

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Flecha, pp. 67-87.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.154>

## Caligrafía del agua: la poética de lo fugaz en José Watanabe

### Water Calligraphy: the Poetics of Evanescence in José Watanabe

Eduardo Celis  
Benemérita Escuela Normal Veracruzana, México

ORCID: 0009-0003-1953-6681  
[eduardocelisochoa@gmail.com](mailto:eduardocelisochoa@gmail.com)

Recibido: 10 de febrero de 2024  
Dictaminado: 13 de marzo de 2024  
Aceptado: 15 de abril de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

# Caligrafía del agua: la poética de lo fugaz en José Watanabe

## Water Calligraphy: the Poetics of Evanescence in José Watanabe

Eduardo Celis

### RESUMEN

Este artículo propone una lectura de *Banderas detrás de la niebla* (2006), de José Watanabe, a partir de la mirada sobre el carácter fugaz de la realidad, un procedimiento que alberga un parentesco con la tradición poética oriental, especialmente en lo que respecta a sus vertientes china y japonesa. Frente a los estudios que se centran en el vínculo entre la poética de Watanabe y el haikú, planteo una visión más amplia, que contempla los modos en que la palabra se tiñe de una fugacidad inmanente, análoga a una práctica habitual en los parques de las ciudades chinas: la caligrafía del agua. El presente trabajo sostiene que el arte poética de Watanabe entabla un diálogo similar con el mundo y su materialidad.

*Palabras clave:* poesía peruana; haikú; materialidad; fugacidad; poética.

### ABSTRACT

This article proposes a reading of *Banderas detrás de la niebla* (2006) by José Watanabe, based upon the gaze on the evanescence of reality, a procedure that shares an affinity with the Eastern poetic tradition, especially concerning its Chinese and Japanese facets. In contrast to studies that focus on the connection between Watanabe's poetics and haiku, I present a broader perspective that considers the ways in which poetic word is imbued with an inherent transience akin to a common practice in the parks of Chinese cities: water calligraphy. This work contends that Watanabe's poetic art engages in a similar dialogue with the world and its materiality.

*Keywords:* peruvian poetry; haiku; materiality; evanescence; poetics.

En el segundo apartado de *Banderas detrás de la niebla*, José Watanabe (2022) dedica a Matsuo Bashō (1644-1694) el siguiente poema, titulado precisamente con el *nom de plume* del maestro del haikú: “El estanque antiguo / ninguna rana. / El poeta escribe con su bastón en la superficie. / Hace cuatro siglos que tiembla el agua” (p. 413). Se trata, por supuesto, de una relectura del que acaso sea el “texto poético más famoso de la lengua japonesa” (Reckert, 2001, p. 302). Por diversos motivos, llama la atención su inclusión en el segmento homónimo de este último libro publicado en vida por el poeta peruano y, por tanto, con un carácter testamentario y de cierre de distintos ciclos inaugurados y explorados a lo largo de su trayectoria literaria.

Es difícil pensar en una forma poética oriental que haya ejercido mayor influencia en el panorama literario occidental e hispanoamericano que el haikú, a pesar de las dificultades de traducción que supone una lengua aglutinante como el japonés, cuya indeterminación sintáctica, además, se ve proyectada hasta sus límites en las diecisiete sílabas de las que consta tradicionalmente este tipo de composiciones, que podríamos considerar como el poema depurado de todo andamiaje y desnudo hasta el núcleo de su propia significación.

En palabras de Fernando Rodríguez Izquierdo (1972), el haikú aspira a “eternizar sensaciones concretas convirtiéndolas en símbolos vivientes de otras tantas visiones del mundo” (p. 23). Sin embargo, para lograr dicha eternización esta forma poética mínima necesita desprenderse de todo aquello que es accesorio, hasta revelar el mismo centro o acabamiento de su propio lenguaje. Tal como precisa Giorgio Agamben (1989), desde un punto de vista occidental, pero no irreconciliable con la tradición de Oriente, donde “acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra. Quien nunca ha alcanzado, como en un sueño, esta lignaria sustancia de la lengua a la que los antiguos llamaban «selva» es, aunque calle, prisionero de las representaciones” (p. 19). Bashō intuyó las grandes posibilidades que entrañaba el haikú, hasta entonces una forma menospreciada y relegada a la marginalidad de un “mero ingenio artificioso y burlesco” (Rodríguez Izquierdo,

1972, p. 64), e hizo de él una “manifestación de las intuiciones de la vida diaria” (p. 66).

Si continuamos con la ilación propuesta por Agamben, podemos precisar que el haikú, como forma poética desarrollada y consolidada por Bashō, asume como fin último revelar la palabra poética en su más pura relación con la materialidad y, en el proceso, liberar al poema de sus ornamentos representacionales, algo que adquiere sentido a la luz de que “Bashō estaba más interesado en el espíritu de la poesía china y japonesa que en su forma” (Rodríguez Izquierdo, 1972, p. 67), sin olvidar que “los cortos enunciados que constituyen los haikú superan el valor circunstancial del momento y alcanzan un valor simbólico perdurable” (p. 27). De esta manera, el espacio poético donde aflora el haikú, un ámbito carente de metáforas y proclive a lo concreto, representaría aquel lugar necesario para que el poema abrace su propia materialidad en el lenguaje.

No obstante, las vicisitudes del haikú en su asimilación al ámbito de la poesía hispanoamericana han estado mediadas de raíz por traducciones y enfoques no siempre afortunados, máxime en consideración de esfuerzos poco rigurosos o carentes de un conocimiento profundo de la lengua japonesa,<sup>1</sup> sumados a la ambivalencia semántica de estas composiciones. Sin embargo, al mismo tiempo, y como bien lo señala Fernández Bravo (2018):

Traducir es leer, pero en el caso de las traducciones asiáticas realizadas por poetas latinoamericanos, se trata de un modo de lectura que por su intensidad opera no sólo para comprender e intentar transportar de una lengua a otra [...], sino también para aprehender un modo de producción poética [...], que los poetas latinoamericanos llevarán a la práctica en sus propias obras (p. 47).

Es así que las diecisiete sílabas que integran el haikú, en su lengua original, se constituyen como la matriz estructural que determina la forma de las traducciones y sus emulaciones en español.

---

<sup>1</sup> El mismo Paz (2014) reconoce que Eikichi Hayashiya lo invitó a realizar en conjunto la traducción del libro de Bashō, “a pesar de mi ignorancia del idioma” (p. 283).

Más allá de la polémica en torno a las elecciones de –si se quiere– transliteración adoptadas por Paz (2014), su postura sobre el haikú podría hacerse extensiva hacia muchos de aquellos que se vieron arrebatados por esta forma poética, que tanto le debe a Bashō: “El haikú fue una crítica de la explicación y la reiteración, esas enfermedades de la poesía” (p. 298), quebrantos sintomáticos del agotamiento de la metáfora como procedimiento poético por excelencia, al que Mario Montalbetti (2016 y 2021) achaca, en distintas oportunidades, el hundimiento del poema en su relación y valor de cambio con el lenguaje.

En este contexto, resalta la singularidad del caso de José Watanabe: “hijo de un inmigrante okinawense en el Perú, traduce motivos y figuras de la literatura asiática en su misma obra, que sin embargo dialoga con fuentes literarias de múltiples tradiciones (europeas, latinoamericanas, de las artes visuales y otras)” (Fernández Bravo, 2018, p. 47). A pesar de las distintas preocupaciones que podemos apreciar en su obra, desde su primer poemario, *Álbum de familia* (1971), la tendencia a dialogar con la tradición lírica japonesa, en general, y con Matsuo Bashō, en particular, es una de las constantes de sus libros, especialmente *La piedra alada* (2005) y *Banderas detrás de la niebla*, a pesar de que el mismo Watanabe rechazó en distintas ocasiones el estereotipo de poeta *nikkei*, pues, tal como recuerda Randy Muth (2017), “no hablaba japonés y desconocía el país de su padre [...] por lo que su principal contacto con la cultura japonesa fue a través de él” (p. 40).

Watanabe no sería, para rescatar una noción de George Steiner (2002), un escritor *lingüísticamente sin casa* (2002, p. 17), pero sí podría definirse como un poeta forjado en estrecho diálogo no sólo con la heteroglosia del mundo moderno, sino con la de su propia individualidad, enmarcada en una historia familiar de hibridación, cimbrada por la muerte del padre en 1960, esto es, “la pérdida del único nexo que lo vinculaba con el país de sus antepasados” (Muth, 2017, p. 41), una nación insular con la que este poeta, también insular a su manera, como bien lo define Tania Favela Bustillo (2012, p. 7), entablará una relación a distancia, que en ocasiones despunta explícitamente, pero que se mantiene implícita en una

vasta serie de procedimientos, mucho más evidentes en sus últimos poemarios, que se ven cristalizados en los versos dedicados a Bashō que citamos en un principio.

Aunque la crítica en torno a la obra de Watanabe no es especialmente abundante, uno de los principales consensos es que su poética alberga una íntima filiación con la tradición lírica japonesa y con el budismo zen, “en particular con el vaciamiento del sujeto y la disolución del yo en el entorno” (Fernández Bravo, 2022, p. 48), si bien arraigada en lo que Favela Bustillo (2012) denomina “un mundo afectivo [...] [desde el que] se alza un orden posible, un nuevo espacio desde dónde mirar” (p. 11). Con esta idea, Favela Bustillo apunta a una cuestión esencial en la poética de Watanabe, que Víctor Vich (2013) también ha puesto de manifiesto: la importancia de la mirada en la poesía del peruano. Vich, no obstante, se centra en la relación con la naturaleza y puntualiza acertadamente 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” (pp. 87-88).

Estas dos visiones sobre la obra de Watanabe son sumamente significativas, ya que concentran las dos tendencias por las que la crítica se ha inclinado para explicar una poética verdaderamente singular, no sólo en el panorama literario andino o sudamericano, sino hispanoamericano en general: una que se enfoca sobre el influjo y el diálogo con el haikú y la tradición literaria japonesa –Favela Bustillo (2012, Fernández Bravo (2018 y 2022), Muth (2017), Tsurumi (2012)– y otra que opta por señalar los procedimientos formales detrás del papel que desempeña el sujeto y su relación con el mundo –Dimeo (2021), Saucedo (2023), Vich 2013). Frente a estas dos vertientes, propongo una alternativa de lectura adicional, que podría conciliar dichas interpretaciones, que ciertamente no son excluyentes entre sí, pero que parecerían formar parte de ámbitos distintos, si atendemos a una escisión o binarismo entre poesía oriental y occidental. Para ello, sugiero rescatar el estrecho vínculo que alberga, en el plano artístico oriental, el papel del poeta y el del pintor. José Ángel Valente (2008) escribe:

en la tradición extremo-oriental la relación [entre poesía y pintura] es más evidente. En japonés, es cierto, escribir y pintar se dicen con una sola palabra, *kaku*. También en la tradición china clásica, el poema es pintura invisible o sonora, y la pintura poema visible o sin palabras (p. 1576).

Justo en el punto de cruce entre poesía y pintura, emerge la caligrafía como espacio de conciliación entre ambas disciplinas. A propósito de una cita del calígrafo Lin Rihua, Valente sostiene que en el acto de escritura sobre lo material se dan las condiciones de traslado de “la muñeca de la que reciben su belleza el ideograma o la letra, la libertad absoluta del pincel en el espacio sin límites del cuadro o, en fin, la natural precondition no renunciable que hace posible el nacimiento del poema” (p. 1576), es decir, el poema no sólo nace del poeta, sino de aquel que lo replica con el pincel y lo inscribe en la materialidad.

Laura Vermeeren (2017) analiza una práctica común en los parques de las ciudades chinas, cuyo procedimiento entraña una posible interpretación de cómo opera la poética tan singular de Watanabe: la caligrafía del agua. Se trata de una actividad recreativa que acostumbra a realizar los ancianos chinos: con gruesos pinceles, plasman sobre el pavimento los caracteres que constituyen poemas o refranes, aunque lo más llamativo de esta técnica es que en lugar de tinta utilizan agua, por lo que la palabra se tiñe de la fugacidad inmanente a lo que dure el líquido sobre la solidez material del camino antes de evaporarse. Con respecto a la fugacidad de esta técnica, Vermeeren sostiene:

The ephemeral nature of water calligraphy adds to its lure. It contradicts traditional calligraphic practice, which has as one of its main qualities that it resists time. Chinese calligraphy is a time-honoured traditional art; using, copying, imitating and interpreting characters continuously for over three thousand years. Using bronze, stone, ink and paper, Chinese calligraphy has managed to defy the “disappearance” that is taking place with the characters written down in water. The main purpose of calligraphy has been communication, which quite obviously favors an enduring method of writing. That

this type of calligraphy is ephemeral, one water calligrapher commented, is something new and not in line with how he, and in general, people would treat written characters in the past (párr. 10).<sup>2</sup>

En otras palabras, la misma naturaleza de la práctica de la caligrafía del agua contradice los procedimientos tradicionales del arte de la caligrafía oriental, cuyo propósito fundamental es la permanencia sobre el soporte material, su inmortalización en el tiempo. Y es que el arte de la caligrafía china tiene un marco:

el Asia Oriental no ha sentido nunca necesidad de establecer una división jerárquica entre las llamadas bellas artes y las artes aplicadas o decorativas: la cerámica, la jardinería, la preparación de ramilletes artísticos, y aun la forma ceremonial de preparar, servir y beber el té (Reckert, 2001, p. 290).

Esta ausencia de jerarquización eleva o, mejor dicho, permite que la caligrafía se instale en el entramado del resto de las artes, aunque también la somete a una serie de paradigmas rígidos contra los que atentar: como en el caso de la fugaz escritura sobre el pavimento en los parques, supone casi un anatema para los sectores más tradicionalistas de la comunidad artística.

Uno de los motivos por los que la caligrafía del agua se ha popularizado tanto en las grandes urbes de China es la economía de su ejecución: sólo es necesario contar con el líquido y un pincel para practicarla. Constituye lo que Vermeeren (2012) califica como “productive affordances of boredom” (párr. 13),<sup>3</sup> además de impli-

---

<sup>2</sup> La naturaleza efímera de la caligrafía del agua acentúa su atractivo. Se contradice con la práctica caligráfica tradicional, que tiene en la resistencia al tiempo una de sus principales cualidades. La caligrafía china es un arte tradicional consagrado en el tiempo que ha utilizado, copiado, imitado e interpretado caracteres de forma continua a lo largo de más de tres mil años. A través del uso del bronce, la piedra, la tinta y el papel, la caligrafía china ha logrado desafiar la ‘desaparición’ que les ocurre a los caracteres escritos con agua. El propósito más importante de la caligrafía ha sido la comunicación, que evidentemente requiere un método perdurable de escritura. Que este tipo de caligrafía sea efímera, comentó un calígrafo del agua, es algo nuevo y no está en sintonía con la manera en que él y la gente en general trataría a los caracteres escritos en el pasado. La traducción es nuestra.

<sup>3</sup> “posibilidades productivas del aburrimiento”. La traducción es nuestra.

car un espacio para la igualdad, ya que cualquiera que la ejecute se convierte en un calígrafo, al mismo nivel que aquel que lo hace con tinta y sobre el lienzo. Dicho de otra forma, la caligrafía del agua transgrede esta ausencia de jerarquización, que, paradójicamente, la impregna de un valor artístico mucho mayor al que se le otorga en Occidente por cuenta doble: acerca su cultivo al ciudadano de a pie y trastoca los fundamentos relacionados con la permanencia, por completo.

En resumen, la caligrafía del agua surge como una actividad que trata de impregnar de necesidad a la contingencia del aburrimento a través de una economía e igualdad de medios, en los que la palabra, cuya naturaleza en esta práctica originalmente era permanente, se vuelve fugaz y sólo se manifiesta plasmada en la materia durante los breves momentos que demora la evaporación del líquido sobre el pavimento. Una vez que el agua desaparece, junto con el mensaje que transmitía, el calígrafo vuelve a comenzar, en una tarea de perfeccionamiento y comprobación que debe materializarse continuamente, lo que dota a esa constante desaparición y reaparición de un enigma esencial un nuevo espacio, que impregna de nuevos significados a la palabra poética.

Como planteaba anteriormente, es posible analizar la poética de Watanabe como una homología de los procesos formales que construyen esta escritura acuática. Para ello, me parece especialmente revelador su libro *Banderas detrás de la niebla*, en tanto culminación de un proyecto literario vital que recupera y da cierre a antiguas búsquedas, al tiempo que se atreve a explorar cuestiones que no habían estado presentes en otros libros publicados anteriormente, como el diálogo abierto con la narrativa de Jorge Luis Borges, por ejemplo. Así, Watanabe vuelve a poner la mirada sobre temas como su natal Laredo, la reconocida influencia de Bashō —que mencioné en un principio—, la figura de la madre, el arte japonés y la japonesidad en general, el atípico bestiario que puebla muchos de sus poemas más conocidos, la muerte y la enfermedad.

*Banderas detrás de la niebla*, curiosamente una de las obras de Watanabe de las que la crítica se ha ocupado en menor grado, comprende cuatro secciones, tituladas “Riendo y nublado”, “Banderas

detrás de la niebla”, “Otros poemas” y “El otro Asterión”, las cuales reúnen, en mi opinión, algunos de los poemas más logrados de este autor. Su publicación tuvo lugar sólo un año después de *La piedra alada* (2005), lo que contrasta con sus otros libros, que salieron a la luz con varios años de diferencia entre sí.

El poemario abre con “Responso al cadáver de mi madre” (2022):

A este cadáver le falta alegría.  
Qué culpa tan inmensa  
cuando a un cadáver le falta alegría.  
Uno quiere traerle algo radiante o gustoso (yo recuerdo  
su felicidad de anciana comiendo un bife tierno),  
pero Dora aún no regresa del mercado.

A este cadáver le falta alegría,  
¿alguna alegría aún puede entrar en su alma  
que está tendida sobre sus órganos de polvo?

Qué inútiles somos  
ante un cadáver que se va tan desolado.  
Ya no podemos enmendar nada. ¿Alguien guarda todavía  
esas diminutas manzanas de pobre  
que ella confitaba y en sus manos obsequiosas  
parecían venidas de un árbol espléndido?

Ya se está yendo con su anillo de viuda.

Ya se está yendo, y no le prometas nada:  
le provocarás una frase sarcástica  
y lapidaria que, como siempre, te dejará hecho un idiota.

Ya se está yendo con su costumbre de ir bailando  
por el camino  
para mecer al hijo que llevaba a la espalda.  
Once hijos, Señora Coneja, y ninguno sabe qué diablos hacer  
para que su cadáver tenga alegría (pp. 393-394).

Con el primer verso, vuelve a relucir la importancia de la mirada, que ya ha sido puesta de relieve, de forma acertada, por Víctor Vich (2013). Se trata, pues, de un vislumbre hacia lo material. Y a pesar de que el objeto que figura en el punto de mira es el cadáver<sup>4</sup> de la propia madre, “para Watanabe, *la vida es física* y el signo se vuelve siempre el signo de algo perdido” (p. 96). No hay espacio para lo ultraterreno, ni para la idealización de la madre que culmina su tránsito por esta vida, pero su inscripción en el espacio del poema sí está sujeta a la fugacidad que la voz poética impregna en su recuerdo. Es lo material, el mundo de las cosas, lo que pone en marcha el movimiento del poema, pero en Watanabe sólo puede estar completo si la perspectiva se sitúa en el tránsito fugaz de su aparición ante la mirada a través de la cual se personifica la voz poética. La aparición del cadáver se mantiene en un constante *estar yéndose*, del que depende la operatividad del poema, pues, al igual que la caligrafía del agua, Watanabe captura la fugacidad de las cosas en el mundo, pero sin preservarlas en el espacio de la enunciación, sin aferrarse a ellas, dejando que se evaporen después de haberlas colocado en el centro del poema y, ciertamente, sin permitir que la tentación de lo metafórico invada la intención poética, pues, como apunta Favela Bustillo (2012), la lengua que “se le impone a Watanabe como una herencia le viene de su madre: un lenguaje medido, sin aspaviento alguno” (p. 12), al que él mismo se refirió como refrenamiento.<sup>5</sup>

En ese sentido, me parece relevante cómo Watanabe construye la imagen principal del poema titulado “Los búfalos” (2022):

---

<sup>4</sup> Por otro lado, llama la atención la similitud con “Masa”, uno de los poemas más conocidos de César Vallejo, también perteneciente al tramo final de su obra. Ambos cadáveres, los que aparecen en los poemas de Watanabe y de Vallejo, están inmersos en un proceso constante, el de éste en el *seguir muriendo* y el de aquél en el de *estar yéndose*.

<sup>5</sup> Este refrenamiento de la poética de Watanabe también guardaría un parentesco con lo que Mario Montalbetti (2021) define como la resistencia del poema a hacer signo y con ese rechazo hacia el ingreso de lo metafórico como camino del poema hacia su propio hundimiento en su relación con el lenguaje.

Pon el oído en la tierra, escucha  
la estampida de los búfalos  
y dame la razón, ¡quién  
más terrestre y cuadrúpedo que un búfalo!

Si hubiera algún conejo  
en la ruta de los búfalos, la tierra  
no nos traería sus brincos asustados.  
Ella sólo recoge el furor ciego, no la muerte  
del suave conejo  
entre los cascos de la horda (p. 398).

En palabras de Randy Muth (2017), a “diferencia de sus homólogos generacionales, la poesía de Watanabe se caracteriza en gran medida por sus meditaciones sobre la naturaleza y los animales” (p. 40). A este respecto, coincido con Favela Bustillo (2012) cuando señala que “un camino atrayente [de la poesía de Watanabe] es el de su ‘bestiario’, la cercanía con el mundo animal y los significados que pueden desprenderse de esto” (p. 239). En el caso de “Los búfalos”, la voz poética se manifiesta inicialmente como una instancia imperativa que vuelve a poner el énfasis sobre la materialidad: la mirada, el pincel que impregna su poeticidad líquida sobre la materia, centra su enunciación sobre la tierra, el lugar donde puede escucharse la estampida de los animales, que no son más que eso, y cuya cualidad esencial es la de ser terrestres y tener cuatro patas. Lo que importa de su marcha ensordecedora, que podría ser análoga al brutal rumor de la vida al que Watanabe alude en muchos otros poemas, es que acalla a su paso y su transmisión por lo terreno cualquier otro rumor, así implique la muerte. En este sentido, el procedimiento de Watanabe recuerda a lo que precisa Valente (2008) sobre la cerámica china: “el contorno aísla lo representado (fénix, murciélago, pez, raíz, dragón, rama de almendro) reduciéndolo a su soledad esencial” (p. 459), lo cual ilustra, de nueva cuenta, la forma en que la voz poética en Watanabe, a la manera del corte

apélico que Montalbetti (2016) identifica en Blanca Varela,<sup>6</sup> hace un corte en la realidad y utiliza esa fisura para exponer lo más convencional del mundo como motivo poético, “una fugaz y delicada acción del ojo” (Watanabe, 2022, p. 412).

Algo parecido ocurre con “El orgasmo”, ese breve poema construido a la manera de un haikú: “¿Me dejará la muerte / gritar / como ahora?” (Watanabe, 2022, p. 400), tanto que el reparto silábico de la composición japonesa –5-7-5– ha dejado un resto en la métrica de estos versos del autor peruano: 7-3-4. No obstante, con respecto a este poema, difiero en la interpretación que ofrece Favela Bustillo (2012, p. 116), puesto que ese poder de sugestión del que habla podría extrapolarse a toda la poesía y no sólo a la japonesa. Por otro lado, me parece más evidente cómo Watanabe, con total conciencia poética de la preceptiva de Bashō y otros *haijin*, escribe *contra* el haikú, contra la idea de que “se ve el mundo dotado de la perfección de finalidad. Todo lo que es natural es acogido y dignificado, casi divinizado por la poesía” (Rodríguez Izquierdo, 1972, p. 27). Si el haikú opera sobre el instante a partir de la sustantivación del mundo, “El orgasmo” centra el espacio poético en la acción que da sentido a la experiencia.

*Banderas detrás de la niebla* es un libro singular, incluso dentro de la misma obra de Watanabe, puesto que su exploración parece ir destinada en diversas direcciones, no siempre congruentes unas con otras o no carentes de contradicciones, una heterogeneidad dominada por el impulso de integración de imágenes. A pesar de esto, la voz poética presente en estos poemas se mantiene sujeta a su visión de la materialidad tanto del mundo como del lenguaje.

En “La fotografía” (2022), el humor dirigido contra el estereotipo de “los poetas: / maricas mirando en lontananza / o angelotes ensimismados en las bellas letras” (p. 401) contrasta con la pregunta retórica de si el *pálpito inicial*, que representa un ingreso poco frecuente de lo metafísico en la poesía de Watanabe, podría quedar

---

<sup>6</sup> Montalbetti (2016) plantea esta noción con respecto a la función que cumple la agramaticalidad del sexto verso –“la no mía cabeza”– en el tercer poema de *Concierto animal* (1999), de Blanca Varela, el cual “*divide la división misma*” (p. 35).

grabado en la mundanidad del papel fotográfico. Más aún: como apunta Vich (2013), “la crítica a la poesía es producida por la poesía misma: la desconfianza en el verso encuentra expresión cabal en el propio verso” (p. 93).

El humor de “La fotografía” da paso también a lo triste e irónico en poemas como “Flores” (2022):

La madreSelva se cerró al amanecer  
y yo, sin su perfume, seguí creyendo en la poesía.

Es difícil persistir en la poesía, más aún  
cuando ella misma nos desorienta:  
en la desesperación  
yo escribí los poemas más sosegados.  
¡Casi enloquezco pidiendo calma!

Ahora, después de la noche en blanco  
y ningún verso, estoy en paz.  
La madreSelva, ya lo dije, se cerró al amanecer.

Otras flores habrá a lo largo del día.  
Los lirios que pone mi mujer en la sala,  
las rosas que dejan caer los cortejos fúnebres,  
las flores carnívoras que se cierran tan violentamente  
que apenas dejan ver a la abeja que matan.  
De estas flores aprenderé, una vez más,  
que la poesía que tanto amo sólo puede ser  
una fugaz y delicada acción del ojo (p. 412).

En “La fotografía”, el poema es el espacio que permite la ridiculización de los poetas, mientras que en “Flores” los últimos versos abren un lugar de expresión para una *ars poética*, que dice mucho sobre la perspectiva desde donde se produce la enunciación: la paz del sujeto lírico llega con el instante de inmovilidad plasmado sobre la superficie móvil y fugaz del poema. La no-escritura, al cabo de la noche en blanco, motivo por otra parte con una filiación oriental innegable, en vez de generar la angustia de lo improductivo en el sujeto desemboca en la satisfacción del no ser, del no participar

en el devenir que impone la costumbre –y que recuerda mucho a la conformidad con que se aprecia la oposición juventud-vejez en “Los tablistas”, poema del libro *Cosas del cuerpo*, publicado en 1999. En este tenor, “Flores”, permaneciendo en esa dimensión de fijación fugaz de la materialidad del mundo en la materialidad del poema, indica que la poesía, además de su carácter evanescente, no está en el poema en sí mismo, sino en el ojo que le da sentido.

La muerte es una de las presencias más patentes en *Banderas detrás de la niebla*, de lo cual deja constancia su tematización en todos los poemas que he analizado hasta este punto. Con respecto a la idea de la muerte, Agamben (1989) explica:

El ángel de la muerte, que en ciertas leyendas se llama Samael y con el que se cuenta que el mismo Moisés tuvo que luchar, es el lenguaje. Aquél nos anuncia la muerte –¿qué otra cosa hace el lenguaje? Pero es precisamente este hecho lo que nos hace tan difícil morir. Desde tiempos inmemoriales, desde los inicios de la historia, la humanidad está en lucha con el ángel, para arrancarle el secreto que él se limita a anunciar. Mas de sus manos pueriles se puede obtener tan sólo esa anunciación, que de todos modos él había venido a traernos. De esto el ángel no tiene la culpa, y sólo aquel que entiende la inocencia del lenguaje comprende al mismo tiempo el verdadero sentido de esa anunciación y puede aprender a morir (p. 115).

Se rinde cuenta sobre la tensión esencial de *Banderas detrás de la niebla*: la del lenguaje y la muerte, que constantemente pone en juego sus posibilidades de representación en el poema. En el caso del último poema analizado, la flor, y su carga histórica como depositaria y dadora de la poesía, choca con su finitud en el mundo. En “El orgasmo”, esa tensión se ve reflejada entre la eventualidad de la muerte y su correlato mínimo en el acto que da título al poema. En “Los búfalos”, la brutalidad de la vida y sus representaciones en el poema y el mínimo espasmo de la muerte del conejo. En “Responso al cadáver de mi madre”, el mismo título marca la pauta enunciación-muerte-vida, a través del acto de la maternidad. Pero lo que otorga sentido a todos estos nexos es precisamente esa mirada que, a veces subjetivada, a veces desubjetivada, pero siempre

encauzando al poema, se erige sobre una dimensión material, como si se tratara de esa caligrafía del agua que deja la impronta de lo poético sobre la solidez de lo real.

Así, en el poema “La sangre” (2022), observamos cómo la voz poética se apropia de los mecanismos de la caligrafía del agua, líquido que aquí transmuta hacia el que corre por venas y arterias, al tiempo que acentúa la finitud que subyace al rumor del discurrir de la materia en la corporalidad:

Los médicos escuchan con el estetoscopio  
el paso rumoroso de nuestra sangre, lo escuchan  
como una revelación que nunca comparten, no dicen  
con alegría: tu sangre no ha huido.

La sangre puede huir. Los órganos están fijos,  
palpitando en su profunda oquedad, pero la sangre  
puede salir de su límite, franquear la piel y saltar  
al mundo.

Si la sangre huye sabrá remontar colinas  
así como se extiende abundante y silenciosa  
por el hígado, sabrá fluir por los arcos de los puentes  
así como avanza por las esclusas del corazón,  
sabrás pasar bajo las raíces enmarañadas de los sauces  
así como pasa entre la arboladura de los pulmones.

La sangre puede inundar todos los paisajes.  
La sangre de los asesinados va delante de nosotros  
y vibra  
como un horizonte infame (p. 405).

Pero ese discurrir de la sangre no está asociado a la vida; por el contrario, la voz poética nos lleva hacia una contradicción en la que este flujo es bidireccional y la huida del mismo es inminente, por lo que los últimos versos del poema que antecede a éste adquieren mayor relevancia: “porque quiero ser (y seguir siendo) en cualquier rostro vivo / con tal de no ser, como el hijo del carnicero, el muerto” (p. 404).

La mortalidad, ya lo hemos visto, se cierne sobre gran parte de la obra del poeta peruano; sin embargo, en *Banderas detrás de la niebla*, esa anunciación, al modo de Agamben (1989), se traslada a través del poema sin posibilidades de trascendencia. En el caso de “La sangre”, Vich (2021) asocia la última estrofa a las turbulencias políticas que experimentó Perú en la segunda mitad del siglo xx y que en el último tramo de esa centuria derivaron en un derramamiento de sangre que dejó una marca indeleble en la sociedad del país. No obstante, para Watanabe, esa impronta sobre el tejido social permanece vibrante, presente, en la lejanía, pero su ignominia no inunda—aunque sí *puede* hacerlo— la realidad del sujeto: por el contrario, se mantiene en un plano potencial que la voz poética conjura en el lenguaje a sabiendas de su fugacidad sobre lo material.

Todas estas búsquedas están estrechamente relacionadas con el poema que da título al libro, en el que leemos: “Adolescente aún, / acaso buscaba el terror gozoso de la evanescencia” (Watanabe, 2022, p. 409): ese terror gozoso de la evanescencia podría ser el núcleo de la poética de Watanabe, el sentido al que tiende la práctica totalidad de su poesía, tal como la caligrafía del agua imprime momentáneamente sobre el suelo la concreción del líquido en letras visibles que eventualmente desaparecerán en razón de su misma naturaleza. El procedimiento está tan presente en esos versos que apelan a él directamente como en los del poema “El algarrobo”, que figura entre los más conocidos del poeta peruano. El árbol en cuestión, señala el sujeto poético, “me pone frente al lenguaje. / En este paisaje tan extremadamente limpio / no hay palabras. Él es la única palabra / y el sol no puede quemarla en mi boca” (p. 411): la percepción del mundo y sus manifestaciones tangibles son resultado de la transfiguración del objeto en lenguaje, una mutación que se dirige exclusivamente al algarrobo en tanto alusión a desposeimiento.

A propósito de los árboles, un motivo recurrente a lo largo del libro, en el cierre del poema “La alameda de pinos”, la voz poética se interroga si al final de ese lugar se acercan cuatro caballos blancos que provocan la muerte de quien los mira; la especulación da paso al reconocimiento de que “*Si son los caballos blancos los que vienen levantando ese polvo / no debo cerrar los ojos*” (p. 414), lo que apela

nuevamente a esa tensión entre el lenguaje y la muerte así como al uso de la palabra como red que logre atrapar momentáneamente las constantes transformaciones del mundo material que, como el ángel de la muerte al que refiere Agamben (1989), entraña en su sentido último el aprendizaje de la muerte, que a su vez pone en perspectiva la evanescencia de lo vital y de las posibilidades de enunciación.

En este sentido, “La pared”, el poema que antecede a la sección “El otro Asterión”, es, acaso, uno de los que más claramente opera en el sentido de la caligrafía del agua:

Había una pared de adobe  
sin revestimiento donde se apoyaba mi cama.  
En la madrugada, mi nariz contra la pared  
aspiraba su olor profundo: tierra  
traída de la encañada donde se entretejían,  
como en un arabesco, raíces muertas de pasto.

A mis espaldas mi familia dormía hacinada  
como una tribu acampada en un lugar ruinoso.

Entonces yo ponía mi lengua en la pared  
para dejar una mancha húmeda antes de irnos (p. 434).

A diferencia de otros poemas que he considerado hasta este punto, en los que la voz poética se vale del lenguaje para identificar y capturar ese desfile de fugacidades en que se desgrana la materialidad de lo real, en “La pared” es el sujeto mismo del poema el que imprime en la superficie del mundo su propia huella líquida, que sólo habrá conseguido capturar a través de la misma sustancia del lenguaje. Es precisamente la voz poética la que, a la manera de los calígrafos del agua, deja una parte de sí plasmada en el mundo como testimonio de su presencia ya interrumpida.

*Banderas detrás de la niebla* comienza con una voz poética situada ante un cadáver ajeno pero propio en “Responso al cadáver de mi madre” y finaliza en el último apartado de “El otro Asterión” con el cuerpo del personaje homónimo en toda la plenitud de su

ya completada inexistencia. Las vicisitudes de la corporeidad en Watanabe ya han sido analizadas a profundidad en varios estudios —Dimeo (2021), Saucedo (2023), Vich (2013)—, pero considero que ésta no es sino una expresión más de la mirada fija sobre la materialidad del mundo, que también habla sobre una postura ante la poesía que no está presente en los poetas que se acostumbra a enumerar como parte de la generación en la que suele incluirse a este autor.

A través de la lectura propuesta de este último poemario de Watanabe se observa que la poética del autor peruano puede describirse como una tentativa de condensar en el poema esa tensión entre la muerte y el lenguaje, a partir de una serie de procedimientos formales que podrían equipararse al del calígrafo que, con el único recurso del agua, un lenguaje simple pero esencial, plasma esta confrontación de manera fugaz sobre la misma materialidad que utiliza como recurso. Ciertamente, es posible remontarse al haikú y la poesía oriental en general para definir los rasgos que caracterizan a este procedimiento, pero también hay que puntualizar que Watanabe, al que la crítica ya ha calificado como un poeta insular y producto de la transculturación, supo forjarse en su misma insularidad una poética multidireccional que opera sobre una serie de recursos identificables en su intención de integrar imágenes sin recurrir a lo metafórico, pero anclada de forma permanente en su enfoque de la fugacidad. ➤➡

#### REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. (1989). *Idea de la prosa*. L. Silvani (Trad.). Barcelona: Ediciones Península.
- DIMEO, C. (2021). José Watanabe, la escritura del cuerpo en el espacio. *Revista Chilena de Literatura*, 104, 493-522. <https://revista-literatura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/65810>
- FAVELA BUSTILLO, T. (2012). *El lugar es el poema: aproximaciones a la poesía y poética de José Watanabe*. Ciudad de México: Universidad

- Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ptd2013/Presenciales/0703103/0703103.pdf>
- FERNÁNDEZ BRAVO, Á. (2018). Traducción, tráfico y transcripción. Huellas de la lírica asiática en la poesía latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 44(87), 39-66. Somerville, Tufts University/Centro de Estudios Latinoamericanos Antonio Cornejo Polar. <https://www.jstor.org/stable/26629880>
- FERNÁNDEZ BRAVO, Á. (2022). El provincianismo cosmopolita de José Watanabe. Ecos latinoamericanos. *El jardín de los poetas*, 0(14), 46-58. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/6330/6433>
- MONTALBETTI, M. (2016). *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- MONTALBETTI, M. (2021). *Cabe la forma*. Valencia: Pre-Textos.
- MUTH, R. (2017). José Watanabe: poesía, memoria e identidad. *Cuadernos Canela*, 28, 39-48. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6065019>
- PAZ, O. (2014). *Obras completas II. Excursiones/incursiones*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- RECKERT, S. (2001). *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ IZQUIERDO, F. (1972). *El haiku japonés*. Madrid: Publicaciones de la Fundación Juan March.
- SAUCEDO, J. (2023). Hubo otro mundo: José Watanabe, poesía y sacralidad. *Humanitas. Revista de teoría, crítica y estudios literarios*, 2(4), 39-64. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León. <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas2.4-47>
- STEINER, G. (2002). *Extraterritorial*. Madrid: Siruela.
- TSURUMI, R. R. (2012). *The closed hand: images of the Japanese in modern Peruvian literature*. Indiana: Purdue University.
- VALENTE, J. A. (2008). *Obras completas II, Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- VERMEEREN, L. (2017). Evaporating ennui: water calligraphy in Beijing. *China Creative*. University of Amsterdam: Amsterdam, s. p. Disponible en <https://chinacreative.humanities.uva.nl/evaporating-ennui-water-calligraphy-in-beijing/>

VICH, V. (2013). *Voces más allá de lo simbólico*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

WATANABE, J. (2022). *Poesía completa*. Valencia: Pre-Textos.