

## EL USO DE LAS PALABRAS/O LA DANZA DEL INTELLECTO EN LOS POEMAS DE JOSÉ WATANABE

The usage of words/ or the dance of the intellect in the poetic work of José Watanabe

**Autora:** Tania Favela Bustillo<sup>1</sup>

**Filiación:** UNAM, México D.F, México.

**Email:** [teamana@hotmail.com](mailto:teamana@hotmail.com)

### RESUMEN<sup>2</sup>

En el presente ensayo se analizan algunos poemas del poeta peruano José Watanabe (1945-2007), tomando como punto de partida el concepto de melopea de Ezra Pound, La función poética de Roman Jakobson y algunas ideas de Charles Olson en torno a la función de la sílaba en la construcción de un poema. El ensayo se propone mostrar el tejido sonoro que sustenta a los poemas de Watanabe y la interrelación que surge, desde el sonido, entre la imagen y el concepto.

**Palabras claves:** poesía, sonido, Perú, José Watanabe

### ABSTRACT

In this essay, some poems of Peruvian poet José Watanabe (1945-2007) are analyzed, taking the concept of melopea by Ezra Pound, The poetic function by Roman Jakobson and some ideas by Charles Olson concerning the roll the syllable plays in the construction of a poem. The purpose in this essay is to show the phonic interwoven that sustains Watanabe's poems and the interrelation that emerges between sound, image and concept.

**Keywords:** poetry, sound, Peru, José Watanabe

*El poeta antiguo atendía al ritmo de cada verso en particular; el versolibrista atiende a la armonía total de la estrofa. Es una orquestación más amplia, sin compás machacante de organillo.*  
**Vicente Huidobro**

La poesía, dice William Carlos Williams, "es lenguaje cargado de emoción" (71). Esta definición servirá de punto de partida para iniciar la reflexión de este ensayo. La pregunta que se impone resolver ahora es: ¿cómo se carga el lenguaje de emoción?, ¿qué distingue a un texto cualquiera de un texto poético?, ¿cómo esa emoción en el poema se vuelve

profundamente significativa? Para intentar responder tomaré la triada poundiana: melopea-fanopea-logopea. La melopea tiene que ver con las cualidades sonoras del lenguaje: armonías fónicas, resonancias, musicalidad, ritmo, métrica y rimas; la fanopea se centra en la imaginación y la constelación de imágenes que se generan, y la logopea con el significado de las palabras, los conceptos que se interrelacionan, surgen o derivan de éstos.

Esquematisando la clasificación poundiana, podría decirse que un poema se carga de emoción o de *energía* (palabra que utiliza Pound) a partir del sonido, la imagen y el concepto. Estos tres niveles del lenguaje se vinculan simultáneamente, es decir, encuentran sus correspondencias en las relaciones que emergen a partir del tejido variado que constituye al poema.

Ante un poema estamos ante una nueva lógica: una lógica interna que se concretiza en una gramática interna. Quien dice lógica, escribe Levi Strauss, “dice instauración de relaciones necesarias” (59). Si se desplaza esta definición al poema, tendríamos: todo poema funda relaciones necesarias entre sus partes. El poema es entonces una nueva estructura en la que todos sus elementos se encuentran intensificados, y es, precisamente por esto, que no puede reducirse el poema a lo que dice, ya que éste dice desde su estructura particular.

La poesía, en palabras de Yuri Lotman, se sirve de la lengua natural como material (español en el caso de Watanabe) para crear un lenguaje secundario de comunicación; lenguaje que implica una significación de todas sus ordenaciones existentes:

Decir que la literatura posee su lenguaje, lenguaje que no coincide con la lengua natural, sino que se superpone a ésta, significa decir que la literatura posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de éstos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios.(34)

Estos “mensajes peculiares”, como los llama Lotman, se distinguen de los mensajes comunes por su función. Roman Jakobson distingue seis funciones distintas del lenguaje: la referencial (contexto), la emotiva (hablante), la conativa (oyente), la metalingüística (código), la fática (contacto) y la poética (mensaje), es ésta última la que predomina en un texto poético. Para aclarar en qué consiste la *función poética* es importante recordar los dos modelos básicos que se utilizan en la conducta verbal: la selección y la combinación. La selección tiene que ver con las equivalencias, similitudes, desigualdades, sinomias y antinomias; mientras que la combinación se basa en la proximidad, en la red secuencial. “La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación. La equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia” (Jakobson, 40). Si en la función referencial (que es jerárquicamente la más común), la relación de proximidad atribuida es la más alta; en la función poética, tanto la semejanza etimológica, como lo semejanza atribuida, crean una estructura sumamente compleja en cuanto a sus relaciones internas. Todos los elementos de un poema se encuentran interrelacionados, ninguno está privilegiado. En palabras de Marina Tsvietáieva: “cada molécula es ese conjunto y su objetivo está en todas partes, omnipresente en toda su extensión” (93). Si alguna de las partes faltara, el todo como tal, el poema, se vería dramáticamente modificado.

La concentración en el mensaje, el uso de las relaciones de equivalencia como recurso constructivo de la secuencia, la clausura y la autonomía relativa al poema, la delimitación entre signo y objeto, la multiplicidad de significados en el discurso poético, el uso de figuras

sonoras y especialmente de la paronomasia, la inmediatez característica de los rasgos distintivos, el poema como un autotélico sistema de signos, el poema como una estructura, la gramática de la poesía y sobre todo el uso de figuras y paralelismos gramaticales, todos estos elementos son definitorios de la función poética. (Waugh, 224)

Lo que importa ahora es ver qué papel juegan todos estos elementos en los poemas de Watanabe. Para mostrar el funcionamiento de ese tejido sonoro, visual y conceptual, tomaré algunos poemas de su segundo libro, *El huso de la palabra*; libro que gira precisamente en torno a la reflexión del *uso/huso* de las palabras. Desde el título, Watanabe llama nuestra atención con la elección del homófono de *uso*, abriendo otras posibilidades tanto sonoras como conceptuales y visuales. El libro inicia con unos versos del poeta brasileño Drummond de Andrade como epígrafe:

....contempla las palabras  
Cada una  
tiene mil caras secretas sobre la cara neutra  
y te pregunta, sin interés por la respuesta,  
pobre o terrible, que le dieres:  
¿trajiste la llave?

Los versos de Drummond forman parte de su poema “Búsqueda de la poesía” y me parece significativo que Watanabe los haya tomado para abrir su libro. En *El huso de la palabra* hay también una búsqueda de la poesía; de las particularidades del lenguaje poético. En este libro, pareciera decir Watanabe a su lector, las palabras guardan secretos infinitos para aquel que sabe leerlas adecuadamente. La llave está en el oído y en el ojo del lector, en su capacidad de escuchar y de ver a las palabras para saber qué y cómo dicen, para que éste descubra las relaciones invisibles que las unen. Si como afirma Jaques Roubaud, “la poesía dice lo que dice diciéndolo” (77), lo importante es examinar cómo *dicen* los poemas de Watanabe, cómo están contruidos. Para saber qué *dice* un poema es necesario entender cómo lo *dice*, es importante adentrarse en ese *decir*, en esa forma específica de *decir* que lo sustenta.

Tomemos como ejemplo el poema “Canción mágica para la cacería (Basada en una canción anónima esquimal)” (Watanabe 61):

Rena,

permaneceTA sobre tus piernas, y quieTA. **rena/aner**

A ti TE digo

a ti que ya presienTEs mi mano ponderando tu cuerpo. **renaner**

Espérame aún no tomo compleTA decisión, **rena**

todavía vacila algún perdido nervio mío. **aner**

Detrás de esTE promontorio de nieve (r-a-e-n)

TE he mirado fijamenTE duranTE horas **rena**

y anTEs que mi flecha

mis ojos

han hundido en tu corazón el deseo de ser presa. **aner**

Si el viento cambia y mi olor de hombre (e-n-a-r)

hace huir a tu manada (a-e-r-n)

sé que tú permanecerás allí, alTA sobre tus piernas. **aner/rena**

Mira: mi cuerpo ya se levanTA, reunido **rena**

—————y natural,

y sin esfuerzo TEnsa el arco, contiene la flecha **renal/rena**

Tu gran salto de herida **aner**

TE confundirá con los animales de alas (e-n-r-a)

y morirás como ellos, entre nosotros y el cielo. (r-á-e-n)

Así canTAré, así diré. **anér**

Porque pronto yo seré dos:

el cazador que confirmará su destreza **rena/aner**

y el arrepentido

que exaltará con palabras tu muerTA belleza. **aner**

Ahora gira lentanTE, muéstrame el lado del corazón **renal/aner**

y ven contentA, por aquí (e-n-a-r)

por aquí.<sup>3</sup>

En lo primero que quiero llamar la atención es en la *melopea*. El tejido fónico que muestra el poema no es evidente, éste se presenta con una sutileza tal, que en las primeras lecturas pasa inadvertido, pero después de un análisis detallado cobra sentido. Si atendemos a la composición del poema encontraremos ciertas repeticiones fónicas. La palabra “rena” con la que inicia “Canción mágica para la cacería”, y que por el contexto funciona como un nombre propio que designa al animal que se va a cazar, (seguramente, por ser la caza de un esquimal, un caribú o reno), aparece, reiterativamente, desarticulada a lo largo del poema. Los fonemas del significante “rena” forman otros tantos significantes: “aner”, “eran”, “rane”, “anre”, “aren”, “enar”, “aern”, “raen”, “erna”, que se construyen y de-construyen

intermitentemente, diseminándose entre los versos. Estos armónicos que resuenan funcionan como un *intracódigo* que sustenta la estructura del texto. Encontramos en este poema de Watanabe los efectos de una “función anagramática”: “rena” aparece en el poema, no sólo como nombre propio, sino como una *palabra-tema* que sirve como eje para la composición. La insistencia subyacente de los cuatro fonemas crea una reverberación sonora que se vuelve significativa. No hay que olvidar que gran parte de la carga emocional de un poema está contenida justamente en las relaciones sonoras que se van construyendo.

Robert Creeley reflexiona en una entrevista sobre este aspecto:

Conversando con Basil Baunting el otoño pasado, me dijo que su propia concepción de lo que la poesía podría ser para él, la obtuvo por primera vez, cuando comprendió que los sonidos podían contener la carga emocional del poema tan hábilmente como ninguna otra cosa “dicha”. Es decir, que las modificaciones del sonido — y sus modulaciones— podían transportar esa carga emocional. (35)

Se está hablando, entonces, de un *significado emocional*, en el que se teje lo sonoro con lo semántico. La reciprocidad entre sonido y sentido es esencial en la *función poética*. En palabras de Jakobson: “la equivalencia de sonido proyectada dentro de la secuencia como su principio constitutivo, envuelve de un modo inevitable una equivalencia semántica” (58). No es necesario, como lo veremos en otros poemas de Watanabe, que exista una *palabra-tema* que sirva como armonizador fónico del poema y eje de la composición, las aliteraciones dentro del texto, las rimas internas, la paranomasia, las resonancias vocálicas o consonánticas, es decir, la acumulación de ciertos sonidos dentro del poema, pueden, perfectamente, llevar y sostener esa carga emocional.

Como lo señala Linda R. Waugh:

En la función poética, la concentración en el signo lingüístico como signo y el divorcio entre el signo y su referente significan que la textura del signo en todos sus aspectos se hace perceptible, incluyendo el aspecto del signo que por su misma naturaleza es perceptible, a saber, el *signans*. El sonido como tal, en y por sí mismo, se convierte en uno de los portadores patentes del significado poético: hay una especie de magia verbal en el sonido mismo. (221)

El concepto de “magia verbal” que maneja Waugh, se vuelve doblemente significativo en “Canción mágica para la cacería”, ya que en este poema, la evocación sonora del nombre “rena” funciona como un encantamiento, y el hablante (o yo poético), parece ser un chamancazador, que con su canción, atrae al reno hacia la muerte: “y antes que mi flecha/mis ojos/han hundido en tu corazón el deseo de ser presa”. Este poema es casi una presentación de la caza, un recorrido que va llevando, poco a poco, al animal al encuentro con la flecha. Hacia el final, la expresión deíctica que se repite: “por aquí/por aquí”, señala el lugar al que el cazador dirige a su presa; lugar al que dirige, también, la atención del lector, creando un espacio sonoro-visual como soporte del poema.

Otro poema en el que aparece también la función anagramática es “En el museo de Historia Natural” (Watanabe 70):

En el museo de *Historia Natural* (m-i-r-a-n-l)  
 mi mano sobre el lomo de la pantera terrible (m-a-n-r-i-l)  
 se desliza como si calmara las formAS de otrAS amenazAS (m-i-a-l-r-n)  
 yel mandril ASiente, (mandril)  
 posando entre su pareja y su cría, el mandril ASiente. (mandril)  
 Tu piel y mi piel estaban disecándose, **mandrila**, y nos quedaba el (mandrila)  
 cuerpo como frutAS consumidAS dentro de su cÁScara. Pude hablar (r-m-a-n-i-l)  
 ———de tanto, pero me dio pereza. (a-n-r-m-i)  
 Sobre la cabeza del **mandril** años y años cae el polvo de estopa mandril  
 y cerca de sus pies  
 ———su propIA pelambre y la de su familia. (r-i-a-l-m)  
 Aquí todo está **muerto**, SÓlo el Alre (m-r-l-a-i)  
 —————glrA levemente vivo, (i-r-a-l-m-n)  
 pero a veces se agltA y **mueve** las plumas y las pieles (r-a-i-m-l)  
 y por un segundo **nOS** hace creer en **movimientOS** más Ostensibles(r-n-m-i-a-l)  
 donde el águila **carnicera** devore al petirrojo **indefenSO** y SÓlo bello (n-l-r-a-i)  
 o la pantera complete su salto **SO**bre el anca de la gacela. (n-r-a-m-l)  
 Pero fue SÓlo el aire **SO**plando (r-l-a-i-n)  
 y es el poeta **inobjetivo** que **mira** e **insiste**: (l-a-i-n-m-r)  
 —————el mandil quiSO **huir** mandril  
 —————por la ventana, **SO**lo, (r-a-n-l)  
 —————el mandril quiSO **huir**. mandril

Siguiendo a Saussure, sería mejor hablar aquí de *anafonía* que de *anagrama*, ya que como él mismo lo explica, en el *anagrama* podemos encontrar la *palabra-tema* completa, mientras en la *anafonía* encontramos la forma imperfecta de la palabra. “La *anafonía* es, pues, la simple asonancia respecto de una palabra dada, más o menos desarrollada y más o menos repetida, pero que no forma *anagrama* en la totalidad de las sílabas”(Starobinski<sup>25</sup>). En el poema anterior, de los siete fonemas que conforman la palabra “mandril”, se repiten, en diferentes combinaciones, seis, quedando excluido el fonema /d/; sin embargo, los seis fonemas restantes, evocan, dentro del tejido sonoro que constituye al poema, la palabra “mandril”, que aparece desmembrada dentro del cuerpo del poema, y que podría ser tomada como la *palabra-tema* en base a la cual gira el eje de composición. Es interesante observar, además, que la textura sonora del poema recae en

las consonantes más que en las vocales. Las nasales: /m/, /n/ y las líquidas: /r/ (vibrante), /l/ (lateral), producen una sensación de suavidad, de tersura, que corresponde a la piel, el pelambre y las plumas que el hablante acaricia. Las consonantes funcionan como el esqueleto del poema, son las que permiten su movimiento y su articulación.

Tanto en “Canción mágica para la cacería” como en “En el museo de Historia Natural”, Watanabe introduce paralelismos y anáforas que sirven para acentuar la eficacia expresiva y emocional del texto, y se sirve, también, de otros recursos: rimas internas y externas, y aliteraciones diversas, que involucran otros fonemas distintos a los de la *palabra-tema*, para enriquecer el tejido sonoro de ambos poemas.

Si reflexionamos un poco sobre el proceso de creación de los poemas de *El huso de la palabra*, lo primero que nos preguntamos es si el poeta fue consciente de ese complejo esquema que los constituye. A esta pregunta, yo me atrevería a responder que no, que Watanabe no fue consciente, pero que su oído, de manera inconsciente, sí lo fue, así como también es inconsciente la recepción de éstos en el oído del lector. Jakobson al reflexionar sobre esta pregunta en relación a otros poetas afirma:

La intuición puede funcionar como el diseñador principal –y con bastante frecuencia el único- de las complicadas estructuras fonológica y gramatical en los escritos de poetas individuales. Tales estructuras, poderosas sobretudo en el nivel subliminal, pueden funcionar sin la ayuda del juicio lógico o el conocimiento patente en el trabajo creativo del poeta. (98)

Raúl Rodríguez Ferrándiz en su libro *Semiótica del anagrama*, señala que Francis Ponge, al leer su pequeño poema “la ostra”, se dio cuenta que el texto contenía muchas palabras acabadas en *atre*, que apuntalaban, con su insistencia fónica, a la palabra “ostra”. Ponge “se declara inocente e inconsciente de la reverberación sonora de la ostra a todo lo largo del texto que la describe, imputándosela a ese misterio entre el azar de las palabras y su intención expresa”(302).

Podríamos hablar, entonces, de una *voluntad pasiva* que va guiando al poeta en la escritura y reescritura de los poemas, o podríamos pensar, siguiendo al poeta norteamericano Charles Olson, que es el lenguaje, el que en un momento dado, dirige la escritura. *Voluntad pasiva* o *acción del lenguaje*, lo cierto es que un poema parece poner en funcionamiento, con una eficacia singular, recursos de la palabra, que en otros tipos de textos permanecen en estado latente o son omitidos. Las palabras en la poesía están vivas, flexibles, buscándose las unas a las otras. En este sentido, los dos postulados esenciales de la teoría lingüística de Saussure, la arbitrariedad del signo y la linealidad del significante, se ven trastocados en el lenguaje poético. En poesía nada es arbitrario, todas las palabras son necesarias, surgen por una motivación visible o invisible del mismo texto, y los significantes responden más a las resonancias que surgen entre ellos, que a la contigüidad, permitiendo una rearticulación no lineal de los mismos.

Ante un poema estamos ante una estructura dinámica en la cual todos los elementos se encuentran interrelacionados, armónicamente correspondientes. En los poemas de Watanabe encontramos relaciones asociativas a nivel fonológico y morfológico, que contribuyen a la fluidez del lenguaje, y a que se intensifique la naturaleza polifónica y

polisémica del mismo. La palabra, que generalmente es percibida sólo desde su carga semántica, aparece visual y sonoramente cargada; los armónicos resuenan entre ellas, y los grafemas, como dibujos reiterativos, se delinean. Es justamente ahí, en la materialidad de la superficie del poema, en donde puede percibirse el movimiento del lenguaje.

Detengámonos un momento en el poema “Trocha entre los cañaverales” (Watanabe, 95):

Caminas la trocha de los **CAÑA**VERaEs,  
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 brasERos 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 **CAÑA**VERaEs  
y te amonesta:  
“Aquí no, tu dulce égloga aquí no”.

¿No hay acaso, en este poema, un acuerdo, entre la caña y el verde, que reverbera en los cañaverales?, ¿no hay un amor secreto entre estas palabras? Al margen de lo que el poema diga, de la linealidad de éste y sus referentes que apuntan a un contexto determinado, el poema parece volver sobre sí mismo, regocijarse en sí mismo. El poema nos lleva, inevitablemente, a las palabras, nos reconcilia con ellas: con sus sonidos, sus texturas, su longitud, su sustancia y la atmósfera que crean. ¿Cómo hablar de arbitrariedad ante una relación plenamente amistosa o amorosa entre las palabras? La figura fónica “er” insiste en su presencia y se transforma sutilmente en “erd”, “vel”, “per”, reajustándose y fragmentándose, para volver a reaparecer, en “re” “rde” o “edr”, como si no quisiera salir del texto, como si hubiera encontrado en éste, su hogar. Y es que Watanabe crea, en *el espacio del poema*, precisamente, la conciencia de un ritmo y un equilibrio, no sólo para el lenguaje, sino también, para el lector, que se ve, inconscientemente, beneficiado y atraído por él. “Trocha entre los cañaverales”, lleva al lector por el sendero del lenguaje hasta el último verso, en el que la duplicación se presenta, al mismo tiempo, como el cierre del poema y el final del paseo.

Watanabe, a diferencia de un filólogo, juega con las etimologías de las palabras; su sentido lúdico, aunado a su buen oído, le permite encontrar falsas etimologías o seudo-etimologías, que revelan afinidades imperceptibles entre palabra y palabra. En el poema “En su caída”, podemos seguir de cerca las relaciones paranomásticas que surgen y que constituyen una parte fundamental de la composición. En relación a la paranomasia, Haroldo de Campos señala lo siguiente: “La figura clave del eje de la similaridad –la más inmediatamente tangible, en el sentido de los armónicos- es, antes que la metáfora, la paronomasia, que la corrobora en el nivel de la materialidad del *signans* (como ha observado D. Pignatari, no exactamente contradiciendo, sino especificando a Jakobson): ésta, de hecho, es la operación que sintetiza la proyección del paradigma en el sintagma, según el axioma jakobsoniano de la “función poética”(95).

-

Los PATOs que van al sur

otra vez están llegando al estuario de Végueta

y ANTE la elegANTE gaviota

arman su alGARAZA con la GrACiA de los vulgares.

La gaviota hace un gesto hoStIL y vuela hacia LAS ISLAS tranquilAS.

Los PATOs quedan sumergiéndose, cuchareando el Llmo, buscando

———desoves,

mientras el sol *desciende* como un globo y se *detiene* FRAgoroso

*detrás* del árbol

que crece en la pequeña ISLA SALIna del estuario.

Todos los elementos del palSAje parecen convergir en el sol.

De pronto el mundo cambia de orientación y de ánimo:

ha resonado el disparo

de un cazador que acALLandO a su perro avanzó hasta el gramadal.

Los PATOs corren rasantes y con esPANTo sobre el agua

hasta alcanzar el vuelo y perderse detrás del farALLón,

—————pero el herido,

el herido queda manteniéndose dramáticaMENTE en una media

—ALTura,

sobre el árbol,

sobre el sol,

e inesperadaMENTE se eleva casi vertical como si buscara acabarse

en el punto más ALTo del aire.

Cuando empieza a caer se forma en mi boca una FRAsE pladoSA,

una FRAsE que él ni nadie podrá oír en su caída:

“Estás cayendo hacia el sol”, le digo inútilMENTE. (Watanabe 91)

Encontramos varias semejanzas interesantes en los primeros versos: la preposición ANTE, en una suerte de amplificación fónica, reaparece en elegANTE, fusionándose a ésta última palabra, precisamente, por su semejanza fonológica. Lo mismo sucede al final del quinto verso: el artículo LAS, reaparece en ISLAS y en tranquilAS, la presencia intermitente de la figura sonora “LAS”, actúa como un eco dentro del verso produciendo su reverberación. Hay, además, en ISLAS y tranquilAS, los mismos últimos cuatro fonemas, y por lo tanto, el final de tranquilas, ILAS, podría conformar, intercalando sus fonemas, la palabra ISLA. Esta palabra reaparece en el décimo y en el onceavo verso: ISLA SALIna, nuevamente surgen los cuatro fonemas compartidos entre estas dos palabras. La sugerencia sonora de ISLA permanece latente en la palabra palSAje, y palSAje encontrará su correspondencia casi exacta, en pladoSA, unos versos antes de terminar el poema.

Volviendo al inicio del poema, entre alGARAZA y la/GrACiA la resonancia es evidente, produciendo la sensación de un parentesco, no sólo a nivel fónico sino también semántico; además, entre ambas palabras se produce, con ayuda del artículo “la”, un sonido onomatopéyico que evoca el vocerío alegre de las gaviotas; vocerío que se intensifica en el atardecer al descender el sol que se detiene fragoroso, extraño adjetivo el que elige Watanabe para calificar al sol y que nos lleva a imaginar un sol ruidoso, estruendoso, rodeado, seguramente, del vocerío de las gaviotas y los patos. Hacia el final del poema, el adjetivo FRAgorOSO se encuentra con la FRAsEpladOSA, resonando en ella, y suavizándose hasta ser casi imperceptible, transformándose en esa FRAsE que nadie podrá oír y que sin embargo escuchamos silente: “Estás cayendo hacia el sol”.

Watanabe nos lleva del estruendo al silencio, de la alegría al drama, de la vida a la muerte; este giro surge en la segunda estrofa del poema que comienza, precisamente, con un giro semántico y sonoro a la vez. “De pronto el mundo cambia de orientación y de ánimo/ ha resonado el disparo de un cazador”; la insistencia en la vocal /o/ cambia los colores del poema, de la algaraza de las gaviotas pasamos al sonido de un disparo; el disparo resuena en acALLndO, modificando la sensación semántica de la palabra, y vuelve a resonar en farALLÓN. Después del disparo “Los PATOs corren rasantES y con ESPAnTO sobre el agua”, en la palabra ESPAnTO está incrustado el PATO que muere y cae ante el disparo; hay también en ese eco, en esa palabra que se repite y esconde, el doble sonido del disparo TO/TO, una onomatopeya velada, que sin embargo, resuena en el verso. Cae el herido, que Watanabe sitúa en el sexto verso, al centro, solo, como si quisiera aislarlo del resto del poema, y producir, visualmente, la sensación de la caída; sensación que pone en evidencia en el siguiente verso, en el que introduce una reduplicación para producir un eco más con la palabra herido. A partir de la caída el tiempo se alarga, los tres adverbios que dibujan, literalmente, en el poema, un triángulo, ayudan a producir la sensación de lentitud y generan, al mismo tiempo, una resonancia sonora-semántica: dramáticaMENTE, inesperadaMENTE, inútilMENTE.

Paul Valéry señala que uno de los rasgos distintivos del lenguaje poético, supone la correspondencia entre las palabras y el efecto que producen:

Así, entre la forma y el fondo, entre el sonido y el sentido, entre el poema y el estado de poesía, se manifiesta una simetría, una igualdad de importancia, de valor y de poder que no hay en la prosa; que se opone a la ley de la prosa —la cual decreta la desigualdad de los dos constituyentes del lenguaje—. El principio esencial de la mecánica poética —es decir, de las condiciones de producción del estado poético mediante la palabra— es a mis ojos ese intercambio armónico entre la expresión y la impresión. . . . El valor de un poema reside en la indisolubilidad del sonido y el sentido. . . ésta es una condición que parece exigir lo imposible. . . Y sin embargo es quehacer del poeta darnos la sensación de la unión íntima entre la palabra y la mente. (94)

Detengámonos en “Poema del inocente”(Watanabe90), en el que podemos seguir esa *unión íntima* entre palabras y efecto producido, entre los sonidos y las imágenes creadas:

Bien voluntario **SO** es e**L SOL** (es)  
 en **LOS** AreNAles de Chicama. (es)  
 ANuDA, pues, las cuatro puntas del pañue**LO** Sobre tu cabeza (es/as/as/eza)  
 y ANDA tras la lagartija inútil (as)  
 entre eso**S** árbOLeS ya muerto**S** p**OR** La **SOL** llama. (es/es/e s)  
*De delicadezas*, la *del* **SOL** la más cruel (ez/as/a s)  
 que consume árbOLeS y lagartijas respetANDO su cáscara (es/as/es)  
 Fija en tu memoria esa enseñANZA del paisaje, (esa/ e s a/ a s e)  
 y esta otra: (es a)  
 de cuANDO acerca**Ste** al árb**OL** reseco un fo**Sf**Orito trivial (es)  
 y ardió demasiADO súbito y desmedido (e a s/es)  
 como **Si** fuera de p**OL**vora.  
 No te culpes, quién iba a calcu**Lar** tamañ**O** eStropicio! (es/es)  
 Y acepta: el fuego ya estaba allí, (es)  
 ten**SO** y contenido bajo La corteza, (e s/eza)  
esperANDO *tu* ge**St**O trivial, *tu* mataperrada. (es/es)  
 Recuerda, pues, ese repentino eStrag**O** (su intraducib**Le** belleza) (es/es/es/ez)  
sin arrepentimientos (s e/e s)  
 porque fuiste tú, pero *tampoco*. (e s e)  
Así (as)

en todo.

Además del tejido sonoro que se da a lo largo del poema gracias a la intervención de la vocal media /e/, la vocal abierta /a/ y las consonantes fricativas /s/ y /z/, que permiten la fluidez sonora del mismo, hay otros ecos dentro del texto, que no sólo acentúan la musicalidad, sino que van creando sugerencias semánticas fundamentales. En el siguiente esquema podemos ver la insinuación de la palabra “sol” que se oculta y revela intermitentemente, y al lado de la figura “sol” se anudan otras palabras, en las que se produce otro eco sonoro que alude tanto a los “arenales” como al verbo “andar”: andar sobre el paisaje de los arenales y recordar el efecto del sol sobre el paisaje, son los dos motivos temáticos que se entrecruzan en “Poema del inocente”, en el que también se encuentran, como en muchos otros poemas de Watanabe, el pasado y el presente.

AreNAles	voluntario <b>SO</b> <u>es</u> e <b>L SOL</b>
ANuDA	<b>LOS</b>
—ANDÁ	pañue <b>LO</b> Sobre
<u>resp</u> etANDO	<u>eso</u> <b>S</b> <u>árb</u> <b>OLeS</b> ya mu <u>er</u> to <b>S</b> pOr La <b>SOL</b> lama
enseñ <u>AN</u> ZA	<b>SOL</b>
cuANDO	<u>árb</u> <b>OLeS</b>
<u>demasi</u> ADO	
<u>esper</u> ANDO	acerca <b>St</b> e al <u>árb</u> <b>OL</b> <u>re</u> seco un fo <b>Sf</b> Orito <u>triv</u> ia <b>L</b>
_____	<b>-Si</b> fuera de p <b>OL</b> vora
_____	calcu <b>L</b> ar tamañ <b>O</b> <u>e</u> <b>St</b> ropicio
ten <b>SO</b> y contenido bajo La/ <u>ge</u> <b>St</b> <u>O</u> <u>triv</u> ia <b>L</b>	
_____	<u>e</u> <b>St</b> rag <b>O</b> (su intraducib <b>Le</b>

Seguir las posibles relaciones entre los fonemas esparcidos por el texto, supone, como lo indica Starobinski, “hacer una lectura que se desarrolla según otro tempo (y en otro tiempo): en última instancia se sale del tiempo de la consecutividad propia del lenguaje habitual” (42). Esta otra lectura nos permite descubrir algo mucho más importante que un mensaje oculto o una *palabra-tema*; nos ayuda a percibir los impulsos, las oscilaciones, los gestos, las intenciones profundas del lenguaje.

Sorprende, en los dos poemas anteriores, la capacidad de metamorfosis de las palabras: una palabra se transforma en otra (**SOL** en **SOL**lama), entra (**LAS** en is**LAS** o **PATO** en es**PAN**TO) o sale (de **ANuDA** sale **ANDÁ**), se alarga (**ANTE** se alarga en eleg**ANTE**) o se acorta (**ALTura** se acorta en **ALTo**), se divide (voluntario**SO** es e**L**), se une (**SOL**) o se invierte (**SOL/LOS**). El lenguaje poético es flexible en todas sus partes y las palabras alcanzan una naturaleza distinta; en los poemas, las palabras, adquieren una dimensión interna de multiplicación que les permite hacer resonar, a través de ellas, a otras palabras: (arb**OLeS**=**SOL/LA/AL/LAS/ ESA/ES** o **SAL**ina=**ISLA/LAS/LA/AL/SAL/SI**). Sólo un

poeta, atento a los hallazgos de su oído, puede ser capaz de registrar la vida misma del lenguaje con su poema.

Charles Olson en su ensayo, “El verso proyectivo”, habla del *comportamiento del lenguaje* en la poesía, y de la relación entre las palabras y el poeta en el proceso mismo de la escritura. Este ensayo tuvo una repercusión importante en las generaciones 60’ y 70’ de la poesía peruana. Watanabe, incluso, lo menciona en una entrevista:

En los años setenta, los jóvenes tuvimos conocimiento fragmentario de una propuesta del escritor norteamericano Charles Olson, el ‘verso proyectivo’. El poema debía ir de una percepción a otra, sin detenerse y sin seguir un desarrollo lineal. Yo imaginaba la propuesta como un danzante moderno en una gran pista de baile, yendo siempre hacia adelante, o como la improvisación de un solista de jazz. Para hacer tal poema se necesitaba una amplitud y una habilidad verbal que yo no tenía, además de una velocidad que no iba con mi carácter pausado. Algunos de mis amigos como Enrique Verástegui o José Rosas Ribeyro escribieron excelentes poemas en esta línea, inyectándole además un vitalismo que acaso no tenía la poética original. (Rabí Do Carmo, párr. 6)

Llama la atención que Watanabe se centre, sobre todo, en la velocidad que supone la teoría de Olson, y no, en otros puntos muchos más afines con sus propios poemas, como por ejemplo, la relación que surge entre el oído y la mente en el fraseo que articula los versos o líneas del poema. Lo que parece evidente es que Watanabe, aunque interesado en el texto de Olson, lo ve diametralmente opuesto a su propia visión de la poesía; su carácter pausado, como él lo llama, que repercute en un ritmo lento que va desarrollándose también lentamente a partir de las imágenes, no tiene mucho que ver con la agilidad mentada por Olson. Sin embargo, como se ha podido observar en los análisis anteriores, el sosiego de los poemas de Watanabe, su lentitud, es solo aparente, es el efecto que recibe el lector, pero el interior de sus poemas, su tejido interno, es dinámico.

Más allá de las diversas velocidades que pueda alcanzar un poema, me parece que uno de los puntos esenciales del ensayo de Olson es el que tiene que ver con la *composición por campo*. Olson dice que es el lenguaje, el que hasta cierto punto, va guiando al poeta, sugiriéndole el camino a seguir:

Desde el momento en que...[el poeta] se aventura a meterse en la COMPOSICIÓN POR CAMPO— él se expone— no puede ir por ningún camino sino por el que el poema que tiene entre manos dicta para sí mismo. (30)

Este dictado, por llamarlo de alguna manera, tiene que ver, justamente, con las cualidades sonoras de las palabras, o mejor aún, con los componentes sonoros de éstas:

Es por sus sílabas que las palabras se yuxtaponen en belleza, por estas partículas de sonido tan claramente como por el sentido de las palabras que ellas componen. En cualquier caso dado, puesto que existe la elección de las palabras, la elección, si hay un hombre detrás, será, espontáneamente, la obediencia de su oído a las sílabas. (31)

Más adelante, Olson llama a la sílaba el “rey”, y resalta su función como partícula de sonido y de sentido en cuanto constructora de palabras; es decir, la sílaba, al no asociarse a ninguna unidad de significado, puede pivotar, en una mente alerta, múltiples palabras e

insinuar, hasta cierto punto, la dirección de un texto: Es de la unión de la mente y el oído que nace la sílaba(31).

Ahora bien, en los poemas de Watanabe, se ha podido ver, no sólo el funcionamiento de la sílaba, sino el de las unidades que la constituyen, los fonemas. Éstos, al parecer, tienen también la capacidad, por las resonancias que suscitan dentro del texto, de inducir sentido hacia el poema.

De acuerdo con Olson, el lenguaje participa en su propia construcción y el poeta debe encontrar el equilibrio exacto entre la *acción del lenguaje* y su *voluntad de escritura*, de ahí que se haya hablado, antes, de una *voluntad pasiva*, en la que la obediencia al oído y la inteligencia, la capacidad receptiva y la reflexión, van imprimiendo el tono y la dirección del texto.

“El verso proyectivo” de Olson pone en alerta al poeta ante la excesiva interferencia de la subjetividad, o yo lírico, dentro del poema, dándole, así, un lugar central a la materialidad propia de las palabras. Este llamado a un nuevo objetivismo, coincide con la puntualización que hace Starobinski a las notas de los anagramas de Sausurre:

Analizar los versos en su génesis no consistirá en remontarse a una intención psicológica: primero habrá que poner en evidencia una *latencia verbal* bajo las palabras del poema. Detrás de las palabras que prodiga el discurso poético se halla la palabra [ . . . ] Tal vez hay, en esta teoría, un deseo deliberado de eludir todo el problema relativo a una conciencia creadora. La poesía no es solamente lo que se realiza en las palabras, sino lo que tiene origen a partir de las palabras. (129)

Al final, lo que queda claro, es que la poesía es un asunto de palabras, pero las palabras, sin el poeta, sin esa inteligencia que las pone en movimiento, pierden muchas de sus cualidades. Se necesita de una relación activa entre las palabras y el poeta para que el texto alcance la altura necesaria, para que alce el vuelo y nos haga vislumbrar nuevos horizontes. Watanabe, como se ha visto a lo largo de este ensayo, logra ese equilibrio: consciente o inconscientemente, invita a danzar a las palabras en el ajustado espacio de sus poemas.

### **Bibliografía**

- Creeley, Robert, “Un coloquio con Robert Creeley”, trad. Martha Block. *El poeta y su trabajo III*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1983. Impreso.
- De Campos, Haroldo. *de la razón antropofágica y otros ensayos*. Trad. Rodolfo Matta. México: Siglo Veintiuno Editores, 2000. Impreso.
- Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Trad. Ana María Gutiérrez-Cabello. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983. Impreso.
- Linda R. Waugh, “La función poética y la naturaleza de la lengua” en Roman Jakobson *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Trad. Mónica Mansour. México: F.C.E, 1992. Impreso.
- Levi Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Trad. Francisco González Arámburo. México: F.C.E, 1997. Impreso.
- Lotman, M Yuri. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Ediciones ISTMO, 1982. Impreso.
- Olson, Charles, “El verso proyectivo”, *El poeta y su trabajo II*, Trad. José Coronel Urtrecho.

México: Universidad Autónoma de Puebla, 1983. Impreso.  
 Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. Trad. José Vázquez Amaral. México: Editorial Joaquín Mortíz, 1989. Impreso.  
 Rabí Do Carmo, Alonso, "El guardián del hielo" (Reseña). *Gota de agua pura*. Web. 11 ene. 2010 <<http://www.mariaalondraisabellegotadeaguapura.blogspot.mx>> 7 ene. 2013.  
 Rodríguez Ferrándiz, Raúl. *Semiótica del anagrama*. España: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998 (Edición electrónica Espagrafic).  
 Roubaud, Jacques. *Poesía, etcétera: puesta a punto*. Trad. José Luis del Castillo Jiménez. Madrid: Hiperión, 1995. Impreso.  
 Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1990. Impreso.  
 Watanabe, José. "El huso de las palabras". *Obras Completas*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos, 2008. Impreso.  
 William, Carlos, Williams. *Poemas, textos y entrevistas*. Trad. Martha Block. México: UAP, 1987. Impreso.  
 Tsvietáieva, Marina. *El poeta y el tiempo*. Trad. Selma Ancira. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990. Impreso.  
 Starobinski, Jean. *Las palabras bajo las palabras (La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure)*. Trad. Lía Varela y Patricia Willson. España: Gedisa Editorial, 1996. Impreso.

Fecha recepción: 15/10/2012  
 Fecha aceptación: 20/11/2012

- 1 Tania Favela Bustillo (Ciudad de México, 1970). Publicó el libro de poemas *Materia del Camino* (Compañía, 2006) y la traducción (junto con Jahel Leal) del libro *En la tierra* de Robert Creeley (Textofilia, 2008). Estudió la Licenciatura en Literatura Latinoamericana y la Maestría en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana. Estudió el Doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 1994 imparte clases de literatura en el Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana.
- 2 El presente ensayo forma parte de la tesis doctoral "El lugar es el poema: aproximaciones a la poesía y poética de José Watanabe", tesis que se realizó en la UNAM gracias al apoyo de la beca CONACYT.
- 3 En el ensayo utilicé distintas tipografías en los poemas de José Watanabe para poner en evidencia la textura sonora que el poeta logra.