos de jóvenes contestatarios con una marcada opción política de izquierda, poetas y escritores en su mayoría universitarios que casi siempre condicionaban el valor de su producción textual a la ideología que los abrazaba. El grupo “Narración”, por ejemplo, en el ámbito del relato y la producción periodística verista, se constituyó en el núcleo de un quehacer literario cargado de una fuerte dosis de ideología política, característica de esta época.

En la poesía fueron dos principalmente los grupos que animaron el panorama literario de la época: *Hora Zero*, movimiento surgido en la Universidad Villarreal, donde militaban Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz, Jorge Nájar, Enrique Verástegui, entre otros, y *Estación reunida*, de San Marcos, con José Rosas Ribeyro, Tulio Mora, Óscar Málaga y Elqui Burgos. Ambos grupos compartían un compromiso ideológico que era común para la mayoría de los poetas de los setenta: la convicción de que la poesía podía convertirse en un motor

productor del cambio social, la sostenida creencia en el poder de la palabra para convertirse en acción efectiva.

Así, si no la totalidad, el grueso de los poetas de esta época privilegió el espacio urbano como centro a partir del cual el discurso poético debía devenir en un elemento de ruptura del *status quo*; mantuvo la noción de una inminente revolución liberadora que debía ser apoyada por la literatura; y, motivado por este afán social, propugnó el uso deliberado y radical del lenguaje coloquial, que se convirtió en norma, adunando a estas características la narratividad de los versos como recurso ideológico para dar mayor inteligibilidad al poema (el poema debía ser explícito para toda clase de lectores).

En este contexto, José Watanabe aparece como una voz singular, muy particular dentro de un grupo generacional creyente en el valor social de la literatura. Pese a vincularse amicalmente con otros integrantes de *Hora Zero*, y pese a compartir con ellos ciertas características comunes, Watanabe destaca por su insularidad respecto del principal afán protagónico de ruptura que quiso mostrar este grupo. Al espacio urbano, tan caro a poetas como Pimentel o Ruiz Rosas, por ejemplo, contrapone el de la periferia provincial como referente visual de muchos de sus poemas; al afán social sonoro y el lenguaje coloquial superpone un cierto intimismo y contemplación de la naturaleza. Watanabe, con sus poemas, no busca cambiar la realidad social de su tiempo; tampoco la carga narrativa de sus poemas tiene la función de “acercamiento al lector común”, al “proletario”, que podrían tener como fin otros poemas de la época. Lo suyo trasunta más bien una narratividad textual como una estrategia discursiva que busca simplificar los recursos formales en pos de expresar, a modo de una parábola, un conocimiento redescubierto en la dimensión de una nueva mirada. La relación entre significativo y significado alcanza en la poesía de Watanabe un nivel de interrelación formal que se vincula directamente con su concepción poética: la forma (imagen) tiene un mismo valor

significativo que el fondo. Así, el uso de ciertas figuras retóricas, por ejemplo, representan la concepción ideológica del poeta sobre el acto creativo mismo.

02. FUNCIÓN DEL LOCUTOR EN *COSAS DEL CUERPO*

En la lírica moderna resulta ostensible la difuminación del yo poético que se transforma de un sujeto corpóreo, fácilmente identificable, en una voz cambiante, fragmentada, que oscila entre la representación del sujeto y el propio objeto representado. No es ya un sujeto enunciador con un centro fijo a partir del cual se configura un discurso de límites claros y precisos, sino una instancia versátil, una voz que indistintamente puede constituirse en observadora desde lo interno a lo externo o viceversa, y hasta permanecer en un polo intermedio donde el yo se confunda con el no-yo en términos enunciativos y el aquí con el no-aquí en la espacialización del discurso.

En *Cosas del cuerpo*, estamos frente a un yo poético con estas características, una voz que asume diversos espacios discursivos para describir la relación del cuerpo con sus partes y con su entorno físico.

La constante de la enunciación poética es la de presentarse como un locutor personaje, un yo observador (recuérdese la recurrente presencia del ojo en la poesía de Watanabe)³, una conciencia perceptiva que a través de la vista capta y verbaliza objetos, situaciones, paisajes, ya sea espacializándose *frente* a ellos, *hacia* ellos o *desde* ellos. Más que frente a un sujeto concreto, estamos frente a un observador conjetural que se manifiesta en la fragmentación de la voz poética que se actualiza en diversos espacios discursivos representados en cada poema. Veamos.

En “Los tablistas” y en “La ranita” la presencia de los verbos “mirándolos” y “veo” sitúa al yo poético en un aquí desde el cual observa el allá espacial externo. En el primer poema la acción de mirar se centra en un objeto en movimiento: los jóvenes tablistas, que, por oposición, definen el espacio discursivo del yo como la inmovilidad y la edad adulta, pero generando un sentimiento grato, de reconciliación respecto de un resquemor previo:

*Mirándolos
una alegría reemplaza a mi antigua ojeriza. (p.27)*

En “La ranita” estamos frente a una voz pronominal “tú” que se dirige a un alocutario expreso, que es el mismo objeto observado (la muchacha). Esta vez el objeto es lo inmóvil y la voz del yo la conciencia que la observa, la recorre, con admiración y regocijo:

*Duermes mi complacida. Y veo
con qué perfección, equidistancia y malicia
se disponen en tu cuerpo tendido
tus yemas de gusto
concupiscente (p.39)*

En ambos casos el yo poético se convierte en un observador externo que mantiene su distancia espacial respecto del objeto representado. Sin embargo, en otros textos del poemario no siempre esta relación va a ser de este modo.

En “Los ríos” el yo poético se sitúa en un aquí inmóvil al que se acerca la hermana, el objeto observado (“viene” de allá hacia aquí, está claro):

*Mi hermana viene por el pasillo del hospital
con sus zapatos resonantes, viejos, peruanos. (p.41)*

En “Animal de invierno” la acción es inversa: el sujeto “yo” se acerca al objeto observado (la montaña):

*Allí está, hermosa e inocente entre la neblina, y yo entro
en su perfecta indiferencia (p.19)*

Y, más aún, en “Cielo de hospital” podemos ver el desdoblamiento del propio yo a través de la observación de sí mismo:

*Mi útero de humo
sale por la chimenea y se disuelve como nimbo
en este cielo que nunca tiene violencias (p.23)*

En este caso la disolución es palmaria, es un allá que sale del aquí, la parte física del yo que se separa en forma volátil para consustanciarse con el espacio del entorno. El objeto observado, “mi útero”, se asume como una parte de un primer todo: el cuerpo del sujeto observador, el “yo”; pero a la vez se configura en una acción transitiva que lo va a extraer de su hábitat originario para sostenerlo después como una parte del entorno físico: el cielo. Nótese que es un tránsito natural, sin dramatismo ni tensión del rechazo. El cielo “*nunca tiene violencias*”, la separación (“muerte”) es asumida por el yo poético en primera instancia como un acto normal, como una prolongación natural. Aunque un verso después lamentará esta naturalidad de la escisión : “*Una violencia de cielo me hubiera consolado más*”.

- EL LOCUTOR Y SU ENTORNO EN “MI CASA”Y “EL OJO”

Como vimos, el yo poético en *Cosas del cuerpo*, más que una instancia física, corporal, es una voz, a veces fácilmente identificable, otras no tanto. Veremos ahora brevemente en dos poemas puntuales, “Mi casa” y “El ojo”, cómo este mismo yo poético asume

su relación con el espacio físico que lo circunda (lo externo) y con su mismo cuerpo (lo interno).

En “Mi casa” la acción discursiva se inicia con una tercera persona pronominal sobre la que el yo metaforiza con ironía:

*“Mi vecino
estira su casa como un tejido que le ajusta”*

El vecino resulta ser el objeto observado por el locutor en su relación con su hábitat rutinario: la casa. La comparación con “un tejido que le ajusta” nos da la idea de una construcción (tejido tramado, hechura) a la que se añade la incomodidad (“le ajusta”). Estamos, pues, frente a una casa que no sólo sirve de morada para el sujeto sino como algo que se adhiere a él, que se superpone físicamente como una prolongación de su cuerpo.

En los versos siguientes la relación casa/habitante pasa a centrarse en la experiencia propia del locutor que se asume como personaje, dejando de lado la tercera persona inicial que sólo es retomada en el comienzo de la última estrofa para semantizar que estamos frente a un vínculo aplicable a la generalidad de quienes tienen una casa y viven en ella: “*Afuera soy, como todos, del trabajo y la economía (...)*”

La idea de la casa como una prolongación física del cuerpo es asumida hiperbólicamente por el yo poético:

*“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”*

La mención de elementos orgánicos (sangre, grasa) se patentiza en la metonimia afirmativa: “*Sí, mi casa es biológica*”, quedando establecido un vínculo corporal entre el yo y su entorno a través de

una mimesis donde sus pulsos se concertan a un mismo ritmo. Como veremos después, existe un similar proceso de relación entre el sujeto y su entorno en “El lenguado”.

La casa, tomada como cubículo orgánico que recibe al yo poético, podría interpretarse como el vientre materno, la seguridad, la nueva vida. Sin embargo, tal suposición queda anulada explícitamente en la negación de su vínculo uterino (veremos una negación similar en “Animal de invierno”):

*“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”*

El vínculo es, pues, de una prolongación física construida sobre la materia orgánica. La casa es el receptáculo orgánico que cobija al yo poético sin ninguna ilusión regenerativa. La realidad externa es percibida como una totalidad de la que la conciencia del yo es sólo una parte.

En “El ojo” una segunda voz pronominal instauro el discurso como una suerte de desdoblamiento que va a percibir ya no el ámbito externo como en “La casa”, sino la interioridad orgánica del propio sujeto. El poema, segmentado en cuatro claras estrofas, resulta ser el tránsito de la conciencia externa del cuerpo hacia la duda que finalmente opera en el otro observador de la inconsciencia.

La primera estrofa se instala en la lucidez externa del yo poético y su alusión corporal de ciertos miembros en un espacio discursivo:

*“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'*

Nótese que esta primera operación se hace desde la conciencia (insomnio, lucidez), y que su resultado es la certificación de la corporeidad completa. La comparación “como colas de lagartija” semantiza la posibilidad no realizada de un cambio, una mutación física que no es determinada porque la observación ha sido hecha desde fuera, con el ojo externo de la superficie.

En la segunda estrofa tenemos, en cambio, la presencia de un ojo interior, el subconsciente inaccesible:

*“que navega dentro de tu carne. Es el ojo
que te recorre
y observa cada uno de tus órganos
y se guarda el secreto”*

Ambas estrofas ponen en manifiesto la presencia de dos instancias visuales con diferentes competencias en su campo de acción perceptiva. La conciencia, que puede ver lo externo pero a la que le es vedado lo interno, y la inconsciencia, que va más allá de la carne exterior, pero que, en la estrofa siguiente, se nos muestra también imperfecta: desconoce el mundo de afuera:

*“(…) sólo sabe
de tu adentro”*

Este conocimiento/desconocimiento del ojo evidencia la incapacidad del sujeto para lograr aprehender la realidad en forma total y completa, generando una consiguiente incertidumbre que apenas muestra leves contactos en los bosquejos exteriores de la escritura poética:

*“(...) no conoce el papel donde escribes
sobre su perversidad (...)”*

El yo poético termina confundido sobre la identidad del ojo interno quedando en la posibilidad de ser “el ojo de Dios”, el gran cuerpo, la naturaleza entera, o simplemente “*el indiferente pero acucioso ojo de la nada*”. Si, como dijimos, el principal eje discursivo del yo poético había sido la mirada, estamos ahora frente a una mirada escindida, que es capaz de reconocer y hacer una prolongación de su cuerpo a la existencia real de su entorno (“Mi casa”), pero que a la vez desconoce su propia interioridad porque dentro supone la existencia de otra mirada, y tal vez de un ser cuya prolongación física acaso sea su propia constitución orgánica.

03. METASEMEMAS EN *COSAS DEL CUERPO*

Intentar un catálogo exhaustivo de las metáboles presentes en *Cosas del cuerpo* requiere de un trabajo de mayor pretensión y tiempo que el presente, razón por la cual nos ceñiremos a la rasa mención de los metasemas por considerar que su presencia es la más significativa para el objetivo de nuestro análisis.

Los metasemas son metáboles que modifican el contenido semántico de una palabra; en *Cosas del cuerpo* son recurrentes el uso de la metáfora, la sinécdoque, la metonimia y la comparación.

Sin duda la metáfora es el recurso retórico más usado e importante en la poesía, situación de la que no escapa a nuestro poemario.

Así, en “El bosque de los espinos” podemos leer:

*“Los espinos nacen
bifurcados y en el aire vuelven*

*a bifurcarse para tener un bosque intrincado
como el mapa de los nervios” (p.13)*

Los espinos metaforizan aquí el sufrimiento, la pena, la desdicha, en alusión a su capacidad hiriente que afecta a la sensibilidad manifiesta en el verso “como el mapa de los nervios”, donde la mención orgánica resemantiza el significado de “espino” como simple materia vegetal.

En “El lenguado” leemos:

*Las breves anchovetas que pasan a mi lado
creen que las devora
una agitación de arena (...) (p.11)*

La acción de devorar, en la percepción de las anchovetas, es “una agitación de arena” ya que la mimesis entre el cuerpo del lenguado y el lecho de mar hace indiferenciable su presencia.

La sinécdoque es también un recurso frecuente en la obra de Watanabe, tanto en su forma particularizante como generalizante.

En “El lenguado” vemos una sinécdoque particularizante:

*“y los grandes depredadores me rozan sin percibir
mi miedo. El miedo circulará siempre en mi cuerpo
como otra sangre. Mi cuerpo no es mucho. (p.11)*

El miedo es una sinécdoque de la abstracción pues sustituye al sentimiento del cuerpo.

En “Restaurante vegetariano” constatamos una sinécdoque de la materia:

*A la carne se va distinto, se ingresa en ella
con ansia orgánica, casi disputándola*

*como si fuera carne
del día de la resurrección, y se acaba
el bife (p.15)*

El término particular “carne” sustituye al genérico “animal”; significado que es remarcado por el verso que inicia la estrofa primera “A los vegetales se entra”; y la serie de animales mencionada en los versos siguientes: “tu familia depredaba la tierra para ti / pollos patos reses cuyes cabritos carne / para convalecer y durar”

Respecto a la metonimia podemos constatar su presencia, por ejemplo, en “Restaurante vegetariano” donde hay dos claras metonimias de lo físico:

*(...) Hay días de felino
y hay días de paquidermo (...) (p. 15)*

El felino sustituye su propio modo de alimentación: carnívoro, y el paquidermo el suyo: herbívoro.

En “El bosque de espinos” encontramos también otro ejemplo de este metasemema:

*Hay que ser cabra
para vivir
en esta maraña punzante. Hay que tener lengua
de cabra
para separar con resignación pasto
de espinas
y engordar (p.13)*

Hay aquí una metonimia de efecto donde el verbo “engordar” muestra la consecuencia de una causa previa: “comer”

En el mismo poema podemos determinar también una metonimia de lo físico: cabeza por razón:

*Aquí también la cabeza quiere muy poco
un roce leve, una vaguedad hórrida
para extraviarse (p.13)*

La comparación es otro de los metasemas recurrentes en *Cosas del cuerpo*. A modo de ejemplo podemos mencionar la que aparece en “Animal de invierno”:

*(...) la montaña no es madre, sus cuevas,
son como huevos vacíos donde recojo mi carne
y olvido (p.19)*

O la que se percibe en “Mi casa”:

*“Mi vecino
Estira su casa como un tejido que le ajusta”*

La breve mención de estos metasemas no agota de ninguna manera la riqueza retórica del poemario, sino sirve apenas para evidenciar que su presencia es importante para la construcción final del significado. Para ello, pasaremos a tratar la instancia de la enunciación del yo poético relacionando siempre la semantización del discurso con las metáboles respectivas.

04. INTEGRACIÓN DEL YO EN LA NATURALEZA EN *EL LENGUADO* Y *ANIMAL DE INVIERNO*

Vimos en los anteriores poemas cómo el yo poético traba su relación con lo externo e interno de su existencia. Ahora, en el análisis de otros dos poemas “El lenguado” y “Animal de invierno” trataremos de relacionar ambas instancias espaciales en el fluir de la voz con que el sujeto representa los dos lados de lo que, finalmente, termina siendo una misma moneda.

A. *“El lenguado”*

El título del primer poema aludido, “El lenguado”, es una simple proposición nominal compuesta por un artículo y un sustantivo. La presencia del artículo “el” da una singularidad particular al sustantivo enunciado, lo transforma en EL LENGUADO, remarcando así su identidad individual, tema primordial en el desarrollo del texto.

Ahora bien, el término “lenguado” puede ser asumido desde dos perspectivas: la primera, en su acepción formal, como un pez, un animal marino oblongo y de cuerpo comprimido, y la segunda, por similitud fónica, es pasible de ser relacionada con el lenguaje. Ambas propuestas de lectura refieren dos de los temas recurrentes en el universo creador de Watanabe: el cuerpo como base biológica de la existencia y la reflexión sobre la creación poética.

Toda afirmación enunciativa implica un “yo” y un “aquí” correspondientes. En la espacialización el “aquí” generalmente es asumido como el lugar donde el sujeto enunciador se encuentra diferenciado de un allá físicamente distante. En “El lenguado”, sin embargo, veremos que esta diferenciación espacial adquiere características particulares pues se refiere a una separación del cuerpo en sí mismo como un aquí respecto del lugar en que se encuentra como un allá.

La presencia explícita del locutor-personaje se hace a través de un yo pronominal que enuncia su discurso con un alocutario cero, siguiendo una suerte de monólogo de reflexión interna. Esta característica enunciativa propone al locutor como una instancia perceptiva que reflexiona sobre sí mismo y su entorno:

*“Soy
lo gris contra lo gris (...)”*

El primer verso “Soy”, gráficamente dispuesto como una palabra solitaria rodeada de espacio en blanco semantiza ya, desde su proposición visual, a una identidad que pretende afirmarse como tal ante todas las cosas de su entorno. Con este metagrafo liminal el locutor busca asumirse conscientemente como una entidad independiente del espacio que lo rodea; el vacío es el lugar en que el cuerpo se encuentra, lo que “no soy”, el espacio donde el verso destaca la individualidad del yo tanto en la forma como en el fondo.

La identificación del locutor figurativizado a través del lenguado (aunque más allá del título nunca se asuma directamente como tal) se realiza a través de una sinécdoque donde el color gris sustituye al sujeto, enfrentándolo en una comparación de semejanza “contra lo gris”, que es el espacio exterior en que el cuerpo se encuentra. Así, con este eficaz metasemema, la enunciación actualiza al yo en un aquí donde la preposición adversativa “contra” lo imbrica en una paradójica relación de semejanza/oposición, de mimesis reconocida pero rechazada. El locutor problematiza su identidad hablando “desde dentro” y afirma su *aquí* en el cuerpo mismo, marcando distancia respecto de un *allá* que es el espacio exterior donde ese cuerpo se encuentra.

Temáticamente, podemos segmentar el poema en tres partes: “*la afirmación de la identidad*” (versos 1- 4), “*la desintegración de la identidad en el entorno*” (versos 5 -21) y “*La aspiración onírica de la identidad*” (versos 22 - 25)

Primer segmento: “*Afirmación de la identidad*” (versos 1- 4)

Como vimos, el locutor se instala en el poema como un cuerpo representado por “lo gris” del lenguado. Ese cuerpo tiene una función que lo justifica y, más aún, es la causa de su existencia: “*Mi vida / depende de copiar incansablemente el color de la arena*”.

El cuerpo del lenguado se mimetiza con su entorno para poder seguir en la brega biológica de la sobrevivencia del mismo modo en que esta función es dada a otras especies de la naturaleza. Y, sin embargo, a más de esta significación, el término “copiar” nos remite a la otra posibilidad señalada para el título: el lenguaje.

Copiar es representar, trasladar en signos los rasgos distintivos de un objeto para asumirlos en otro, diferente pero consustanciado con él en la función representativa de sus significantes. La operación vital del locutor/lenguado, entonces, trasunta una operación mimética ligada al lenguaje. El lenguaje copia a la realidad; el lenguado copia su entorno. Pero en ambos casos queda siempre la insatisfacción⁴. La identidad del locutor/lenguado es asumida en tanto enfrentamiento del yo con su entorno, al que copia para, paradójicamente, marcar su diferencia.

**Segundo segmento: “Desintegración de la identidad en el entorno”
(versos 5 - 21)**

El lenguado debe la preservación de su vida a la mimesis del color gris entre su cuerpo y la arena que conforma el espacio físico donde se encuentra (“*que me permite comer y burlar enemigos*”), pero es a la vez un signo de insatisfacción por degeneración y aparente pérdida de la identidad física:

*“pero ese truco sutil
(...)
me ha deformado. He perdido la simetría
de los animales bellos, mis ojos
y mis narices
han virado hacia un mismo lado del rostro. Soy
un pequeño monstruo invisible
tendido siempre sobre el lecho del mar”*

El adversativo “pero” inicia la segunda secuencia para señalar los inconvenientes de la función de “copiar” su entorno. Siguiendo la interpretación de “copia” como representación a través del lenguaje podríamos asumir que el carácter utilitario de su uso conlleva a la deformación del hablante. Así, Watanabe vuelve sobre un tópico ya visto en muchos de sus poemas: problematizar sobre la capacidad representativa de la palabra: *“las palabras no nos reflejan como los espejos”*

Son tres las palabras claves para la semantizar la desintegración de la identidad del locutor en su entorno: lo que le sirve para la sobrevivencia biológica (la copia, la mímesis) lo ha DEFORMADO, por ello ahora reclama una SIMETRÍA perdida, reconociéndose como un pequeño monstruo INVISIBLE.

Nótese además el énfasis puesto en la deformación física que se encamina a la mímesis total entre el lenguaje y su entorno, lo mismo que la presencia del nuevo afirmativo “Soy” situado hacia el final del verso 10 (en el verso 18 se repetirá la misma disposición de esta palabra). La simetría del metagrafo del primer verso del poema, situado gráficamente en el medio de la disposición textual, semantiza visualmente también la identidad física perdida (y reclamada) en oposición a la actual deformidad.

La copia, la representación, ha DEFORMADO el molde original. El locutor evoca su antigua forma perdida y la añora como lo natural. La forma original implica SIMETRÍA en términos de belleza. Ambos términos se relacionan con IMAGEN (recordemos la presencia de los metagrafos que evidencian esta interpretación)

Así, la capacidad perceptiva visual adquiere características ontológicas: ver es conocer; ver es, de algún modo, SER

Pero el yo es *“un pequeño monstruo INVISIBLE”*, sabe que ha perdido su forma y no la reclama como tal, como corporeidad con

valor intrínseco en sí misma, sino como la capacidad de ser visto, ser diferenciado para existir.

Surgen aquí los otros personajes del poema en una 3era voz pronominal: las anchovetas y los depredadores. Ambos se transforman en la mirada que judica la desintegración del yo en su entorno ya que su percepción equívoca no discrimina el cuerpo del lenguado de la arena del fondo del mar:

*“Las breves anchovetas que pasan a mi lado
creen que las devora
una agitación de arena
y los grandes depredadores me rozan sin percibir
mi miedo (...)”*

La judicación de esta mirada ciega externa hace que la anchoveta ignore quién la devora y el depredador desconozca su miedo. La metonimia “miedo” por “cuerpo” patentiza la esencia del yo en la fusión entre el sentimiento y la carne. El miedo adquiere forma física como una parte del cuerpo: *“El miedo circulará siempre en mi cuerpo como otra sangre”*.

Es el miedo “al dejar de ser”, a la pérdida de la identidad; en suma, el miedo a la muerte. El fondo del mar opera como un espacio envolvente que anula los límites entre el cuerpo del individuo y su entorno, desintegrándolo como un elemento más de la naturaleza. La muerte es la ausencia del cuerpo, la anulación de la conciencia física individual.

Tercer segmento: “*La aspiración onírica de la identidad*” (versos 22 - 25)

Sin embargo, la sensación de la nostalgia por la forma perdida adquiere en el lenguado un remate imprevisto. Un deseo escondido surge de la conciencia en el anhelo de fundirse en la arena del mar:

*“A veces sueño que me expando
y ondulo como una llanura, sereno y sin miedo, y más
grande
que los más grandes. Yo soy entonces
toda la arena, todo el vasto fondo marino”*

El deseo del yo /lenguado nace de la conciencia de la difuminación, de la muerte, y se convierte en una aspiración onírica que revierte no el hecho de la desintegración del yo (que era la causa de su anterior nostalgia), sino la valoración del mismo suceso. Ahora, en el sueño, no es el espacio el que avasalla al lenguado, sino él mismo, cuyo cuerpo pierde sus límites y se expande siendo *“toda la arena, todo el vasto fondo marino”*.

La conciencia del lenguado apela al conocimiento de su cuerpo, de sus órganos, para revertir la idea de su desintegración en lo otro, hacia el deseo de la integración de lo otro en sí mismo. Sin embargo, se presenta una paradoja. Ser el fondo marino, consustanciarse con el paisaje, desintegrarse/integrarse en la naturaleza, significa asumir la pérdida de la conciencia. Si el lenguado permanece vivo a pesar de la mimesis externa entre su cuerpo y el fondo marino, es porque tiene la conciencia física de sus órganos, *ser* la naturaleza lo privará de tal capacidad cognoscente.

En resumen, estamos frente a un yo poético que siente miedo ante la muerte, a dejar de ser físicamente, y que motivado por ese miedo se resiste en la instancia onírica que pretende la perduración en la integración con los elementos naturales.

Nótese, sin embargo, que la resistencia consciente carece de la inocencia pueril de pretender la salvación total pues es mostrada como el desgarramiento del yo en la imposibilidad de un sueño.

B. *“Animal de invierno”*

En “Animal de invierno” la intención de este proceso sigue siendo la misma pero es asumida explícitamente como una tentativa del fracaso, la transustanciación del cuerpo (en este caso figurativizado por un oso implícito) en la naturaleza (la montaña) que vuelve a chocar con el impedimento de la conciencia.

Al igual que en “El lenguado”, en “Animal de invierno” estamos frente a un locutor-personaje con un alocutario cero donde opera la misma lógica discursiva de un yo observador. Aquí, la identidad del yo se marca también en la relación espacial aquí / no aquí. El animal, que podría ser un oso, se afirma a sí mismo en relación a un propósito: el *yo/aquí* en viaje al *no yo/allá*. El carácter monológico del texto opera también a partir de la observación como mecanismo discursivo principal.

La segmentación del texto se presenta en forma sencilla, gráficamente expuesta en las cuatro estrofas que conforman:

Primer segmento: “*Recomenzar el viaje a la montaña*” (versos 1-2)

Segundo segmento: “*Propósito del viaje a la montaña*” (versos 3 - 13)

Tercer segmento: “*Llegada a la montaña*” (versos 14 - 16)

Cuarto segmento: “*Reafirmación / negación del propósito del viaje*” (versos 17 - 23)

Desde un inicio el locutor personaje deja en claro el hacer cíclico de su viaje a la montaña:

“Otra vez es tiempo de ir a la montaña

(...)

Nuevamente veré en las faldas del macizo

(...)

Hoy, después de millones de años

(...)

He venido por enésima vez a fingir mi resurrección

Es el cumplimiento de un ritual milenario que carece de inocencia, el consuelo repetitivo y sin esperanza de un hacer que busca lo mismo que el lenguado: la superación de la muerte en la integración del sujeto en el objeto, del yo en los elementos naturales de la montaña. Sin embargo, a diferencia de aquél, el oso no recurre al sueño, sino que, dueño de su conciencia, apela al rito, la repetición terca y pertinaz de una costumbre física (la hibernación) que acaso logre en algún momento prevalecer el cuerpo orgánico por sobre la roca inerte de la montaña.

Pero es un proceso sin ilusión, desde la conciencia:

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

Se acude a “fingir” la resurrección. La comparación de las cuevas con huevos vacíos remarca que su aparente forma uterina es sólo eso, aparente, y que la permanencia en su seno no será el inicio o secuencia de una misma vida pues la carne (sinécdoque del cuerpo) dejará de ser en la inconsciencia, el olvido.

La confirmación de la inutilidad de una esperanza contraria se patentiza en la descripción de lo que el yo poético ve “en las faldas del macizo”:

“vetas minerales como nervios petrificados, tal vez en tiempos remotos fueron recorridos por escalosfríos de criatura viva”

La comparación de las vetas minerales con los nervios señala la antinomia entre lo inerte y lo vivo, lo mismo que la inmovilidad actual

(“nervios petrificados”) del ser vivo (marcado en la metonimia “escalofríos”) que en un pasado vital tenía movimiento (“recorridos”).

Es importante incidir en el hacer ritual de este proceso. Las cuatro estrofas que conforman el poema se inician con marcas deícticas que señalan su carácter cíclico y necesario:

“Otra vez es tiempo de ir a la montaña (...)

Voy sin mentirme (...)

Allí está, hermosa e inocente (...)

He venido por enésima vez (...)”

Vistos así, los versos marcan cuatro instancias temporales sucesivas de un mismo hacer. El primero connota la idea de la repetición en pasado del mismo acto; el segundo se instala en un presente progresivo donde el yo se dirige a la montaña; el tercero es la descripción de la montaña que se tiene ante sí; y el cuarto el discurso del yo dentro de la montaña.

Estamos frente a un rito ancestral que pretende la permanencia de la vida ante a la muerte. Sin embargo, la conciencia de ese hacer cíclico, repetitivo, destruye la certeza e instala la duda como una nueva forma de enfrentar lo desconocido:

*“(...) la montaña
está fuera del tiempo, y no sabe
cómo es nuestra vida
ni cómo acabá”*

El yo poético ha seguido los pasos del rito de la resurrección en la unión con la naturaleza pero está lejos de la inocencia de la certeza de su éxito. Tener la conciencia del tiempo repetitivo del rito anula su efectividad, el saber que los ritos son reproducibles conlleva su destrucción simbólica y deja un vacío desolador asumido sin

resignación (el yo poético ha desarrollado el viaje “sin mentirse”, conociendo su inutilidad), pero con franco desconsuelo:

*“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”*

En los dos poemas analizados, el locutor / lenguado / animal sostiene una relación de dependencia respecto de la naturaleza que lo circunda. En “El lenguado”, el espacio que rodea al pez mimetiza y anula su individualidad, mientras que en “Animal de invierno” la montaña va a recibirlo dentro en un rito muchas veces repetido.

Ambos textos parecen mostrar las aristas de dos tópicos surrealistas en las posibles salidas que ofrecen a las situaciones problemáticas de sus locutores. En “El lenguado” se pretende una salida onírica a través del sueño en que el pez pierde los límites de su cuerpo fusionándose con la arena, y en “Animal de montaña” la salida mítica de consustanciación con la caverna cede ante la imposibilidad del engaño. Sin embargo, ambas salidas no son tales y demuestran su inutilidad en una conciencia que se muestra sobrecogida y temerosa ante la desaparición que es la muerte.

C.U. Diciembre de 2002

NOTAS

[1] Esta mención fue otorgada en una encuesta de la revista “Debate” Nro. 58

[2] Watanabe, José. *Cosas del cuerpo*. Lima, Editorial Caballo Rojo, 1989.

[3] “Mi ojo tiene sus razones” , “Los versos que tarjo”, “El acertijo” en *El huso de la palabra*.

[4] Podemos ver aquí el tema de la reflexión sobre la creación poética y la limitación representativa de la palabra presente en otros poemas de Watanabe; en “Los versos que tarjo” de *El huso de la palabra*, por ejemplo, donde, por negación, la propiedad característica del espejo de reflejar la realidad, es asumida por la palabra como una carencia, una imposibilidad que marca su frustración a partir del deseo (“*Las palabras no nos reflejan como los espejos, así, exactamente, / pero quisiera.*”).

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria:

Watanabe, José. *Álbum de familia*. Lima, 1971.

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

————— *Historia natural*. Ed. Peisa. Lima, 1994.

————— *Cosas del cuerpo*. Editorial Caballo Rojo. Lima, 1989.

————— “Tilsa”. En *Lienzo 9*. Universidad de Lima. Diciembre, 1999

Bibliografía secundaria:

González Vigil, Ricardo. “Watanabe, poesía del cuerpo”. En “El Comercio”. Lima, 12 de febrero de 1999.

Huamán Andía, Bethsabé y Vega Jácome, Selenco.
“Conversación con José Watanabe” en Dedo Crítico 6. Lima,
Dedo crítico ediciones, 1999

Fernández Cozman, Camilo. “Primera aproximación al Huso de
la palabra”, en Ginebra Magnolia. Diciembre de 2002

Martos, Marco. en Escenas. Acto 1. Nro 3. Marzo de 1993.

Risso, Santiago. “José Watanabe”, en Palabra Libertad. Nro. 3.
Invierno de 1999.

Coral, Víctor. “José Watanabe: Cosas del cuerpo” en Ajos y
Zafiros. Nro. 2. 2000.

Bibliografía complementaria:

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

Aristóteles (y) Horacio. *Artes poéticas*. Madrid. Taurus, 1992

Aristóteles, Horacio (y) Boileau. *Poéticas*. Madrid. Editora
Nacional, 1982.

Bendezú, Edmundo. *La poética de Martín Adán*. Lima, P.L.
Villanueva, 1969.

Grupo μ . *Retórica general*. Ed. Paidós. Barcelona, 1987.

Grupo μ . *Tratado del signo visual*.. Cátedra. Signo e imagen.
Madrid, 1993.

Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Seix Barral.
Barcelona, 1974.

Fontaneille, J. *Semiótica del discurso*. Lima. Fondo de desarrollo de la Universidad de Lima, 2001.

Fontanier, Pierre. *Las figuras del discurso*. París. Flammarion, 1993.

Lozano, Jorge. *Análisis del discurso*. Madrid, Cátedra, 1989.

Mignolo, Walter. "La figura del poeta en la lírica de la vanguardia". En *Revista Iberoamericana* Nro 118 - 119. Enero-junio, 1982.

Mortara Garavelli, Bice. *Manual de Retórica*.

Poe, Edgar Allan. *Filosofía de la composición*. Emecé editores. Buenos Aires, 1944.

Todorov, Tzvetan. *Poética*. Buenos Aires. Lozada, 1975.

ANEXO

EL LENGUADO

Soy
lo gris contra lo gris. Mi vida
depende de copiar incansablemente
el color de la arena,
pero ese truco sutil
que me permite comer y burlar enemigos
me ha deformado. He perdido la simetría
de los animales bellos, mis ojos
y mis narices
han virado hacia un mismo lado del rostro. Soy<

un pequeño monstruo invisible
tendido siempre sobre el lecho del mar
Las breves anchovetas que pasan a mi lado
creen que las devora
una agitación de arena
y los grandes depredadores me rozan sin percibir
mi miedo. El miedo circulará siempre en mi cuerpo
como otra sangre. Mi cuerpo no es mucho. Soy
una palada de órganos enterrados en la arena
y los bordes imperceptibles de mi carne
no están muy lejos.
A veces sueño que me expando
y ondulo como una llanura, sereno y sin miedo, y más grande
que los más grandes. Yo soy entonces
toda la arena, todo el vasto fondo marino.

ANIMAL DE INVIERNO

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

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

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

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

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

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

MI CASA

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

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

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.

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.

EL OJO

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.

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.

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.

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
a cada órgano
haciendo incansablemente y todavía lo suyo
o si es el indiferente pero acucioso ojo de la nada.

© *Percy Galindo 2003*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de
Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la
[Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite
el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo