

Víctor Vich*

◉ El materialismo “real” de José Watanabe

Yo escribo y mi estilo es mi represión. En el horror sólo me permito este poema silencioso.
 (“El grito [Edvard Much]” en Watanabe 1994: 84).

1. Introducción

¿Qué exhibe la poesía de José Watanabe (1945-2007)? Lo poco que se ha escrito sobre ella ha intentado reconstruir un imaginario personal a partir de su lugar de origen, sus relaciones familiares, su bestiario animal y, ciertamente, sus vínculos con el pasado cultural japonés. Su poesía ha sido descrita como “insular” dentro de la tradición de los años setenta en el Perú y se ha subrayado la voluntad por construir una opción estética que marca sus silencios y que es contraria a toda expansión retórica. Hijo de un migrante nipón y una madre natural de Otuzco (en el departamento de La Libertad), Watanabe es un poeta que destacó desde su primer libro y cuya obra ha venido posicionándose como una de las más prestigiosas en la lengua española.¹

Desde el punto de vista formal, se ha dicho que su poesía destaca por la elegancia de sus imágenes, por la contención precisa de sus ritmos y por el carácter esencialmente visual de sus versos. De hecho, la obra de José Watanabe es una sucesión de postales que permiten un acercamiento inédito a las maneras en la que conceptualizamos nuestra relación con la naturaleza (como instancia “exterior”) y el lenguaje (como realidad supuestamente “interna” y mediadora). Se ha señalado, por lo mismo, que en su poesía la mirada se presenta como un agente estructurante de los versos; vale decir, como el lugar donde del sujeto se piensa a sí mismo a través de lo otro.

Me explico mejor: es la mirada la que fija al sujeto en una determinada posición y es la que proporciona el marco desde donde el sujeto se constituye como tal. Como lo

* Víctor Vich es doctor en Literatura Hispanoamericana por Georgetown University; actualmente es coordinador de la maestría en Estudios Culturales en la Pontificia Universidad Católica del Perú e investigador principal del Instituto de Estudios Peruanos. Es autor de cuatro libros: *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú (2001)*; *El canibal es el otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo (2002)*; *Oralidad y poder (con Virginia Zavala, 2004)*; y *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política (con Juan Carlos Ubilluz y Alexandra Hibbett, 2009)*.

¹ Su obra consiste en los siguientes poemarios: *Álbum de Familia (1971)*; *El huso de la palabra (1989)*; *Historia natural (1994)*; *Cosas del cuerpo (1999)*; *Habitó entre nosotros (2002)*; *La piedra alada (2005)*; *Banderas detrás de la niebla (2006)*. En el 2008 se publicó *Poesía completa*, con un prólogo de Darío Jaramillo Agudelo (Lima/Valencia: El Virrey/Pre-Textos).

explicó Lacan (2005), la mirada es un acto profundamente reflexivo en la medida en que siempre “nos vemos mirar” y somos, a la vez, “mirados” por algo. De esta manera, la mirada debe entenderse como un soporte básico y constitutivo de la subjetividad humana. En el caso de Watanabe, se trata de una mirada reflexiva, de un “ojo meditativo”, que al mismo tiempo que describe lo que observa siempre termina por inscribirse, reflexivamente, en ese propio marco. De ahí también el carácter parcialmente trágico de esta poesía; de ahí su fractura y su incesante juego entre lo dicho y lo contenido. Hace algunos años, Eduardo Chirinos la describió de la siguiente manera:

En la poesía de Watanabe toda reflexión se origina y sustenta en la experiencia visual, y su escepticismo no parece provenir del desengaño ni de la pérdida de una fe irrecuperable, sino de la tiranía de un ojo meditativo que, a fuerza de arrancarle a las cosas su significación más primaria, conseguía ver tras ellas la proyección objetiva de sus propios conflictos (2004: 90).

Teorizar la mirada nos permite establecer las relaciones entre el sujeto y su entorno; definir las identidades de ambos y observar sus mutuas determinaciones. De hecho, la pregunta por la mirada, o por “el campo de visión”, refiere a la necesidad de discutir el soporte imaginario frente al cual los sujetos construimos nuestras identidades.

En este ensayo voy a sostener que la relación con la naturaleza ocupa un lugar central en esta poesía y que Watanabe decidió asumir con ella una relación que implica una redefinición radical de las posiciones heredadas del romanticismo, que más adelante explicaré. Me parece que en todo su proyecto poético la naturaleza será entendida como algo perdido al nivel del lenguaje pero curiosamente redefinido al nivel de la experiencia. Voy a sostener que sus principales poemas proponen la representación de una derrota del lenguaje frente a la contundencia del mundo natural y que por lo mismo ocurre en ellos una redefinición de las posiciones materialistas tradicionales. Sin embargo, dejemos esto para más adelante y sostengamos, por el momento, que en la poesía de Watanabe la mirada está apuntalada por el deseo; vale decir, por el acto que convoca a un objeto con el cual se ha perdido un vínculo: Watanabe mira lo que busca y lo que ya no tiene.

2. La fisura del mundo: entre el lenguaje y lo Real

¿Cuál es entonces la imagen de lo perdido en esta poesía? ¿Cuál el deseo que estructura la constitución de sus imágenes más notables? Comencemos por un poema reciente. Él nos permitirá introducir tal problemática y observarla a partir de las imágenes poéticas. Se trata del poema “La piedra alada”, título que además da nombre a uno de sus últimos poemarios. Observemos, en un inicio, cómo el componente narrativo se pone al servicio de la construcción de una imagen que ciertamente lo antecede:

Donde el río se remansaba para los muchachos
se elevaba una piedra.
No le viste ninguna otra forma:
sólo era piedra, grande y anodina.

Cuando salíamos del agua turbia
trepábamos en ella como lagartijas. Sucedió entonces
algo extraño:

 el barro seco en nuestra piel
acercaba todo nuestro cuerpo al paisaje:
 el paisaje era el barro.

En ese momento la piedra no era impermeable ni dura:

 era el lomo de una gran madre
que acechaba camarones en el río. Ay poeta,
otra vez la tentación

 de una inútil metáfora. La piedra
era piedra

y así se bastaba. No era madre. Y sé que ahora
asume su responsabilidad: nos guarda
en su impenetrable intimidad.

Mi madre, en cambio, ha muerto

 y está desatendida de nosotros (Watanabe 2005: 13).

En un inicio, son tres los elementos centrales en este poema: el río, los muchachos y la piedra. Esta última adquiere una mayor relevancia, pues ahí parecen articularse los principales significados del texto. La escena es de plenitud y felicidad: los muchachos se bañan en el río y encuentran en la piedra un remanso para descansar; ella los acoge proporcionándoles seguridad en el medio de la corriente peligrosa. Lo que a todas luces se destaca es la fusión entre el sujeto y la naturaleza; vale decir, la configuración de un espacio de plenitud donde el hombre pierde su identidad y se compenetra completamente con el mundo natural. Prestemos atención a la manera en que esto sucede: los sujetos son comparados a las lagartijas y el barro, la piel y el paisaje se representan casi como un solo elemento:

 el barro seco en nuestra piel
acercaba todo nuestro cuerpo al paisaje:
 el paisaje era el barro.

Este tipo de imágenes corresponde con una estética típicamente romántica, aquella que conceptualizaba a la naturaleza como un lugar absoluto y trascendental. En efecto, los poetas románticos rechazaban el artificio y la cultura, y colocaban al mundo natural en una dimensión supuestamente “superior”. Se trataba de un espacio que se figuraba como puro y transparente, donde el objetivo parecería intentar fusionarse con él. Al interior del romanticismo, las posiciones más radicales plantearon una especie de “retorno” al mundo natural como única garantía para la felicidad del hombre. Como puede notarse, las primeras imágenes de este poema van en ese sentido, y es la experiencia de fusión lo que se resalta con mucha fuerza.²

² Este tipo de representaciones aparece en toda la poesía de Watanabe. Una de las más importantes podemos observarla en el celebrado poema al lenguado: “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” (Watanabe 2005: 11).

Pero regresemos a la piedra: son varios los adjetivos mediante los cuales ella es descrita en el poema. Al inicio, carece de significado y es sólo un elemento extraño que sobresale en el medio del río. Luego, al asignársele alguna utilidad, el poema se ve forzado a dotarla de contenido para terminar asociándola con elementos humanos. De hecho, la piedra termina por nombrarse como si fuera una “gran madre” para los muchachos y los camarones. Es en este punto donde ocurre un quiebre retórico y una discordancia estilística que muestra la distancia entre la vocación figurativa del lenguaje y la resistencia material de la naturaleza. En efecto, el poema cambia de tono y, como la mirada, la voz poética se desdobra reflexivamente para increparse a sí misma:

Ay poeta,
otra vez la tentación
de una inútil metáfora. La piedra
era piedra
y así se bastaba. No era madre. Y sé que ahora
asume su responsabilidad: nos guarda
en su impenetrable intimidad.

Observemos que la piedra es descrita como un objeto impenetrable, imposible de conocer en su totalidad. En la crítica literaria diríamos que se trata de una realidad *irrepresentable*; vale decir, de algo que se resiste a ingresar lenguaje y que vence a todas las herramientas con las que el poeta cuenta. Es decir, una piedra debe ser sólo una piedra en la medida que todo interés descriptivo puede entenderse como inútil e insuficiente. La piedra se basta a sí misma y entonces se propone como sustancialmente diferente con el ser humano. Puede decirse entonces que la piedra *derrota* al significado y que termina posicionándose por muy encima de él. Con humildad, el poeta señala el carácter textualmente artificioso de lo existente y revela la inevitable fisura entre el hombre, el lenguaje y el mundo natural. Lo humano, se nos dice, es sólo una metáfora, un puro juego de significantes. Por tanto, mientras la madre está descrita como destinada a la soledad y al abandono, la piedra es autosuficiente. El mundo de los hombres es entonces el mundo de la muerte y el olvido.

Es decir, en la poesía de Watanabe nos encontramos ante una especie de victoria del mundo material sobre la metafísica del significado. No se trata, como en los románticos, de imaginar la posible re-unidad del mundo sino, más bien, de subrayar la separación y la brecha. De esta manera, el poema termina con la oposición piedra / madre para poner de manifiesto la distancia inevitable entre dos realidades diferentes: naturaleza / cultura, autosuficiencia / abandono, permanencia / fugacidad, vida / muerte. Sin embargo, estos juegos de oposiciones no aparecen con el objetivo de producir antinomias sino para señalar un “intersticio puramente estructural entre ellos” (Žižek 2005: 29); vale decir, para mostrar la fisura y el puro vacío que las media y que el sujeto debe afrontar sin miedo.

Otro poema de un libro anterior ya había trabajado el mismo tema. Su título es “Refulge otra vez el sol” y, en él, el poeta da cuenta de las pocas posibilidades que la poesía tiene para poder captar la realidad de lo existente. En este caso, se trata nuevamente de una experiencia de contacto natural, aquella de la felicidad en el río:

Refulge otra vez el sol sobre el río,
 siéntate en la hierba con espíritu tranquilo
 y mira a los muchachos bañarse y reír.
 Acepta estrictamente esa visión.

(Has mirado tu sombra desde el puente
 y te ha extrañado
 que no tuerza hacia la corriente.)

Tú también te bañaste aquí
 y entonces el río era igualmente sucio, dejaba
 estrías de barro en las comisuras de la boca
 donde se formaba esa risa gratuita, risa
 sólo por estar allí, zambulléndose
 y emergiendo con un único conocimiento,
 el de las cualidades tangibles del agua.
 Ese era el sentido de la risa.
 Acepta estrictamente ese sentido y declina
 la especulación poética. Porque es tu verso opaco
 contra tu brillante alegría de muchacho (Watanabe 1989: 47).

Como anotábamos arriba, casi podría decirse que el primer poema (“La piedra en el río”) es una reescritura de éste que fue publicado en un libro anterior. La escena es parecida aunque la luminosidad sea mucho más intensa aquí. El poema construye la imagen de un espectador que fusiona una visión del presente con un antiguo recuerdo personal: unos muchachos completamente compenetrados con la naturaleza. El barro, el río y la piel son casi un único elemento, y la brecha que los separa de la naturaleza queda en suspenso por un instante pues es la pura compenetración lo que al poema le interesa representar en este momento.

Otra vez surge la mirada como aquello que provoca la reflexión en el sujeto y como el soporte imaginario que aspira a sostener su identidad. Otra vez es la crítica al lenguaje y el reconocimiento de su fracaso y de sus límites inherentes. El poema lo nombra bien: el sentido de la risa refiere únicamente a las “cualidades tangibles del agua”, de las que se puede decir muy poco y que terminan por imponerse sobre el significado y sobre la interpretación. Nuevamente aparecen enfrentados la experiencia material (o el recuerdo de la misma) con la imposibilidad de simbolización total. Si el poeta señala que el lenguaje es “opaco” ante la experiencia es porque siempre queda un “resto” que no se ha podido capturar en la simbolización.

La tradición ha llamado materialismo a la primacía de la materia sobre la mente o sobre el lenguaje. Los hechos son explicados a partir de su carácter físico, el cual nunca es problematizado como algo que pueda llegar a ser independientemente del discurso. El materialismo clásico asegura que la materia “está siempre ahí” y que el hombre puede conocerla sin mediaciones. Esta posición ha sido sistemáticamente cuestionada en el siglo XX por la fenomenología, la deconstrucción y algunos de los postmarxismos, pero es la posición lacaniana la que me interesa resumir aquí. Me parece que ella da cuenta de lo que probablemente sucede en muchos de los poemas de Watanabe.

Para Lacan sí existe algo independiente del discurso, pero tenemos muy poco acceso a él. En su propuesta, el sujeto pertenece al “orden simbólico” que es la dimensión mayor

y casi la única en la que se mueve. Es decir, somos sujetos constituidos por el lenguaje y vivimos dentro de él. Sin embargo, este carácter textualista no cierra las salidas al mundo material ni mucho menos las niega en su radicalidad. Para Lacan hay algo que se queda “fuera” del discurso, que el orden de lo simbólico nunca puede llegar a atrapar. Aquello es lo Real, una dimensión que surge como el *resto* irrepresentable luego del conjunto de simbolizaciones existentes. Lacan sostiene que lo Real es algo que siempre retorna para desestabilizar nuestra propia imagen de lo simbólico.

Quiero proponer entonces que la poesía de Watanabe representa un esfuerzo por marcar el hiato entre el orden simbólico y lo Real; vale decir, que su poesía reconoce tal entrapamiento en el lenguaje y que da cuenta de que algo muy importante termina siempre por quedarse *fuera* de él. Hay un poema titulado “A propósito de desajustes”, que concluye con la siguiente imagen:

Pero esta máquina –la poesía, digamos– es más esquiva
que anguila, que mercurio, que cardumen entre las manos, y chapaleo,
y no hay leyes que ajusten
a los muchachos que cantaban/ al humo de la caña/ a las muertes
y matrimonios
con la mujer que despierta y me mira/ con la bebe colorada
con el sonámbulo
que trata de decir bellamente sus palabras (de idiota) (Watanabe 1989: 49).

Digamos que la poesía es esquiva porque la realidad lo es antes que ella y porque la primera no puede representarla. Digamos también que el poeta es “idiota” en tanto sus palabras son sólo un pálido reflejo de una realidad más intensa que parece irrepresentable. La posibilidad de nombrar ocurre, es cierto, pero lo que queremos decir siempre se nos escapa de las manos.

En ese sentido, es de notar un aparente cortocircuito en toda la obra poética de Watanabe: la crítica a la poesía es producida por la poesía misma; la desconfianza en el verso encuentra expresión cabal en el propio verso. No se trata, sin duda, de una contradicción inocente. Más bien, los poemas nos posicionan ante un dilema que el autor asume bien: cualquier crítica del significado tiene, debe tener, algún significado. Aunque se invita a declinar de la especulación poética, Watanabe escribe y publica este poema como si sostuviera que no hay salida posible y que la crítica al lenguaje –a efectos de un *Real* lacaniano– depende irónicamente del propio signo lingüístico. Aunque se dedique a denunciarlo y aunque desconfíe profundamente de él, la poesía está siempre atrapada en lo simbólico.

Sostengo, por tanto, que la poesía de Watanabe puede entenderse como un intento permanente por subrayar este tipo de derrota. La belleza parece estar más en la naturaleza que en la literatura, y la literatura no puede aprehenderla sin dejar restos de su imposibilidad. En ese sentido, la poesía ya no es un discurso que tenga como objetivo describir lo existente ni imaginar una realidad alternativa sino señalar, más bien, aquello que nunca se puede describir. Ocurre, por lo mismo, una redefinición del sujeto que enuncia: el poeta ya no es quien representa “mejor” la realidad sino quien reconoce la absoluta imposibilidad de representarla. De ahí que aparezca un cierto componente trágico en estos versos aunque por lo general sin angustia. Esta poesía apunta a lo desconocido, a lo

inaprensible, a aquello que está más allá del lenguaje pero que, a través de él, podemos siempre intuir.

Detengámonos en un nuevo ejemplo que, espero, permita desarrollar mucho más este argumento. Me refiero al poema “Los tablistas”, que a continuación cito en su totalidad. Nuevamente observemos aquí la tensión entre el hombre (el lenguaje) y el mundo natural. En él ocurre una aceptación de la fisura como algo que ya no atormenta pero que sí genera una cierta desazón:

Mirándolos
 una alegría reemplaza a mi antigua ojeriza.
 Ya no los envido muchachos,
 porque ahora
 traer mis huesos y tumbarlos en la orilla caliente
 es bastante.
 Ustedes sigan equilibrando contentos
 en la cima
 de la ola que revienta, repitiendo
 el escarceo primitivo: vienen
 a la playa
 y vuelven al océano porque todavía no es tiempo
 de ser animales de la tierra.

Más tarde, ya noche,
 se irán por las autopistas
 con el cuerpo reciente, siempre reciente, la tabla
 en la parrilla de los autos, en su funda o envuelta
 en trapos
 como un muerto que encontraron tumbado
 en la orilla caliente (Watanabe 1999: 27).

Como puede observarse, este poema cuenta la historia de un desengaño: sus imágenes cuestionan toda apología que celebre la posibilidad de conseguir una permanente relación con la naturaleza; vale decir, una relación que no termine interferida ni mediada por el lenguaje o por la cultura. El poema, en efecto, comienza con una voz poética que mira cómo los tablistas gozan con el mar y reconoce, al mismo tiempo, que esa voz tiene una experiencia similar con la arena. De ahí su falta de envidia y de ahí también la alegría del momento presente. En este punto lo importante es solo el contacto directo, la experiencia material con las olas y la arena.

Sin embargo, el poeta sabe que la fugacidad es inevitable y recuerda que vivimos atrapados en el mundo de la cultura. No hay salida posible. En realidad, la voz poética se desengaña por dos razones: por el carácter eminentemente efímero de cualquier tipo de experiencia y por las propias tablas hawaianas que se presentan como una alegoría de la propia figura del poeta también puesta en evidencia. Dicho de otra manera: luego de experimentar una relación “directa” con el mundo natural, vale decir, luego de haber suspendido –o de “haber imaginado suspender”– la mediación de la cultura, el poeta y los tablistas están obligados a ser nuevamente “animales de la tierra”. Žižek ha explicado este problema de la siguiente manera:

El hombre en cuanto tal es la *herida* de la naturaleza, no hay retorno al equilibrio natural. Para estar en conformidad con su entorno lo único que el hombre puede hacer es aceptar esta fisura, esta hendidura, este natural desarraigo, y tratar en la medida de lo posible las cosas. Todas las demás soluciones –la ilusi3n de un posible regreso a la naturaleza, la idea de una socializaci3n total de la naturaleza– son una senda directa al totalitarismo (1999: 28).

Desde este punto de vista, la alegrí3a inicial de la voz poética puede ser interpretada como la aceptaci3n definitiva de esta brecha; vale decir, como el reconocimiento final de que es imposible superarla. Así, la diferencia entre la voz poética y los tablistas estarí3a dada sólo por el conocimiento que de ella se posee, mas no por la ubicaci3n en la que se encuentran: todos est3n obligados a renunciar al mar bravo y a la arena caliente. Una nueva reflexi3n te3rica se vuelve pertinente en este contexto:

En general, en nuestra cultura el hombre ha sido pensado siempre como la articulaci3n y la conjunci3n de dos principios opuestos: un alma y un cuerpo, el lenguaje y la vida, un elemento polít3co y un elemento viviente. Debemos en cambio aprender a pensar el hombre como aquello que resulta de la desconexi3n de estos dos elementos e investigar no el misterio metafís3co de la conjunci3n, sino el pr3ctico y polít3co de la separaci3n (Agamben 2005: 16).

Me parece, sin duda, que toda la poesí3a de Watanabe camina en esa direcci3n. Se trata, por lo general, de im3genes que ponen en un primer plano el hiato y la desconexi3n; más aúnn, la permanente tensi3n entre la experiencia fí3sica y su representaci3n simb3lica. Esta poesí3a da cuenta del desajuste entre la experiencia y la expresi3n poética y así nos muestra cómo lo humano se encuentra finalmente “atrapado” en las redes del lenguaje o de la metáfora. Pero para Watanabe, “la vida es fí3sica” y el signo se vuelve justamente el signo de algo perdido. Detengámonos más en esta dimensi3n:

El cascar3n liso del huevo
sostenido en el cuenco de la mano materna
resbalada por el cuerpo del hijo, all3 en el norte.
Eso vi:
Una mujer más elemental que tú
espantando a la muerte con ritos caseros, cantando
con un huevo en la mano, sacerdotisa
más modesta no he visto.
Yo la miraba desgranar sobre su regazo
los maíces de la comida
mientras el perro callejero se disolvía en el relente del sol
lamiendo
el dolor arrojado a la tierra
junto con el huevo del milagro.
Así era. La vida pasaba sin aspavientos
entre gente parca, padre y madre
que me preguntaban por mi alivio. El único valor
era vivir
Las nubes pasaban por la claraboya
y las gallinas alineaban en su vientre sus santas ovas
y mi madre esperaba nuevamente el más fresco huevo

con un convencimiento:
 La vida es física
 Y con ese convencimiento frotaba el huevo contra mi cuerpo
 Y así podía vencer.
 En ese mundo quieto y seguro fui curado para siempre.
 En mí se harán todos los milagros. Eso vi
 qué no habré visto (Watanabe 1994: 39-40).

En este caso, el poema nos muestra la persistencia de un tipo de religiosidad popular que nos da la clave para comprender uno de los puntos que he venido sosteniendo: me refiero a una especie de materialismo rural, un materialismo instintivo y básico que caracteriza a todas las culturas campesinas (Ginzburg 1997). Me parece claro sostener, por tanto, que la poesía de Watanabe está profundamente enraizada en la experiencia física con el mundo natural, y ello se debe a su experiencia infantil marcada por el contacto con el mundo campesino.

3. La mirada política del sujeto poético

Su poesía insiste siempre en conceptualizar al placer como una dimensión mucho más material que simbólica. Debemos preguntarnos entonces qué es la belleza para Watanabe pues ella –entendida ya como discurso y no como experiencia– aparece como un punto de indeterminación, un lugar, siempre inestable, que solo nombra la brecha entre el hombre y la naturaleza. Un nuevo poema, “Jardín Japonés”, resulta clave en este aspecto: se trata de una alegoría del acto creativo, y podríamos decir que resalta por su carácter eminentemente epistemológico de su propuesta. Una teoría de los signos se desprende de él:

La piedra
 entre la blanca arena rastrillada
 no fue traída por la violenta naturaleza.
 Fue escogida por el espíritu
 de un hombre callado
 y colocada,
 no en el centro del jardín,
 sino desplazada hacia el Este
 también por su espíritu.

No más alta que tu rodilla,
 la piedra te pide silencio. Hay tanto ruido
 de palabras gesticulantes y arrogantes
 que pugnan por representar
 sin majestad
 las equivocaciones del mundo.

Tú mira la piedra y aprende: ella,
 con humildad y discreción,
 en la luz flotante de la tarde,
 representa
 una montaña (Watanabe 2005: 19).

Este poema es la descripci3n del famoso “jardín seco” del templo de Ry?an-ji en la ciudad de Kioto en Jap3n. El nombre significa “el templo donde se calma el drag3n” y se trata de un lugar budista, m1s específicamente, de la facci3n zen, que enfatiza la disciplina y la meditaci3n. Para algunos, el jardín es una representaci3n de las montañas entre las nubes; para otros, es la del mar y sus islas. En todo caso, suele decirse que la interpretaci3n del jardín depende de la meditaci3n íntima de cada persona; vale decir, de lo que suceda en el espírиту al disponerse frente al 3l.³

El punto de partida es el momento de construcci3n del jardín. Dos elementos resaltan ah́: la personalidad del artista y el lugar de la piedra. Ajenos a cualquier protagonismo, ambos son descritos con cualidades similares: un “hombre callado” y una piedra colocada “no en el centro del jardín sino desplazada hacia el Este tambi3n por su espírиту”. De esta manera, el artista se figura como alguien situado en un margen y la piedra no aparece a primera vista: lo que resalta es el jardín, la totalidad en su juego de relaciones. Aś, es de notar una desconfianza a la noci3n de “centro”; vale decir, una especie de resistencia a ocupar dicha posici3n, la cual es sistem1ticamente desdeñada a lo largo del poema. Como sabemos, la crítica al centro obedece a una crítica al lenguaje como estructura cerrada y autosuficiente, y como instancia que impone significados para conseguir un mayor control sobre el mundo (Derrida 1989). Este jardín, por el contrario, no impone ning3n significado; m1s bien promueve el ingreso a un espacio cifrado m1s all1 de lo puramente simb3lico: una instancia lejana a la interpretaci3n y a la b3squeda de un sentido 3nico y uniforme.

No m1s alta que tu rodilla,
la piedra te pide silencio. Hay tanto ruido
de palabras gesticulantes y arrogantes
que pugnan por representar
sin majestad
las equivocaciones del mundo.

De hecho, el jardín invita a suspender nuestra relaci3n con el lenguaje, instancia que es categorizada como “arrogante”. Se propone entonces evadir el protagonismo de lo simb3lico y de sus maniobras complacientes. El jardín es s3lo un espacio de mediaci3n, y en 3l no hay que buscar un significado predeterminado. La voz po3tica se marca por tanto en una posici3n de *apertura* ante una realidad desconocida y siempre inabarcable.

En efecto, es el lenguaje la instancia que crea la ilusi3n de que el mundo es estable y ordenado. Es el lenguaje la instancia que “construye” la realidad al nombrarla invisibilizando su caos constitutivo. Por lo mismo, la mirada aparece como una especie de dispositivo que tiene la funci3n de resignificar el mundo desde otro paradigma. Es decir –y esto es una conclusi3n de toda la obra po3tica de Jos3 Watanabe–, el predominio del aspecto visual da cuenta de una opci3n que trae consigo una rotunda crítica del lenguaje. De esta manera, el poema promueve la reflexi3n sobre lo que creemos que son los signos, pues se nota que “piedra” y “montaña” casi no significan nada m1s all1 de ellos mismos. Si la piedra representa una montaña, entonces la significaci3n entra en crisis y llega

³ Agradezco a Yusuke Murakami por el haberme llevado a conocer el jardín y por la amistad que permanece.

a un límite. Un elemento material ya no representa una “idea” sino simplemente otro elemento material. Es decir, por un lado, el encuentro es figurado como una realidad superior e imposible de representar pero, por otro, sostiene la dificultad que los sujetos tenemos de salir de la permanente demanda de lo simbólico y, por lo mismo, de la arrogancia de la interpretación. No podemos dejar de simbolizar aunque sepamos bien que esa simbolización trae inevitablemente consigo una dimensión del fracaso.

Pero no se crea que esta conciencia de los límites del lenguaje y de la imposibilidad de lograr una fusión con la naturaleza refiere a una concepción metafísica y despolitizada. En toda la poesía de Watanabe hay una dimensión política que está siempre marcando todo tipo de conflictividades y que se relaciona con aquello que Agamben sostiene acerca de la necesidad de asumir las consecuencias políticas de comprometerse en pensar la separación y la brecha. Examinemos el poema “Trocha entre cañaverales”:

Caminas la trocha de los cañaverales,
reverbera unánime el color verde.
El mundo es solar y verde.
La vaca que pasa tocando su cencerro
y el muchacho que la sigue con una pértiga
pierden su color y se pliegan al verde.
Pero hay una piedra gris que se resiste, que rechaza
el verde universal.
En esa piedra los braceros afilan sus machetes,
a las 5 de la tarde, exhaustos, hambrientos
y con el rostro tiznado por la ceniza de la caña.
Dale entonces la razón al juicioso chotacabras
que emerge volando de los cañaverales
y te amonesta:
“Aquí no, tu dulce égloga aquí no” (Watanabe 1989: 63).

Escrito en segunda persona, el poema describe una situación presente que se narra desde un ojo omnisciente y desdoblado. En efecto, el sujeto que camina es la propia voz que escribe. Así, el poeta pasea por la naturaleza e ingresa a unos cañaverales que, en primera instancia, no son descritos como un lugar de trabajo sino como un simple escenario “natural”. Todo es ahí verde y luminoso. La técnica es notable y el elemento “verde” aparece colocado en múltiples contextos. Observemos al detalle que éste aparece en funciones sustantivas y adjetivas; que su uso transgrede las normas semánticas y que ocurre una experimentación gramatical muy astuta. Sin embargo, ese espacio “verde” y “natural” es interrumpido por un elemento que contrasta y que termina por revelar al paisaje como algo construido textualmente. Frente a la postal bucólica, vale decir, frente a la imagen estilizada de la naturaleza o al puro paisajismo tradicional, este poema interpone la presencia de un objeto *real* que parece no querer ser asimilado y que revela la inconsistencia de todo lo anterior. Esta piedra se vuelve un elemento desafiante, que inquieta y que perturba porque se “resiste el verde universal”. Podemos decir entonces que esa piedra puede ser descrita como un signo que da cuenta de muchas categorías teóricas: “heterogeneidad” desde la cultura, “síntoma” desde el psicoanálisis, “antagonismo” desde las ciencias sociales. En efecto, la piedra es un elemento *heterogéneo* porque no puede integrarse al paisaje, no ingresa a la hegemonía y se queda efectivamente

fuera de ella. Es un *síntoma* porque da cuenta de algo que se estanca y se repite; es además un *antagonismo* porque se la figura como una instancia imposible de evadir.

Sabemos que no hay sociedad sin antagonismos pues ellos son la marca constitutiva del mundo social. Gracias a Marx entendemos que lo social se estructura sobre conflictos enraizados en la división del trabajo y en diferentes luchas por el poder. Notamos entonces que se trata de un poema abiertamente político, que bien podría estar recreando el escenario de la hacienda Laredo, lugar de origen del poeta: un enclave azucarero que la historia del Perú ha señalado como un escenario de alta conflictividad social durante la primera mitad del siglo XX.⁴ Pero aquí el antagonismo no se propone como una instancia solamente destinada a interpelar a la historia y al presente (de hecho el poema hace confluir ese elemento resistente con una intensa imagen de la desigualdad social) sino, además, como algo que invita a redefinir nuestra propia definición de arte. Lo que el poeta mira es la piedra, y aquella no lo conduce a estetizar el paisaje (en un gesto que imite al tradicional discurso “humanista”) sino a una reflexión sobre la explotación social como realidad básica de la experiencia del hombre en el mundo. Dicho de otra manera: al calificar de “dulce” a la posible égloga paisajista, este poema revela las complicidades de la literatura (y del arte en general) con los discursos del poder y denuncia el silencio cómplice que estructura una buena parte de la producción literaria, un tipo de textualidad que se despolitiza fácilmente y que aspira a construir, desde ahí, una cierta pedagogía.⁵

En ese sentido, podemos concluir que la mirada de Watanabe es también una mirada política que siempre lo hace dudar de su propia actividad poética. La mirada se presenta como un ejercicio que revela nuevas dimensiones de la realidad cotidiana y de ahí que su poesía (como el haiku) privilegie la visión a la idea: su mirada abre al sujeto hacia nuevas posibilidades y lo sitúa en el medio de un estado de permanente crítica y de duda.

4. El poeta como “testigo de lo transitorio”

Esta duda se expande y aparece de manera más radical en otro notable poema. Me refiero a “El guardián del hielo”, texto que ha sido objeto de gran admiración y que da título a una de las más difundidas antologías de su obra poética. En este poema el componente narrativo es mucho más claro pero aparece subordinado a una voluntad siempre escópica. La voz poética ve algo, y eso que ve, es lo que motiva la reflexión poética:

Y coincidimos en el terral
el heladero con su carretilla averiada
y yo
que corría tras los pájaros huidos del fuego

⁴ Hasta antes de la reforma agraria, el tejido social de la costa norte se constituyó a partir de poderosas haciendas que desarticularon a las comunidades campesinas. El clásico libro de Peter Klaren (1976) es fundamental al respecto.

⁵ Nuevamente, parecería que nos encontramos ante una aporía similar a la comentada líneas arriba. El poema se encuentra atrapado en un universo que al mismo tiempo intenta denunciar. De hecho, el chotacabras, como personaje del mundo natural, podría ser indiferente a todo lo que venga del mundo simbólico y, en ese sentido, no debería terminar posicionado como la “mala consciencia”: un personaje juicioso, destinado a cuestionar las imágenes más clásicas del discurso literario.

de la zafra.
También coincidió el sol.
En esa situación cómo negarse a un favor llano:
el heladero me pidió cuidar su efímero hielo.

Oh cuidar lo fugaz bajo el sol...

El hielo empezó a derretirse
bajo mi sombra, tan desesperada
como inútil.

Diluyéndose
dibujaba seres esbeltos y primordiales
que sólo un instante tenían firmeza
de cristal de cuarzo
y en seguida eran formas puras
como de montaña o planeta
que se devasta.

No se puede amar lo que tan rápido fuga.
Ama rápido, me dijo el sol.
Y así aprendí, en su ardiente y perverso reino,
a cumplir con la vida:
yo soy el guardián del hielo (Watanabe 1999: 61).

Como puede notarse, el poema nos sitúa ante una idea clásica pero simbolizada en una imagen nueva: ella alude a la fugacidad de la vida, al carácter precario de la literatura y también a la propia lógica del deseo: a su constante diseminación y a su imposibilidad de anclaje definitivo. En efecto, cuidar el hielo bajo el sol puede ser una labor absurda, pero el punto radica en sostener que en la aceptación de una tarea aparentemente inútil es donde se define buena parte de la construcción de la identidad humana.

En principio, ocurre una complicidad entre el heladero y la voz poética, pues ambos son descritos con características similares: uno, en su trágica fatalidad por tener que guardar los helados en una carretilla averiada, y el otro corriendo tras unos pájaros asustados luego del corte de caña. Ambos personajes aparecen posicionados de manera similar ante el trágico encargo de tener que “cuidar lo fugaz bajo el sol”. Es cierto que el sujeto no se reconoce en dicho pedido y que ocurre una inicial resistencia hacia la tarea asignada (en tanto ella es, en efecto, un absurdo, algo imposible que no se puede cumplir), pero también resulta claro que finalmente termina por aceptarla y que poco a poco va identificándose más con ella. Es decir, el texto parece haberse compuesto para responder a la pregunta de si hay verdaderamente algo que justifique dicha labor. La interrogante, por tanto, parecería ser nuevamente estrictamente lacaniana: ¿qué quiere el heladero de mí?

De esta manera, una teoría de la subjetividad va esbozándose: el poema propone que, en principio, el sujeto es siempre un malestar, el resultado de un mandato que no se puede evadir y que tiene que aprender a “manejar” como pueda. Es decir, el sujeto surge donde la interpelación se revela como una tarea imposible y es representado como el resto agónico que intenta maniobrar con dicho fracaso:

El sujeto y el objeto causa de su deseo son estrictamente correlativos: hay sujeto solo en la medida que ofrece resistencia a la subjetivaci3n, un excedente en que, precisamente, el sujeto no puede reconocerse a s' mismo. En otras palabras, la paradoja del sujeto es que solo existe a trav's de su propia imposibilidad radical, porque tiene un "hueso en la garganta", que le impide para siempre (al sujeto) realizar su identidad ontol3gica (Žižek 2002: 41-42).

De ah' que el poema sea tambi'n una reflexi3n sobre el hielo; vale decir, sobre aquella entidad donde proyectamos nuestro deseo. El hielo es, en efecto, el "objeto causa del deseo", algo esencialmente inestable que siempre pierde su condici3n cuando intenta ser atrapado por alg'n significante. Dicho de otra manera: mientras el ni'no (o el poeta) est'a tr'gicamente atrapado dentro de lo simb3lico, el hielo parece indiferente al mandato de dicho orden.

En mi opini3n, la imposibilidad de atrapar dicho "objeto causa del deseo" refiere al car'cter efimero de las im'genes con las que representamos el mundo. Convertido en el "guardi'n del hielo", el poeta quiere "agarrar" algo que no se puede agarrar, pues siente que ah' se juega su condici3n de ser. Si la tarea del poeta radica en el intento por nombrar algo que es esencialmente innombrable, aqu' las formas del hielo (que se diluyen a efectos del sol) cumplen esa misma funci3n: son las representaciones que la poes'a no puede conseguir en su necesidad de nombrar el mundo:

El hielo empez3 a derretirse
bajo mi sombra, tan desesperada
como in'til.

Diluy'ndose
dibujaba seres esbeltos y primordiales
que s3lo un instante ten'ian firmeza
de cristal de cuarzo
y en seguida eran formas puras
como de mont'a'a o planeta
que se devasta.

As' "amar r'pido" –el consejo del sol– significa aceptar el car'cter contingente de la experiencia humana –la brecha, la fisura– pues es ah' donde ocurre una real posibilidad para el sujeto. Es decir, al sujeto s3lo le queda aceptar su labor con dignidad y no debe buscar nada que la justifique completamente; debe realizar su tarea y hacerla aunque conozca, de antemano, de su real precariedad.

Por eso mismo hay algo de heroico en lo in'til en este poema. De hecho, la labor de "el guardi'n del hielo" esconde una posibilidad y entra'a un aprendizaje. La "verdad de la vida" parecer'a residir en tener que aceptar que hay algo en el sujeto que est'a fuera de control y que se encuentra totalmente ajeno a la voluntad humana. Me parece que esta aceptaci3n de lo eminentemente inevitable es un elemento central y el que le resta al poema un componente tr'gico, de estirpe rom'ntica, que podria producir nostalgia por el absoluto perdido. No hay aqu' en efecto, angustia ni mucha melancol'a: solo dignidad para aceptar las duras condiciones del juego.

En este poema Jos'e Watanabe cuenta por v'a negativa la escena originaria de c3mo se convirti3 en poeta: no por una idealizada decisi3n propia, sino por un mandato; es como si

dijera “soy poeta porque eso es lo que los otros quieren de mí”. El *che vuoi* (¿Qué es lo que el otro quiere de mí?) es presentado por un heladero que, además, lo deja solo para siempre. Pero ya sabemos que la ausencia o la depreciación del Padre no significa “ahora haz lo que quieras”, sino todo lo contrario. La poesía como una condena (Eduardo Chirinos).⁶

Dos son entonces las interpretaciones que propongo: la primera afirma que estamos ante una especie de “arte poética”, un poema sobre el acto mismo de crear, donde se muestra con radicalidad que la condición del poeta es representar lo irrepresentable, el *objeto a* (en la teoría lacaniana), la causa del deseo, aquellas formas o significados que se están desvaneciendo. A pesar de lo inútil de dicha tarea, a pesar de no poder nombrar lo innombrable, la poesía se propone insistir una y otra vez en lo mismo: no importa que el hielo se derrita y que las palabras no alcancen, sólo importa estar ahí apuntando hacia dicho objetivo.⁷ Mi segunda interpretación sostiene que éste es un poema sobre los “garantes” y afirma que no hay necesidad de buscarlos: la acción tiene que realizarse sin justificaciones porque, a través de ella, se irá construyendo una identidad que nunca está premeditada. Este poema es un alegato por reconocer que no hay garantes que autoricen las acciones del sujeto y que no tiene sentido buscar un anclaje que nos de seguridad. El “guardián del hielo” es así un sujeto que vive en un permanente riesgo, en una situación donde todo pierde su sentido, pero ello no conduce a la desesperación ni a la agonía.

Pero ¿dónde queda la “agencia” del sujeto en este poema? ¿Dónde podría encontrarse la posibilidad de transgredir o de hacer algo diferente más allá de ese “ardiente y perverso reino” de lo simbólico? Aunque la clave podría residir en el verso que sostiene la necesidad de “cumplir con la vida”, el poema deja al lector con la ambigüedad de no poder determinar si ello refiere a un destino pasivo o a una conquista activa. Por ello, en una interesante entrevista, Watanabe sostuvo lo siguiente:

Por eso, yo soy el testigo de lo transitorio, eso es. Finalmente mi papel cuál es, cuidar el hielo, cuidar lo transitorio, lo fugaz, los signos que huyen. Lo hermoso de todo eso es que ves que todo huye, que todo fuga, que hay que amar rápido, que hay finitud y sin embargo escribes, rescatar algo de todo eso, lo conviertes en un poema. Por eso escribo sobre el fenómeno poético porque me sorprende a pesar de todo eso, un rescate que el hombre, que tiene una capacidad infinita de sufrir, a pesar de estar en el estado más doloroso, en el estado más deprimido en que está, yo he estado mal, hasta las patas y he estado pensando en un poema. Eso me ha ayudado mucho, o pensaba no en mis poemas sino en otros. Siempre he repetido, cuando estaba mal hace años, siempre repetía de memoria ese verso de Vallejo, lo he dicho en alguna entrevista: “*Quiero vivir aunque sea de barriga*” (Huamán/Vega 1999: 50).

En todo caso, o por eso mismo, la identidad siempre tiene que ser entendida como una maniobra; vale decir, como la voluntad afirmativa de hacerse cargo de uno mismo a partir del conflicto irresoluble entre un deseo infinito y el carácter siempre limitado de la vida. El objetivo del heladero es vender helados, pero nunca sabemos bien cuál es la finalidad del “guardián del hielo”. Sostengo, por tanto, que en ese lugar intermedio, en

⁶ Intercambio personal.

⁷ Pero el poema es más radical aún porque lo que aquí se desvanece es también el propio sujeto que contempla: “La mirada, en cuanto el sujeto intenta acomodarse a ella, se convierte en ese objeto puntiforme, ese punto evanescente con que el sujeto confunde su propio desfallecimiento” (Lacan 2005: 90).

esa dinámica entre lo abierto y el límite, en esa desconexión profunda que contempla al objeto y a su pérdida, vale decir, en esa especie de encuentro con algo imposible pero que sí existe y es verdadero, es donde Watanabe señala que se juega algo fundamental de la condición humana.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005): *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Chirinos, Eduardo (2004): *Los largos oficios inservibles*. Lima: Norma.
- Derrida, Jacques (1989): “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”. En: Derrida, Jacques: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, pp. 383-401.
- Huamán, Betsabé/Vega, Selenco (1999): “Cosas del cuerpo: conversación con José Watanabe”. En: *Dedo Crítico*, 5, 6, pp. 45-52.
- Ginzburg, Carlo (⁴1997): *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona/México: Muchnik/Océano.
- Klaren, Peter (1976): *La formación de las haciendas azucareras y los orígenes del APRA*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lacan, Jacques (²2005): *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós.
- Watanabe, José (1989): *El huso de la palabra*. Lima: Colmillo Blanco.
- (1994): *Historia natural*. Lima: Peisa.
- (1999): *Cosas del cuerpo*. Lima: El Caballo Rojo.
- (2005): *La piedra alada*. Lima: Peisa.
- Žižek, Slavoj (1999): *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.
- (2002): *El frágil absoluto o ¿por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* Valencia: Pre-Textos.
- (2005): *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.