



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

**La zoopoética en la poesía peruana de la segunda  
mitad del siglo XX: los casos de Antonio Cisneros y  
José Watanabe**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura Peruana  
y Latinoamericana

**AUTOR**

Rita Sheila RODRIGUEZ ROCHA

**ASESOR**

Arquímedes Américo MUDARRA MONTOYA

Lima, Perú

2020



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Rodriguez, R. (2020). *La zoopoética en la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX: los casos de Antonio Cisneros y José Watanabe*. Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

---

## HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	<a href="https://orcid.org/0000-0001-5484-2164">https://orcid.org/0000-0001-5484-2164</a>
DNI o pasaporte del autor	46812241
Código ORCID del asesor	<a href="https://orcid.org/0000-0002-8008-7251">https://orcid.org/0000-0002-8008-7251</a>
DNI o pasaporte del asesor	07938890
Grupo de investigación	-----
Agencia financiadora	-----
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Perú, Lima, Lima, Cercado de Lima. Longitud: 074°36'31.07" Latitud: S12°32'34.76"
Disciplinas OCDE	<p><b>6.02.05 -- Literaturas específicas</b> <a href="http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05">http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05</a></p> <p><b>6.02.04 -- Teoría literaria</b> <a href="http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04">http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04</a></p> <p><b>6.02.03 -- Estudios de literatura general</b> <a href="http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03">http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03</a></p>

**UNIDAD DE POSGRADO  
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE  
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

A los diecinueve días del mes de diciembre de dos mil diecinueve, siendo las 12.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Gonzalo Espino Relucé (Presidente), Dr. Américo Mudarra Montoya (Asesor), Dr. Richard Leonardo Loayza (Informante) y Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **LA ZOOPOÉTICA EN LA POESÍA PERUANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: LOS CASOS DE ANTONIO CISNEROS Y JOSÉ WATANABE**; presentada por la señorita Rita Sheila Rodríguez Rocha Bachiller en Literatura, para optar el Grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.


Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

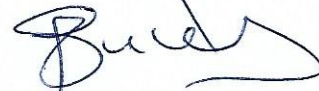
*Excelente (19)*

---


Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana a la bachiller **Rita Sheila Rodríguez Rocha**.

El acto académico de sustentación concluyó a las **13.30** horas.

  
Dr. Gonzalo Espino Relucé  
**Presidente**  
Profesor Principal T.C.

  
Dr. Richard Leonardo Loayza  
**Informante**  
Profesor Asociado T.C.

  
Dr. Américo Mudarra Montoya  
**Asesor**  
Profesor Principal D.E.

  
Mg. Luis Eduardo Lino Salvador  
**Informante**  
Profesor Asociado D.E.

A Luciana Camila e Ivanna Fernanda

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca  
pide que el camino sea largo,  
lleno de aventuras, lleno de experiencias.  
No temas a los lestrigones ni a los cíclopes  
ni al colérico Poseidón,  
seres tales jamás hallarás en tu camino,  
si tu pensar es elevado, si selecta  
es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.  
Ni a los lestrigones ni a los cíclopes  
ni al salvaje Poseidón encontrarás,  
si no los llevas dentro de tu alma,  
si no los yergue tu alma ante ti.

Kavafis

# ÍNDICE

<b>ÍNDICE</b> -----	4
<b>INTRODUCCIÓN</b> -----	6
<b>CAPÍTULO I: Marco teórico-conceptual</b> -----	15
1.1. Estudios sobre los animales -----	15
a) Bestiarios-----	16
b) El devenir hombre-animal -----	21
c) La zoopoética -----	23
d) Aportes de John Berger-----	29
1.2. Hipótesis sobre la zoopoética y la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX -----	30
<b>CAPÍTULO II: <i>Canto ceremonial contra un oso hormiguero (1968)</i>, de Antonio Cisneros</b> -----	36
2.1. Recepción crítica -----	37
2.2. La periodización de la obra de Antonio Cisneros -----	48
2.3. Análisis de “La araña cuelga demasiado lejos de la tierra” -----	49
a) Presencias, oposiciones y semisimbologías en el poema. -----	50
b) Hombre vs. animal-----	55
c) ¿Devenir?-----	59
d) Sujeto de la enunciación-----	61
2.4. Análisis de “Soy el favorito de mis cuatro abuelos” -----	61
a) Presencias, oposiciones y semisimbologías.-----	62
b) Hombre vs. animal-----	69
c) ¿Devenir?-----	72
d) Sujeto de la enunciación-----	74
2.5. Análisis de “Apéndice sobre el poema de Jonás y los desalienados” -----	75
a) Presencias, oposiciones y semisimbologías.-----	76
b) Modalizaciones -----	81
c) Hombre vs. Animal -----	82
d) ¿Devenir?-----	84
e) Sujeto de la enunciación-----	86
<b>CAPÍTULO III: <i>Historia natural (1994)</i>, de José Watanabe</b> -----	89
3.1. Recepción crítica -----	90
3.2. Periodización de la obra de José Watanabe -----	94



3.3. Análisis de “El ciervo” -----	95
a) Presencias, oposiciones y semisimbologías -----	96
b) Hombre vs. Animal -----	102
c) ¿Devenir? -----	105
d) Sujeto de la enunciación -----	106
3.4. Análisis de “La estación del arenal” -----	108
a) Presencias, oposiciones y semisimbologías. -----	109
b) Hombre vs. animal -----	113
c) ¿Devenir? -----	114
d) Sujeto de la enunciación -----	115
3.5. Análisis de “La ardilla” -----	117
a) Presencias, oposiciones y semisimbologías. -----	118
b) Hombre vs. Animal -----	124
a) ¿Devenir? -----	126
b) Sujeto de la enunciación -----	128
<b>CAPÍTULO IV: LAS PERSPECTIVAS ANIMALES DE ANTONIO CISNEROS CAMPOY Y JOSÉ WATANABE VARAS</b> -----	131
4.1. La perspectiva animal de Antonio Cisneros Campoy -----	132
4.2. La perspectiva animal en José Watanabe Varas -----	141
<b>CONCLUSIONES</b> -----	155
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> -----	157

## INTRODUCCIÓN

Desde que nos iniciamos nuestro estudio de la poesía peruana del siglo XX, a mediados del 2013, aproximadamente, hemos podido encontrar diversas metodologías y diferentes líneas de interpretación: entre ellas, podemos destacar, por ejemplo, el empleo de la retórica general textual, esbozada por Stefano Arduini. Pese a los aportes que estas metodologías han logrado y, sobre todo, al establecimiento ya parametrado de algunas líneas de investigación bastante conocidas, estamos seguros de que se ha dejado de lado aspectos importantes en la poesía peruana del siglo pasado. Uno de esos importantes aspectos es el que articula nuestra tesis: el análisis y a la interpretación que merecen los animales dentro de las propuestas estéticas de muchos de los poetas que se inscriben dentro de este rango cronológico.

Este aspecto de la poesía que, desde nuestro punto de vista, ha sido dejado de lado u olvidado se constituye como una línea de interpretación importante dentro de nuestro corpus poético. Ello se debe, justamente, a que los animales que hallamos en los poemarios no son meras nominaciones zoológicas —para emplear el término acuñado por Manuel Velázquez Rojas, en los años 70— así como

tampoco simples representaciones. Por el contrario, los animales apoyan la significación global del poema y forman parte de la poética del autor. En ese sentido, encontramos diferentes propuestas o perspectivas animales, que responden, cada una de ellas, a diversas exigencias. Dos de esas propuestas, que hemos vislumbrado hasta ahora, les pertenecen a Antonio Cisneros Campoy (1942-2012) y a José Watanabe Varas (1945-2007). Ambos poetas muestran sus perspectivas animales a lo largo de su obra poética; por ello, nosotros, a partir de dos de sus principales poemarios, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* e *Historia natural*, estableceremos de forma clara las coordenadas que esclarecen la poética animal o zoopoética de cada autor.

Es importante reconocer que, con nuestra tesis, se están rescatando los estudios poéticos zoológicos, cuyo empleo, hasta el momento, no había resultado prolífico. Cabe recalcar de forma puntual que el precursor de dichos estudios es Manuel Velázquez Rojas, quien empleó en la década del 70 los términos zoología poética en sus tesis. Otro aspecto que hace importante el estudio que estamos realizando tiene que ver con las cosmovisiones de estos autores. Si bien es cierto que tanto Cisneros como Watanabe son peruanos, se inscriben, por el contrario, en dos tradiciones diferentes: la occidental y la oriental. De modo que, además, no proponemos emplear también una propuesta intercultural. Por otro lado, lo que realizamos, sobre todo en el capítulo último, es establecer una lectura interdiscursiva que se apoya en una comparación previa entre los dos planteamientos.

Todo trabajo de investigación, sea extenso o no, posee objetivos claros y definidos. Nuestra tesis no es ajena a ello, por lo que es importante, para nosotros, señalar nuestros objetivos de manera clara. Estos son:

- Determinar a qué responde el empleo de animales en los poemarios y poemas elegidos.
- Establecer si se existe una resemantización de estos animales empleados o si se trabaja con nociones asentadas en las dos tradiciones en la que se inscriben los autores.
- Identificar las coordenadas desde las cuales los autores elegidos configuran las representaciones de los animales en los diferentes poemas.

Como ya hemos mencionado, nos interesa establecer una nueva línea de interpretación en la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX. Dicha línea, que pretendemos inaugurar, destaca el empleo de los animales en un nivel superior al retórico-figurativo. Por lo cual, en nuestra selección se ha priorizado a aquellos animales que no son utilizados en los poemas como referentes objetivos y tampoco como connotaciones comparativas o alegorías.

Tan importante como explicitar los objetivos de una investigación es formular de manera adecuada los problemas que la direccionan y que, a la vez, se intentan resolver mediante los análisis y la interpretación global. Los problemas que nos interesan resolver mediante esta tesis son:

1. ¿Por qué se emplean animales, de forma prolífica, en los poemarios de la segunda mitad del siglo XX?
2. ¿Estas menciones a los animales responden a una tradición (occidental, oriental) asentada y conocida por todos? O ¿cada poeta resemantiza de la forma que mejor le convenga los animales que emplea?

3. ¿Por qué Cisneros y Watanabe, pese a trabajar, en muchos casos, con los mismos animales, tienen distintas maneras de configurar dichas representaciones en sus poemas?

Ahora bien, las posibles hipótesis (general, la respuesta a la primera interrogante y específicas, las 3 restantes) que nos están ayudando a direccionar nuestro trabajo de investigación son:

1. Los autores emplean de forma prolífica las diferentes nominaciones zoológicas porque estas les permiten establecer una noción nueva del término “hombre”, que se caracteriza justamente por establecerse, en un momento dado, en una zona liminal entre el ser humano y el animal.

2. En algunos casos trabajan con simbologías preestablecidas. Por ejemplo, Antonio Cisneros en “El poema sobre Jonás y los desalienados” emplea una alegoría que es conocida por todos porque remite de forma directa al imaginario bíblico.

3. Las representaciones de los animales que hace cada poeta (no solo los que trabajamos acá para darle sustento a nuestra propuesta) toman en cuenta su propio proyecto estético y, por ende, cada uno tendrá maneras particulares, estrategias propias para poder configurar una poética zoológica propia.

Para demostrar la hipótesis general y las específicas, tomaremos de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), de Antonio Cisneros, los poemas titulados “La araña cuelga demasiado lejos de la tierra”, “Soy el favorito de mis 4 abuelos” y “Apéndice sobre Jonás y los desalienados” y de *Historia natural* (1994), de José Watanabe, “El ciervo” y “La estación del arenal” y “La ardilla”.

La metodología que vamos a emplear para la demostración de nuestra hipótesis toma diferentes categorías: por ejemplo, la semiótica tensiva nos permite emplear la construcción de diferentes esquemas tensivos, los cuales se complementan con las semisimbologías y las oposiciones presentes en los poemas. También será importante para la parte interpretativa la construcción del sujeto de la enunciación que se realiza en el poema. Para el estado de la cuestión de cada poemario elegido, hemos tomado en cuenta el criterio temático. Por ello, nuestra atención se ha centrado en aquellas tesis, artículos y ensayos que traten de forma directa la zoopoética. Se empieza la sección con un breve resumen y, luego, se complementa con una valoración crítica sobre dichos planteamientos.

La edición del poemario *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* que estamos utilizando para la elaboración de este trabajo de investigación corresponde a la Editorial Peisa, publicada en el año 2000 que incluye tres volúmenes —*Canto ceremonial contra un oso hormiguero* está incorporado en el primero—. Anterior a la versión que manejamos, se publicó en el año 1992, bajo el título de *Poesías completas*, un material que recopila, hasta la fecha, los poemarios de Cisneros; sin embargo, creemos que trabajar con dicha versión, a pesar de ser una de las ediciones más conocidas, no resulta conveniente pues no puede ser considerada la definitiva, ya que la última versión presenta modificaciones que alteran la estructura interna del poemario. Por otro lado, la edición del poemario *Historia natural* de José Watanabe que hemos empleado para esta tesis le pertenece a la Editorial Pretextos, que apareció en el año 2013, bajo el título de *Poesía completa*, con un prólogo, además, de Daniel Jaramillo Agudelo.

Nuestra tesis está dividida en cuatro capítulos. El primero de ellos, titulado “Marco teórico-conceptual”, se subdivide en dos apartados. En el primero de ellos

se explican los principales aspectos de la teoría de los animales. Empezamos problematizando la noción de bestiaro, a partir de las ideas de Schulz-Cruz; luego, destacamos los aportes de Gilles Deleuze y Felix Guattari, y las nociones de devenir, desterritorialización y agenciamiento maquínico; los aportes de la zopoética (los planteamientos de Maria Esther Maciel), disciplina que ha proliferado sobre todo en el Brasil en las últimas décadas. Finalmente, se mencionan los aportes de John Berger en su libro *Sobre o olhar*.

El segundo capítulo, titulado “*Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), de Antonio Cisneros”, se dedica al análisis de los poemas seleccionados. Se ha dividido el capítulo en tres subcapítulos. En el primero de ellos, elaboramos un balance acerca de la recepción crítica del poemario. En ese apartado enfatizamos aquellos estudios que han puesto en primer plano la cuestión animal cisneriana. En un segundo subcapítulo hablaremos sobre las diferentes periodizaciones que han realizado los investigadores sobre la obra de Cisneros Campoy. El último subcapítulo, que se constituye en el más extenso, está dedicado al análisis y la interpretación de los tres poemas seleccionados: “La araña cuelga demasiado de la tierra”, “Soy el favorito de mis cuatro abuelos” y “Apéndice sobre el poema de Jonás y los desalienados”. Para ello, hemos subdividido según aspectos puntuales: a) Presencias oposiciones y semisimbologías, donde trabajaremos la noción de esquema tensivo, b) modalizaciones, c) Hombre vs. animal, que, a la vez, se divide en torno a las nociones de comida y morada, d) ¿Devenir? y e) sujeto de la enunciación.

En el tercer capítulo, titulado, “*Historia natural* (1994) de José Watanabe” desarrollaremos los análisis de los poemas “El ciervo” y “La estación del arenal” y “La ardilla”. Los tres pertenecientes al poemario *Historia natural*, de José Watanabe,

titulada “el otro cuerpo”. Para realizar los antes mencionados análisis, emplearemos elementos de la semiótica (presencias, esquemas tensivos, semisimbologías y sujeto de la enunciación), la noción de zoopoética, de la que ya hemos hablado, ejemplificado y definido en el primer capítulo de nuestra tesis. Nuestro capítulo está dividido en 1) recepción crítica, balance de los estudios que trabajan sobre el tema de los animales en el poemario en cuestión, periodización de la obra del poeta, 2) Interpretación —subdividido en a) presencias, oposiciones y semisimbologías, b) esquemas tensivos; c) hombre vs. animal (comida y costumbres burguesas/naturales) d) ¿devenir? y e) Sujeto de la enunciación. Finalmente se dará un breve balance de los poemas analizados.

En el cuarto capítulo, titulado “La perspectiva animal de José Watanabe y Antonio Cisneros”, intentaremos realizar una lectura intertextual de las propuestas de ambos poetas; para ello, analizaremos un poema representativo de la perspectiva referente a los animales que tienen ambos vates. Para el caso de Cisneros, hemos elegido “El poema sobre Jonás y los desalienados”, presente en Canto ceremonial contra un oso hormiguero” y, para el caso de Watanabe, “Animal de invierno”, que se ubica en otro de sus poemarios, *Cosas del cuerpo* (1999).

No puedo terminar esta introducción sin realizar los agradecimientos a quienes hicieron posible la elaboración de esta tesis. Es prácticamente imposible no pensar en ellos cuando veo todo el camino recorrido desde los primeros años de carrera (y de vida, evidentemente): mis padres Nancy y Raúl, que nunca dejaron de brindarme su apoyo, su amor y su comprensión, pese a mis constantes y numerosos desaciertos. Mis hermanas Ashley y Lizet, menor y mayor, respectivamente, que, pese a estar separadas por la distancia y las usuales labores del día a día, hemos



mantenido intacto ese lazo de hermandad y, sobre todo, amistad que debe primar siempre en la familia.

A mi esposo, Luis Eduardo Velásquez, por haberme planteado numerosos desafíos intelectuales, desde que nos conocimos, pero sobre todo desde que decidimos unir nuestras vidas, al casarnos. A nuestras hijas Luciana Camila e Ivanna Fernanda, ambas han sido, en diferentes momentos de mi vida, el mejor apoyo, las mejores compañeras de interminables madrugadas “académicas” y, por supuesto, las más sinceras detractoras de mis interpretaciones zoológicas. Hijas, sin ustedes, estoy segura de que nunca hubiera concluido de manera tan rápida y, al parecer, tan exitosa este arduo trabajo de investigación, el cual inicié en el cuarto año de carrera universitaria, en el año 2013. Siempre serán, ambas, la razón más importante que tengo para hacer todo lo que hago, para cumplir todo lo que me propongo, para cerrar etapas, en pocas palabras para enfrentar los desafíos que la vida misma nos va poniendo en el camino.

A mis compañeros de base y más cercanos amigos porque estuvieron en los momentos más vitales que pude tener en estos últimos meses. No podría terminar estos agradecimientos sin mencionar a mi buen amigo, casi hermano, César Augusto López Núñez —Octavio Mermão—, quien, desde que nos conocimos, en el 2014, me brindó, además de su sincera y desinteresada amistad, un extenso corpus teórico que fue de vital importancia en la elaboración de esta tesis. Además, César siempre me dio el aliento suficiente para seguir adelante, no solo con la elaboración de este trabajo, si no con la vida misma, además de sus siempre acertadas palabras carentes, en la mayoría de las veces, del tono cariñoso que una buena amistad puede esperar, pero que, sin saber bien cómo, me sirvieron para ser

más fuerte. No quisiera dejar de mencionar a Julio Daniel García Sauñe, colega y amigo por su constante apoyo y su siempre sincera amistad.

Finalmente quiero agradecer al profesor Américo Mudarra Montoya, mi asesor de tesis, por su sincera amistad durante todos estos años y, también, por el inmenso —realmente inmenso— apoyo académico y, sobre todo, laboral que me ha brindado desde que, en el 2014, culminé con la etapa del pregrado académico. No puedo cerrar este primer apartado sin extender mis más sinceros agradecimientos al profesor Elías Rengifo De la Cruz por las grandes oportunidades laborales que me permitieron crecer como profesional durante estos años y que sin él no hubiera podido obtener; por supuesto, también, por su sincera amistad.

## **CAPÍTULO I: Marco teórico-conceptual**

En este capítulo establecemos las bases metodológicas de nuestra investigación y precisamos la naturaleza y los límites de los conceptos que guían nuestro análisis. Para ello, hemos dividido el capítulo en dos apartados. El primero de ellos, bajo el título de “Estudios sobre los animales”, resume los planteamientos más importantes de algunos estudiosos acerca de las relaciones que han ido forjando a lo largo del tiempo humanos y animales. A la vez, este apartado se subdivide en a) bestiario, b) devenir hombre-animal, donde veremos aportes de Deleuze y Guattari, c) La mirada de los animales, de John Berger, d) La zoopoética. En un segundo apartado, establecemos una hipótesis general acerca de la zoopoética en la segunda mitad del siglo XX.

### **1.1. Estudios sobre los animales**

Los estudios animales no son recientes. Los investigadores llevan mucho tiempo mostrándonos su interés por la naturaleza de los animales y, sobre todo, por las relaciones que estos tejen con el hombre y su mundo. En nuestro primer capítulo,

resulta fundamental hablar acerca de los aportes que consideramos, desde nuestra perspectiva, los más importantes para el desarrollo correcto de nuestro trabajo de investigación.

### **a) Bestiarios**

Los bestiarios son las primeras manifestaciones que se tienen acerca de la relación entre el hombre y los animales. Estos primeros documentos han llegado hasta nosotros gracias a Aristóteles y Plinio. Los textos que ellos nos legaron fueron *Historia de los animales* e *Historia natural*. El libro de Aristóteles es un texto escrito en griego que aborda la zoología, de forma general. Sobre el texto de Plinio nos parece importante destacar los comentarios de Ana Vieira, quien, en su artículo publicado en la revista *Calíope*, nos indica que Plinio el Viejo “procura, na forma de uma enciclopédia, apresentar questões relativas à natureza, que englobam a descrição do universo e do mundo, o homem, os animais e vegetais, e os remédios deles derivados, e o reino mineral, incluindo descrições e comentários relativos à pintura, escultura e às belas-artes de forma geral” (2007 p. 16).

En el siglo II, se compuso *Physiologus*, cuyo autor es desconocido, y sirvió como base para la elaboración de los bestiarios medievales. Sobre este interesante libro, José Julio García Arranz sostiene que es

un breve tratado organizado conforme a una estructura que será posteriormente popularizada por los bestiarios bajomedievales: una sucesión de pequeños apartados o capítulos, de número variable (...), que exponen, a partir de una cita del Antiguo Testamento que sirve frecuentemente de introducción, determinados aspectos de la “actividad natural” de una serie de animales o, en menor medida, piedras o plantas, ya sean reales o imaginarios. A continuación se añade una alegorización de tono didáctico-moral doctrinal cristiano inspirada, más o menos estrictamente, en las observaciones naturales previas. De este modo, los animales se identifican con Cristo o con el Diablo, con el pecador o con el hombre justo. (2014, p. 78).

Aunque ninguno de estos textos a los que hemos hecho referencia puede constituirse como un bestiario, en el sentido riguroso del término, y mucho menos podemos hablar de zoopoética a partir de ellos, estos tres textos mencionados son importantes porque retratan esta perenne relación entre el hombre y la naturaleza. Es a partir de la relación que se teje con la naturaleza que la relación animal-hombre se va estableciendo también de forma progresiva. Nótese, sobre todo en el *Physiologus*, que los animales son empleados como representaciones para “ayudar” a esclarecer o valorar determinada conducta humana.

Para esclarecer de mejor forma el término en cuestión, es necesario establecer su significado preciso y para hacerlo, por obvias razones, nos tenemos que apoyar en el diccionario. Según el *DRAE*, la palabra bestiario proviene del latín *bestiarius* y en su segunda acepción se refiere a “la colección de relatos, descripciones e imágenes de animales reales o fantásticos” que se hacían en la Edad Media. En este punto, la definición dada por el *DRAE* concuerda con la opinión de Camilo Fernández Cozman, quien, en su libro *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe* (2009), establecerá que “los bestiarios fueron muy usuales en la Edad Media para propagar una cosmovisión religiosa y provocar, en el lector, el miedo al infierno” (p. 150).

Schulz-Cruz, otro estudioso que trabaja el tema, establece que “el bestiario, como es sabido, trata de animales reales o imaginarios, que de un modo figurativo representan los rasgos más salientes de Cristo, del diablo, del bien, del mal, y de ciertas virtudes o vicios; de lo que se desprende que su función principal es didáctica” (1992, pp. 267-268). También es importante señalar que “la descripción de la naturaleza y la moraleja cristiana se correspondían prolijamente hasta el punto

que las acciones animales revelan detalladamente el orden moral impuesto por el creador” (Fischer, 1996, p. 466).

María Luisa Fischer en “Zoológico en libertad: la tradición del bestiario en el Nuevo Mundo” reconoce que los bestiarios medievales eran empleados de las siguientes maneras:

- a) Como material de instrucción moral.
- b) Como procedimiento mnemotécnico.
- c) Como práctica de crítica social.

En esta “segunda” etapa, que abarca la Edad Media, podemos encontrar que el acercamiento hacia los animales se realiza con diversos fines utilitarios, por ejemplo, como un listado en una expedición, o con fines netamente didácticos o morales. Los animales, en ese tiempo, no eran tomados en cuenta como finalidad en sí mismos y estaban, prácticamente, al servicio de los seres humanos.

Nos parece importante rastrear también el origen de los bestiarios en el territorio peruano. En nuestra búsqueda encontramos que en el siglo XVIII, en lo que se conoce como la literatura de los viajes, existió una especie de catálogo donde se dio a conocer tanto la flora como la fauna de los sitios que se van explorando. En esta época, destacaron la *Relación de viaje a las costas de Chile y Perú* en 1719 de Frazier Amedée y *Carácter, genio y costumbres de los limeños* del año 1790 por Felipe Bauza.

Al rastrear la tradición del bestiario en la época contemporánea en Hispanoamérica, encontramos el caso de Julio Cortázar, quien en 1951 publicó *Bestiario*. En este, se agrupan 8 relatos entre los que destacan “Casa tomada”,

“Carta a una señorita en París” y “Cefálea”. Como bien sabemos, Cortázar es uno de los más grandes representantes de la literatura fantástica de esta parte del continente. Por ello, resulta imposible desligarla de su obra, como con el libro que nos hemos propuesto analizar de manera somera. *Bestiario*, a pesar de evocar de manera directa al problemático término que estamos estudiando, no es un catálogo donde se describa o clasifique a estos animales. Son 8 cuentos donde el bestiario se filia directamente con otros conceptos, como la idea de lo monstruoso, por ejemplo, sea esta representada por un animal (como es el caso de los conejitos en “Cartas a una señorita en París”) o por lo desconocido (como sucede en “Casa tomada”).

Otro caso importante, y que no podemos dejar de mencionar, es el de Jorge Luis Borges, quien junto a Margarita Guerrero, publicó en 1957 *Manual de zoología fantástica*. Años después, en 1967, este es reeditado bajo el nombre de *El libro de los seres imaginarios*. Los animales que integran este conjunto van desde los dragones hasta las lamias, por lo que quedan agrupados animales mitológicos y otros puramente fantásticos. Las características resaltantes que aparecen tras su lectura son: a) Intención meramente descriptiva, ya que incluso se respeta un orden alfabético determinado; b) no hay acercamiento entre el narrador y los animales, pues prima una actitud clasificatoria.

En 1958, Juan José Arreola publicó *Punta de lanza*, que un año después aparecerá con el nombre de *Confabulario*. Los animales que conforman este conjunto son el rinoceronte, la hiena, los monos, el bisonte, el avestruz, entre otros. La posición de la crítica, acerca de este libro, ha sido bastante heterogénea. Por un lado, Camilo Fernández Cozman dirá “que el rinoceronte representa al filósofo positivista que embiste de modo embravecido y ciego; el elefante, a la máquina

pesada, pero dotada de una buena dosis de inteligencia y memoria (...). Arreola traza un diagnóstico de la modernidad a partir del análisis de animales” (Fernández, 2009, p.151). Mientras que Bernard Schulz-Cruz sostendrá que “el bestiario de Arreola es una colección de relatos sobre los animales, cuya función es la misma de cualquier bestiario o zoológico: la delicia del que mira y la moralización que se desprende de esta observación” (Schulz-Cruz, 1992, p.250).

Según nuestra propuesta de lectura, en el libro de Arreola, aún es posible encontrar características específicas del bestiario medieval —como las ha señalado Schulz-Cruz— ya que todavía se observan descripciones de los animales. Por ejemplo, del rinoceronte se dirá “con un solo cuerno de toro blindado” (Arreola, 1985, p. 169), aunque líneas abajo sí se establezca la comparación con el filósofo —como señaló Fernández Cozman—. El caso de Arreola podríamos establecerlo como un primer paso hacia lo que sería la zoopoética, pues en él confluyen tanto la actitud de descripción como el deseo de resemantizar a los animales presentados, para adjudicarles cualidades o características que les son ajenas.

En el libro de Juan José Arreola, hay un empleo de la denotación real, pero también de la connotación comparativa. El caso de Borges, con *El libro de los seres imaginarios*, quedó claro; en él se aprecia la estructura del bestiario medieval en todo su esplendor y plenitud. Y para finalizar, el *Bestiario* de Cortázar aunque no emplee una relación de animales en el sentido riguroso del término, se puede apreciar que hay una presentación de diferentes motivos que definen lo “bestial” para el autor.

Ahora bien, pese a rastrear etimológicamente el término “bestiario” y establecer los antecedentes de este género —empleado como catálogo o relación



de bestias—, es necesario destacar que actualmente no hay aportes teóricos que permitan formular una diferenciación relevante para el empleo de la palabra, es decir, podemos seguir tomando tal vocablo para dar cuenta de los textos que emplean animales sin necesidad de distinguir entre los niveles de significación: connotación comparativa, denotación real, resemantización de las figuras, etc.

En lo que podríamos reconocer como una tercera etapa de los bestiarios, es posible establecer que estos son entendidos como relaciones donde prima una suerte de simbología o representación, capaz de ser identificada. Ya se plantea una relación más cercana con el hombre, pero esta no deja de ser o estar mediada por él o al servicio de él. Con eso, aún no se puede proyectar una autonomía de los llamados estudios animales y tampoco una entrada a la zoopoética, puesto que, en ambos casos, se necesita que los animales sean tomados como singularidades cuya sensibilidad se deje percibir.<sup>1</sup>

#### **b) El devenir hombre-animal**

Una de las formas más conocidas de la zoopoética, como bien indicó Maria Esther Maciel en “Poéticas do animal”, es el devenir-animal, categoría acuñada por los teóricos Felix Guattari y Gilles Deleuze. Ambos estudiosos han dedicado varios de sus libros a la definición de dicha categoría; estos son *Mil mesetas* (2004), *Kafka por una literatura menor* (1978) y *El antiedipo* (1972). A continuación intentaremos definir dicha categoría mediante la cita exacta y el comentario crítico.

---

<sup>1</sup> Cfr. Maciel, M. (2013). “Fronteiras do humano: Montaigne, precursor de Machado de Assis e Jacques Derrida”. En *Bio/Zoo*. Vol. 10. 1-6 pp.

Deleuze y Guattari optan por definir el devenir de la siguiente manera. “El devenir es una captura, una posesión, una plusvalía, nunca una reproducción o una imitación” (2004, p. 25), tampoco es “una correspondencia de relaciones” (2004, p. 244) menos “una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación” (2004, p. 245). A partir de ellas, podemos establecer que la cuestión retórico-figurativa que intentamos superar queda, desde el inicio, descartada por ellos. Otro aspecto importante del devenir-animal, que es una de las formas en que presenta el devenir, es que no estamos frente a una metáfora o a un símil, es decir, no se trata de una homologación de aspectos, cualidades o características, mucho menos estamos frente a una imitación de la conducta del animal.

Si el devenir-animal no consiste en representar al animal y mucho menos en imitarlo, ¿en qué consiste dicho proceso o fenómeno? El devenir-animal, en sí, es más bien un proceso simbiótico, donde el hombre y los órganos que este tiene dejan de ser ellos mismos y se funden con los otros para formar una nueva unidad a partir de elementos completamente heterogéneos. Parte del animal se vuelve hombre y parte del hombre se vuelve animal.

Con este último planteamiento se pueden empezar a notar las enormes diferencias entre los bestiarios, tanto los tradicionales como los contemporáneos, y lo que busca la zoopoética. Mientras el bestiario representa y simboliza mediante el animal, la zoopoética “hace ser” al animal una nueva “realidad” fundida con la del hombre. Junto a la categoría “devenir”, Deleuze y Guattari presentan otros dos términos. Estos son la desterritorialización y el agenciamiento, que intentaremos definir a continuación:

Los procesos de desterritorialización no pueden leerse sin su correspondiente reterritorialización. Es claro, también, que ninguno de ellos se puede realizar sin un territorio. No existe colectivo que no se agencie con él para realizar sus movimientos y de esta forma trazar líneas que luego serán diagnosticadas por el filósofo, el científico y el artista. En otro sentido, el territorio protege del caos porque posee una dimensión subjetiva que lo caótico no contempla por ser su afuera.

La desterritorialización es imposible sin una línea de fuga que escape a las fronteras del territorio, pero debemos tener siempre en cuenta que ella es múltiple y compuesta). La simplicidad no es una sus condiciones y la línea de fuga es una unidad múltiple en relación a diversas líneas que escapan al territorio. El lenguaje hace agenciamiento con la tierra porque puede afectarla y también puede desterritorializarla desde una consigna que implica la salida de un espacio y la colonización de otra tierra con sus elementos heterogéneos. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 518).

El agenciamiento maquínico incumbe a los cuerpos, por ejemplo, la unión del arco, el caballo y el hombre que forman una máquina. Otro podría ser un hombre con un martillo o con una máquina compleja como un automóvil. El agenciamiento es la consistencia y sentido nuevo que adquieren elementos heterogéneos en una unidad.

### **c) La zoopoética**

La zoopoética es, como ya hemos indicado, una categoría que, desde hace varias décadas, viene cobrando fuerza en el análisis de poesía, sobre todo en Brasil. Son múltiples los trabajos que podemos encontrar, en los que, a partir de un estudio basado en los animales, se proponen repensar el concepto “hombre”. Para poder esclarecer las coordenadas sobre las que reposa la categoría zoopoética, nos remitimos a los trabajos de la teórica brasileña Maria Esther Maciel, quien es la que mayores aportes ha realizado. El primer artículo se titula “Poéticas do animal” y pertenece al libro *Pensar/escrever o animal. Ensaio da zoopoética e biopolítica*

(2011), y el segundo artículo aparece en la revista *Remate de males*, bajo el título de “Zoopoéticas contemporáneas”.

“Zoopoéticas contemporáneas” es el primer estudio en el que nos apoyaremos para explicar la zoopoética y aparece en la revista *Remate de males*, publicada el año 2007. En él, Maciel profundiza más en el deseo de aprehensión del animal mediante las representaciones que recorren a los humanos. “os animais sofreram, ao longo dos séculos e milênios, múltiplas representações e interpretações, convertendo-se em signos vivos daquilo que aos homens escapa e do que estes conquistam, ou seja, de sua limitação e de seu domínio, simultaneamente” (Maciel, 2007, p. 198). Para la teórica brasileña, los animales se han convertido en aquello que se escapa del dominio del hombre y es ese el principal motivo por el cual realizan múltiples representaciones de ellos.

El aspecto del lenguaje, como ya se ha visto esbozado entre los planteamientos de Maciel, se convierte en la piedra angular de esta teoría, ya que “[...] entre ele [los animales] e os humanos predomina a ausência de uma linguagem comum, ausência esta que instaura uma distância mútua e uma radical diferença de um em relação ao outro” (Maciel, 2007, p. 197). La cuestión del lenguaje se filia de manera directa con la elección del poema como medio principal para la aprehensión de los animales, ya que es un “lugar onde a linguagem se inscreve menos como fala do que como voz” (Maciel, 2010, p. 19). Ahora bien, en el poeta recaerá “uma responsabilidade, um compromisso: não reduzir o animal (nem o poema) ao mero construto, a uma coisa a ser manipulada para atender a propósitos exclusivamente estéticos ou a boas intenções ecológicas” (Maciel, 2010, p. 19); de ahí que sea necesario que trasciendan en nivel retórico-figurativo del poema.

Intentando definir de manera un tanto más exacta la zoopoética o zooliteratura, como también suelen llamar a la categoría, podemos definirla como la representación del “espaço mais intrínseco da vida animal” (Maciel, 2007, p.197), que puede darse “através da encenação de um vínculo afetivo com eles, ou da tentativa de antropomorfizá-los e convertê-los em metáforas do humano” (Maciel, 2007, p. 197). Ahora bien, las razones por las cuales los hombres de manera general, y los poetas de manera particular, intentan acceder a ese espacio intrínseco son variadas; no obstante, todas guardan relación con la idea de repensar “o conceito do humano” (Maciel, 2010, p, 19).

Las maneras de hacer visible dicha zoopoética, de explicitar la otredad animal, varían considerablemente, “Cada poeta inventa, portanto, maneiras de encontro com a outridade animal. Seja através do pacto, da aliança ou da compaixão, seja pela via dos devires e metamorfoses, seja pela tentativa ilusória de guração ou de incorporação de uma subjetividade alheia (Maciel, 2010, p. 18); sin embargo, lo más común es encontrar transformaciones, metamorfosis o devenires animal-hombre, que bien pueden partir desde metáforas o alegorías. Ahora bien, para situarnos dentro del campo de la zoopoética es fundamental que los animales no se queden en el nivel retórico- figurativo, es decir, no pueden ser simples metáforas, alegorías o símiles creados de manera arbitraria u ornamental. Es necesario que trasciendan dicho estatuto de manera tal que el sujeto de la enunciación presente una posición identificable frente al mundo circundante y frente a su propia naturaleza.

En “Poéticas do animal”, de 2011, encontramos, desde las páginas iniciales, que la alteridad es el eje articulador de la zoopoética. Los animales son vistos, entendidos y retratados como una otredad que, por un lado, parece ser completamente diferente del hombre, pero que, por otro, llega a constituirse como

su semejante. Mientras más se intente captar esa animalidad, más lejanos parecen ellos estar. Ese movimiento oscilatorio que produce el intento de acercarse por parte del hombre y la lejanía de ellos para con los seres humanos generan la necesidad de aprehender esa realidad otra, esa realidad animal pero también un deseo de recuperar la animalidad propia del hombre (Maciel, 2011). A partir de estas ideas de Maciel, es importante recalcar que ese interés en los animales no aparece dissociado del intento por repensar el concepto de lo humano. Incluso podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la zoopoética expresaría de forma más exacta las coordenadas del mundo humano que del animal. Nos explicamos mejor a partir de un ejemplo: John Beverley en *Subalternidad y representación* indica que las representaciones que se hacen de una otredad pueden llegar a subalternizarla ya que en el afán de querer representar fidedignamente al otro se puede caer en procedimientos de representación que no capten su realidad en sí misma. De igual forma, la zoopoética se erige como la representación de una otredad, en este caso de una otredad animal; sin embargo, dicha representación, si bien es cierto que determina las coordenadas de la otredad, manifiesta también el propio sentir del representador.

Maciel nos habla de dos momentos en la historia que son decisivos y cruciales si hablamos de la idea que se tenía acerca de los animales. Empecemos por retratarlos durante la Edad Media. En ella, los animales fueron demonizados y todos los vicios como la lujuria, la locura y la violencia pasaron a ser designados bajo el rótulo de “bestialidad. Por otro lado, durante el siglo XVIII, gracias a los trabajos taxonómicos de Lineo los animales fueron vistos como máquinas, carentes de alma. En el siglo XX, a partir de los trabajos de Michel Foucault esta idea negativa cambió profundamente y se empezó a reconocer “una positividad natural” (Maciel,

2011, p. 87) ya que participan de la sabiduría y el orden pertenecientes a la naturaleza.

Maciel, empleando los aportes de George Bataille en *Teoría de la religión*, reconoce en la poesía una capacidad única para aprehender la subjetividad animal mediante el lenguaje. “A poesia propicia uma inscrição possível da animalidade no corpo da escrita, ela também viabiliza un encontro, ainda que fictício, entre o humano e sua própria outridade animal” (Maciel, 2011, p. 87). Representar al animal es una experiencia que se aloja en los límites del lenguaje; la aproximación entre el mundo humano y el no humano es viable mediante esa práctica pese a no compartir un registro común (Maciel, 2011).

Como complemento de los dos estudios anteriores, en 2013, Maria Esther Maciel publicó “Fronteiras do humano: Montaigne, precursor de Machado de Assis e Jacques Derrida” en el volumen 10 de la revista *Bio/Zoo*. En él, se aborda la cuestión animal y los límites de lo humano a partir de la obra del escritor brasileño Machado de Assis. La investigadora de Minas Gerais empieza su análisis con el cuento “Ideais de canário”, de 1863, donde se relata la historia de un ornitólogo que compra una jaula vieja con un canario en ella. El cuento es importante porque, líneas después, mostrará que el canario es más experto que el propio hombre. “Com sua sabedoria singular e seu raciocínio incapturável, a ave coloca em questão não apenas a competência do ornitólogo, como também o olhar humano sobre a natureza, evidenciando, assim, os limites da razão, compreendida como atributo exclusivo e diferencial da espécie humano em relação às demais espécies” (p. 2).

Otro aspecto importante que destaca Maciel a partir del análisis de los cuentos de Machado de Assis es el uso paródico de la fábula, de ahí que haya

diferencias sustanciales con la tradicional. En ella, “os animais (...) não são antropomorfizados e nem estão a serviço da edificação humana, mas aparecem como animais-animais que expressam o que o autor imagina que eles falarían se pudessem fazer uso da linguagem verbal” (p. 3).

En este punto del análisis, empiezan a ser señaladas las afinidades existentes con Michel Montaigne y los principios que este defendió en su ensayo titulado “Apología a Raymond Sebond”. En él, se propone “desqualificar o dogma da razão humana [a partir de] um longo e detalhado elogio aos animais” (p. 3). Montaigne, además, refuta la creencia de un logos único que permita explicar todas las cosas, incluso Dios. Por ello, justamente, no descarta la posibilidad de que otras criaturas puedan ejercer la razón de diversas maneras. “Montaigne abre, matiza e pluraliza o conceito de razão, relativizando com isso seus poderes e sua soberania” (p. 3). También le atribuye a los animales no humanos otras cualidades que eran exclusivas de los hombres: lenguaje, habilidades artísticas y arquitectónicas, virtudes y vicios.

Otro aspecto interesante que recalca Maciel, en su artículo acerca de los propósitos de Montaigne, es la crítica a los dogmas teológico-filosóficos y el intento de invertir la concepción jerárquica de la naturaleza, “pode-se afirmar que ele não deixou também de contribuir para a constituição de uma visão ética sobre os animais e nossa relação com eles” (p. 4). Para el ensayista francés, los animales son más generosos que los propios hombres y para ilustrarlo cita un ejemplo de la esclavitud: “nunca se viu um leão escravo de outro leão, nem um cavalo de outro cavalo” (p. 5).



En la parte última del ensayo, Maciel establece las influencias de Montaigne en Jacques Derrida, quien “efetua uma apurada desconstrução do humanismo logocêntrico do ocidente, a partir do questionamento de toda uma linhagem de filósofos” (p. 5). Entre ellos, se destacan Aristóteles, Descartes y Heidegger, los cuales convirtieron al animal en una idea que justifica la diferencia entre el hombre y otras criaturas vivientes, por ejemplo, la racionalidad y el lenguaje como aspectos diferenciales y superiores.

#### **d) Aportes de John Berger**

Berger, en *Sobre o olhar*, empieza por establecer la cercanía entre el hombre y el animal. En el principio de los tiempos, los hombres dependían de los animales para “alimento, trabalho, transporte e roupa (p. 12). Para Berger, las similitudes entre ambos son notables, “os animais nascem, tem sentimentos e sao mortais” (p. 12); sin embargo, y pese a esas similitudes, ambos nunca podrían ser confundidos. La mirada es, para este teórico, la forma más clara para comparar al hombre y al animal, pero también para establecer de manera tajante sus diferencias. La mirada del animal resulta ser sumamente atenta, no solo cuando mira al hombre sino también cuando observa a otras especies, “quando ele esta sendo visto pelo animal, esta sendo visto como aquilo que o cerca é visto por ele” (Berger, 2003, p. 13).

Otro aspecto en el que se centra Berger es el lenguaje: “a falta de uma linguagem común” (p. 13) que, como siempre, se constituye como la principal diferencia entre hombres y animales. El teórico inglés establece también la importancia de los animales en el desarrollo de la pintura (ya que las primeras representaciones del arte rupestre fueron animales y, probablemente, sostiene Berger, las primeras pinturas pudieron ser sangre de animal) y del lenguaje humano. Para él, “É razoável supor que a primeira metáfora tenha sido animal” (Berger, p.

14), ya que la relación entre hombres y animales es, de igual forma, metafórica. Para ejemplificar su postura, Berger menciona la *Ilíada*, donde “o uso da metáfora ainda revela a proximidade entre homen e animal, proximidade da qual nasceu a própria metáfora (Berger, 2003, p. 16).

En los análisis de los diferentes poemas que hemos elegido, a partir del segundo capítulo, empleamos los conceptos de Maria Esther Maciel, sobre zoopoética y el devenir hombre-animal de Deleuze y Guattari, puesto que ambas nociones articulan nuestra propuesta y nos permiten demostrar la hipótesis de trabajo que hemos planteado al inicio de nuestra investigación. Por otro lado, tal y como señalamos al inicio, la noción de bestiario trabaja aún en un nivel simbólico, en el cual cada animal representa, simboliza, alegoriza una característica determinada. Eso implica situarse dentro de un nivel retórico-figurativo, el cual buscamos, evidentemente, superar.

## **1.2. Hipótesis sobre la zoopoética y la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX**

Partiendo de las principales nociones planteadas por los estudiosos que hemos mencionado —Deleuze, Maciel, Berger, e incluso los bestiarios—, podemos concluir que, para nuestro trabajo de investigación, resulta más provechoso trabajar con la noción de zoopoética en lugar de intentar rastrear supuestas simbologías. Trabajos que plantean simbologías y representaciones dentro de la literatura peruana hay muchos, no obstante faltan aquellos que den un paso más e identifiquen las relaciones “reales” entre hombres y animales. Desde ese vacío que la interpretación de la literatura peruana ha dejado, nuestro tema de investigación pretende establecer una nueva línea de interpretación y para ello, a continuación,

esbozaremos una hipótesis general acerca de la zoología poética peruana, en el siglo XX.

Desde los inicios del siglo anterior en la poesía peruana, se ha podido evidenciar un empleo prolífico de nominaciones zoológicas, especialmente en los trabajos de diferentes poetas. Claro ejemplo de ello son César Vallejo, César Moro, Blanca Varela, Antonio Cisneros y José Watanabe, para citar solo algunos nombres. Ahora bien, es importante dejar establecido desde ya cuál es la constante en estas “nominaciones zoológicas” puesto que no son meros adornos o artificios, es decir, 1) no son parte del decorado del poema y 2) no son simples metáforas o figuras retóricas. Son, por el contrario, parte esencial de la poética de los autores que las emplean. Es por ello que el estudio coherente de dichas manifestaciones debe ser una preocupación fundamental de los estudios de la poesía peruana contemporánea, ya que, a juzgar por su recurrencia, para nosotros, se estaría llegando a establecer una nueva línea de interpretación de la poesía peruana que permitiría dilucidar la injerencia de los animales dentro de las poéticas de los diferentes autores.

La constante entre estos poemas, además de las dos cuestiones fundamentales que hemos señalado líneas arriba, es la necesidad de plantear un nuevo concepto del término hombre mediante estas relaciones que teje con el mundo animal. Por ejemplo, en el caso de César Vallejo, como bien lo ha podido ilustrar Manuel Velázquez Rojas, a lo largo de toda su producción poética se puede encontrar una transformación del hombre en animal. Son múltiples las lecturas que la crítica ha hecho acerca de la poesía de César Vallejo, pero muy pocos han tomado en cuenta para sus análisis la multiplicidad de animales que el poeta emplea en la construcción de sus visiones del mundo. Salvo las dos tesis sustentadas por

Manuel Velázquez Rojas en los años 70, no encontramos mayor bibliografía acerca del tema y la perspectiva adoptada por nosotros.

Velázquez hace un extenso análisis de lo que él denomina la “poética de las alas”, señalando dos valencias para esta: a) positiva o ascensional y b) negativa o descensional. La propuesta es importante ya que aborda toda la producción poética de Vallejo, es por eso que teniendo el universo de significación desentrañado se puede abordar tanto los nombramientos que se hacen de los animales como otras palabras que se deriven del lexema en común.

Acerca del lexema ‘ave’, Velázquez logra hacer un mapeo completo y termina concluyendo que este representa el “vuelo y la caída del ser humano en las diversas etapas históricas (...) uno y otro [es decir, el vuelo y la caída] son siempre reflejo del movimiento oscilatorio de la sociedad” (p. 98). Después de analizar la figura del ave a lo largo de toda su producción poética, puede situar el plano de significación de la alondra, que aparece en “Nervazón de la angustia”, saturada de ‘idealidad’, ‘ilusión e ‘infinito’ sostenido, además, en una tradición literaria occidental. (Velázquez, 1974, p. 93) En el poema “Mayo”, que pertenece a los *Heraldos negros*, se puede observar “una estructura bipolar, su equilibrio oscila entre dos formas (...) a) denotación real y b) referencia cultural”. (Velázquez, 1974, p. 98). En “Confianza en el antejo, no en el ojo”, de Poemas Humanos, Vallejo emplea también dos términos que tiene que ver de manera directa con la “poética de las alas”, estos núcleos sémicos son ‘ave’ y ‘ala’ que “connotan los semas ‘inmovilidad’ y ‘vuelo’ respectivamente” (Velázquez, 1974, p. 77).

“Lo más excéntrico del círculo significativo de la nominación poético zoológica es la mención del hombre en relación con el animal. Su necesaria inclusión arrojará

—siempre— luces que completen el análisis de este universo sémico” (Velázquez, 1974, p. 101). Es justamente esta relación entre animal y hombre lo que llevará al estudioso —y a nosotros también bajo la lectura que seguimos— a plantear que la propuesta que Vallejo postula es una transmutación del hombre en animal, conversión que se completa al final de su obra poética.

Sin lugar a dudas, el caso de Vallejo resulta ser sumamente complejo, puesto que no solo hay en sus poemas una presencia zoológica patente; además de eso, las resemantizaciones que apuntábamos trabajan en un plano superior al presentar en los versos otros términos que parten del lexema común y comparten el complicado proceso de significación nuevo que el autor ha acuñado. Es precisamente esta complejidad la que nos permite realizar los análisis de cada poema por separado, atendiendo solamente a los recursos estilísticos o figuras retóricas, ya que todas las significaciones tejen relaciones con otros poemas. Es como si cada poema adhiriera parte de la significación global, que solo podrá ser desentrañada una vez terminado el análisis de la producción completa, de la figura zoológica.

Lo que el caso de César Vallejo, en el análisis de Velázquez Rojas, nos permite establecer es cómo esta relación hombre animal va a responder a unas particularidades propias de este poeta, que va a emplear unas estrategias que llegan a configurar su propia poética animal, por llamarla de alguna manera. Sin embargo, no ocurre igual con todos los poetas que emplean la zoología poética; parte de nuestra hipótesis general se refiere a eso: los poetas emplearán diferentes estrategias para manifestar los diferentes tipos de relaciones que son gestadas en sus versos entre estos dos universos: el animal y el humano.

En esta tesis, de forma particular, buscamos demostrar la hipótesis general que, para nosotros funciona para la poesía “zoológica” peruana de la segunda mitad del siglo XX. La delimitación cronológica que nos planteamos tiene sus coordenadas a partir de los años 50<sup>2</sup>. Nosotros nos proponemos demostrar dicha hipótesis en los dos casos particulares —*Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, de Antonio Cisneros e *Historia natural*, de José Watanabe— que hemos elegido; esto teniendo en cuenta la enorme cantidad de poetas que han dado a conocer su obra durante este período.

Como ya hemos mencionado, nos interesa establecer una nueva línea de interpretación de la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX, este interés que pretendemos destacar pone en primer plano el empleo de los animales, y sería, pues, un empleo que vaya más allá del nivel retórico-figurativo. Las preguntas que nos interesan resolver mediante esta tesis son:

1. ¿Por qué se emplean de forma prolífica las nominaciones zoológicas en los poemarios de la segunda mitad del siglo XX?
2. ¿Estas nominaciones zoológicas responden a una tradición (occidental, oriental) asentada y conocida por todos? O ¿cada poeta resemantiza de la forma que mejor le convenga los animales que emplea?

---

<sup>2</sup> Evidentemente, antes de las décadas que nos hemos propuesto trabajar, ya se habían producido manifestaciones de zoología poética tanto en el nivel creativo, es decir, producción de poemarios, como en el nivel de la interpretación. Un claro ejemplo de ello es la vasta producción poética de César Vallejo, de cuyo análisis cabal se ocupó, en los años setenta, Manuel Velázquez Rojas. Cfr. Velázquez, M. (1974). *Algunos aspectos de las nominaciones zoológicas de César Vallejo*. Tesis para optar el grado de Bachiller. Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Velázquez, M. (1976). *Zoología poética de César Vallejo*. Tesis para optar el grado de Doctor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

3. ¿Por qué Cisneros y Watanabe, pese a trabajar, en muchos casos, con los mismos animales, tienen distintas maneras de configurar dichas representaciones en sus poemas?

Ahora bien, las posibles hipótesis (general, la respuesta a la primera interrogante y específicas, las 3 restantes) que nos están ayudando a direccionar nuestro trabajo de investigación son:

1. Los autores emplean de forma prolífica las diferentes nominaciones zoológicas porque estas les permiten establecer una noción nueva del término “hombre” que se caracteriza justamente por establecerse, en un momento dado, en una zona liminal entre el ser humano y el animal.

2. En algunos casos trabajan con simbologías establecidas de forma anticipada<sup>3</sup>.

3. Las representaciones de los animales que hace cada poeta (no solo los que trabajamos acá para darle sustento a nuestra propuesta), toma en cuenta su propio proyecto estético y, por ende, cada uno tendrá maneras particulares, estrategias propias para poder configurar una poética zoológica propia.

Para demostrar dichas hipótesis, tomaremos de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* los poemas titulados “La araña cuelga demasiado lejos de la tierra”, “Soy el favorito de mis 4 abuelos” y “Apéndice sobre Jonás y los desalienados”; de *Historia natural* de José Watanabe, “La estación del arenal” “El ciervo” y “La ardilla”.

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, Antonio Cisneros en “El poema sobre Jonás y los desalienados” emplea una alegoría que es conocida por todos porque remite de forma directa al imaginario bíblico.

## **CAPÍTULO II: *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), de Antonio Cisneros**

En este segundo capítulo desarrollamos los análisis de los poemas “La araña cuelga demasiado lejos de la tierra”, “Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados” y “Soy el favorito de mis cuatro abuelos”. Los tres pertenecen a la penúltima sección del poemario *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), de Antonio Cisneros, titulada “Animales domésticos”. Para realizar los antes mencionados análisis, empleamos categorías de la semiótica (presencias, esquemas tensivos, semisimbologías y sujeto de la enunciación), la noción de zoopoética, la cual ya ha sido definida y ejemplificada en el primer capítulo de nuestra tesis.

Nuestro segundo capítulo está dividido en 1) recepción crítica, balance de los estudios que trabajan sobre el tema de los animales en el poemario en cuestión, 2) Interpretación de “La araña cuelga demasiado lejos de la tierra” —subdividido en a) presencias, oposiciones y semisimbologías; a.1) esquemas tensivos; b) hombre vs. animal (comida y costumbres burguesas/naturales) c) ¿devenir? y 3) Sujeto de la enunciación.



## 2.1. Recepción crítica

El cuarto poemario de Antonio Cisneros es el libro que más estudios dedicados, tanto de una percepción inmediata como de una percepción mediata, tiene sobre los animales. A continuación, revisaremos, de forma general, algunos aportes significativos sobre ellos.

En 1968, José Miguel Oviedo publica “Cisneros: una zoología general”, que es una reseña de corta extensión, pues esta no excederá una página. En esta ocasión, Oviedo tuvo un mejor enfoque que en las reseñas anteriores que le había dedicado a Cisneros. El texto empieza, como ya es característico, haciendo mención al Premio Casa de las Américas que obtuvo Cisneros en 1968 y para resaltar la importancia de dicho logro, acentúa la mirada en el jurado internacional y disímil que escogió al *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* como el primer lugar.

En el párrafo siguiente se menciona el tiraje que se publicó del poemario —aprox. eran 10000 ejemplares—, que lamentablemente no llegaron al continente por ser de editorial cubana. No obstante, una editorial argentina estaba haciendo lo propio para dar a conocer el libro en nuestro continente.

Después de todos estos detalles de carácter secundario, Oviedo se centró en varios aspectos fundamentales que intentaremos resumir en breves enunciados:

A) El lenguaje, para Oviedo, en este libro de Cisneros, posee 3 características fundamentales: a) inconfundible, b) nítido y c) riguroso. A partir de las experiencias, derrotas y sueños, se puede notar cómo la realidad invade torrencialmente al poeta, lo exalta y lo deprime, lo encona y enternece. La preocupación humana saltará en la sección “Crónica de Chapi, 1965”.

B) Sobre el apartado “Animales domésticos”, que será en el que mayor incidirá Oviedo, nos habla de posibles simbolizaciones animales, la ballena, por ejemplo, sería el emblema de una vida alienada y absurda, frente al malestar y la asfixia del poeta en las estrecheces del medio social, de sus claudicaciones ante las trampas que la vida burguesa le tiende.

C) A partir del último apartado, se podrá ver una apertura continental, que tiene lugar a partir de la experiencia de Cuba. Sin lugar a duda; la inclusión de paisajes europeos permite establecer esta suerte de universalización mayor que no se había visto en poemarios anteriores.

En 1968, William Rowe publicó “Canto ceremonial: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros”, que por la extensión no podría situarse dentro de lo que llamamos una reseña, este sería un artículo académico altamente especializado y surgido, además, al poco tiempo de publicado el libro, situación que sorprende si lo comparamos con otros estudios que tienen mayor tiempo de distancia.

El primer objetivo que se propuso Rowe fue trazar el desarrollo de la poesía de Cisneros, razón por la cual realiza acotaciones sobre los primeros libros publicados por el autor de *David*. En *Destierro*, el joven poeta explora un conjunto de vivencias de su adolescencia. David, para Rowe, será “un paso significativo hacia una expresión madura” (Rowe, 1998, p. 79).

Partiendo del segundo poemario de Cisneros, Rowe establece algunas características fundamentales acerca de su lenguaje poético:

a) Economía verbal

b) Imaginería limitada

c) Habilidad para tipificar actitudes y ambientes de modo dramático sin recurrir al estilo descriptivo.

El tercer libro, titulado *Comentarios reales*, tiene como tema central la historia peruana, desde el enfoque crítico de Cisneros. En el cuarto libro, *Canto ceremonial...* existe una mayor conciencia de la enajenación, por medio de la alegoría de los animales (arañas, hormigas, ballenas y caracoles).

En 1968, Mario Vargas Llosa publicó "En Londres, el poeta Cisneros ha sorteado las dos amenazas", dicho texto tiene dos propósitos fundamentales; el primero de ellos es destacar el premio obtenido por Antonio Cisneros y el segundo, dar una aproximación crítica al poemario que mereció dicho premio.

Dos extensos párrafos son dedicados a establecer la importancia de la obtención del premio no solo para Cisneros sino para toda la poesía peruana, que, según Vargas Llosa, no había sido reconocida internacionalmente desde Vallejo. Luego, el autor de *La ciudad y los perros* presenta una breve biografía del joven poeta Cisneros, donde destacó sus poemarios anteriores, pero también su condición de migrante en Europa. Para Vargas Llosa, hablando de manera general, hay dos grandes amenazas para quienes como Cisneros emigran de su país: la primera es la melancolía provinciana y la segunda, la neurosis paralizante. A Cisneros, el haber salido del país le significó una ampliación en su visión de mundo, aspecto que puede ser visualizado en *Canto ceremonial...*

Tras hacer una división de las tres partes que integran el poemario completo, Vargas Llosa incidió en varios aspectos notables entre los que se destacan a) el sarcasmo, b) empleo de alegorías y c) el elemento racional.

El primer aspecto se nota de manera clara en la primera parte del poemario, donde “Crónica de Chapi” será la ideal para ejemplificar ese “sentimiento de ira y solidaridad honda” (Vargas, 1998, p. 393), que por la misma superposición de las dos tendencias: la ira y la solidaridad se vislumbra un sarcasmo patente. El segundo aspecto resalta en la parte titulada “Animales domésticos”, donde hay media docena de poemas que representan realmente “el disgusto de una sociedad hostil, el rechazo de la vida que atenaza (...)” (Vargas, 1998, p. 393) frente a un placer animal que aparece en un primer plano mediante la evocación a diferentes animales, como son las ballenas, los cangrejos y las hormigas.

Finalmente, el elemento racional, para Vargas Llosa, será el encargado de establecer un control riguroso de la imaginación y las emociones. Situación que otorga la suficiente originalidad a la poesía cisneriana si se tiene en consideración que en la poesía española ocurría exactamente lo contrario. En este punto vemos que el referente español ya no será visto de la misma manera que en años anteriores.

En 1969, Rogelio Noguerras publica “Memorias de un canto ceremonial”, el cual presenta una extensión mediana y emplea, también, como los casos anteriores, las citas para poder secundar la posición del autor, quizá sea por eso la extensión de la reseña, ya que en ella se encuentran extensas estrofas del poemario.

Empezaremos diciendo que, en este caso, ya no se hace hincapié en el premio obtenido por el libro, por el contrario, se emplea otro tipo de entrada, la dicotomía poetas puros y sociales que definía en gran parte a la poesía de los años cincuenta, al menos en esos años, ahora sabemos que la clasificación bien puede ir más allá de dos divisiones. Tras una aproximación del compromiso social que

poseen los poetas que empiezan a publicar en los años sesenta, con la imagen de Javier Heraud como principal abanderado, Nogueras empieza a resaltar el componente social que inundan los versos cisnerianos. A continuación, resumiremos los principales postulados en enunciados sucintos:

a) Influencias de la poesía de habla inglesa Thomas y Lowell, por citar solo a un par.

b) Cisneros incide en la realidad política y social, pero lo hace desde una óptica diferente en comparación con sus poemarios anteriores. La visión que ahora presenta es “distanciada”, en el sentido brechtiano de lejanía y proximidad, intelectual e irónica.

c) En *Canto ceremonial...* se emplea el libre juego de asociaciones presididas por una voluntad lógica, constante del libro en conjunto. El mundo burgués se articula y desfila ante nosotros.

d) La reconstrucción del pasado, con grabado y fotos amarillentos con evocaciones nostálgicas fusionan “lo que ocurrió” y “lo que debió ocurrir”, creando así un pasado legendario y auténtico, desde las coordenadas de la imaginación,

e) Cisneros en este poemario opera con símbolos, como las hormigas, las ballenas y las arañas, pero también emplea adjetivos precisos, desde el punto de vista de Nogueras.

En 1976, Roger Antonio Zapata Kuyen sustentó una tesis denominada *Claves para la interpretación de la poesía de Antonio Cisneros*; este trabajo resulta importante puesto que es uno de los primeros en ocuparse enteramente de la producción lírica del poeta —abarca los poemarios publicados hasta entonces—.

Zapata pone énfasis en “la mezcla de elementos objetivos y subjetivos en una realidad que aparece lejana, perdida en el tiempo” (Zapata, 1976, p. 10). Por otro lado, acá también se hace una primera aproximación de lo que podría configurarse como un bestiario, haciéndose una breve lista de la presencia zoológica. De igual manera, cabe destacar los análisis que se hacen tanto de “Poema de Jonás y los desalienados” así como de “Karl Marx aged 65”; del primero se recalca “la alienación, lo absurdo de la vida” y que “el fenómeno de la alienación está tratado por Cisneros con bastante amplitud (...)” (Zapata, 1976, p. 12). La alienación se da por diferentes formas, ya sea por las limitaciones de la sociedad burguesa, por la pérdida de la libertad y comunicación o por la separación que existe entre el trabajo y la creación” (Zapata, 1976, p. 7).

En 2012, Libros & artes, *Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, dedicó el número 58-59 a Antonio Cisneros. De este volumen, que reúne 21 trabajos, destacaremos 2. El primero de ellos fue escrito por Peter Elmore y lleva por título “Antonio Cisneros. Cartas de navegación”; en él se vierten importantes postulados acerca de la poética de Cisneros, que resumimos en breves enunciados:

a) “El poema no se ofrece como una mera prolongación de las emociones, las ideas y las actitudes de un sujeto soberano, idéntico a sí mismo, cuya realidad precede al discurso” (Elmore, 2012, p. 3).

b) “La subjetividad lírica se construye como presencia dramática, como persona que muestra su presencia y representa su condición —alienada o solidaria, celebratoria o melancólica— en el mundo” (Elmore, 2012, p. 3).

c) “Entre los rasgos que distinguen al estilo de Cisneros están, sin duda, la precisión plástica de las imágenes y la destreza para poner la anécdota al servicio de la expresión poética” (Elmore, 2012, p. 6).

Además, Elmore hace un repaso de los poemarios publicados por Cisneros, de ellos, nos centraremos en el apartado titulado “El bestiario”, dedicado al análisis de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. En dicho poemario, según los planteamientos de Elmore, “la coherencia de la totalidad depende de un yo poético que, a pesar de su individualismo, aventurero e itinerante, se siente amenazadoramente interpelado por las exigencias del compromiso político y la responsabilidad familiar” (Elmore, 2012, p. 4).

Mario Montalbetti publicó en ese número su artículo titulado “El canto ceremonial 40 años después”. Entre las múltiples apreciaciones que realiza el crítico, nos parecen fundamentales para nuestra investigación las líneas que le dedica a las presencias zoológicas en *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Un presupuesto del que parte Montalbetti es establecer que la comparación con el animal simplifica al humano y, de esa manera, se hace más accesible hablar sobre este, ya que los animales poseen asociaciones retóricas establecidas con anterioridad y que son conocidas por todos. “Cisneros le echa mano a un inmenso zoológico para elaborar sus comparaciones y entender, un poco mejor, la extraña naturaleza de los humanos” (Montalbetti, 2012, p. 17). Es a partir del empleo de dicha retórica que Cisneros puede hablar acerca del ser humano; esa afirmación viene secundada por una larga lista, que presenta Montalbetti, extraída de los versos del poemario *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Pese a que este breve artículo establece un nivel más allá del retórico-figurativo no nos concluye nada sustancial acerca de él. Es decir, plantea que los animales no son empleados

como comparaciones de manera arbitraria sino que sirven para establecer un juicio acerca del ser humano, sin embargo no nos dicen cuál.

En el 2014, David Villena Reyes publicó “Apuntes para entender una idiosincrasia en Antonio Cisneros o la poética del retozo”, donde se propone examinar la ya conocida ironía en la poesía cisneriana; sin embargo, Villena emplea una óptica diferente para realizar su investigación ya que emparenta la figura retórica, la cual diferencia teóricamente de la sátira, con imágenes que, según Villena, tienen la “intencionalidad pragmática de ridiculizar y degradar a la víctima” (2014, p. 5). Un aspecto que nos parece importante es la diferencia que Villena establece entre los términos animales e imágenes. Según él, las imágenes están relacionadas con la carga semántica que contienen sus significantes. Este enfoque resulta novedoso si se le compara con las simples menciones que antes se hacían de las presencias zoológicas en la poesía cisneriana. Villena hace un análisis podría decirse exhaustivo de las moscas en los poemarios *Comentarios reales* y *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, por ejemplo, en el poema que lleva el mismo título que el poemario, “la idiosincrasia de la ciudad se ve mejor expuesta en las imágenes que degradan al alocutario representado” (Villena, 2014, p. 13), estas “imágenes se relacionan con la gordura, que esta vez sugieren directamente la idea del retozo en el que goza el personaje representado” (Villena, 2014, p. 13).

En 2016, Rita Sheila Rodríguez Rocha sustentó una tesis de Licenciatura titulada *El bestiario en Canto ceremonial contra un oso hormiguero (1968), de Antonio Cisneros*, donde, partiendo de un análisis retórico-figurativo, intenta establecer las diferentes simbologías de los animales. De este modo, la investigadora concluye que existen dos grandes grupos de animales dentro de la poesía cisneriana: a) animales mayores y b) animales menores. Los animales



mayores tienen como ejes articuladores “las representaciones del poder ostentado por la clase burguesa en la sociedad moderna” (2016, p. 128). Dentro de este grupo se sitúan el conejo que representará al sujeto en su estado más indefenso frente al sistema; el perro que representa al sistema capitalista de la sociedad moderna; la ballena que representa la sociedad moderna alienante y los peces que representan la masa colectiva y anónima, característica principal de la modernidad. Además de ello, para Rodríguez, estos animales son empleados a lo largo de los poemas analizados mediante alegorías. El otro grupo, el de los animales menores, se caracteriza por su utilización como connotación comparativa y connotación antitética para “establecer las distinciones correspondientes entre la naturaleza de cada uno de los animales y el ser humano” (Rodríguez, 2016, p. 128). Aquí tenemos, por ejemplo, la araña, la lombriz, el caracol, entre otros. Básicamente la característica que los define, según Rodríguez, es la inmovilidad o falta de acción.

La investigadora sanmarquina intenta, además de hablar del nivel retórico figurativo donde cobran relevancia los campos figurativos y la visión del mundo, establecer una posición ética del sujeto de la enunciación de los poemas, justamente para trascender ese nivel meramente descriptivo, donde, para ella, cobraría relevancia la categoría zoopoética, con la que intenta hacer dialogar sus interpretaciones. De esta manera determina que “Cisneros frente a la modernidad, adopta una posición de rechazo, por ello articulará su crítica teniendo en cuenta una vuelta un orden pasado (un orden premoderno en palabras de Laura Rosales Ortega) donde la relación entre el hombre y la naturaleza fuera más armónica” (Rodríguez, 2016, p. 130).

Son un total de nueve estudios —cinco que corresponden a la percepción inmediata<sup>4</sup> y cuatro a la percepción mediata— los que trabajan directamente el tema de los animales en este cuarto poemario de Antonio Cisneros. Como hemos podido observar en este breve resumen, las primeras impresiones de los críticos sobre este tema son bastante disímiles y no presentan un análisis específico acerca de la función que estos cumplirían dentro de lo que podríamos denominar como la poética del autor. Ahora, los cuatro últimos estudios que hemos revisado tienen mayor rigurosidad ya que centran sus análisis en el texto mismo y utilizan categorías que les permiten demostrar sus propuestas de lectura. No obstante a ello, dichos análisis no logran ir más allá del nivel de la *elocutio*, salvo la tesis sustentada que intenta —porque, pese a intentar, no lo logra del todo— establecer “una posición ética del sujeto de la enunciación”, por lo que no se podría hablar directamente de estudios que trabajen directamente con la zoopoética, que es, finalmente, lo que nos proponemos hacer nosotros en nuestra tesis.

La percepción tanto mediata como inmediata de la crítica de la poesía cisneriana ha atravesado por diferentes etapas y en cada una de estas etapas se ha puesto en primer plano un aspecto característico en la interpretación de la poesía cisneriana. La primera de ellas está dada por las reseñas de poca rigurosidad que hemos analizado cabalmente en la percepción mediata. En el nivel temático, los diferentes autores resaltaron aspectos como la historia, el empleo de animales mientras que en el aspecto formal, destacan los textos de corta extensión, el apoyo constante en citas y fragmentos de los diferentes poemas. Es necesario destacar que en muy pocos casos los textos presentan rigurosidad académica y, por el

---

<sup>4</sup> Con el término nos referimos a los estudios que no distan mucho del año de publicación del poemario *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Por ejemplo, de los 5, 4 fueron publicados en el mismo año, 1968 y el quinto en el 76.

contrario, son apreciaciones un tanto subjetivas, personalistas y hasta, en ciertos casos, biografistas.

El punto de quiebre entre la primera etapa y la segunda es la década de los 70, donde se nota un interés mayor por el estudio sistemático y académico de la poesía cisneriana, que se evidencia cabalmente con las dos sustentaciones de tesis que se dieron en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Esta segunda etapa que hemos mencionado engloba las publicaciones hemerográficas en revistas altamente especializadas como son la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, por ejemplo. Dichas publicaciones, en su mayoría, se centraron en aspectos netamente literarios en los análisis respectivos, entre esos aspectos, nuevamente, el lenguaje, que ya empieza a ser reconocido como coloquial será el eje articulador. En el aspecto formal, el estudio de la figura de la ironía será en el que más recaen los críticos.

La ruptura entre esta segunda etapa y la tercera es la publicación en 1998 de *La metáfora de la experiencia*, de Miguel Ángel Zapata, quien realiza una importante labor recopilatoria de los principales artículos, reseñas y notas acerca del autor. La tarea de Zapata es el primer intento de sistematizar y reunir en un solo volumen tanto los textos, como las referencias de otros trabajos que no fueron incluidos en el volumen. En pocas palabras, Zapata nos brinda una interesante lista bibliográfica que no solo integra documentos publicados en nuestro país, sino también fuera de él.

A partir del año 2000, se produce la etapa bibliográfica, es decir, la publicación en formato de libro de los trabajos que analizan la poesía cisneriana. Por un lado, tenemos la publicación de antologías, que, en su mayoría, en las primeras páginas

contienen un estudio preliminar donde se analiza de manera breve, pero en algunos casos bastante rigurosa, a las figuras antologadas. Por otro lado, tenemos la publicación de libros dedicados enteramente al análisis de la producción lírica de Antonio Cisneros. Cabe recalcar que algunos de estos libros presentan enfoques novedosos en el análisis.

## **1.2. La periodización de la obra de Antonio Cisneros**

Dentro de este apartado realizaremos acercamientos acerca de las diferentes periodizaciones que se han propuesto de la obra poética de Antonio Cisneros.

El estudioso Camilo Fernández Cozman propone, en uno de los ensayos que componen su libro *Sujeto, metáfora y argumentación*, la siguiente periodización de la obra de Cisneros

a) Periodo de aprendizaje.- Componen este periodo el primer y segundo poemario de Cisneros, *Destierro* de 1961 y *David* de 1962. Las principales características de este periodo son por un lado la influencia de Rafael Alberti y la utilización de un imaginario bíblico.

b) Segundo periodo.- Abarca desde *Comentarios Reales* (1964) hasta *Crónica del niño Jesús de Chilca* (1981). Fernández Cozman establece como la característica principal del periodo el enjuiciamiento crítico de la historia, para ello el poeta emplea la figura de la ironía con el fin de desmitificar a la cultura oficial y a los tópicos occidentales.

c) Tercer periodo.- Dentro de este periodo se ubican los poemarios comprendidos desde *Monólogo de la casta Susana* (1986) hasta *Diario de un diabético hospitalizado* (2010). En estos se evidencia un tono menos desacralizador y la

utilización del monólogo introspectivo con el cual se establecen relaciones intertextuales con la cultura occidental.

Una segunda periodización fue planteada por Hildebrando Pérez Grande, la cual fue expuesta durante el semestre académico 2013-II en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en el desarrollo del curso Poesía Peruana Contemporánea.

a) Periodo formativo.- Aquí se considera al primer y segundo poemario de Antonio Cisneros, *Destierro* (1961) y *David* (1962).

b) Periodo marxista y de relectura del Perú.- Incluye a *Comentario reales* (1964), *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), *Agua que no has de beber* (1971).

c) Periodo de cambio de lenguaje.- Poemas de temática teológica que incluyen *El libro de dios y de los húngaros*, *Crónica del niño Jesús de Chilca* y *Monólogo de la casta Susana*.

Ambos estudiosos coinciden al elaborar una división tripartita de la poesía cisneriana, sin embargo, difieren en los aspectos que preponderan al establecer sus clasificaciones. Por un lado, Fernández Cozman pone en primer plano aspectos puramente literarios, por ejemplo, el empleo del monólogo o la utilización de la ironía, mientras que Pérez Grande alterna dichos aspectos, a los que evidentemente también presta atención como bien lo evidencia el tercer periodo que menciona, con sucesos históricos como es el periodo marxista.

### **1.3. Análisis de “La araña cuelga demasiado lejos de la tierra”**



distancia considerable, pero el verso le añade mucha más intensidad por medio del otro adverbio. Justamente eso es lo que nos permite esbozar que dicha araña se encontraría en un espacio que está más allá de lo terrestre, que definiría lo humano y, por ende, al yo lírico.

Otro aspecto que resalta en este primer verso es el empleo del término “cuelga”, que no tiene la marca “se” del reflexivo, que, como sabemos, significa que la acción recaería en sí misma. Al no hacer uso de ese término, se enfatiza justamente lo contrario, la acción que “realiza” la araña al colgar no está determinada por su propia voluntad. Contraponiendo de forma explícita esto, aparece el yo lírico quien expresará, líneas abajo, su deseo de movilidad direccionado por su voluntad.

Partiendo de ello podemos establecer una primera semisimbología:

YO LÍRICO	ARAÑA
HOMBRE	ANIMAL
CERCANÍA	LEJANÍA

A ella, podemos agregarle un par más de aspectos para poder establecer de forma más precisa el sentido del poema. La araña al colgar “demasiado lejos de la tierra” evidencia una posición exterior, externa y, por ende, extraña a lo que conocemos como terrestre o humano, que también puede ser visto como lo otro. Mientras que el yo lírico al estar “más cerca de” se encuentra asociado a lo conocido.

De esta manera tenemos estas correlaciones:

YO LÍRICO	ARAÑA
HOMBRE	ANIMAL
CERCANÍA	LEJANÍA
CONOCIDO	EXTRAÑO

Otra oposición que el poema establece tiene que ver con los estados de ánimo —alegre y gruñón— que manifiestan nuestras dos presencias sensibles identificadas en el poema. Por un lado la alegría del yo lírico es manifestada en los versos últimos (“quisiera caminar alegremente unos cuantos kilómetros”), que aunque aparezcan de manera desiderativa, para nosotros no quita ni disminuye la intensidad del sentimiento, mientras que la araña es configurada, desde el punto de vista del yo lírico, como un animal gruñón.

De esta forma tenemos:

YO LÍRICO	ARAÑA
HUMANO	HOMBRE
CERCANÍA	LEJANÍA
CONOCIDO	EXTRAÑO
ALEGRÍA	ENFADO

Un último aspecto tiene que ver con la direccionalidad o sentido de dirección. Por un lado tenemos la verticalidad de la araña al colgar de su propia tela y, por otro, está el ser humano quien, en la parte última del poema muestra un desplazamiento horizontal cuando realiza su caminata por los gordos pastos.



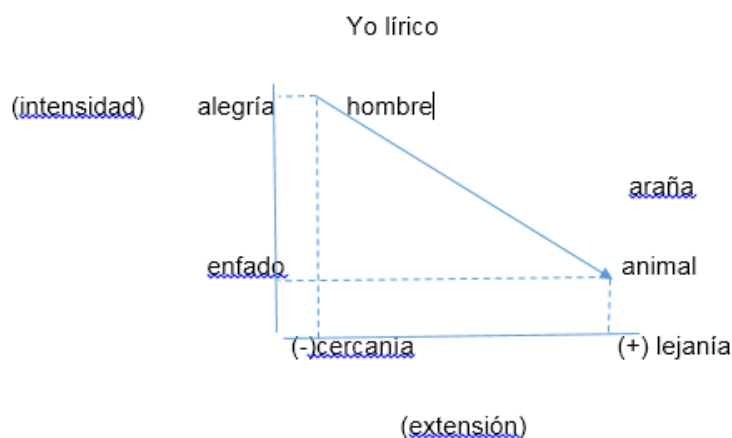
Veamos:

YO LÍRICO	ARAÑA
HOMBRE	ANIMAL
CERCANÍA	LEJANÍA
CONOCIDO	EXTRAÑO
ALEGRÍA	ENFADO
HORIZONTALIDAD	VERTICALIDAD

- **Esquemas tensivos**

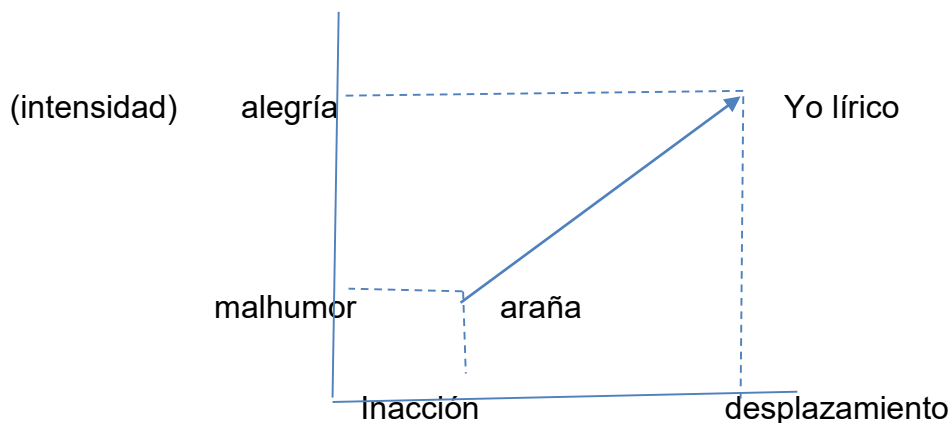
Antes de establecer los esquemas tensivos que nos permitirán vincular los planteamientos anteriores, es necesario hablar de los dos momentos que presenta el poema.

El yo lírico, al estar más cerca de la tierra y al encontrarse sobre ella misma, presentará una extensión reducida —la longitud es aquello que nos ayuda a cuantificar—, mientras que la araña al encontrarse “demasiado lejos” tendrá una extensión amplia. Ahora, en la recta de la intensidad hemos puesto en primer plano los estados de ánimo que muestran ambas presencias en el discurso. Por un lado está la araña de quien se dice que tiene mal humor y por el otro, el yo lírico quien expresa, al finalizar el poema, que quisiera caminar alegremente antes de ser enterrado.



En ese sentido, y dada la relación inversa que encontramos, podemos establecer, hasta este momento una aparente indefinición entre el yo lírico y la araña, o llevándolo al plano de la semisimbología que anotamos líneas arriba, una indefinición del hombre por devenir animal (léase el v. 2 que dice “tiene ocho patas peludas y rápidas como las mías”, en este punto de la comparación, se entiende que ambos tienen 8 patas peludas y rápidas, como si el devenir ya se hubiera producido).

En este segundo esquema tensivo, que resume, más o menos, lo sucedido después del cambio que empieza a notarse a partir del verso 5, toma en cuenta la distancia recorrida, es decir, el desplazamiento para el eje de la extensión y el estado de ánimo para el eje de la intensidad. De esa forma tenemos que la araña, malhumorada y que morirá sin realizar mayor acción por ella misma, presentará una intensidad reducida y una extensión reducida también dado que “ha de morir” en su redonda casa de saliva. El yo lírico, por el contrario, caminará algunos kilómetros, lo que determina una extensión amplia, y los caminará “alegremente”.



Partiendo de los datos ordenados en este segundo esquema tensivo, vamos a poder establecer el sentido subyacente del poema. Vemos como el animal presenta una extensión concentrada y una intensidad débil mientras que el ser humano presenta una extensión difusa y una intensidad fuerte. El punto de partida es la presencia de la araña porque ella es el referente para las comparaciones del yo lírico quien, de alguna forma, termina señalando más aspectos, aparentemente, diferenciales entre ellos que similitudes. El poema termina dejando en primer plano al individuo.

### **b) Hombre vs. animal**

Dentro de este apartado, nos interesa enfatizar cuáles son los aspectos que, en un primer momento están estableciendo diferencias entre las dos presencias sensibles que hemos podido hallar en el poema. Disonancias entre ellos, existen muchas partiendo del poema analizado, sin embargo debemos hacer hincapié en aquellas que nos permitan marcar un sentido, por ello, hemos decidido centrarnos en dos aspectos que guardan íntima relación: a) la comida y b) las costumbres humanas/animales.

El siguiente verso dice “tiene ocho patas peludas y rápidas como las mías” (v. 2), desde este punto se empezará con las comparaciones o símiles entre el yo lírico y la araña. Como se puede evidenciar dichas comparaciones, por un lado, acercan al yo lírico y a la araña debido a los rasgos comunes que, a pesar de todo, comparten; y por otro, también los diferencian notablemente. Ahora bien, el empleo del término “como” no resulta ser arbitrario tampoco, pues la figura del símil, a diferencia de la figura de la metáfora, implica una lejanía entre aquello que estamos comparando.

El verso siguiente (“y tiene mal humor y puede ser grosera como yo”) nos empieza a presentar, mediante el uso reiterado de las conjunciones copulativas, llamadas polisíndeton, si nos atenemos a las figuras retóricas, una diferencia marcada entre ambos, la araña tiene mal humor; pero también una suerte de características que pueden (como puede también que no) compartir, nos referimos al ser grosera. Los versos siguientes dirán “y tiene un sexo y una hembra -o macho, es difícil/ saberlo en las arañas- y dos o tres amigos,” (vv. 5 y 6). Nos encontramos frente a lo difuso. Al estar demasiado lejos de la tierra, esos aspectos —el diferenciar al macho de la hembra— no se hacen identificables. Ahora bien, la idea se refuerza al mencionar a los “dos o tres amigos”, que no es una cantidad precisa tampoco. En este punto del poema podemos establecer que la imprecisión es el rasgo característico de lo que está más allá de la tierra, en estos casos, también de las arañas.

Entre los versos “la araña cuelga demasiado lejos de la tierra/ y ha de morir en su redonda casa de saliva” (vv. 10 y 11) y “y yo cuelgo demasiado lejos de la tierra/ pero eso me preocupa: quisiera caminar alegremente/ unos cuantos kilómetros sobre los gordos pastos/ antes de que me entierren,/ y ésa será mi habilidad”. Por

un lado, tenemos a la araña quien con su colgar distanciado de la tierra establece una suerte de relación causa-efecto. Cuelga demasiado lejos de la tierra, por tanto, ha de morir, sin realizar alguna acción que pueda mediar ambos sucesos. Y es justamente esa relación causa-efecto la que le preocupa al yo lírico, quien, a continuación, expresa explícitamente sus deseos de “caminar alegremente” antes de que lo entierren, es decir, antes de morir.

- **La comida**

El tema de la comida se ha convertido en una constante en los poemas de la sección “Animales domésticos” que, como ya hemos indicado, es la penúltima sección de su poemario *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, (1968). Y, para nosotros, resulta importante analizarla dado que se constituye como un aspecto que diferencia a nuestras dos presencias sensibles.

Hasta este verso se había podido observar una comparación entre el yo lírico y la araña; una comparación que, dentro de todo, no desacreditaba al animal ni al ser humano y que, incluso, podría interpretarse como un posible devenir-araña, sin embargo, con los versos siguientes, y en adelante, se podrá comprobar que eso era solo ilusorio.

Con los versos que dicen “desde hace algunos años/ almuerza todo lo que se enreda en su tela/ y su apetito es casi como el mío, aunque yo pelo/ los animales antes de morderlos y soy desordenado”; así, el yo lírico empieza a marcar diferencia entre él y la araña. Esta no realiza una selección de sus alimentos mientras que, se puede pensar, por la falta del término como que el yo lírico sí lo hace, mientras que sería el apetito el aspecto que los podría asemejar. Sin embargo, esa igualdad que se intenta queda trunca también, pues el yo lírico dice “Yo pelo los animales antes

de morderlos”, con lo que también cabría inferir que se produce una selección de los alimentos.

Estas menciones son importantes porque, para nosotros, la comida, según lo sostenido por Margarita Sánchez Romero en su artículo “El consumo de alimento como estrategia social: recetas para la construcción de la memoria y la creación de identidades”,

es un elemento básico en la conformación de la identidad, puede servir a la vez como un marcador de diferencias sociológicas con variables como el género, la edad, la clase, la etnicidad o la religión, y funciona no sólo con respecto a la identidad individual, sino también a la identidad de grupo, al sentido de pertenencia a un colectivo cuyos lazos también pueden reforzarse a través del alimento. Estas identidades se configuran no sólo mediante la práctica, los discursos ideológicos o las representaciones simbólicas, sino también a través de las experiencias físicas y materiales (2018, p. 26).

De esta forma, la experiencia humana muestra —aparentemente— una diferencia de la del animal a partir de la alimentación y la forma en que se la consume. El resto antropológico y diferencial entre ambas dimensiones aún lastra lo que se intenta borrar: la diferenciación entre lo humano y lo animal. Así, la preparación de los alimentos son restos, residuos de prácticas consideradas y tenidas por humanas. Lo interesante es que esta supuesta diferencia está en la acción de “pelar” “los animales antes morderlos”. Es decir, la dinámica de lo crudo y lo cocido como diferenciación entre un desarrollo salvaje y otro civilizado (Lévi-Strauss, 2015) no es tomado en cuenta. En ese sentido, la “diferencia” entre la alimentación de la araña y la del ser humano no radica en profundas diferencias conceptuales que marcaría dos estadios irreconciliables, sino en acciones más simples. Humano y animal parecen ser más semejantes por la sensación, el apetito, antes que diferentes por el modo, el consumo del alimento. En ese sentido, el devenir araña-hombre se proyecta, también, en este aspecto culinario.

- **La morada**

En este caso, hemos decidido tomar otro aspecto que está más explícito en el poema. Es el tema específico de la morada, que se hace presente en los versos 10 y 11 (“la araña cuelga demasiado lejos de la tierra/y ha de morir en su redonda casa de saliva”). La redonda casa de saliva nos muestra una suerte de identificación más personal entre el animal y el entorno donde vive, puesto que está hecho de un fluido suyo: su saliva. Además, la araña misma construye su casa y ese mismo lugar le servirá para morir (“ha de morir”, se dice).

Estamos frente a un espacio interior que le es propio al animal mientras que el ser humano no lo tiene. Al menos en este poema no hay espacio interior para él. Solo está lo externo, los gordos pasto, etc.

Mundo humano	Mundo animal
Yo lírico. Costumbres burquesas: a) pelar alimentos. b) elegir comida	araña Costumbres naturales: a) Construcción de la morada. b) filiación comunitaria

c) **¿Devenir?**

Como ya hemos indicado en el primer capítulo de nuestra tesis, nuestra intención es establecer la realización —o no realización— del devenir porque partiendo de él

se puede dilucidar la noción nueva de hombre que se plantea en los diferentes poemas que integran este primer poemario que hemos decidido analizar.

Lo que sucede a lo largo de los versos con las dos presencias resulta ser bastante interesante de analizar. En un primer momento tenemos una araña con 8 patas peludas que se “parecen” a las del ser humano —“como las mías”, dirá el verso en cuestión—, el término “como”, en este caso no es solo comparativo —desde nuestra propuesta interpretativa—, es decir, no sirve de punto de referencia para entender lo desconocido. Esta araña que es descrita acá pareciera tener algunos rasgos humanos y este individuo descrito también de la misma forma pareciera tener rasgos animales. En este primer momento se puede notar una suerte de indeterminación entre nuestras dos presencias que, de alguna forma, reflejan una “realidad” diferente. No parece ser una araña convertida en humano, tampoco parece ser un humano convertido en araña. Da la impresión de estar frente a nueva realidad donde la el ser humano tiene patas peludas como la araña, pero el resto de él sigue siendo igual al resto de los humanos. Tiene un apetito arácnido o animal, pero sigue pelando “su alimento” antes de comérselo. Nótese también que estamos todavía en una zona liminal pues no tenemos la certeza de que se haya producido el devenir hombre-araña porque los límites entre ambas presencias aún están bastante difusas.

En la segunda parte del poema, esta indeterminación parece terminar puesto que ya hay una separación más explícita. El yo lírico va a marcar distancia al volver a evocar el verso que abre el poema (“la araña cuelga demasiado lejos de la tierra”) pero ahora añade que ella “ha de morir en su redonda casa de saliva”. Además, para continuar marcando ese distanciamiento el yo lírico vuelve a referirse a él diciendo “y yo cuelgo demasiado lejos de la tierra/pero eso me preocupa”. Los



límites están mejor delineados y estos muestran la separación entre las dos presencias: la humana y la animal.

#### **d) Sujeto de la enunciación**

El sujeto de la enunciación que se deja notar en los versos que conforman el poema atraviesa por los dos momentos antes mencionados, aunque no de la misma manera que en el caso anterior, donde logramos ubicar los dos momentos separados en bloques. Por el contrario, en este poema, parece que el propio sujeto de la enunciación realiza una toma de posición diferente en cada verso, alternando las etapas premoderna, moderna y posmoderna.

Primero se establece dentro de los parámetros de una época premoderna, que pone en primer plano la interacción de la naturaleza y lo animal, por ejemplo los versos últimos dicen “quisiera caminar alegremente/ unos cuantos kilómetros sobre los gordos pastos”, a través de la evocación de la araña como elemento intrínseco de la naturaleza para luego, por medio de la direccionalidad de su desplazamiento, el cual es eminentemente vertical, pasar a enunciar una modernidad patente gracias a la presencia de un hombre que comparte elementos con la etapa moderna y que es desacreditado de manera paulatina por medio de una situación comparativa

#### **1.4. Análisis de “Soy el favorito de mis cuatro abuelos”**

A continuación, transcribimos el poema a analizar:

“Soy el favorito de mis 4 abuelos”

Si estiro mi metro ochentaintantos en algún	1
hormiguero	2
y dejo que los animalitos construyan una ciudad sobre mi	3

barriga	4
puedo permanecer varias horas en ese estado y corretear	5
por el centro de los túneles y ser un buen animalito	6
lo mismo ocurre si me entierro en la pepa de algún	7
melocotón	8
habitado por rápidas lombrices. Pero he de sentarme a la	9
mesa	10
y comer cuando el sol esté encima de todo: hablarán	11
conmigo	12
mis abuelos y sus 45 descendientes y mi mujer y yo	13
debo	14
olvidar que soy un buen animalito antes y después de las	15
comidas	16
y siempre.	17

### a) Presencias, oposiciones y semisimbologías.

En este poema que hemos elegido para analizar, encontramos dos presencias. La primera es la del yo lírico, que se hace presente en el verso 1 “si [yo] estiro”, que está relacionada con el mundo humano. La segunda presencia que se manifiesta en el poema son los diferentes animales, los que primero aparecen nombrados de forma general, pero después se hablará de forma precisa de las “rápidas lombrices”.

Siguiendo con las oposiciones, encontramos en los versos 1 y 2 que el poema se ha construido sobre la base de las ideas de horizontalidad y verticalidad, en latente oposición. Por un lado, está el yo lírico, quien menciona su “metro ochentaitantos” y con ello nos refuerza la noción de verticalidad pues el sujeto estaría parado, aparentemente “caminando”; sin embargo, la percepción cambia con los versos siguientes. Ese “metro ochentaitantos” ha de estar estirado en “algún hormiguero” para que puedan, unos animalitos, construir sobre él —de forma más precisa sobre su barriga— una “ciudad”. Ya no es la noción de verticalidad la que se muestra sino la de horizontalidad, que está vinculada, por lo dicho anteriormente, con el mundo animal.

En ese sentido, tenemos esta primera semisimbología:

YO LÍRICO	LOMBRICES
HOMBRE	ANIMAL
VERTICALIDAD	HORIZONTALIDAD

Otro aspecto que es necesario recalcar tiene que ver con las nociones “dentro” y “fuera”, que se construyen en el poema. En los versos que van desde el 4 hasta el 8 (“puedo permanecer varias horas en ese estado y corretear/por el centro de los túneles y ser un buen animalito/lo mismo ocurre si me entierro en la pepa de algún/melocotón/habitado por rápidas lombrices”), primero se enfatiza la noción de un centro, pero se habla de forma precisa del centro de un túnel, con lo que se deja por sentada la oposición dentro-fuera. Al estar dentro, el yo lírico puede corretear de forma libre y ser, además, “un buen animalito”. De igual forma se habla del centro de los melocotones habitados por las rápidas lombrices. Partiendo de lo dicho, podemos establecer que los espacios “dentro de” le corresponden directamente al mundo animal mientras que los espacios “fuera de”, al mundo humano. De la misma forma, dichas correlaciones están filiadas de forma directa con otras dos nociones: rutina y novedad. “La rutina, el tedio y lo repetitivo están asociados con el entorno próximo del yo lírico de forma patente en la segunda parte del poema donde se evoca el hablar impositivo familiar al cual, prácticamente, es obligado a participar, “hablarán/conmigo/mis abuelos y sus 45 descendientes y mi mujer”. Partiendo de ello se puede establecer un rechazo explícito por parte del yo lírico que no se muestra en los primeros versos del poema que relieván la actividad y la novedad del mundo animal.

Siguiendo con la semisimbología anterior, podemos establecer que:

YO LÍRICO	LOMBRICES
HOMBRE	ANIMAL
VERTICALIDAD	HORIZONTALIDAD
FUERA	DENTRO
RUTINA	NOVEDAD

Un último aspecto de estas oposiciones tiene que ver con algunos términos activos y pasivos que se utilizan a lo largo del poema. Por un lado, tenemos el verbo de acción “corretear” y el adjetivo “rápidas”, ambos términos refieren directamente al movimiento y están asociados, en este poema, al ámbito del mundo animal mientras que el yo lírico —que como ya vimos representa al mundo de lo humano y se asocia con los espacios exteriores— desde un primer momento adopta una actitud pasiva “al dejar” que construyan sobre él una ciudad; luego, versos abajo, la noción se acentuará porque él simplemente “ha de sentarse a la mesa”, “hablarán con él” —acá es importante señalar que no se usa la primera persona del plural en tiempo futuro, que es nosotros hablaremos, lo cual implica mayor dinamismo—. De la misma forma, podemos asociar esos dos pares semisimbólicos con otras dos ideas que subyacen en el poema. Estas son la oposición entre lo mecánico —ejemplificado con el “hablarán” y el “he de comer”— y lo espontáneo —dado a entender mediante el libre corretear de las hormigas y lombrices.

La última semisimbología que podemos anotar es:

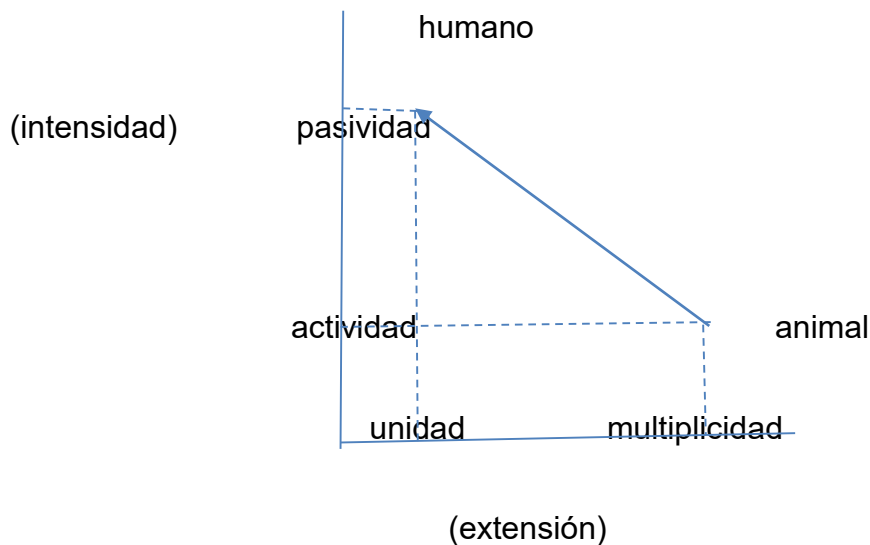
YO LÍRICO	LOMBRICES
-----------	-----------

HOMBRE	ANIMAL
VERTICALIDAD	HORIZONTALIDAD
FUERA	DENTRO
RUTINA	NOVEDAD
PASIVIDAD	ACTIVIDAD
MECÁNICO	ESPONTÁNEO

- **Esquemas tensivos**

Antes de establecer los esquemas tensivos que nos permitirán vincular los planteamientos anteriores, es necesario hablar de los dos momentos que presenta el poema, que, en su totalidad, emplea 16 versos. Hasta la mitad del verso 8 se puede hablar de un dominio casi completo —salvo la referencia a la construcción de la ciudad, de la que hablaremos en un subcapítulo adelante— del mundo animal, donde la presencia del yo lírico no resulta ser trascendente.

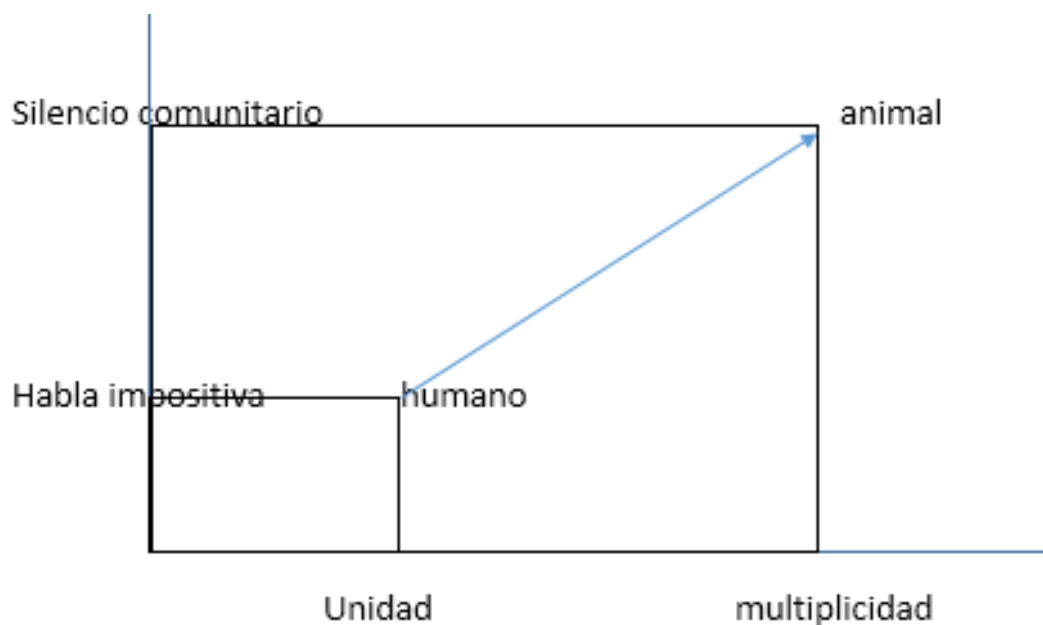
Hasta este primer momento, nuestras dos presencias son la humana y la animal (yo lírico y “animales”, los dos mencionados). Los valores que empleamos en el plano de la intensidad son la actividad y la pasividad, mientras que en el plano de la extensión tenemos la unicidad del yo lírico enfrentada a la pluralidad de animales no solo en cantidad (véase que están todos en plural) sino también a la multiplicidad de hormigas y lombrices).



De esta forma, en este primer momento del poema, podemos notar que la presencia animal resulta tener una extensión difusa, dada la multiplicidad de los animales mencionados y una intensidad débil, asociada a la actividad y al movimiento. Por otro lado, la presencia humana muestra una extensión concentrada pero una intensidad difusa. Hay un recorrido ascendente que hace énfasis en la presencia animal.

En un segundo momento, como ya hemos mencionado, la presencia del yo lírico y, por ende, la del dominio de lo humano, cobrará mayor importancia. La presencia humana y la animal, ambas, se van a mantener; sin embargo, los valores variarán. Por un lado, en el plano de la extensión, tendremos una diversidad de animales, puesto que se dice “un buen animalito”. Nótese en esta parte el empleo del término “un”. Si hablamos de ese “uno” en particular es porque engloba las características del grupo en general. Mientras que en el caso del yo lírico se emplea el pronombre posesivo “mi”, partiendo de él se puede evocar nuevamente la unicidad del individuo. Ahora, en el plano de la intensidad, notamos que los valores en cuestión son el silencio comunitario, que es exaltado, sobre todo en la parte final del poema. Hablamos del silencio de los animales no en comparación con el habla

humana, con una intención de descrédito, sino como un elemento puesto en segundo plano en un medio en el que ese aspecto en particular no está enfatizado.



Se observa en este poema, y en los dos momentos ubicados a partir de las presencias, que hay un tránsito desde lo humano, que presenta una extensión concentrada y una intensidad débil, hasta lo animal, que presenta una extensión difusa y una intensidad fuerte. El sentido del poema cambia y se vuelve trascendental la presencia animal y todo lo que ella representa dentro del propio universo de sentido. Las costumbres de este dominio —por llamarlas de alguna forma— se tornan medulares por la propia oposición que el poema construye en sus 8 últimos versos.

- **Modalizaciones**

Para poder establecer una mejor lectura, segmentaremos el poema. El primer segmento, que va desde el verso 1 hasta la mitad del verso 8, se constituye,

básicamente, por un escenario animal en el cual prima la isotopía de la naturaleza. En estos versos, además, se evidencia gran cantidad de verbos de acción, por ejemplo, “corretear”, “estiro”, “permanecer”. Otro aspecto que resalta de la lectura que hemos hecho es que el yo lírico manifiesta un “querer hacer”, es decir, la acciones, configuradas todavía de manera potencial, estarían desempeñadas por él.

El segundo segmento, que abarca desde la mitad del verso 8 hasta el verso 17, está definido por una suerte de pasividad del yo lírico, pues las acciones que se evocan no son ejecutadas directamente por él, por ejemplo, se dice, “hablarán” y “debo olvidar”. Se nota un marcado rechazo frente a lo que se está proponiendo dentro de estos versos. Según nuestra propuesta interpretativa, estos versos están articulados desde una óptica humana, donde la modernidad y las costumbres burguesas imperan. Breves muestras de ello son el sentarse a la mesa y la puesta en escena de los lazos familiares. El yo lírico en estos versos manifiesta un “no poder hacer”. Hay una patente lucha entre un “querer” muy propio y subjetivo del sujeto, dado en el escenario de lo natural y un “deber” que le impone el escenario de la modernidad.

De esta forma tenemos:

HOMBRE	ANIMAL
NATURALEZA	MODERNIDAD
QUERER	NO PODER



## **b) Hombre vs. animal**

Dentro de este apartado nos interesa enfatizar cuáles son los aspectos que, en un primer momento, están estableciendo diferencias entre las dos presencias sensibles que hemos podido hallar en el poema. Partiendo del poema analizado, existen muchas disonancias entre ellos; sin embargo, debemos hacer hincapié en aquellas que nos permitan marcar un sentido. Por ello, hemos decidido centrarnos en dos aspectos que guardan íntima relación: a) la comida y b) las costumbres humanas/animales.

- **La comida**

El tema de la comida se ha convertido en una constante en los poemas de la sección “Animales domésticos” que, como ya hemos indicado, es la penúltima sección de su poemario *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968). Desde nuestro punto de vista resulta importante analizarla dado que se constituye como un aspecto diferencial fundamental entre nuestras dos presencias.

En el poema, a partir del verso 8, cuando son evocadas las costumbres humanas —que más adelante filiaremos con las costumbres burguesas— se dice: “Pero he de sentarme/a la mesa/y comer cuando el sol esté encima de todo: hablarán/conmigo/mis abuelos y sus 45 descendientes y mi mujer y yo/debo/olvidar que soy un buen animalito antes y después de/las comidas/y siempre”. Primero es necesario remarcar el empleo del nexos adversativo “pero”, que abre una oración nueva dentro del verso 8; este nexos, evidentemente marca la oposición entre dos situaciones, acá se están contraponiendo lo realizado por los animales, en quienes,

evidentemente, predomina el “poder” —pueden corretear libremente, pueden construir una ciudad donde se les plazcan, ente otros— y la inacción del yo lírico, en quien predomina el querer, pero, acompañado de un “no poder”—: quiero corretear como un animalito, pero no puedo hacerlo porque debo ser un humano frente a todos y en el exterior.

Identificamos dos menciones importantes sobre la comida. La primera es sentarse a la mesa con un sol, prácticamente, insoportable y la segunda, el olvido de la condición animal por parte del yo lírico en todo momento, pero de forma especial antes y después de las comidas. Ambas menciones constituyen un problema para el individuo mencionado, puesto que lo obligan a relegar u ocultar en su espacio interior, asociado con el dominio de lo animal, su condición como tal. El sentarse a la mesa para oír pasivamente —recuérdese que se dice “hablarán conmigo”, no es el clásico “hablaremos” con lo que se puede pensar la realización de un acción— cómo van hablando una cantidad innumerable de personas con el sol cayendo sobre todos está asociado con el hablar impositivo y casi carente de sentido que ya habíamos mencionado. No se presenta un intercambio de ideas y, por ende, no se realiza la comunicación en su sentido estricto. Tampoco se le puede asociar al habla como una facultad que nos permite intercambiar sentimientos, pensamientos. Y al no haber mención, desde el momento primero, de la ingesta de alimentos, propiamente dicha, al menos no en un primer momento, es casi imposible hablar del sentido funcional de satisfacer necesidades primarias.

La segunda mención sigue la misma línea que la anterior, pero marca una diferencia que es. La idea que se transmite es que el yo lírico debe olvidar “siempre” que es un buen animalito. Si nos detenemos solo en el término entrecomillado bastará decir de él que es un cuantificador universal que no admite excepción. Sin embargo, en

este caso sí la hay: el momento de la comida. Ahora, es necesario interrogarse por el motivo de dicha mención. El momento de la comida es lo que más diferencias marca entre el hombre y el animal. El yo lírico puede corretear libremente, por ejemplo, pero a la hora de la comida tiene que dejar de ser un animal y ser lo que “todos” le piden que sea: un hombre.

- **Las costumbres humanas/animales**

En este breve apartado, hablaremos de las diferencias entre las costumbres animales —si se les puede llamar de esa forma— y las costumbres humanas.

En el poema analizado —y en muchos otros que integran *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, en realidad— podemos observar fuertes relaciones con el capitalismo y la burguesía. El yo lírico que se construye, aunque de forma velada, manifiesta un rechazo frente a los dos elementos. “Dentro del contexto de las costumbres burguesas la animalidad es inadmisibles” (Rowe, 1998, p. 83), esto debido a la fuerte inclinación de la burguesía por el capitalismo y el culto a la razón utilitaria. Además, mover los engranajes del sistema, reconocer a la familia, la estandarización de modales en la mesa es completamente disímil a las libertades con las que el mundo animal se mueve. Tanto las hormigas como las lombrices construyen y establecen sus lugares de residencia de la manera más aleatoria que existe. Por otro lado, la ingesta de alimentos es la cosa más trivial que ellos realizan: “lo mismo ocurre si me entierro en la pepa de algún/ melocotón/ habitado por rápidas lombrices”, cita un verso (45). Mientras que entre las costumbres del mundo moderno, a pesar de que el consumo de alimentos haya perdido ya la función ritual que en tiempo remotos tuvo, se demanda una estandarización de los modales. Justamente esto irrumpe con la cosmovisión que la burguesía plantea con su culto

a la razón utilitaria ya que se espera una solemnidad y una recuperación del ritual, pero por patrones que el sistema capitalista requiere.

Mundo humano	Mundo animal
Yo lírico. Costumbres burquesas: a) Sentarse a la mesa. b) Reconocer a la	Lombrices-hormigas Costumbres naturales: a) Libre elección de la morada. b) filiación

### c) ¿Devenir?

Como bien hemos indicado, la hipótesis de nuestro trabajo de investigación establece en un momento dado una zona liminal entre el animal y el hombre para luego establecer si se produce —o no— un devenir. En este segundo poema que hemos elegido para el análisis, hay aspectos interesantes que refuerzan nuestro planteamiento. Por ejemplo, los tres primeros versos “Si estiro mi metro ochentaintantos en algún hormiguero/y dejo que los animalitos construyan una ciudad sobre/mi barriga”, presentan a unos “animalitos” que pueden construir ciudades, que son espacios propios del dominio de lo humano. En tal sentido, estamos frente a animales que poseen características humanas. Un segundo aspecto tiene que ver con el propio yo lírico, quien también estaría ingresando al dominio de **lo animal** al dejar que estos construyan sobre él. Desde ese momento, el yo lírico toma también características de la dimensión animal (por ejemplo, se dice “puedo permanecer varias horas en ese estado y corretear/por el centro de los túneles y ser un buen animalito”). Los versos siguientes presentan la misma noción:

“lo mismo ocurre si me entiero en la pepa de algún/melocotón/habitado por rápidas lombrices”. Hasta ahora, en apariencia, tenemos una indeterminación entre el animal y el hombre.

Como hemos podido observar, en los primeros versos se evidencia una simbiosis entre el animal (no identificaremos la figura ya que puede ser devenir-oso hormiguero, como puede ser devenir-hormiga u otro) y el yo lírico. El estómago de este ahora forma parte del hormiguero, se ha identificado con la morada de estos animales y, de esa forma, fragmentos de él pasan a ser parte de ellos. Lo interesante en la propuesta de Cisneros se encuentra posteriormente cuando dice “y dejo que los animalitos construyan una ciudad sobre/ mi barriga” ya que, de alguna manera, se sigue manteniendo firme el propósito de reterritorialización al que hacíamos mención, líneas arriba. Los animales tal y como los conocemos no “construyen ciudades”. Son los hombres quienes lo hacen, y de manera más específica: el hombre moderno.

Dicho agenciamiento maquínico establecido por el estómago del yo lírico y las hormigas forman parte de una nueva unidad donde están confluyendo los elementos del devenir. Ahora bien, esta nueva imagen que se ha producido no responde solo a la parte de la modernidad, es decir, no es el yo lírico quien intenta “ser” animal, sino que este ha construido otra unidad diferente de la modernidad, pero diferente también de la naturaleza. Aunque se pueda evidenciar una predisposición hacia una reterritorialización, esto nuevo que ha surgido a partir de elementos heterogéneos no entra ni en lo uno ni en lo otro.

#### d) Sujeto de la enunciación<sup>5</sup>

En el caso de Antonio Cisneros en *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, y de manera específica en “Soy el favorito de mis cuatro abuelos, vemos que las estrategias poéticas empleadas pretenden establecer una noción nueva y diferente del término hombre. Para poder determinar desde qué coordenadas se hace, nos remitiremos al **sujeto de la enunciación** del poema.

El poema construye uno que se sitúa en la época de la modernidad en permanente conflicto con lo anterior y lo posterior —es decir, premodernidad y posmodernidad— y que, además, muestra una predilección notable por el espacio de la naturaleza, que no ha sido “contaminado”, todavía, por la modernidad o por

---

<sup>5</sup> El primer aspecto que vamos a remarcar es que la enunciación posee la misma estructura que el enunciado, aunque se diferencia de manera tajante de él. Cuando realicemos el análisis, será necesario recordar que no nos encontramos en el mismo nivel discursivo; sin embargo, debemos hallar concordancias, entre el enunciado y la enunciación, de tipo formales. El otro aspecto interesante es que la instancia de la enunciación nunca está expresada de manera literal y, por lo tanto, debe ser presupuesta.

Otra noción importante es la categoría sujeto de la enunciación. Para Greimas, “el sujeto de la enunciación jamás puede ser capturado y todos los yo que se pueden encontrar en el discurso enunciado no son sujetos de la enunciación sino simulacros” (1996, p. 11-12). El yo de la enunciación está siempre oculto o sobreentendido.

Otro aspecto relevante acerca de la teoría de la enunciación se desprende del artículo de Nelson Osorio, titulado “El problema del hablante poético en *Canto general*”; para él, el problema de la significación del texto literario no podría ser resuelto si no hubiera relación del “discurso con su proceso de enunciación, con la situación enunciativa que lo produce” (1974, p. 181). De esta manera, Osorio permite vislumbrar, aunque de manera implícita, el horizonte ideológico del texto literario.

Para Osorio,

la situación enunciativa o situación de discurso en la obra se resuelve, a partir del texto, como una perspectiva ideológica, o, si prefiere, como una perspectiva semántica. No hay un hablante básico determinable ontológicamente, sino un “punto de hablada”, como diría Ortega. El hablante básico del discurso, en cuanto sujeto de la enunciación poética, es el punto que se unifica la perspectiva que organiza la concepción del mundo desplegada en la obra (1974, p. 182).

Estos conceptos que hemos revisado serán de ayuda en la elaboración de nuestras interpretaciones, las que intentamos que trasciendan el nivel retórico-figurativo del poema y que muestren una toma de posición frente al mundo, para ello tomaremos como base la teoría de la enunciación y de manera más específica al sujeto de la enunciación. En el capítulo anterior, hemos revisado definiciones trascendentales sobre la categoría zoopoética, la que direccionará nuestras interpretaciones en el último apartado de este capítulo.

las costumbres burguesas, **donde** impera el “querer”, y todavía no se produce el conflicto con el “no poder” y el “deber”. La aparición de la modernidad en estos poemas, **y de manera más específica** en los últimos versos del poema analizado establece su conflicto con el de la naturaleza porque se llega a constituir como un espacio donde el deber predomina, amenazando, de esa manera, la libertad plena del sujeto.

El devenir del hombre en animal tiene que ver con ese aspecto: la plena libertad del sujeto para ejecutar “su querer” en un mundo donde ya no puede hacerlo. La relación existente que se pone de relieve con el empleo de la zoopoética relaciona lo animal con el propio concepto de lo humano que se ha venido construyendo en la época moderna. Ello se evidencia de manera patente cuando se dice: “Pero he de sentarme a la mesa/y comer cuando el sol esté encima de todo” y “y yo debo/olvidar que soy un buen animalito antes y después de las comidas/y siempre”, por ejemplo.

Frente a esta aparición de la modernidad, manifestada por medio de las costumbres burguesas que el poema presenta, vemos que el sujeto de la enunciación adopta una actitud crítica frente a esta. Eso, teniendo en cuenta los postulados de Alan Touraine, marca el paso de la modernidad a la posmodernidad, que es definida principalmente como una etapa de disociación y de ruptura con una tradición anterior (Touraine, 1988). Si bien es cierto, se evidencia una crítica contra la modernidad, que puede ser entendida desde el punto de vista de la posmodernidad que propone, en cierta forma, un retorno a la armónica etapa premoderna, donde la naturaleza y lo animal signaban el mundo.

#### **1.5. Análisis de “Apéndice sobre el poema de Jonás y los desalienados”**





seguirá dos lógicas de acuerdo a estos dos momentos mencionados inicialmente. Hablaremos de ellos a continuación.

En este primer momento, la ballena está siendo relacionada a cualidades o aspectos negativos, lo cual puede parecer, en un primer momento, que contradice todo lo que hemos venido mencionado de acuerdo a los análisis realizados. Analicemos un poco lo mencionado, partiendo de las oposiciones que hallamos. La primera que identificamos tiene que ver la actividad que ambas presencias van a realizar a lo largo de todo el poema. Primero se menciona que el yo lírico “tuvo jornadas que excedieron las 12 horas”, esto implica una fuerte “carga laboral”, por llamarlo de alguna manera. Este yo lírico está definido por la actividad que realiza. La función que tiene, como ya hemos podido notar, es alimentar a la ballena. Este individuo va a realizar, en ese sentido, una acción. Por otro lado, la ballena se va a caracterizar por lo opuesto. Ella va a esperar a ser alimentada. La estaría definiendo la INACCIÓN.

Teniendo esto en cuenta, tendremos la primera semisimbología:

YO LÍRICO	BALLENA
HUMANO	ANIMAL
INACCIÓN	ACCIÓN

Siguiendo con esta misma idea, el yo lírico ostenta una función activa a lo largo del poema: tiene jornadas de trabajo, debe buscar alimento, debe seguir una serie de pasos con ese alimento para, finalmente, alimentar a la ballena. La ballena, por el contrario, presenta una función pasiva: la de ser alimentada, la de servir de morada.

De esta manera, tenemos:

YO LÍRICO	BALLENA
HUMANO	ANIMAL
INACCIÓN	ACCIÓN
FUNCIÓN ACTIVA	FUNCIÓN PASIVA

Si analizamos la morfología de estas dos presencias, es fácil notar que estas van a diferir y oponerse de forma bastante clara. Primero, el vientre de la ballena, que va a servir de casa para el yo lírico presenta un tamaño mayúsculo, tanto que lo puede albergar a él y a algunas de sus pertenencias mientras que, por lógica, el yo lírico debe presentar una altura, un tamaño mucho menos, tanto como para poder “vivir” dentro del vientre de este animal.

YO LÍRICO	BALLENA
HUMANO	ANIMAL
INACCIÓN	ACCIÓN
FUNCIÓN ACTIVA	FUNCIÓN PASIVA
MINÚSCULO	MAYÚSCULO

A partir del verso 14, como ya lo hemos mencionado, empezará a regirse otra lógica que, de alguna forma, permite identificar, al menos, un aspecto positivo de la ballena y explica también en el discurrir del poema la decisión del yo lírico de quedarse allí en lugar de buscar “otras habitaciones” en otras “aguas” tal y como había mencionado al inicio. El momento que quiebra esa visión negativa que tiene el yo lírico acerca del animal que lo alberga es el ver sus dos pulmones hincharse y sus dos omóplatos. Ambos, órganos de la casa-ballena, le permiten notar al yo lírico

que la ballena también hace algo positivo por él: cumple la función de cuidarlo frente a lo externo que parece ser hostil (“sus omóplatos/ remaban contra todos los vientos”). Y para reforzar esa idea, a continuación se muestra una imagen bastante elocuente: el conejo, incapaz de encontrar un lugar (“un agujero”) donde ponerse a salvo está siendo perseguido por unos perros “veloces”.

De esta forma tenemos:

YO LÍRICO	BALLENA
HUMANO	ANIMAL
INACCIÓN	ACCIÓN
FUNCIÓN ACTIVA	FUNCIÓN PASIVA
MINÚSCULO	MAYÚSCULO
INTERNO	EXTERNO
TRANQUILIDAD	HOSTILIDAD

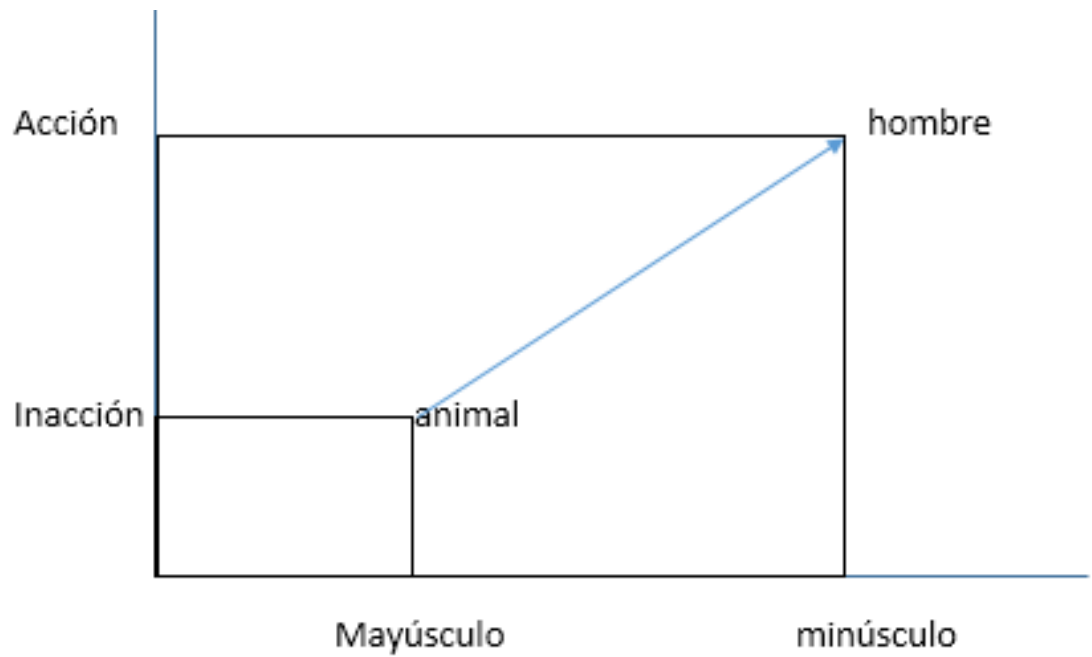
- **Esquema tensivo**

Antes de establecer los esquemas tensivos que nos permitirán vincular los planteamientos anteriores, es necesario hablar de los dos momentos que presenta el poema. El poema en su totalidad presenta 23 versos. Hasta el verso 13 se puede hablar de un dominio casi completo de las cualidades negativas del animal. Del verso 14 en adelante, la lógica cambia y se enfatiza en lo positivo que este le brinda.

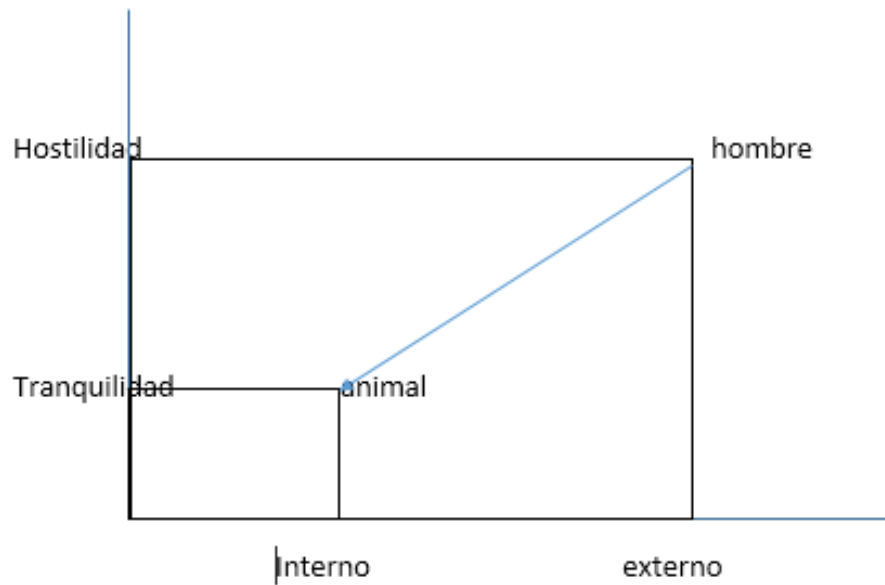
En ese sentido, el primer esquema tensivo que propondremos, para el primer momento que presenta el poema, tomará como valores en el plano de la intensidad

la acción y la inacción y para el plano de la extensión lo mayúsculo y lo minúsculo.

De esta forma tendremos:



En un segundo momento, que inicia en el verso 14, la lógica del poema cambia y por ende los valores que rigen el sistema también. De esa forma encontraremos que asociados a la extensión están lo interno y lo externo y. por otro lado, asociados a la intensidad están la hostilidad y la tranquilidad.



Frente a la hostilidad que represente ese mundo externo al cual el yo lírico quiere salir, va a optar por “volver” al animal dado que este, el vientre de este al ser un espacio interno, interior le va a otorgar tranquilidad, le va a otorgar refugio. Esta nueva cualidad de la ballena que no había sido notada por el yo lírico surge justamente del producimiento del devenir. Lo veremos en los apartados siguientes.

### b) Modalizaciones

Para poder establecer y determinar cuáles son las modalizaciones que le otorgan sentido al poema, es necesario tener en cuenta las dos lógicas que expone el poema y los tres momentos por los cuales se está pasando.

MOMENTO 1	MOMENTO 2	MOMENTO 3
RESIGNACIÓN	REBELDÍA	INDETERMINACIÓN
HOMBRE	BALLENA	DEVENIR
DEBER	QUERER	PODER

En el momento 1, al cual hacemos alusión relacionándolo con la presencia “sola” del hombre y la resignación vemos que está primando el deber. Es prácticamente la obligación del trabajo, la jornada de 12 horas, lo cansado de atrapar a los animales más robustos, entre otros, lo que prácticamente determina el accionar completo del yo lírico. En el momento dos, lo que define al yo lírico es el rechazo patente hacia la ballena, el sentimiento de rebeldía, “el querer salir” a buscar otras habitaciones para poder habitar. En el último momento, producido ya el devenir, el yo lírico tiene la capacidad de entender qué es lo que sucede y por qué resulta importante para él habitar dentro del vientre del animal, que ya no es solamente animal sino que es el mismo hombre devenido en vientre de la ballena. En ese sentido, el yo lírico al presentar una capacidad de entendimiento va a hacer uso de su “poder”.

### **c) Hombre vs. Animal**

Son varios los aspectos que, a lo largo del poema, van diferenciando al hombre del animal, sin embargo debemos hacer hincapié en aquellos que nos permitan marcar un sentido, por ello, hemos decidido centrarnos en dos aspectos que guardan íntima relación: a) la comida y b) la morada.

- **La comida**

El tema de la comida es un tema importante dentro de los poemas cisnerianos. Este no será ajeno, como los otros dos que hemos analizado, a él. Como ya se había desprendido de nuestros análisis anteriores, en el mundo humano, asociado

claramente con el mundo moderno, la comida y el propio acto de comer, que antes estaba asociado a la ritualidad, han perdido toda esa connotación para convertirse en algo completamente opuesto. En este poema, lo que se enfatiza es el desmesurado interés por el alimento que tiene la ballena, que funciona, a la vez, como morada para el yo lírico.

Este poema, además de la pérdida de la ritualidad, la comida ha pasado a ser una situación mecanizada. Walter Benjamin considera que la modernidad, es decir, la época de la reproductibilidad técnica, además de la pérdida del aura, trae consigo el desplazamiento de la experiencia única del individuo por la multiplicidad de experiencias mecanizadas, el original se ve sustituido por la copia (Benjamin 1989). En la modernidad —según Camilo Fernández Cozman— se evidencia también un concierto entre el “ser” y el “servir”, las personas serían medidas por la capacidad que estas tienen para hacer funcionar el sistema capitalista de la sociedad moderna.

En el “Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados”, desde nuestra lectura, se estaría articulando esta idea de experiencias mecanizadas al sugerir el poema los pasos que sigue cuando consigue la comida para alimentar al animal. Este deberá a) desplumarlo, b) abrirlo, c) sacarle la hiel, d) sacarle el espinazo y e) alimentar a la ballena. Sobre este punto recae otra cuestión interesante de mencionar: no se trata de alimentarse a sí mismo, tiene que trabajar, tiene que conseguir el alimento para alguien más. El yo lírico a lo largo de todo el poema se definirá por su capacidad para “trabajar”, realizar acciones no en favor suyo, sino por alguien más. Y como ya hemos mencionado, no se trata simplemente de conseguir el alimento y dárselo, tiene que cumplir una serie de pasos para poder realizarlo.

- **La morada**

Otro aspecto en el que también ha recaído nuestro análisis sobre los poemas elegidos de Antonio Cisneros es la morada. Aquel lugar que tendría que servir, en primer momento, como protección para el individuo. En ninguno de los casos analizados esto se produce de esta manera y este poema no es la excepción. La ballena es entendida como la casa del yo lírico, el vientre de la ballena es el espacio que lo alberga, pero lejos de otorgarle protección lo asfixia, lo agota y lo fatiga por lo demandante que es cuanto al alimento.

Esa situación lo lleva a intentar “huir” y hallar otro lugar donde establecerse con las pocas cosas que tiene, sin embargo algo lo hace cambiar de opinión, se resigna y “se acomoda” en alguna parte de la ballena. ¿En qué parte? En las zonas más blandas, se podría entender como las más cómodas, las que mayor tranquilidad podrían brindarle al individuo, pero estas zonas blandas tienen, además, otra característica: son apestosas. Según el *DRAE*, este término puede tener dos significados. El primero que emite hedor, es decir, mal olor y el segundo que produce hastío. Sea cualquiera de los dos sentidos los que decidamos tomar para entender el poema, ambos muestran la inconformidad del yo lírico frente a esta decisión que ha tomado. Parece haberse resignado a pervivir en una morada que lejos de protegerlo lo disgusta y que, además, le exige demasiado.

#### **d) ¿Devenir?**

Como ya hemos indicado, la hipótesis de nuestro trabajo de investigación establece en un momento dado una zona liminal entre el animal y el hombre para luego establecer si se produce —o no— un devenir. En este caso, pese a encontrar



oposiciones claramente visibilizadas a lo largo del poema, es posible identificar un devenir que es clarísimo: el devenir que ha hecho la ballena al “convertirse” en casa del yo lírico.

No obstante, no es el único devenir que podemos hallar en el poema puesto que el hombre también deviene ballena, esto lo afirmamos partiendo de lo dicho en los versos 4 y 5 “mi fatiga/engordaba como el vientre de la ballena. En ese sentido, la fatiga que siente el yo lírico se simbiotiza con el vientre del animal que lo alberga y que, además, él mismo debe alimentar.

Como mencionamos en un apartado anterior, el devenir que se produce entre el hombre y el animal (o, mejor dicho, el hombre cuando deviene ballena) ayuda a entender la segunda lógica que se desprende del poema a partir del verso 14. De esta manera, podemos entender que el hombre atraviesa por tres momentos en “Apéndice sobre el poema de Jonás y los desalienados”. Estos momentos, además, están asociados con otros aspectos que también detallaremos ahora.

<b>MOMENTO 1</b>	<b>MOMENTO 2</b>	<b>MOMENTO 3</b>
RESIGNACIÓN	REBELDÍA	INDETERMINACIÓN
INTERNO	EXTERNO	LIMINAL
HOMBRE	BALLENA	DEVENIR

El momento 1 asociado a la resignación se evidencia mediante el empleo de términos como la fatiga, las doce horas o incluso aquello que enmarca el poema: una situación de adversidad evidenciada mediante la mención a los días difíciles. En este momento el hombre está todavía al interior de la ballena y parece no notar más que su propia fatiga, su propio cansancio, su propio hastío.

El momento 2, que ya hemos mencionado, se caracteriza por el sentimiento de rebeldía (“insulté a la ballena”, se dirá, por ejemplo) y el querer ir al exterior a buscar otras alternativas para poder morar. El momento 3 al que hacemos alusión no deja claramente delimitada la noción de interno y externo o cómo se enfrentará a esto el yo lírico. Momentáneamente, él se acomoda dentro de la ballena porque este lo protege. Esta identificación que notamos entre el vientre de la ballena y el yo lírico o, mejor dicho, la razón por la cual ya no es vista de forma tan negativa tiene que ver con el devenir que se ha producido, ya no es solo el vientre de la ballena, es el vientre de la ballena “unido” a la fatiga del yo lírico y esto lo lleva a entender la función protectora que el animal cumple con él frente a un ambiente altamente adverso, no solo por la hostilidad del medio donde todo se está produciendo, no solo por los aspectos físicos que conllevan los remolinos o los vientos, sino sobre todo por los días de adversidad que se mencionan al inicio y que están también presentes cuando este finaliza. No obstante, a lo positivo encontrado, entendido y asimilado aún se puede observar que existe una indeterminación de los sentimientos hacia la ballena puesto que la reconoce como zona confortable, pero aún le produce hastío.

#### **e) Sujeto de la enunciación**

Partiendo del análisis de este poema, de las dos lógicas encontradas y los tres momentos por los cuales pasa en yo lírico, podemos establecer que el sujeto de la enunciación del “Apéndice sobre el poema de Jonás y los desalienados” se posiciona dentro de la época moderna para dar cuenta su propia singularidad, la cual no estaría definida completamente por la modernidad, tampoco se podría establecer una crítica absoluta (evidentemente se formula una crítica, no anotar lo

sería insensato, pero esta crítica es parcial, se dirige a algunos aspectos específicos, pero no a la modernidad en general) a esta. Para nosotros, el sentido del poema va por otro lado y tiene que ver con aquello que nos permite articular toda nuestra investigación: la noción del término hombre. Y de forma particular en el poemario de Cisneros, ¿cuál es el lugar de este hombre dentro de la modernidad imperante?

La pregunta no es nada sencilla de contestar evidentemente, pero por eso mismo el devenir al cual hemos hecho alusión y hemos explicado en reiteradas oportunidades nos permite ensayar una respuesta. Este nuevo hombre que encontramos en este poema, y, en general, en los poemas que integran *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, no es un hombre que está imbuido en la modernidad, es un hombre que, por el contrario, ha tomado elementos de la naturaleza, propios de los animales que hemos venido analizando, para formar una nueva “dimensión” donde los elementos de la modernidad también están presentes. Este nuevo hombre que es protagonista de los poemas cisnerianos se encuentra en una indeterminación patente entre lo moderno y lo que hemos llamado anteriormente como premoderno.

\*\*\*

Lo que hemos podido notar por medio del análisis de estos tres poemas es que, en la producción poética de Antonio Cisneros, de manera más puntual en su cuarto libro titulado *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, la presencia de los animales está asociada a la noción de modernidad y de la forma en la cual el hombre se desenvuelve en ella. En este caso, las estrategias utilizadas tienen todas que ver con el empleo de oposiciones que trabajan en un nivel bastante concreto mediante temáticas harto comunes como son la morada, la comida y la pérdida de su función

ritual o el empleo de costumbres naturales en contraposición a las costumbres burguesas. Por otro lado, es bastante interesante notar que el yo lírico de Cisneros siempre se debatirá entre un querer y un deber, en donde el deber siempre saldrá airoso. Las presencias animales que encontramos aquí nos remiten en muchas oportunidades a tradiciones que están ya establecidas, por ejemplo, el mito bíblico sobre Jonás y la ballena. Partiendo de ello queremos enfatizar que si bien es cierto son “figuras” conocidas estas son trabajadas de forma singular y se van asociando con las estrategias y los temas que son relevantes para el poeta.

### **CAPÍTULO III: *Historia natural* (1994), de José Watanabe**

En este tercer capítulo desarrollamos los análisis de los poemas “El ciervo”, “La estación del arenal” y “La ardilla”. Los tres pertenecen al poemario *Historia natural*, de José Watanabe, y se ubican en la sección titulada “El otro cuerpo”. Para realizar la lectura interpretativa de los ya mencionados poemas, emplearemos elementos de la semiótica (presencias, esquemas tensivos, semisimbologías y sujeto de la enunciación), la noción de zoopoética, la cual ya quedó establecida, ejemplificada y definida en el primer capítulo de este trabajo. Este capítulo está dividido en 1) recepción crítica, balance de los estudios que trabajan sobre el tema de los animales en el poemario en cuestión, periodización de la obra del poeta, 2) Interpretación —subdividido en a) presencias, oposiciones y semisimbologías; a.1) esquemas tensivos; b) hombre vs. animal (comida y costumbres burguesas/naturales) c) ¿devenir? y 3) Sujeto de la enunciación. Finalmente, damos un sumario balance de los poemas analizados.

### 3.1. Recepción crítica

*Historia natural* es, de los 2 poemarios elegidos para nuestra tesis, el que menos estudios críticos sobre los animales tiene. El único estudio que trabaja de forma directa el tema le pertenece al profesor sanmarquino Camilo Fernández Cozman, el cual comentaremos a continuación.

En 2009, Camilo Fernández Cozman publica *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. En ese libro, el quinto ensayo, titulado “*Historia natural: el bestiario a la orilla del mito*”, se propone identificar a los animales presentes en el tercer poemario de José Watanabe. El estudioso sanmarquino empieza haciendo un breve recuento de los bestiarios en la Edad Media y el objetivo que estos tenían en aquel entonces —objetivo que no es otro más que “propagar una cosmovisión religiosa y provocar, en el lector, el miedo al infierno” (2009, p. 150)—, luego, intenta establecer la tradición de los bestiarios en Latinoamérica, partiendo, para ello, del análisis de Juan José Arreola y *Bestiario* (1959).

Para Fernández Cozman, Arreola, en el libro antes mencionado, “plantea que el rinoceronte representa al filósofo positivista que embiste de modo embravecido y ciego; el elefante, a la maquinaria pesada, pero dotada de una buena dosis de inteligencia y memoria; el búho, al intelectual kantiano que se solaza en su teoría del conocimiento” (2009, p. 150). Para finalmente concluir que “Arreola traza un diagnóstico de la modernidad a partir del análisis de los animales más representativos” (2009, p. 150). El investigador propone que el libro de Arreola sería un antecedente medular del poemario de Watanabe, partiendo solamente de las breves apreciaciones que hizo, en las cuales intenta filiar el empleo de animales y una crítica contra la modernidad. Sin embargo, parece no reconocer, al menos en esta parte, la relación de Watanabe con la cultura oriental y el haiku, lo cual parece

no mostrar una coherencia interpretativa ni investigativa, dado que en los apartados anteriores se trabajó de forma directa el haiku en algunos poemas del vate de Laredo. Desde nuestro punto de vista, el empleo de animales que hace Watanabe en sus poemas guarda más relación con la tradición oriental que la occidental, que Fernández Cozman asocia con la tradición del bestiario.<sup>6</sup>

El planteamiento que articula las apreciaciones de Fernández Cozman se vislumbra desde un primer momento: los animales ayudan al hombre para que este pueda reflexionar sobre su propia conducta. Por ejemplo, en las primeras líneas se dirá que “En la primera (“La zarza”) se habla de la lagartija, la iguana, el pájaro chotacabras, el toro y los peces grises con el fin de reflexionar acerca de ciertos rasgos de la conducta humana (...)” (2009, p. 142). Finalmente, concluye que “el poeta subraya que a partir de la percepción del otro cuerpo se puede conocer determinadas particularidades del propio cuerpo, es decir, la dialéctica entre el yo y el otro sobre la base de la observación del accionar de animales como el ciervo, la oruga, los potrillos y el gato” (2009, p. 142).

Fernández Cozman intenta establecer un bestiario donde los animales que integran los versos del poemario simboliza rasgos particulares y preestablecidos, tal y como intentó con Arreola; no obstante, su interpretación en algunos momentos se torna impresionista, ya que no se sostiene en los análisis retórico-figurativos propuestos y en otros llega a sobreinterpretar los versos o simplemente parafrasear lo que se dice en ellos. Por ejemplo, de una breve mención al tiempo, concluye que el poeta establece una crítica demoledora frente al tiempo cíclico.

---

<sup>6</sup> Argumentaremos mejor nuestro punto de vista líneas posteriores, cuando nos centremos en el análisis de un par de trabajos acerca del haiku y su influencia en José Watanabe.

Fernández Cozman tiene otro artículo, titulado “Redes metafóricas en *La piedra alada e Historia natural* de José Watanabe”. En él intenta establecer relaciones entre algunas simbologías halladas en el poemario de 1989 con el poemario del 2005., por ejemplo

El ciervo personifica el deseo de eternidad que subyace al ser humano cuando se entrega al mundo de los sueños: aquél manifiesta elasticidad y una potencialidad de vuelo. Si viene un cazador y le da muerte, entonces el ciervo levanta sus alas y huye hacia el cielo. Hay la idea de que su saliva es milagrosa, pues cura las heridas. Además, el yo poético sueña con ese animal.

Para finalmente concluir que “En *La piedra alada*, Watanabe retoma algunos elementos de *Historia natural*. Por eso, el pelícano migrante representa la manera como los seres vivos se adhieren a la vida y dejan testimonio de las vicisitudes de la existencia”. Aunque Fernández Cozman plantea ideas interesantes, estas tienden a ser repetitivas en sus artículos y no llegan a sostenerse en sus análisis textuales.

En el 2014, Randy Muth publica “José Watanabe: haiku y la construcción de identidad”, donde se habla, aunque desde una suerte de biografismo, de la relación entre la obra poética del poeta de Laredo y esta forma tradicional de oriente. Por ejemplo, el crítico manifiesta que “Watanabe se inspiró de manera tajante en la utilización de las criaturas de la naturaleza como un modo de expresión poética e introspección filosófica” (p. 7). Luego menciona la facilidad que le otorgó el haberse criado en una hacienda rodeado de animales e insectos. Esto, desde nuestro punto de vista, no nos ayuda de modo medular a dilucidar aspectos generales de su obra.

En las siguientes líneas habla acerca del haiku y de los 3 elementos que lo constituyen: a) elemento de lo inesperado, b) elementos contrastantes y c) la naturaleza. Es justamente el tercer elemento el que nos abrirá más puertas para



lograr una comprensión mayor sobre el empleo de los animales que realiza Watanabe. Otro elemento que nos es de ayuda es la influencia que ejerció sobre él Issa Kobayashi.

En 2016, Tania Favela Bustillo, en la revista *Desde el Sur*, trabaja la naturaleza narrativa de los poemas de José Watanabe. Para ello, se apoya, principalmente, en Walter Benjamin y su artículo titulado “El narrador”, en el que establece la narración como una forma artesanal de comunicación. En páginas posteriores, al realizar el análisis de “La oruga”, la autora establece que dicho poema se debe “tomar como una parábola en la que la transformación de la oruga en mariposa evoca, precisamente, ese paso de la tierra al aire, entendido también como el paso de la narración a la poesía” (p. 358). Si bien es cierto, Tania Favela está tomando una perspectiva diferente para su análisis, no les otorga la importancia necesaria a los animales en su estudio. Favela también realiza una lectura de otro poema, perteneciente al poemario que hemos elegido para nuestra tesis, “El acuerdo”. En este poema se observa, una vez más, el empleo de animales. Desde la propuesta interpretativa de la autora, los animales “se relacionan en una acción simple: el pájaro chotacabras y el toro encuentran un intercambio natural, cordial, para vivir” (p. 360).

Son solo tres estudios que hemos podido hallar acerca de la zoología poética en el poemario *Historia natural*, de José Watanabe. De ellos, solo el trabajo de Fernández Cozman la aborda de manera directa. Los otros dos la trabajan de manera tangencial y somera. Este hecho no puede dejar de llamarnos la atención dado que, a lo largo de su producción poética, los animales son, en gran medida, actores principales. Es evidente que la crítica ha dejado de lado aspectos capitales

en el estudio y análisis de la poética de José Watanabe y que son necesarios abordar, tal y como lo haremos a continuación.

### 3.2. Periodización de la obra de José Watanabe

Camilo Fernández Cozman en *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe* (2009) establece que existen tres periodos en su obra poética. Estos son:

- a) Período de aprendizaje.- En este primer periodo no hay todavía un completo desarrollo del proyecto poético que plantearía José Watanabe en sus libros posteriores, aunque la temática de la familia y la ironía ya son elementos importantes. Está conformado por su primer poemario, *Álbum de familia* (1971).
- b) Período de crítica a la racionalidad instrumental.- En este segundo periodo, se expresa la armónica conjunción entre la poesía anglosajona, la tradición poética japonesa y el pensamiento mítico andino; además, ya se reflexiona sobre la temática del cuerpo y la naturaleza, temas importantes durante gran parte de su obra, junto con el uso de la ironía como medio para criticar el pensamiento racional moderno y el uso de la racionalidad instrumental para legitimar un saber lógico pero deshumanizado y enajenante. Comprende los poemarios *El huso de la palabra* (1989), *Historia natural* (1994) y *Cosas del cuerpo* (1999).
- c) Período de madurez.- En este tercer y último periodo, el estilo adquiere un tono más solemne, y aunque no existe un completo abandono en el uso de la ironía, esta ya no tiene la importancia de anteriores libros. Comprende los poemarios *Habitó entre nosotros* (2002), *La piedra alada* (2005) y *Banderas detrás de la niebla* (2006).

### 3.3. Análisis de “El ciervo”

En este subcapítulo, realizaremos el análisis del primer poema que hemos elegido.

Transcribimos el poema a continuación:

El ciervo es mi sueño más recurrente.	1
Siendo animal de manada aparece mirándome con alzada	2
y orgullo	3
de hombre solo.	4
A media distancia pasta en un espacio pequeño, y alrededor	5
todo petrificado, ningún cuerpo	6
de carne	7
que se le compare.	8
El ciervo se mueve como articulado por fuertes elásticos	9
internos	10
que convergen en un poderoso órgano desconocido y central.	11
De allí su caminar gracioso	12
que disimula su enorme fuerza	13
elástica, su potencial	14
de vuelo.	15
Imaginemos la eventualidad de un cazador y de un certero	16
disparo,	17
ya el ciervo está desarrollando su instantáneo salto	18
en el cielo.	19
La jauría sólo llegará a su primera sangre, a la sorprendida,	20
y luego no lamerá	21
ninguna	22
porque en el ascenso	23
el ciervo curará su herida	24
con simple	25
saliva.	26
Y aterrizado y salvo aparecerá otra noche en mi sueño.	27
de hipocondriaco	28
Mi miedo volverá a cubrirlo de atributos	29
de inmortal y así mirándolo	30
yo mismo me miro	31
pero sólo en mi sueño	32
porque la voz de mi vigilia no entra allí, y el ciervo	33
nunca oye	34
mi cólera:	35
No eres de vuelo y vivirás en el suelo, mordido	36
por los perros	37

### a) Presencias, oposiciones y semisimbologías

En el primer verso, encontramos una oposición entre las dos presencias articuladoras del poema. Por un lado, está el yo lírico a quien identificamos gracias al pronombre posesivo “mi”, mientras que, por otro, está la presencia del ciervo. La presencia del yo lírico que, para nosotros se identifica con un dominio de lo humano, aparece, desde el inicio, singularizado; y, por ello, justamente, se dice “el ciervo es mi sueño más recurrente”. Además, la presencia del ciervo, al cual podemos identificar con el dominio del mundo animal, se filia, desde el comienzo, a lo colectivo. Por ejemplo, en el segundo verso leemos “siendo animal de manada”. El empleo de gerundio “siendo” implica duración en la acción verbal; así, al decir “Siendo animal de manada aparece mirándome con alzada/y orgullo/de hombre solo”, se está haciendo converger ambas cualidades (la individualidad —del hombre solo— y la colectividad —al ser animal de manada) al mismo tiempo.

YO LÍRICO	CIERVO
HUMANO	ANIMAL
INDIVIDUAL	COLECTIVIDAD

Dos nociones más sobre las cuales ha sido construido el poema son el espacio y la distancia. El ciervo “pasta en un espacio pequeño” y, además, “a media distancia”. Parece ser que el único que tiene movilidad va a ser justamente este animal, puesto que todo alrededor suyo va a estar “petrificado”. El empleo del término en cuestión tampoco resulta arbitrario dado el significado que este tiene: “Transformar o convertir algo en piedra”. Eso implica que, en un momento, previo al

desarrollo del poema, “todo” haya estado “no-petrificado”. Los versos que siguen son también bastante interesantes porque implican una comparación “ningún cuerpo/de carne/que se le compare”. ¿Por qué ningún cuerpo de carne puede ser comparado con este? La respuesta la tenemos en los versos siguientes “el ciervo se mueve como articulado por fuertes elásticos”. Es justamente por la movilidad. En la lógica del poema “el cuerpo de carne” está asociado a lo inmóvil y lo inmóvil va a tener una connotación negativa.

YO LÍRICO	CIERVO
HUMANO	ANIMAL
INDIVIDUAL	COLECTIVIDAD
INMOVILIDAD	DINAMISMO
NEGATIVO	POSITIVO

En los siguientes versos, vamos a notar cómo es el movimiento del ciervo: a) “como articulado por fuertes elásticos/internos” y b) “convergen en un poderoso órgano desconocido y central”. En el ciervo hay dos dimensiones que lo articulan: el interior y el exterior. Cada una de ellas, además, está asociada a otras dos cualidades que son el ser y el parecer, respectivamente. Y esto se evidencia desde el verso segundo, por ejemplo, cuando se dice “aparece mirándome con alzada y orgullo”. Es este parecer el que va a dotar al ciervo de características que, en realidad, no le pertenecen a él sino al “hombre solo”, articulándose, de esa forma, y desde el inicio el devenir-animal. Por otro lado, ese ser-interior va a definir el parecer-exterior. De esta forma se tiene que “El ciervo se mueve como articulado por fuertes elásticos/internos/que convergen en un poderoso órgano desconocido y

central./De allí su caminar gracioso/que disimula su enorme fuerza/elástica, su potencial/ de vuelo”. Ese gracioso caminar —ubicado en el parecer-exterior— “encubre” su fuerza y su potencial de vuelo —ubicado en el ser-interior.

Dentro de esta misma oposición encontramos la explicación de un verso al cual ya nos hemos remitido en el párrafo anterior: “(...) ningún cuerpo/de carne/que se le compare”. El ciervo, se puede entender, también es un cuerpo de carne. Pero si es un cuerpo de carne, ¿por qué ningún otro cuerpo se le puede comparar? Porque el ciervo “no parece” ser un cuerpo de carne. Las cualidades interiores que determinan su “ser” lo hacen más que los otros cuerpos que “son” de carne.

SER	PARECER
INTERIOR	EXTERIOR
POSITIVO	NEGATIVO

Otra semisimbología que podemos extraer del poema tiene que ver con la direccionalidad. El cazador, a quien asociaremos con el ámbito de lo humano, se rige sobre la base de la horizontalidad mientras que el ciervo, al hacer referencia a la “asunción” en el poema, se filiaría más a la verticalidad. En este ascenso, además, se aprecia otra característica importante del animal en cuestión: tiene la capacidad de curarse él mismo sus heridas (“porque en el ascenso/el ciervo curará su herida/con simple/saliva”). Partiendo de ello, podemos atribuirle una función reconstructiva al animal mientras que el ser humano, identificado en el cazador, tendría una función netamente destructiva o predadora (“Imaginemos la eventualidad de un cazador y de un certero disparo”). Por último, es posible también establecer que la capacidad de sanación, del ciervo, se realiza de forma natural, no

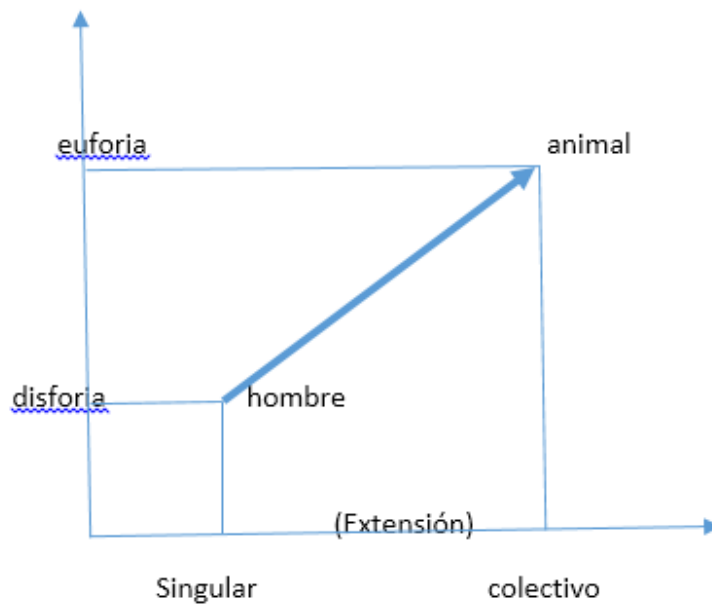
en vano se menciona “con simple/ saliva”, es decir, está fuertemente asociado a la naturaleza mientras que el cazador se vale de armas “artificiales”.

YO LÍRICO	CIERVO
HUMANO	ANIMAL
INDIVIDUAL	COLECTIVIDAD
INMOVILIDAD	DINAMISMO
NEGATIVO	POSITIVO
HORIZONTALIDAD	VERTICALIDAD
FUNCIÓN PREDADORA	FUNCIÓN RECONSTRUCTORA

- **Esquema tensivo**

Antes de establecer los esquemas tensivos que nos permitirán articular los planteamientos de nuestra sección anterior, es necesario recalcar que el poema atraviesa por dos momentos. En el primero se enmarca el sueño del yo lírico y, en el segundo, se da la contraposición con el no-sueño. Este contraste es la base fundamental del recorrido epistemológico del poema.

Dentro del primer momento, el referido al sueño del yo lírico, podemos encontrar que el animal, en este caso el ciervo, está determinado por lo colectivo mientras que el humano lo estará por lo individual. Ambos se ubican en el eje horizontal de la extensión. Por otro lado, en el eje vertical, que define la intensidad, encontraremos la euforia y la disforia, asociados a lo móvil y lo petrificado, respectivamente.

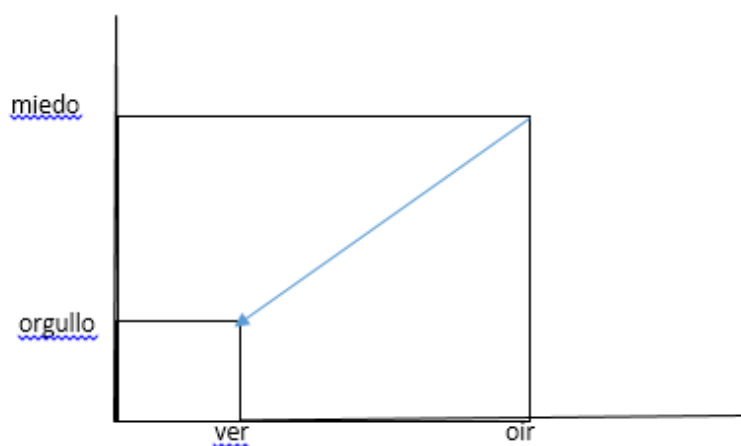


De esta forma, podemos encontrar que el hombre presenta una extensión concentrada al estar asociado con lo singular y una intensidad débil al estar asociado con el “todo” petrificado mientras que el animal presenta una extensión difusa y una intensidad fuerte. En esta parte, es necesario recalcar que esta situación es válida, solamente, en el momento del sueño. El poema es claro y desde un primer momento sitúa sus coordenadas al decir “el ciervo es mi sueño más recurrente”. Dentro de la lógica del sueño es que la mayoría de las semisimbologías anotadas en el apartado anterior pueden funcionar. Sin embargo, todo el poema no se desenvuelve dentro de este, como ya habíamos anotado hace algunas líneas. ¿Qué sucede cuándo el yo lírico deja de soñar? ¿el ciervo tiene las mismas características?

Los últimos once versos del poema desarrollan —y, a la vez, explican— la lógica del poema fuera del sueño del yo lírico, es decir, cuando se encuentra en estado de vigilia, tal y como menciona “la voz de mi vigilia”. Partiendo de ellos, y por contraposición, notamos que el yo lírico había “fundido” su yo con el “yo” del ciervo y había creado “un ser inmortal”. Fuera de él, el ciervo y el yo lírico serán “seres”



completamente comunes y ya no será el orgullo la característica fundamental que los defina sino el miedo. Otro elemento importante que aparece en estos últimos versos que no había sido mencionado anteriormente es la sensación auditiva. El ciervo “no oye” la cólera del yo lírico y la voz del yo lírico no puede penetrar en el sueño.



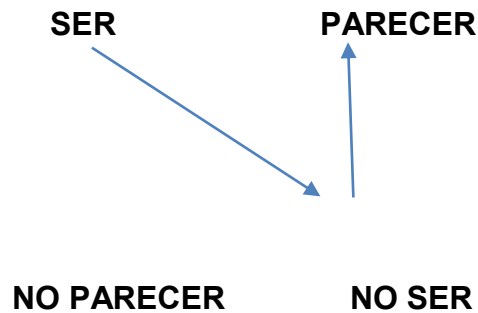
Lo que podemos observar es que pasamos de una intensidad fuerte y una extensión amplia a una intensidad débil y una extensión concentrada, fuera de las coordenadas del sueño del yo lírico.

- **Cuadrado semiótico**

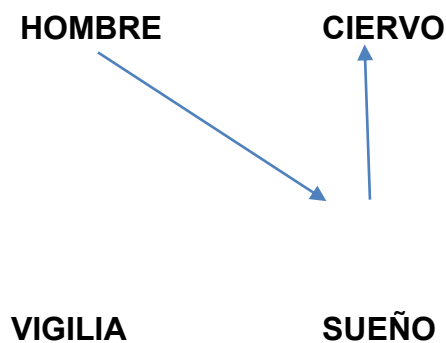
Al analizar el poema, podemos encontrar cuatro segmentos claramente separados. De ellos, los tres primeros se desarrollan dentro de la lógica del sueño mientras que el último explica, de modo breve, cómo suceden los eventos fuera de este. De estos segmentos, podemos establecer que el poema, como ya advertimos antes, se rige sobre la base de una oposición constitutiva: ser/parecer.

El ser, como ya se ha dicho, está asociado con el hombre, mientras que el parecer estaría asociado con el ciervo. Del lado del “no-parecer” estaría la vigilia y

del lado del “no-ser”, estaría el sueño. El recorrido que vamos a seguir es un recorrido canónico. Pasaremos del ser al parecer mediante el “no-ser”, es decir, el hombre pasa a ser ciervo mediante el sueño



Finalmente, incorporando todos los aspectos que hemos tomado en cuenta en nuestro análisis, tendremos:



### **b) Hombre vs. Animal**

Son varios los aspectos que, a lo largo del poema, van diferenciando al hombre del animal; sin embargo, debemos hacer hincapié en aquellos que nos permitan marcar un sentido. Por ello, hemos decidido centrarnos en un aspecto, el de las cualidades sensibles.

- **Las cualidades sensibles**

Reiteramos la oposición fundamental en el poema de José Watanabe, al cual le hemos dedicado este apartado: el ser y el parecer, Esa misma oposición es la que plantea las diferencias fundamentales entre la presencia humana y la presencia animal, en un primer momento. Asociado al desarrollo de la animalidad está el parecer, mientras que a la presencia humana se le dedicará el aspecto del ser.

Otra oposición, relacionada con la que ya hemos trabajado, es la diferenciación entre el sueño y la vigilia, que, además, es un tópico que está presente a lo largo de la producción poética de José Watanabe, así que su estudio o su mención cobra una importancia especial. El sueño es lo que le permite al hombre devenir en ciervo, le otorga cualidades especiales; posibilita que este deje de lado algunas de sus características negativas (las mencionadas explícitamente son “miedo” y sensación de “hipocondría”), mientras el ciervo es dotado de rasgos de humano. El orgullo, por ejemplo, a pesar de que este sentimiento no es concomitante con la presencia humana del poema.

Asociando lo que hemos planteado en los dos párrafos anteriores, podemos establecer una continuidad entre esos aspectos y las cualidades sensibles que podemos hallar en el poema. Como ya se ha visto, este inicia destacando la cualidad sensible de lo visible, lo que se puede “ver” incluso llega a determinar el ser y el parecer. El parecer sería definido como aquello que se ve igual pero que finalmente no lo es y el ser es lo que se ve y lo que, finalmente, es. Luego de ello, cuando entramos al segundo momento del poema, cuando se produce la diferenciación entre el sueño y la vigilia cobra mayor relevancia las sensaciones auditivas. Por ejemplo, se dirá que “el ciervo/ nunca oye/mi cólera”. Otro aspecto que nos lleva a desconfiar de las sensaciones visuales en este segundo momento se debe al verso

anterior al que hemos citado; en él, el yo lírico dice que al ver al ciervo se ve a él mismo, dejando abierta la posibilidad del devenir.

De esta forma, encontramos la siguiente correlación

VER	OÍR
SER	PARECER
HOMBRE	CIERVO
YO LÍRICO	ANIMAL

- **La salud**

Como bien se ha podido observar, en los poemas de José Watanabe que hemos elegido para nuestros análisis, el tema de la salud no es, de ninguna forma, ajeno dentro de toda la gama de temas en la lírica del vate de Laredo. Junto con los animales y la noción de hombre se problematiza también este. En “El ciervo”, de forma bastante particular, el tema de la salud nos muestra una diferencia crucial dentro de los dos universos de sentido que estamos revisando.

El interés por el significado de la salud en el poema recae en la necesidad de dejar establecido que las cualidades de la naturaleza, la cual está asociada al mundo animal, poseen una valoración claramente positiva puesto que la naturaleza tiene como poder principal la autosanación. Esta cualidad es evidentemente ajena al mundo humano. El yo lírico, además, como hemos podido observar, presenta una preocupación excesiva, la cual, incluso, puede lindar con la sensación de hipocondría, debido a su estado físico.

### c) ¿Devenir?

Como ya hemos indicado en el primer capítulo de nuestra tesis, nuestra intención es establecer la realización —o no realización— del devenir, porque partiendo de su configuración se puede dilucidar la noción nueva de hombre que se plantea en los diferentes poemas de José Watanabe.

Lo que podemos observar en los versos de este primer poema titulado “El ciervo” es que el devenir existe, se ha producido, pero no nos damos cuenta de él hasta llegar a la última sección del poema, es decir, los últimos once versos donde se explica la lógica durante la vigilia. En los otros tres segmentos que hemos identificado se puede notar una aparente disociación entre hombre y animal, que marca fuertemente las diferencias entre ellos. Por ejemplo, el hombre es solitario mientras que el ciervo andaría en grupos o en colectivo. El ciervo *parece* mientras que el hombre es. El ciervo está asociado al dinamismo, mientras que el hombre a lo petrificado.

El hombre y el ciervo se correlacionan mediante el sueño, tal y como lo explicamos a través del cuadrado semiótico expuesto líneas arriba. Esa es justamente la razón por la cual el ciervo no es un ciervo “normal”, como los otros. A este ciervo le han sido atribuidas diferentes cualidades, como, por ejemplo, el orgullo, que es característico de los hombres; así, pese a que él es “animal de manada” aparece “solo”. Esta singularidad le es dada debido al devenir que ha producido el sueño y que lo ha hecho convertirse en “algo más”, algo más que un simple ciervo, pero que tampoco llega a ser un humano.

El hombre al formular un espacio entre él y el ciervo va a dejar de lado cualidades que son negativas como, por ejemplo, el miedo o su cualidad de

hipocondriaco<sup>7</sup>. Esto es sumamente importante porque nos permite reforzar la hipótesis que estamos planteando acerca de los animales en estos poemas: su intromisión en los poemas permite establecer una noción nueva del término hombre.

#### **d) Sujeto de la enunciación**

En este último apartado, integraremos todos los niveles analizados anteriormente para intentar desentrañar el sentido del poema y, a la vez, ir comprobando la hipótesis que nos hemos planteado al iniciar nuestra investigación.

Como bien se ha podido notar, la relación entre los mundos animal y humano es una relación manifiesta a lo largo de todo el poema. Este vínculo que, en principio, se muestra altamente conflictiva dadas las primeras oposiciones y semisimbologías, se va aclarando en la medida que vamos estableciendo que se produce una suerte de devenir hombre-ciervo, mediante el sueño. ¿Por qué se produce este fenómeno? ¿Qué permite, en la lógica del poema, asociar al humano y al ciervo en el proceso de devenir? ¿Por qué no hay un devenir del tipo humano-perro (dado que no solo se menciona al ciervo en el poema)? Estas interrogantes enmarcan y resuelven el problema del devenir en la lírica de Watanabe.

En primer lugar, este devenir le otorga cualidades “inmortales” tanto al hombre como al ciervo, puesto que ya se ha producido la simbiosis, es decir, ambos se han unido y han formado una nueva “realidad”. Este proceso le permite al hombre adquirir, gozar y presentar las características más resaltantes que existen en el

---

<sup>7</sup> Según el *DRAE*, “1. f. Med. Afección caracterizada por una gran sensibilidad del sistema nervioso con tristeza habitual y preocupación constante y angustiosa por la salud”.

mundo animal, un mundo que, además, está fuertemente asociado con la naturaleza.

Estas nuevas cualidades que presenta el ciervo pareciesen en una primera lectura que solo lo afectan a él, que solo él goza de ese estado de inmortalidad, pero no es solo eso. Estas nuevas cualidades más que caracterizar al ciervo en sí mismo, están caracterizando al hombre. Están, todas ellas, estableciendo una nueva noción del término “hombre”. Dentro de las coordenadas en las que se mueve este nuevo hombre, se ponen en un primer plano algunas cualidades sensibles como enfatizar el *oír* en lugar del *ver*. Además de ello, se enfatiza en el sueño, una suerte de realidad alternativa a la propia vigilia; a la vez, se pondera más el *ser* en lugar del *parecer*.

Otro aspecto importante del poema que no podemos dejar pasar tiene que ver con la definición del término “hipocondría”, dado que tiene que ver con la salud. La preocupación angustiosa que manifiesta el hombre por su salud va a contrastar enormemente con la función sanadora que el ciervo va a poseer. Este, una vez herido por el cazador, no va a necesitar de ningún médico para poder curarse, como sí lo necesita el hombre y, además, de forma exagerada por su condición de hipocondríaco. Simplemente, al ascender, el ciervo se puede curar con su propia saliva.

De esta forma tendríamos:

CIERVO	HOMBRE
POSITIVO (+)	NEGATIVO (-)

NATURALEZA	CIVILIZACIÓN
SUEÑO	VIGILIA
FUNCIÓN SANADORA	FUNCIÓN PREDADORA
PARECER	SER
OÍR	VER

### 3.4. Análisis de “La estación del arenal”

La prodigiosa lagartija corre	1
y ya no la veo más.	2
Oculto entre el color del médano, imperturbable, me observa	3
mientras el halcón huye de la resolana	4
y la arena cae suavemente desde las trombas de aire	5
sobre nadie.	6
Ningún ruido la inquieta. Huiría	7
si resonara en el aire lo que confusamente está dentro de mí:	8
Discrimino una campana, la estridencia	9
de un tren	10
y un balido de oveja sobre las espaldas de un viajero.	11
Esta era la estación del arenal.	12
Queda un trecho de la vía desdibujada por la herrumbre,	13
un durmiente se quiebra como una hojarasca,	14
y ninguna sombra: El desierto calcinó los ficus	15
y sembró	16
sus propias plantas de largas espinas que se ensañan	17
en el esqueleto de una cabra.	18
Aquí la única sustancia viva es la arena, y nadie	19
que duerma en las bancas rotas del andén	20
la sacude de su sombrero.	21
Abandono este lugar. Y yéndome siento una porosidad en mi	22
propio cuerpo,	23
una herencia: Aquí mi madre ofrecía su vendeja de frutas	24
a los viajeros. La siento correr	25



a mis espaldas	26
como un cuerpo de arena	27
que sin cesar se arma y se desintegra con su canasta.	28

**a) Presencias, oposiciones y semisimbologías.**

En este segundo poema, podemos encontrar dos presencias sensibles. La que primero aparece es la lagartija (“La prodigiosa lagartija corre/y ya no la veo más”, en los versos 1 y 2) y luego el yo lírico se presenta a sí mismo mediante el empleo el empleo de la primera persona del verbo “ver”. La primera oposición que vamos a encontrar se relaciona justamente con las cualidades sensibles que cada una de estas presencias va a establecer. Un ejemplo claro es la oposición entre lo que se ve y lo que oye. O lo que se puede ver y lo que se puede oír. De esta forma, encontraremos que el hombre, el yo lírico, se define por aquello que puede ver y aquello que no. Téngase en cuenta que la visibilización o no visibilización no está implicando la inexistencia de aquello que no se puede ver. Mientras que a la lagartija se le define por aquello que oye y que, además no la puede perturbar. Es importante recalcar que los sonidos que son mencionados no se caracterizan por su eufonía; son, por el contrario, sonidos fuertes, sonidos que perturbarían la tranquilidad de cualquiera, pero no la de la lagartija.

LAGARTIJA	YO LÍRICO
MUNDO ANIMAL	MUNDO HUMANO
OÍR	VER

Una segunda oposición que podemos notar es entre el *ser* y el *parecer*; por ejemplo, partiendo de los versos primeros es posible dar cuenta de dicha oposición. Así, se dice “La prodigiosa lagartija corre/y ya no la veo más/Oculto entre el color del médano, imperturbable, me observa” que se filia además con el “ver” y el “no-ver”. El yo lírico sabe que la lagartija está allí, aunque ya no puede verla, sabe que está oculto entre el color del médano. La lagartija parece ser el médano, pero en realidad no lo es solo se establece una relación de parecer entre ellos.

Partiendo de ello, tenemos:

LAGARTIJA	YO LÍRICO
MUNDO ANIMAL	MUNDO HUMANO
OÍR	VER
PARECER	SER

Otra oposición que es sumamente interesante la encontramos en las primeras líneas del poema. La lagartija aparecerá imperturbable frente a los ruidos, los cuales ya hemos mencionado líneas arriba, mientras que el yo lírico reconoce que en sí mismo existe una confusión tremenda por estos mismos.

De esta forma, queda establecido los siguientes pares:

LAGARTIJA	YO LÍRICO
MUNDO ANIMAL	MUNDO HUMANO
OÍR	VER

PARECER	SER
IMPERTURBABLE	ALTERABLE

Una última oposición que vamos a poder hallar tiene que ver con el movimiento que presenta la lagartija a la cual se le “ve corriendo” y la parálisis del yo lírico, quien, una vez que el pequeño animal corre, es incapaz de distinguirlo de entre lo que está observando.

De esta manera, tenemos que:

LAGARTIJA	YO LÍRICO
MUNDO ANIMAL	MUNDO HUMANO
OÍR	VER
PARECER	SER
IMPERTURBABLE	ALTERABLE
MOVIMIENTO	PARÁLISIS

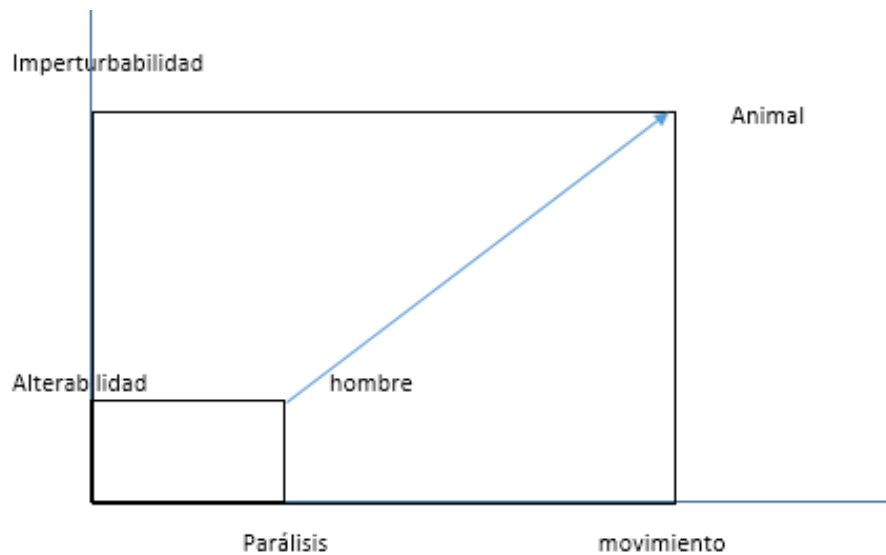
- **Esquema tensivo**

Antes de establecer los esquemas tensivos, los cuales nos permitirán articular los planteamientos de nuestra sección anterior, es necesario recalcar que el poema atraviesa por dos momentos. Un primer momento caracterizado por la presencia de la lagartija que representa al mundo animal y a quien se le asocia con la naturaleza,

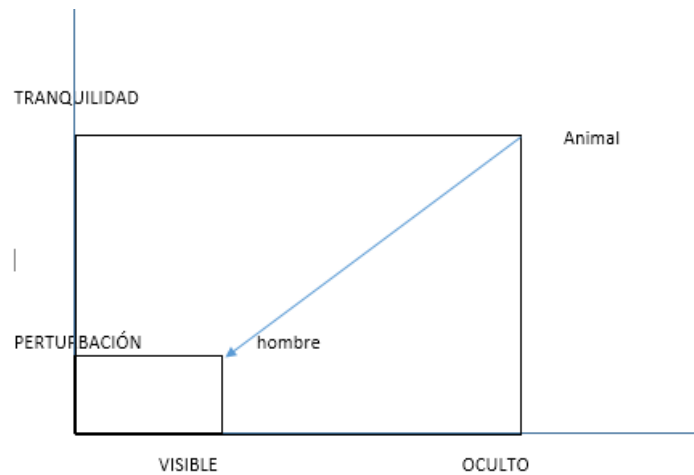
y un segundo momento donde el escenario, “el arenal” será parte constitutiva del sentido que el poema quiere comunicar.

Para establecer este primer esquema tensivo, tomaremos en el plano de la intensidad la imperturbabilidad y la alterabilidad que definen, respectivamente, a la iguana y al yo lírico. Mientras que en el plano de la extensión encontraremos el movimiento y la parálisis.

De esta forma, tendremos que los valores se ordenan de la siguiente manera:



Para el segundo momento que se manifiesta en el poema, encontramos que los valores para el plano de la intensidad son la perturbación y la tranquilidad, mientras que en el plano de la extensión encontraremos lo visible y lo oculto.



### b) Hombre vs. animal

Son varios los aspectos que, a lo largo del poema, van diferenciando al hombre del animal, sin embargo debemos hacer hincapié en aquellos que nos permitan marcar un sentido, por ello, hemos decidido centrarnos en un aspecto: las cualidades sensibles.

- **Cualidades sensibles**

Con este poema volvemos a encontrar que las sensaciones visuales y las sensaciones auditivas van a resultar fundamentales en la construcción del sentido. En un primer momento, la mirada va a servir para que ambas presencias se identifiquen la una a la otra y empiecen a producir un devenir. Una vez producido, o cuando está aún en zona liminal, las sensaciones auditivas nos permiten establecer las aparentes oposiciones entre hombre y animal. Por ejemplo, la lagartija permanecerá imperturbable frente sonidos fuertes, disonantes mientras que el propio yo lírico reconoce que esos sonidos a él lo afectan directamente. Este *poder ver* y *poder oír* se relacionan directamente con la oposición fundamental del poema: ser y parecer.

De esta forma, tenemos:

SER	PARECER
HOMBRE	LAGARTIJA
PODER VER	PODER OÍR

### c) ¿Devenir?

Como ya hemos indicado, la hipótesis de nuestro trabajo de investigación establece en un momento dado una zona liminal entre el animal y el hombre para luego establecer si se produce —o no— un devenir. En este caso, pese a encontrar oposiciones claramente visibilizadas a lo largo del poema, es posible identificar un devenir que es clarísimo: hombre-lagartija.

Como ya hemos explicado anteriormente, para que el devenir se produzca tiene que darse una suerte de identificación entre el hombre y el animal, tal y como sucede en los versos siguientes “La prodigiosa lagartija corre/y ya no la veo más./Oculta entre el color del médano, imperturbable, me observa/mientras el halcón huye de la resolana/y la arena cae suavemente desde las trombas de aire/sobre nadie”. El momento en el cual empiezan a simbiotizarse ambos, lagartija y hombre, es cuando ambos se miran (nótese que el yo lírico dice, parafraseando un poco el verso, ella me mira a mí). Ese posesivo resulta fundamental cuando trabajamos con el devenir; sin él no se podría aseverar el momento en el que se produce, ni menos aún si se ha dado o no.

El devenir tiene las siguientes características en este poema:

MOMENTO 3
DEVENIR
INDETERMINACIÓN
VISUAL-SONORO
ARENAL
CUERPOS DE ARENA

Esa mención última a los cuerpos de arena es bastante interesante puesto que pareciera, en la parte final, que todo ha devenido en desierto, en arenal. Este arenal es el espacio de la indeterminación en el cual se produce el primer devenir (hombre-lagartija) y donde todo lo demás se mimetiza con el desierto también. Por otro lado, hay una suerte de sentimiento de añoranza que subyace en estos poemas.

#### **d) Sujeto de la enunciación**

En este último apartado, integraremos todos los niveles analizados anteriormente para intentar desentrañar el sentido del poema y, a la vez, ir comprobando la hipótesis que nos hemos planteado al iniciar nuestra investigación.

En el poema, en principio, se pueden establecer dos momentos bien delimitados. En el primero de ellos, la relación del hombre con la lagartija es constituyente. En el segundo, prácticamente ambos salen de escena para darle mayor importancia al escenario: el arenal. Pero ¿qué implica el arenal para el hombre-lagartija?

	<b>MOMENTO 1</b>	<b>MOMENTO 2</b>	<b>MOMENTO 3</b>
<b>REFERENTES</b>	HOMBRE	LAGARTIJA	DEVENIR
<b>ESPACIO</b>	ARENAL PRESENTE	ARENAL PASADO ("ERA")	INDETERMINACIÓN
<b>CUALIDAD SENSIBLE</b>	LO VISUAL	LO SONORO	LO VISUAL/SONORO

Justamente, con el propio devenir es que se viene a establecer las cualidades del arenal pasado. Debemos recordar que se dice "Esta era la estación del arenal". Esos tres animales mencionados la lagartija, el halcón y la oveja pertenecían a ese arenal pasado. El arenal actual:

Queda un trecho de la vía desdibujada por la herrumbre,  
un durmiente se quiebra como una hojarasca,  
y ninguna sombra: El desierto calcinó los ficus  
y sembró  
sus propias plantas de largas espinas que se ensañan  
en el esqueleto de una cabra.  
Aquí la única sustancia viva es la arena, y nadie  
que duerma en las bancas rotas del andén  
la sacude de su sombrero.  
Abandono este lugar. Y yéndome siento una porosidad en mi  
propio cuerpo,  
una herencia: Aquí mi madre ofrecía su vendeja de frutas  
a los viajeros. La siento correr  
a mis espaldas  
como un cuerpo de arena  
que sin cesar se arma y se desintegra con su canasta.



El desierto parece haberle quitado la vida a todo lo que allí antes habitaba y lo único vivo, que además es amenazante, será la arena misma. Este elemento, como sustancia, es bastante interesante puesto que puede llegar a cubrir todo lo que lo rodea; con la arena también podemos realizar construcciones, es decir, tiene una gran capacidad de adaptabilidad, por ejemplo, se dice “como un cuerpo de arena/ que sin cesar se arma y se desintegra con su canasta”.

El desierto se vuelve también un lugar indeterminado porque ya no es solo un espacio más; todo lo demás que era posible de ser hallado en él se ha vuelto parte de esa nueva realidad, incluyendo al yo lírico y los animales que encontramos allí. El desierto posee otra característica importantísima y es la añoranza y el recuerdo de la madre. Finalmente, uno puede notar que ambos devenires, el primero sin el cual no podría darse el segundo, y el segundo mismo, se producen nuevamente por una emoción: el recuerdo.

### 3.5. Análisis de “La ardilla”

A continuación, transcribimos el tercer y último poema que vamos a analizar en este apartado:

“La ardilla”

Una ardilla cumplida, diaria, viene a mi balcón.	1
Recoge nerviosamente un pan que le dejo y huye al bosque.	2
Su huida es como guiada	3
por otra ardilla que sale de sí misma y la antecede	4
un segundo,	5
siempre,	6
y aún detrás de ella va dejando otra, un ágil trazo	7
que se desvanece misteriosamente en el aire ordinario.	8
Así la ardilla va como un curioso juego óptico de veloces figuras	9
que nunca encajan.	10
Es como la variación de alguien que corre detrás de una verja.	11
Este fue un ejercicio muy subjetivo de descripción	12
que escribí antes de la cirugía en un hospital de Hannover.	13

Quedó inconcluso	14
porque no supe conducir con claridad su sentido.	15
Tal vez quise hablar de los animales con vida vibrátil	16
y también capaces de ser de quietud	17
Como la ardilla que se recoge en el fondo de una cueva	18
e hiberna	19
fetal	20
casi muerta	21
y el tiempo transcurre, pero no para ella.	22
O acaso quise hablar de resurrecciones. Yo buscaba	23
desesperadamente ese sentido. Sí	24
porque cuando la ardilla vuelve trae todavía	25
la incredulidad de su despertar, y cambia,	26
y eventualmente	27
es una mujer, el verano, cualquier contento.	28

#### a) Presencias, oposiciones y semisimbologías.

El poema presenta tres momentos claramente delimitados. Un primer momento donde ambas presencias se muestran. Identificamos al yo lírico como perteneciente al mundo humano y a la ardilla a quien este yo lírico alimenta, como perteneciente al mundo animal. En este primer momento aquello que resalta es como “parece” que la ardilla que él ve, y que “es”, se multiplicase.

YO LÍRICO	ARDILLA
HUMANO	ANIMAL
SER	PARECER

Nuestra primera semisimbología la establece la oposición entre el *ser* y el *parecer*, asociados al yo lírico y a la ardilla. La segunda oposición a la que vamos a hacer referencia, y que ya hemos mencionado en el párrafo anterior, tiene que ver con lo singular que se muestra en su descripción el propio yo lírico y la cantidad de ardillas que parecen estarse multiplicando.

De esta forma encontramos:

YO LÍRICO	ARDILLA
HUMANO	ANIMAL
SER	PARECER
UNIDAD	MULTIPLICIDAD

La tercera oposición que vamos a mencionar relaciona la parte primera del poema que ya hemos mencionado y la parte segunda, en la que no centramos a continuación. En esta, la presencia que cobra importancia es la del yo lírico, quien empieza a referirnos la anécdota de la cirugía y el hospital. Y, además ensaya dos posibles sentidos de la parte primera del poema. La multiplicidad de la ardilla representa una infinitud y en ese sentido una resurrección perpetua, aquello que no muere porque siempre aparece otro y otro, mientras que el miedo frente a la finitud de su propia vida por parte del yo lírico es aquello que lo lleva a establecer esa primera imagen.

De esta forma tenemos:

YO LÍRICO	ARDILLA
HUMANO	ANIMAL
SER	PARECER
UNIDAD	MULTIPLICIDAD
FINITUD	INFINITUD

Por último, podemos establecer, partiendo de los escenarios dominantes que hay en cada uno de los momentos del poema, una semisimbología final:

YO LÍRICO	ARDILLA
HUMANO	ANIMAL
SER	PARECER
UNIDAD	MULTIPLICIDAD
FINITUD	INFINITUD
HOSPITAL	BOSQUE
MIEDO	PLENITUD

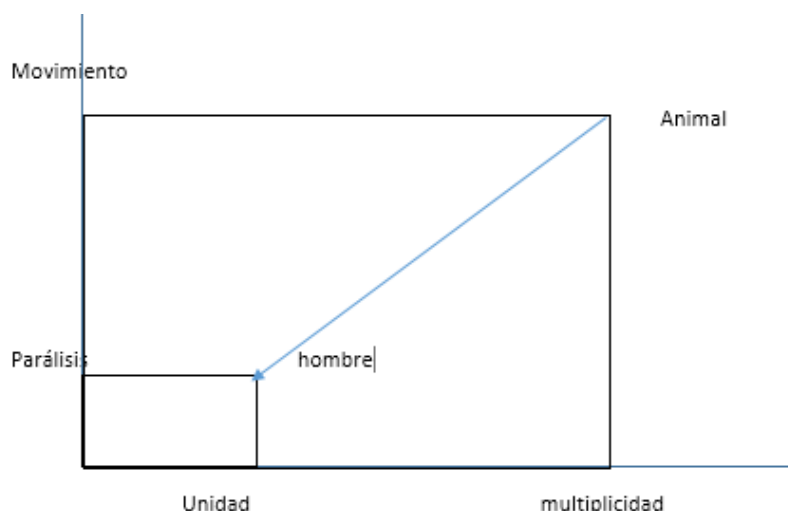
En esta, el yo lírico, asociado al hospital representa el miedo frente a la cirugía, el miedo frente a la enfermedad, para relacionarlo con lo que hemos establecido en los análisis anteriores. Mientras que la ardilla, al estar asociada con el ámbito de la naturaleza, además de hacer mención de la tranquilidad que esta encuentra en la hibernación, en la cueva, o en el bosque, representa plenitud y tranquilidad.

- **Esquema tensivo**

Antes de establecer los esquemas tensivos que nos permitirán articular los planteamientos de nuestra sección anterior, es necesario recalcar que el poema atraviesa por tres momentos. Un primer momento caracterizado por la presencia de la ardilla, un segundo momento donde la presencia única será la del yo lírico y una confluencia final que, además, permite explicar el devenir.

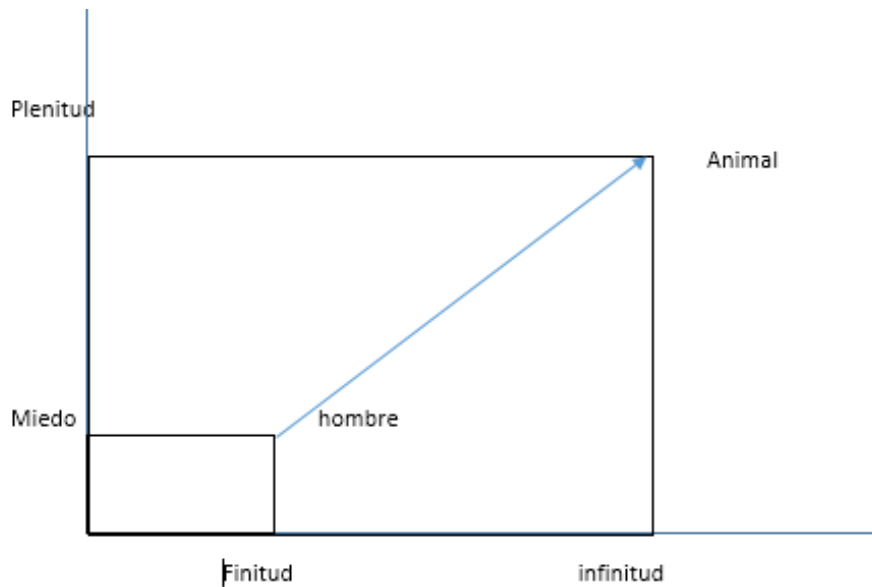
Para el primer esquema tensivo que estamos mostrando, los valores que han sido tomados, para el plano de la extensión, son la unidad y la multiplicidad. Como ya se

sabe la unidad, la singularidad está del lado del universo humano, ya que solo existe esta presencia en el poema; además, tampoco se halla alguna otra mención que nos permita concluir lo contrario. Del lado del animal, de la ardilla, para ser más exactos estará la multiplicidad “aparente” que menciona el yo lírico (“Así la ardilla va como un curioso juego óptico de veloces figuras/ Que nunca encajan./Es como la variación de alguien que corre detrás de una verja”). En el plano de la intensidad están el movimiento y la parálisis, asociados, respectivamente, al universo animal y al universo humano, puesto que es la ardilla la que se “mueve” y recorre el bosque para llegar hasta el balcón del yo lírico, y luego, nuevamente retorna presurosa cuando ha adquirido el pan que este le da diariamente. El yo lírico no hace mayor desplazamiento dentro de las coordenadas del poema.



En un segundo momento, vemos que la dirección va a cambiar; se pasará de una atenuación a una amplificación.

En este segundo esquema tensivo, los valores han cambiado, dado que estamos en otro momento del poema donde, una vez presentado el devenir, se produce modificaciones de sentido y, en algunos, casos, indeterminación. De esta forma, hemos colocado dentro del plano de la extensión la finitud y la infinitud, dos aspectos que el poema relaciona, respectivamente, entre el hombre y el animal. Mientras que en el plano de la intensidad, hallamos el miedo, ocasionado por la cirugía que le van a realizar en Hannover al yo lírico y la plenitud que se muestra en la figuración la ardilla, en sus momentos de hibernación principalmente.



- **Modalizaciones**

Las modalizaciones que encontramos en el poema nos ayudan a establecer un sentido, o, ente caso, a reforzar el sentido que ya hemos planteado en nuestra hipótesis de trabajo. De esta forma se evidencia, primero, en el yo lírico una lucha entre el “querer”, puesto que escribe, manifiesta, comunica algo acerca de las ardilla, pero termina concluyendo que “no puede hacerlo”, que no puede comunicar el real sentido de su particular apreciación.

De esta forma, tenemos que del lado humano:

ANIMAL
ARDILLA
QUERER
PODER

HUMANO
YO LÍRICO
QUERER
NO PODER

Por otro lado, la ardilla también aparece como una presencia modalizada. Por ejemplo, ella decide ir y atravesar el bosque para llegar hasta el balcón del yo lírico. Ella, siempre “cumplida”, además, decide regresar de la misma forma. De esta manera, lo que estaría predominando en ella sería el “querer”, prima su deseo, pero también tiene la capacidad para realizarlo, es decir, emplea un “poder”. De esta forma, los valores positivos estarían de lado del universo animal y es esa justamente la razón por la cual el devenir le permite al yo lírico simbiotizarse con estos elementos positivos y lo llevan a perder el miedo que inicialmente manifiesta. La parte última del poema establece que este devenir ardilla podría darse con cualquier otro elemento que produzca alegría o contento.

## **b) Hombre vs. Animal**

Son varios los aspectos que, a lo largo del poema, van diferenciando al hombre del animal, sin embargo debemos hacer hincapié en aquellos que nos permitan marcar un sentido, por ello, hemos decidido centrarnos en tres aspectos a) el miedo, b) las cualidades sensibles y c) la salud

- **El miedo**

Las cualidades sensibles que se hallan en este poema están todas asociadas a la visión y a la forma de ver las cosas. Por ejemplo, la multiplicidad, o la infinitud de ardillas que son observadas por el yo lírico responden al propio deseo del individuo: querer perpetuarse, querer ser imperecedero. Estas sensaciones visuales no hacen más que servir de refuerzo de un tema que va a ser bastante importante a la hora de diferenciar al hombre del animal. El miedo es aquello que angustia al yo lírico,



es aquello que lo lleva al proceso del devenir hombre-ardilla, para así poder compartir algunas de las características más resaltantes, además, positivas que esta tiene.

- **La salud**

Como hemos venido mencionando con los poemas anteriores, este, titulado “La ardilla”, no estará libre de repetir uno de los temas constituyentes de la poética de José Watanabe —recuérdese la sección “Museo interior”, del mismo poemario, solo para reforzar lo que estamos planteando acá. El miedo que se produce en el yo lírico es generado justamente por la cirugía a la que lo van a someter. La cirugía puede plantear un escenario en el cual la salud del yo lírico se ha visto resquebrajada momentáneamente o, en el peor de los casos, podría ser una condición perenne y la operación solo sería, en definitiva, un paliativo frente a ello. De cualquiera de las dos formas que hemos expuesto, el yo lírico no tiene, en ese preciso momento una salud óptima, no está tampoco en un ambiente que le otorgue la tranquilidad que desea (esa tranquilidad será la de cueva tranquila mientras la ardilla hiberna). Frente a esto, se puede entender de dos formas la replicación del animal. La primera como resurrección, que muera y vuelva a la vida y la segunda como un infinito de entes que hacen imposible que este deje de vivir. En el primero, es el mismo individuo el que vuelve a la vida; en el segundo, se trataría de una duplicación infinita.

## a) ¿Devenir?

La hipótesis de nuestro trabajo de investigación, ya expuesta en anteriores apartados, establece en un momento dado una zona liminal entre el animal y el hombre para luego establecer si se produce —o no— un devenir. En este caso, pese a encontrar oposiciones claramente visibilizadas a lo largo del poema, es posible identificar un devenir que es patente: hombre-ardilla.

Un componente importante que está presente en la mayoría de poemas de Watanabe donde se produce el devenir es la incorporación de un elemento que permite que la relación simbiótica se produzca mediante el reconocimiento que se hace de la particularidad y pertenencia de este elemento al yo lírico. En el poema anterior, titulado “El ciervo”, ese devenir hacía su entrada gracias a la identificación de “su” sueño, hablamos del sueño del yo lírico. En este caso, en el poema titulado “La ardilla”, se produce gracias a la intromisión de “mi” balcón (del yo lírico, en realidad). El utilizar el balcón no resulta tampoco arbitrario. Según el *DRAE*, “Ventana abierta hasta el suelo de la habitación, generalmente con prolongación voladiza”. Funciona de la misma forma que una ventana, es decir, una abertura en un muro o pared donde se coloca un elemento y que sirve generalmente para mirar y dar luz y ventilación”. Por propia definición, este balcón, por medio del cual se produce la primera confrontación entre las dos presencias sensibles en el poema, servirá como una entrada hacia algo más. En este caso, hablamos de aquello que empieza a dar pie para que el devenir se produzca.

Otro aspecto importante que permite esclarecer las dimensiones del devenir que hemos identificado están en los versos siguientes: “Su huida es como guiada/por otra ardilla que sale de sí misma y la antecede/Un segundo,/Siempre,/Y aún detrás de ella va dejando otra, un ágil trazo/Que se desvanece misteriosamente

en el aire ordinario./Así la ardilla va como un curioso juego óptico de veloces figuras”. Se produce una suerte de duplicación de la ardilla y el yo lírico “cree” estar viéndolas. Hasta este punto del poema pareciera solamente ser una mención accesoria o decorativa la que se hace del animal. Sin embargo, el poema en su siguiente segmento nos ofrecerá una explicación mucho más compleja del fenómeno que se acaba de describir.

Este segundo momento del poema, deja de lado la experiencia de la ardilla para centrarse en una anécdota particular del yo lírico, quien asegura haber escrito eso que acabamos de leer mientras esperaba una operación; dice, además, que dicho escrito quedó inconcluso debido a la imposibilidad suya de otorgarle un sentido. Acá viene la parte trascendental: dos posibles explicaciones del sentido. La elección de una de ellas nos permite establecer nuestro devenir. Por un lado, se dice que el sentido tenía que ver con el “deseo de hablar” de los animales vibrátiles que pueden ser también de quietud y, por otro, se dice “O acaso quise hablar de resurrecciones. Yo buscaba/desesperadamente ese sentido. Sí /porque cuando la ardilla vuelve trae todavía/la incredulidad de su despertar, y cambia, /y eventualmente/es una mujer, el verano, cualquier contento”. Las resurrecciones tienen que ver con esa proyección casi inacabable de ardillas que van sucediéndose frente a la mirada del yo lírico, y surgen como respuesta ante el “miedo” a la operación que tendrá. En este caso, es el miedo —recalcamos— lo que “obliga” al yo lírico a devenir en esa ardilla que él ha visto y con la cual se ha identificado.

Ahora la primera explicación que presenta, la de los animales de vida vibrátil que pueden tener quietud explica la elección de la ardilla como animal en el devenir. Por ejemplo, se dice “Tal vez quise hablar de los animales con vida vibrátil/y también capaces de ser de quietud/como la ardilla que se recoge en el fondo de una cueva/e

hiberna/fetal/casi muerta/y el tiempo transcurre, pero no para ella”. La ardilla no siente transcurrir el tiempo cuando está en pleno “reposo”, en pleno descanso.

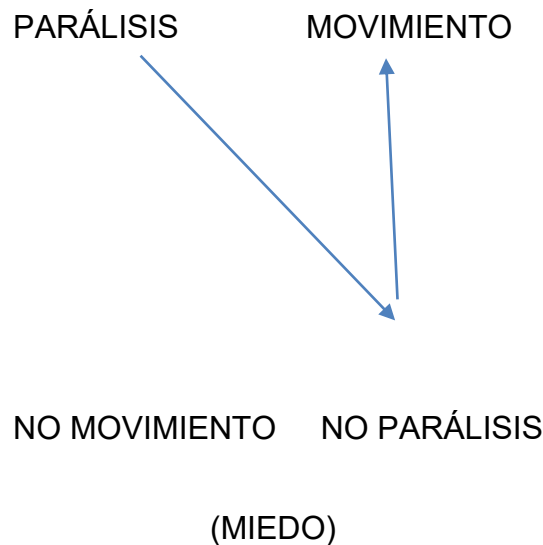
### **b) Sujeto de la enunciación**

En este último apartado, integramos todos los niveles analizados anteriormente para intentar desentrañar el sentido del poema y, a la vez, ir comprobando la hipótesis que nos hemos planteado al iniciar nuestra investigación.

Como bien hemos podido establecer por medio del análisis de los aspectos diversos que presenta el poema, los universos de sentido que se oponen, en un primer momento en el poema, hablamos del mundo animal y el mundo humano, terminan por confluír gracias al devenir que se produce de forma progresiva en los tres momentos que hemos podido hallar en el poema. De esta forma, se tendría el siguiente esquema:

	<b>MOMENTO 1</b>	<b>MOMENTO 2</b>	<b>MOMENTO 3</b>
<b>PRESENCIA DOMINANTE</b>	LIMINAL/INDETERMINADA	HUMANA	ANIMAL
<b>ESPACIO DOMINANTE</b>	: NATURALEZA	HOSPITAL	NATURALEZA
<b>EMOCIÓN DOMINANTE</b>	IMPERTURBABILIDAD	MIEDO/ALTERABILIDAD	TRANQUILIDAD

Como ya hemos mencionado, el yo lírico deviene ardilla por medio del miedo. Esto se puede graficar en cuadrado semiótico. Luego, incorporando los otros elementos de sentido que hemos establecido tenemos:



Es el miedo aquello que le permite pasar al yo lírico de la parálisis o la quietud inicial que tiene al movimiento propio de la ardilla y de los animales. Al devenir ardilla justamente adquiere, simbiotiza su realidad con el movimiento animal..

##### **5. A modo de balance de los análisis**

A diferencia de Cisneros, en los poemas de José Watanabe para que se produzca un devenir tiene que existir primero una motivación. En el primer caso, vimos que dicha motivación tenía que ver con el sueño. Era el sueño lo que le permitía completar y explicar el devenir. En el segundo poema, en la estación del arenal, vemos como el hombre deviene en lagartija y, a la vez, ambos devienen en algún cuerpo de arena. El escenario donde se producen todos los sucesos dentro del poema los absorbe. En el último poema, titulado “La ardilla”, vemos que la motivación es el miedo frente a la cirugía.

En los tres casos presentados, las estrategias empleadas han recorrido algunos temas universales como es la preocupación por la salud, las cualidades sensibles, el sueño, la vigilia, entre otros. No obstante, estas recurrencias temáticas no se esgrimen para dar cuenta de un universo de sentido ya establecido por la tradición cultural, en general, o la lírica, en particular. Al contrario, los procesos o estrategias figurativas de los poemas operan, para la visión de los animales, otras coordenadas, más productivas en cuanto un cuerpo otro. En ese sentido, Watanabe trabaja de una manera compleja y novedosa sus referentes zoopoéticos.

## **CAPÍTULO IV: LAS PERSPECTIVAS ANIMALES DE ANTONIO CISNEROS CAMPOY Y JOSÉ WATANABE VARAS**

En este cuarto y último capítulo, establecemos, como el propio título lo indica, las perspectivas animales que se desprenden de los diferentes análisis realizados en los dos capítulos anteriores. Para ello, hemos dividido este capítulo en dos apartados. Así, buscamos responder la siguiente pregunta ¿cuáles son los aspectos que configuran la perspectiva animal de Antonio Cisneros y de José Watanabe, de modo general? En el primer apartado, tomamos un caso de Cisneros de su ya citado poemario *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Para ello, nos apoyaremos en el análisis de “Poema sobre Jonás y los desalienados”. En el segundo apartado, realizaremos la misma operación, pero con la figura del poeta trujillano. En este caso, tomamos “Animal de invierno”, poema que se ubica en un poemario distinto, *Cosas del cuerpo*.

#### 4.1. La perspectiva animal de Antonio Cisneros Campoy

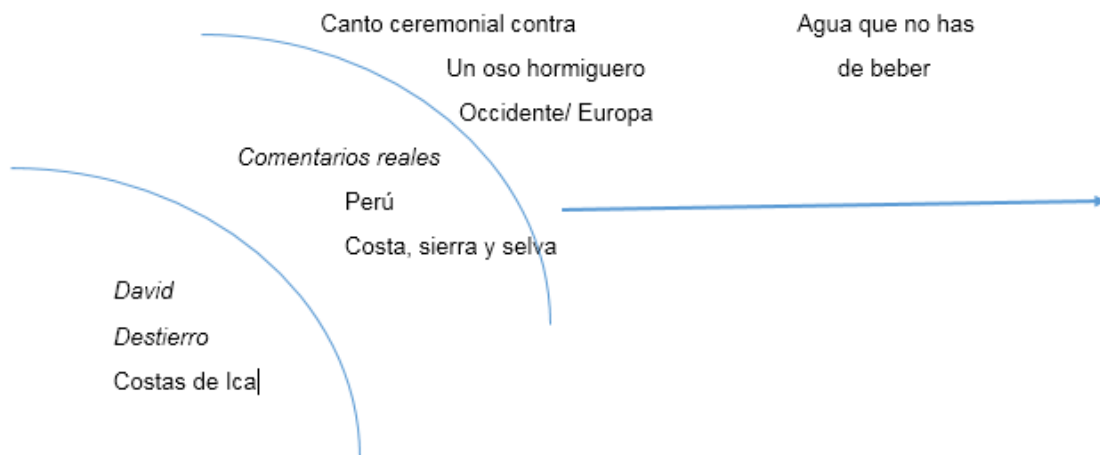
El poeta Antonio Cisneros Campoy (Lima, 1942-2012) se consolidó como una figura resaltante en el campo de la literatura no solo nacional, sino también en el ámbito extranjero, esto a raíz del premio Casa de las Américas que obtuvo en 1968. Su obra poética conjuga el afán por alcanzar un alto grado de perfección formal con la preocupación y la crítica de la historia peruana. Como hemos podido observar en el segundo capítulo de esta tesis, a partir de la periodización de la obra cisneriana, este autor cuenta con una gran cantidad de poemarios publicados, de los cuales *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* es el cuarto, dado a conocer en 1968. Antes de él, se sitúan *David*, de 1961, *Destierro*, de 1962, *Comentarios reales*, de 1964 y después de él tenemos *Agua que no has de beber*, de 1971, *Como higuera en un campo de golf*, de 1972, y *El libro de Dios y de los húngaros*, de 1978. Es importante hablar de ellos puesto que las menciones de animales constituyen un quiebre importante en su producción poética porque se presentan en el mismo momento en el que se vislumbra una apertura hacia el mundo occidental<sup>8</sup>.

Para entenderlo mejor, podemos ilustrarlo de la siguiente forma.

---

<sup>8</sup> La idea le pertenece a Hildebrando Pérez Grande, quien la esbozó en una clase del curso Poesía Peruana Contemporánea, dictada en el semestre académico 2013-I en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.





Tanto en *David* como en *Destierro*, lo que predomina es el discurso bíblico. Si bien es cierto hay menciones de animales, vinculadas todas ellas a la isotopía marina por tratarse como escenario a las costas de Ica, están empleadas en torno a la denotación real, es decir, son meros referentes del contexto que se está describiendo. El tema que articula el tercer poemario de Cisneros es la reescritura de la historia del Perú. Por ejemplo, revisemos rápidamente el poema *Paracas*:

Desde temprano  
crece el agua entre la roja espada  
de unas conchas

y gaviotas de quebradizos dedos  
mastican el muymuy de la marea

hasta quedar hinchadas como botes  
tendidos junto al sol.

Solo trapos  
y cráneos de los muertos, nos anuncian

que bajo estas arenas  
sembraron en manada a nuestros padres.

Los animales que resaltan en este poema son, sin lugar a dudas, las “gaviotas de quebradizos dedos” y los muymuy que son masticados por ellas. Todo esto articulado en torno a un espacio marino, que ya habíamos mencionado líneas arriba. Existen otros elementos con mayor relevancia semántica, como los trapos y los cráneos, pues ellos actualizan de forma directa dos nociones importantísimas en el establecimiento de la significación: la característica fundamental de los Paracas, que son sus telares y los cráneos, que, por un lado, nos remiten directamente a la osamenta y esto, a la vez, a la noción de antepasados, historia familiar, entre otros, pero también nos remiten a las mismas trepanaciones craneanas que los habitantes de esa cultura realizaban.

A partir de 1968, cuando se produce la publicación de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, en primer lugar, los referentes espaciales que son tomados en cuenta, tal y como muestra el gráfico en el que nos hemos apoyado anteriormente, cambian; se expanden hacia Occidente y hacia Europa y, de esta manera, las problemáticas<sup>9</sup> que en dichos espacios se produjeron entran a tallar de forma directa. Uno de esos problemas es justamente la relación problemática que el hombre va a tejer con la modernidad, tal y como lo hemos explicado en los análisis del capítulo II.

Para resumir, las coordenadas desde las cuales la poética cisneriana establece una perspectiva animal son:

Autor	Antonio Cisneros Campoy
-------	-------------------------

---

<sup>9</sup> “La generación del 60 se desarrolla dentro de diversos hechos históricos, sociales y culturales en el plano internacional. La Revolución Cubana, la revuelta de mayo de 1968 en Francia, la extenuante Guerra de Vietnam, la primavera de Praga, el movimiento de los hippies en Inglaterra y en Estados Unidos” (Araujo, 2000, p. 16).

<b>Poemario</b>	<i>Canto ceremonial contra un oso hormiguero</i>
<b>Animales empleados</b>	Araña Lombrices Ballena
<b>Situación problemática</b>	Modernidad
<b>Yo lírico</b>	Hombre frente a la modernidad
<b>Aspectos problemáticos</b>	Comida Morada
<b>Tradicción</b>	Occidental

La perspectiva animal que establece Cisneros en este libro toma en cuenta las coordenadas mencionadas en el cuadro anterior. Simplificándolo, podemos establecer que la “nueva” noción de hombre que él articula en su poemario responde a una situación problemática que tiene que ver con la etapa moderna, y con las crisis y la crítica de esta, además de sus principales características. Justamente, por ello, se hace práctico trabajar los análisis en torno a las nociones de comida y morada, ya que ambas actividades han perdido la función ritual que en la etapa anterior —la etapa premoderna— tuvieron. Todo esto dentro del marco de los referentes occidentales y, sobre todo, europeos que se presentan en el poemario.

Ahora bien, este apartado no quedaría completo sin el análisis respectivo del poema “Poema sobre Jonás y los desalienados”, para —finalmente— elaborar una comparación entre las perspectivas zoopoéticas de los autores trabajados en los capítulos anteriores, y así presentar resultados más programáticos, que pueden servir como ruta para posteriores estudios sobre estos y otros poetas.

Pasemos a leer el poema de Cisneros:

Si los hombres viven en la barriga de una ballena	1
sólo pueden sentir frío y hablar	2
de las manadas periódicas de peces y de murallas	3
oscuras como una boca abierta y de manadas	4
periódicas de peces y de murallas	5
oscuras como una boca abierta y sentir mucho frío.	6
Pero si los hombres no quieren hablar siempre de lo mismo	7
tratarán de construir un periscopio para saber	8
cómo se desordenan las islas y el mar	9
y las demás ballenas —si es que existe todo eso.	10
Y el aparato ha de fabricarse con las cosas	11
que tenemos a la mano y entonces se producen	12
las molestias, por ejemplo	13
si a nuestra casa le arrancamos una costilla	14
perderemos para siempre su amistad	15
y si el hígado o las barbas es capaz de matarnos.	16
Y estoy por creer que vivo en la barriga de alguna ballena	17
con mi mujer y Diego y todos mis abuelos.	18

El poema está construido sobre la base de cuatro momentos y una actitud contemplativa. El poema presenta, en principio, la especulación de una forma de vida y sus consecuencias; luego, su posible quiebre en cuanto a las actitudes adoptadas en el estado de la parte anterior; en tercer lugar, hallamos una relación entre el espacio de habitación y las reacciones posibles por la actividad humana; y, finalmente, la identificación del yo lírico y su posible forma de convivencia. Estas divisiones permiten identificar la construcción esquemática del poema y su propuesta de base.

La formulación cognitiva opera, además, por implicación. De ahí que la mayor parte de los versos tienen una similitud lógica: si pasa A, sucederá B. Por ejemplo, desde el primer verso se presenta dicha propuesta. “Si los hombres viven... pueden sentir frío y hablar”. Y también “si lo hombres quieren hablar... tratarán de construir...”. Estas formulaciones lógicas obedecen a una manera de aprehensión del mundo: “Las relaciones implicativas son tendencialmente aforísticas y

generalizantes, y su aproximación, en parte, define el sistema de creencias y de prácticas de cada sociedad”. (Zilberberg, 2006, p. 113). Es decir, son aceptadas por un grupo social y no genera sorpresa o incomodidad, porque es lo establecido, lo común. Esta dinámica, según la semiótica, se opone a las relaciones concesivas, que son —puntualmente— de ruptura. Y en la tensión entre ambas es donde se generan los modos del discurso.

La primera parte (vv. 1 – 6) esboza una forma de vida puntual: si los hombres viven en un lugar determinado, la barriga de una ballena, se verán limitados por una sensación y una actividad. La primera refiere la captación corporal del frío, de modo que se produce un esbozo disfórico a través de la mención y su énfasis en el verso 6. Del “frío” se pasa al “mucho frío”, este proceso evidencia una degradación en la forma de vida de “los hombres”. Esto se condice, por otra parte, con la repetición del hablar siempre de lo mismo, “de peces y de murallas oscuras como una boca abierta”. Formalmente, el contenido se avala en la repetición de esta estructura a lo largo de los versos 3, 4, 5 y 6. De ese modo, “hombres” están sujetos, en la proyección implicativa, a una forma de vida rutinaria y confusa.

Estos hombres, sin embargo, nos enuncia el yo lírico, tienen la oportunidad de modificar el estado de sus relaciones sociales. En la segunda parte (vv. 7 – 10), se presenta una oposición a través de la conjunción adversativa y la programación de una actividad tecnológica: la construcción de “un periscopio”. Lo convocado en estos versos se relaciona con las cualidades sensibles y una modalidad, la del saber. Es enfático el yo lírico: “construir un periscopio para saber”. El artefacto a fabricar se caracteriza por destacar la acción visual de los hombres, y este *ver* es lo que proporcionaría la facultad de saber. En ese sentido, la base epistemológica, aparentemente, es la de la visión. Esta elaboración tecnológica es para ya no tener

que hablar de lo mismo, para poder cambiar la forma de vida monótona que se esgrimía en la primera parte. ¿Qué es lo que se podrá ver? Tres elementos: “Cómo se desordenan las islas y el mar/y las demás ballenas”. La desorganización que rige en los versos citados formula otra sensación disfórica. Pero esto queda suspendido por la incorporación de una aclaración: “si es que existe todo eso”. El cierre del décimo verso permite constatar la ignorancia en la viven los hombres y solo se proyecta una posibilidad. En ese sentido, los hombres, tanto en el interior como en el exterior, están asediados por sensaciones disfóricas.

En la tercera parte (vv. 11 – 16), el yo lírico se centra en el objeto a fabricar por los hombres: el periscopio. Además, se produce un cambio. Mientras que en las partes anteriores se proponía a “los hombres” como “ellos”, separados de la existencia del yo lírico. En este caso, se presenta un “nosotros” por medio del verbo en primera persona y plural: “el aparato ha de fabricarse con las cosas/que tenemos a la mano”. Este hecho inscribe la condición existencial del yo en la de los demás. Asimismo, se produce una alteración del orden. Fabricar el periscopio con la materia circundante significa alterar (léase, maltratar) el orden del espacio donde viven los hombres. Esta acción generará, dice el yo lírico, molestias y podría desembocar en una violencia terrible, la muerte. De modo que satisfacer la curiosidad de los hombres no ameritaría tal accionar.

Ahora bien, el recorrido por las tres primeras partes lleva al yo lírico a una encrucijada, en el último momento establecido del poema: “Y estoy por creer que vivo en la barriga de alguna ballena”. Las condiciones especuladas en los versos anteriores proporcionan el saber necesario para que los afectos del yo lírico posiblemente se modifiquen. Hay que recordar que cuando un sujeto realiza una acción para que se dé un efecto cualquiera, lo hace porque cree en esas relaciones

de implicancia. En ese sentido, el *saber* está (casi) siempre modalizado por el *creer*. En este caso, cabe presuponer que la extensa reflexión sobre las posibles condiciones de vida de “los hombres” dentro de “la barriga de una ballena” lo lleva a determinar una conclusión para sí mismo. Las elucubraciones del yo lírico son un despertar a las condiciones mismas de vida, a un modo de existencia del cual no se era consciente.

Estas formulaciones descansan en una relación principal: el espacio donde se vive y su representación figurativa. El título del poema remite, en parte, al personaje bíblico que fue devorado y luego devuelto por una ballena. Sin embargo, se hila ahí mismo “y los desalienados”. Es decir, aquellos que han dejado su condición de vivir en un engaño, en una alienación. Según el DRAE, “alienar” implica la limitación de la personalidad, de lo que hace a uno singular; en ese sentido, adopta el modo de vida en común. En el poema de Cisneros, se propone un opuesto, aquellos que han dejado esa condición. Pero ¿quiénes son y cuáles son sus características? Esto parece apuntar a aquellos que se atreven a mirar por fuera de la ballena. Pero esto acarrearía las hostilidades en la convivencia con el entorno. Para tener conocimiento del afuera, mediante la construcción de artefactos, se debe arrancar “costillas”, “hígado” o “barbas”. Esta acción produciría la enemistad con “la casa” (la ballena) y hasta la muerte de los hombres.

En ese sentido, el espacio juega un rol importante en este caso. La ballena solo se condice con la casa, metafóricamente, en el tamaño de representación. Una casa debe ser amplia para cobijar a “mi mujer y Diego y todos mis abuelos”. Así mismo, el cetáceo se caracteriza por sus grandes magnitudes. Sin embargo, lo que interesa más en este caso es que el animal no se reconstruido en todos sus detalles. Su forma se desdibuja para otorgarnos sus funciones y sus fuerzas. En ese sentido,

se crea una relación entre el animal cobijador y el hombre cobijado. El poema apenas dibuja elementos humanos: solo se destaca el periscopio y la familia, como figuras representativas de la dimensión antropológica. Y del animal solo su fuerza y energía, no su supuesto comportamiento o actitud.<sup>10</sup> De ese modo, el devenir se triangula entre la referencia difusa del animal, el hombre y el territorio de habitación. Si tenemos en cuenta que “devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse” (Deleuze, 2009, pp. 11-12), podemos notar que esa “zona”, en la ficción poética, se da en la inversión de los roles humanos y animales, y la elaboración de un espacio de convivencia, sin que se generen molestias o violencias.

El animal pierde su condición pasiva, de víctima ante la depredación humana, para obtener dos rasgos interesantes: la decisión de rechazar una amistad que le produce daños (como arrancarle una costilla) o la acción de matar al peligrar su propia existencia. Así mismo, el ser humano se convierte en necesitado de la condición animal que, en el poema, engloba su existencia, su forma de vida. Lo que estaría en la base de este poema es la correlación entre el descubrimiento de un afuera y la conservación cuidadosa del interior. De ese modo, se proyecta un nuevo horizonte de sentido en torno al humano y al animal. No se trata de una

---

<sup>10</sup> El poema cisneriano remite a una discusión teórica contemporánea sobre la animalidad y su registro en los materiales literarios a partir de la década de 1960: “En torno al animal, y a la inestabilidad que lo animal trae a la cultura, lo que se juega es una exploración más vasta que tiene que ver con una vida o un viviente cuya forma, naturaleza, esencia y expresión han dejado de ser evidentes; un viviente que se enfrenta a la inminencia de un nuevo desorden, y que la cultura registra en sus movimientos sísmicos, en sus puntos ciegos y en la potencialidad que inaugura” (Giorgi, 2016, p. 236).



concientización respecto de la víctima clasificable, sino de un espacio de acercamiento entre ambas dimensiones.

La condición viviente de la casa (por ser una ballena) abre un estatuto nuevo en las problemáticas de la humanidad. No se trata de un ente petrificado o estático, libre para ser modelado por los hombres. La nueva formulación se da en una tensión entre lo que quiere el ser humano y lo que debe hacer. Esto lo hemos constatado a lo largo de los análisis de los capítulos anteriores y en este caso se actualiza de una manera más reflexiva. Es, precisamente, ese “estoy por creer” la evidencia de un punto de indiscernibilidad: todo queda entre un *no-creer* y un *creer*. Ya no se trata de una evidencia, de un saber contrastable, sino de una decisión: “Dejar ser lo animal significará entonces: dejarlo ser *fuera del ser*. La zona de no-conocimiento... que está aquí en cuestión más allá tanto del conocer como del no conocer, tanto del ser como de la nada. Pero lo que es así dejado ser fuera del ser no es, por esto, negado o removido, no es, por esto, inexistente” (Agamben, 2006, p. 167).

#### **4.2. La perspectiva animal en José Watanabe Varas**

José Watanabe Varas nació en Trujillo en 1945, su poesía es una rica e interesante confluencia de diversos elementos, entre los que destacan el imaginario popular de Laredo, la tradición japonesa, entre otros referentes. Como hemos podido observar en la periodización, el poemario que estamos analizando, *Historia natural*, fue dado a conocer en 1994, y es el tercer poemario que el autor publicó. El primero fue *Álbum de familia*, de 1971; el segundo, *El huso de la palabra*, de 1989; el tercero fue el que ya hemos mencionado, en 1994 y el cuarto *Cosas del cuerpo*, de 1999.

Es importante señalar que, a partir de la publicación del poemario que es materia de análisis en nuestra tesis, la proliferación de animales en los versos de Watanabe

es considerable. Por tanto y como refuerzo de lo que acabamos de enunciar, trabajamos, esta vez, con un poema del cuarto poemario, ubicado en la primera sección, también denominada “Cosas del cuerpo”: “Animal de invierno”. Nosotros proponemos que en este poema se muestra de forma patente el proceso del devenir hombre-animal. Acá la noción es más fuerte dado que ya no se particulariza la noción del animal, sino que se busca una generalización. En ese sentido, la conciencia crítica del poema alude al replanteamiento de lo humano y la refutación de los postulados de un ecologismo vulgar, esto es, donde aquel, reducido a su estatuto biológico, buscaría integrar el cosmos para alcanzar su verdadera condición, la animal. El cuerpo, en cambio y desde nuestra óptica, es un presupuesto para ubicarse en una situación en el mundo, al cual pertenecería, pero —insistimos— del cual no formaría parte. Por ello, este mundo sería capaz de cobijar la nueva relación entre dos dimensiones que se tenían como contradictorias: la humana y la animal.

Pasemos a leer el poema “Animal de invierno”:

Otra vez es tiempo de ir a la montaña	1
a buscar una cueva para hibernar.	2
Voy sin mentirme: la montaña no es madre, sus cuevas	3
son como huevos vacíos donde recojo mi carne	4
y olvido.	5
Nuevamente veré en las faldas del macizo	6
vetas minerales como nervios petrificados, tal vez	7
en tiempos remotos fueron recorridos	8
por escalofríos de criatura viva.	9
Hoy, después de millones de años, la montaña	10
está fuera del tiempo, y no sabe	11
cómo es nuestra vida	12
ni cómo acaba.	13
Allí está, hermosa e inocente entre la neblina, y yo entro	14
en su perfecta indiferencia	15
y me ovillo entregado a la idea de ser de otra sustancia.	16
He venido por enésima vez a fingir mi resurrección.	17

En este mundo pétreo	18
nadie se alegrará con mi despertar. Estaré yo solo	19
y me tocaré	20
y si mi cuerpo sigue siendo la parte blanda de la montaña	21
sabré	22
que aún no soy la montaña.	23

En los enunciados identificamos una escena narrativa que contempla tres momentos básicos: el pasado, el presente y el futuro, respecto a la presencia principal del poema: el enunciador lírico y su cuerpo propio. Además, también tenemos la división entre un pasado y un presente del entorno, principalmente de la “montaña”. En la primera perspectiva, el pasado es uno que se caracteriza por lo mismo, por lo repetitivo, lo conocido. En ese lugar no hay situaciones sorprendidas, todo tiene el mismo matiz y los mismos contornos. El presente, de igual modo, dibuja recorridos y figuras similares a las que antes, se puede presuponer, ya se habrían establecido. Por tanto, el reconocimiento del presente es un retorno del pasado. Estas características han sido destacadas como un tiempo mítico o circular (Galindo, 2003; Puccio, 2015), donde todo se repite, donde la constitución de la realidad es la vuelta de lo mismo. Como complemento de ambos tiempos de la presencia del enunciador, este proyecta un futuro donde caben dos posibilidades: la primera, es continuar lo ya descrito y, la segunda, es un posible cambio con la transfiguración del cuerpo propio: “Estaré yo solo/y me tocaré/y si mi cuerpo sigue siendo la parte blanda de la montaña”. El sentido de los versos finales apuntaría a un *posible* deseo de incluirse en la sustancia de la “montaña”, que bien podría tomarse como sinécdoque de la naturaleza.

En el caso de la otra presencia, la “montaña”, solo encontramos dos momentos. Uno pasado y posible, y otro presente y cotejable. El primero pertenece a un tiempo incalculable, distante, donde dicho cuerpo “pétreo” habría podido tener vida. Es una meditación plausible debido a su constitución, a los aspectos que

presenta: “vetas minerales como nervios petrificados”. El símil es lo que le da la base para la formulación de dicha hipótesis o especulación cognoscitiva. La *mirada* sobre esa presencia sólida es la que articula la discriminación entre lo animado y lo inanimado. Además, debemos añadir el siguiente matiz: esa montaña presenta vetas *como* nervios, es decir, no *son* nervios propiamente. Esta analogía permite mantener una distancia entre los dos conceptos vistos antes: lo vivo y lo no-vivo. Es decir, la “montaña” se mantiene en un estatuto de no-vida, que, si bien puede apuntar hacia la muerte, o al menos podría implicarla, no es declarado como perteneciente a ese ámbito semántico. De ahí que la oposición vida/muerte no sea relevante en este caso.

Siguiendo con la secuencia anecdótica, esta se presenta en el poema de modo sencillo: la presencia “animalizada” inicia un desplazamiento que va desde un punto desconocido hasta otro re-conocido. Se observa un tránsito de espacios entre actantes posicionales: una fuente y un blanco. El blanco que se focaliza es el de la montaña: “Otra vez es tiempo de ir a la montaña/a buscar una cueva para hibernar”. El objeto que se señala en el poema no es uno nuevo, sino uno que no provocaría sensaciones de sorpresa y vivacidad. Por el contrario, el reconocimiento o la evidencia de arribar a un territorio familiar mantienen en equilibrio las sensaciones del cuerpo propio. Así, es posible sostener que no hay euforia o disforia, o que —en el caso más especulativo— se mantienen al mínimo. Podría pensarse en un cuerpo que se desplaza por las mismas circunstancias de la repetición.

En el mismo sentido, podemos constatar que el actante que controla las fluctuaciones entre el blanco y la fuente es la distancia, que, por otra parte, no genera mayores limitaciones al enunciador. Hay una libertad de tránsito entre los puntos establecidos. Acá el cuerpo propio, allá el cuerpo otro. La única traba, tal

vez, es la búsqueda de un punto preciso donde depositar su cuerpo, donde “recogerlo”, tal como lo manifiesta la voz lírica (v. 4). Entonces, hay una exploración mínima que interviene entre los dos cuerpos, pero que finalmente no ocasionan mayor incertidumbre entre ellos. Podríamos plantear que una cueva es todas las demás, que son indistintas. Así, no interesa realmente cuál sea, mientras sea en la montaña: todas cumplirán la misma función. Este sentido se conecta con el verso inicial: “Otra vez es tiempo de ir a la montaña”. La repetición entre la acción de movimiento se enlaza a la repetición de cuevas que serían las que se encarguen de guarecer al cuerpo propio.

Esa repetición contrasta con la enunciación del poema. La segunda estrofa inicia con una declaración firme y tajante: “Voy sin mentirme: la montaña no es madre...”. La primera parte del verso se asocia a la idea de no creer, pero no solo eso: la expresión “sin mentirme” alude a una acción que está modalizada por dos predicados que tensionan el pensamiento del enunciador, nos referimos al /querer no creer/. En otras palabras, la operación discursiva apunta a una voluntad que se opondría al /querer creer/ que responde a la fe. En este caso, la enunciación señala un /creer/ que puede manipularse libremente. Y en este caso se pone en juego la naturaleza de la montaña, que –dicho sea de paso– se define en términos *negativos*. En principio, “no es madre” y “sus cuevas/son como huevos”, es decir, no son huevos propiamente, como ya se aclaró antes. En ese sentido, no hay una captación positiva o precisa, que demarcaría contornos y definiría aspectos del objeto del cual se da cuenta en el circuito narrativo del poema. Desde la enunciación, solo puede percibirse una forma que cae bajo el nominativo de “montaña”, pero que más allá de un significante que marque una zona elevada dentro del panorama de visión del enunciador, no permite desarrollar más atribuciones.

Más adelante, en la misma estrofa, el adverbio temporal “Hoy” determina un puente. La marcación de este tiempo es un punto de reunión del pasado y del futuro. Pero, como ya hemos apuntado, para el caso de la “montaña” contrasta entre lo de antes y lo de ahora. Y en ese sentido apuntan los versos: “...la montaña/está fuera del tiempo, y no sabe/cómo es nuestra vida/ni cómo acabará”. Claramente hay una oposición entre el fluir y la detención, que –por lo demás– pueden asociarse a las presencias del poema. Si la montaña está fuera del tiempo, hipotéticamente, es por su condición estática y pétreo. Mientras que, tal como se desplaza el animal, su tiempo también se percibe como una fluctuación. Pero hay una coincidencia más. Mientras que el enunciador puede encuadrar la “montaña” como una presencia sin significados positivos u objetivos, esta última no puede hacerlo. Ella está investida por un /no saber/, una ignorancia respecto del cuerpo del enunciador. No sabe ni cómo transcurre, proceso histórico y humanista, ni cómo acaba, proceso natural y biológico. Así, las dimensiones desconectadas entre ambas presencias van tomando relieves desde la enunciación.

La tercera estrofa es el encuentro esperado, el encuentro que remite a la misma sensación que ha envuelto tantas otras veces al cuerpo del enunciador. Dos juicios le valen la presencia de la “montaña”: “hermosa e inocente”. Ambos calificativos apuntan a consideraciones generales, sino vacías. No se quiere sostener que sean adjetivos innecesarios en el poema. Por el contrario, su función es equilibrar las sensaciones que podrían generarse sobre el cuerpo propio. Las dos expresiones mantienen la medida del cuerpo, evitan identificar ora un desacomodo o malestar, ora una exaltación o fruición. En términos prácticos,

funcionarían como reguladores.<sup>11</sup> Aunque, como bien hemos apuntado, estos términos tenderían a un ligero desnivel.

Ahora bien, la introducción de un cuerpo en el otro se orienta sobre la oposición de lo activo y lo pasivo. El enunciador se presenta como un cuerpo motor, de trabajo, de acción. Sumado a la enunciación de la voluntad, también se puede asociar a lo analizado párrafos antes, pues esta “penetración” no es ni rechazada ni aceptada. La “montaña” simplemente ignora o no hace caso a la acción del cuerpo propio. Como señala el diccionario: “indiferencia” es un estado en el cual ni se acepta ni se rechaza un objeto o una acción determinados. De otro modo, podemos seguir desarrollando la literalidad del adjetivo: in-diferencia. Así como el prefijo funciona como una negación, también tiene el sentido de “adentro”, con lo cual tendríamos “dentro de la diferencia”. No es una cuestión de fuera, de lo exterior y lo interior del cuerpo. Eso se mantiene dentro de la propia carne.<sup>12</sup> En suma, es su propia división lo que despliega figuras sobre las presencias ajenas.

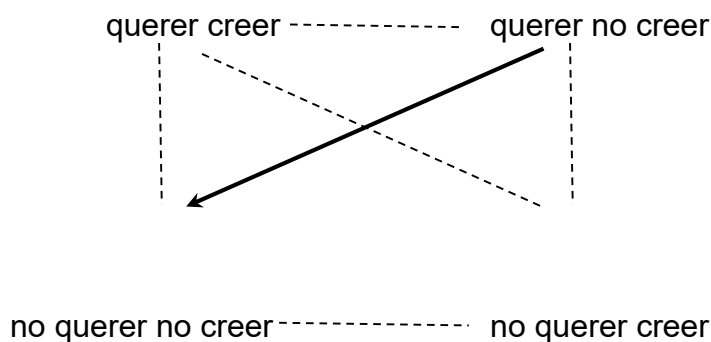
Hipótesis plausible si lo asociamos a lo que viene a continuación: “[Y] me ovillo entregado a la idea de ser de otra sustancia”. Acá estamos ante otro predicado modal que funciona tal como el que vimos anteriormente. En este caso, estamos ante un /no querer no creer/, que se desarrolla sobre la base de la insistencia de un deseo de tener firme una creencia en la cual, paradójicamente, no se cree. Con el

---

<sup>11</sup> Situación que puede parangonarse con las relaciones establecidas por el padre del psicoanálisis entre el principio de placer y el principio de realidad. Cf. FREUD, Sigmund. “Más allá del principio del placer”. *Volumen 18 (1920 – 22)*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976; pp. 1 – 62.

<sup>12</sup> Todas las reflexiones de Agamben sobre el animal responden a la necesidad de pensar la desconexión en el ser humano entre su *humanitas* y su *animalitas*, tal como él los sugiere. Pues esta división fundamental, y su pensamiento, es la condición necesaria para apartarnos de lo que él denomina “Máquina antropológica”, paradigma dominante desde siempre en Occidente. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

principio de la segunda estrofa y el cierre de esta tercera se observan las siguientes relaciones en un cuadrado semiótico:



Este recorrido interrumpido<sup>13</sup> interviene en la medida en que permite modular un nuevo horizonte de sentido. Es decir, los contrarios y extremos son opciones no válidas para el enunciador. Si pensamos en un /querer creer/ inicial, el poema no deja postularlo. El enunciador sostiene lo siguiente: “Voy sin mentirme”. Ese enunciado no permite sustentar que haya habido un momento de fe o de creencia ciega. Nos es dado el discurso realizado desde el punto de vista de la “voluntad”, de la acción meditativa del enunciador. Hay, sin embargo, un desplazamiento de oposición a esa voluntad yoica.<sup>14</sup> La negación de la voluntad propia oblitera toda perspectiva capaz de ser controlada. De modo que se desconecta la voluntad reflexiva del enunciador de sus síntomas y sus pulsiones incontrolables que lo acompañan.

<sup>13</sup> Interrumpido en la medida en que todo recorrido canónico sigue una secuencia tripartita de afirmación, contradicción e implicación. En este caso, solo se ciñe a los dos primeros.

<sup>14</sup> Las articulaciones de la enunciación que estamos desarrollando coinciden de manera sorprendente con lo que Terry Eagleton tiene que decir sobre la esperanza. Para él, esta queda en medio, entre el optimismo irracional y desbocado y el puro pesimismo irrefrenable. Así, la esperanza sería pensar un vacío estructural en el tiempo en que se tira entre los dos extremos descritos. Cf. EAGLETON, Terry. *Esperanza sin optimismo*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.



La última estrofa resume en cierto modo lo manifestado por el enunciador en los versos anteriores. La indeterminación del adjetivo “enésimo” oculta el posible acceso a la primera llegada a la “montaña”, que impediría fijar un inicio preciso, un anclaje histórico. Pero, de acuerdo con la condición biológica del enunciador, se nos permite inferir que ha habido un comienzo. La ficción, además, de la “resurrección” es conscientemente descartada. Solo sería una pantalla explicativa de un evento natural e irreductible como la hibernación, parece apuntar la segunda parte del verso. La alegoría posible del descanso del animal como un resurgir, como la renovación de la carne, queda abolida de golpe.<sup>15</sup>

Pero seguir esta clave de lectura permite sostener que la misma ficción poética es expresión de un sujeto equilibrado y manipulador. Que puede meditar correctamente todos los sentidos de su poesía. Que el lenguaje es un producto modelable a consciencia del Yo que se manifiesta. Recapitulando, hemos dicho que la reflexión del enunciador está atravesada por un /querer/, aunque prevalezca en forma negativa hacia el final de la tercera estrofa. Pero ¿qué sucede con el cuerpo? ¿Es solo un aspecto de representación ficcional, como se percibía en algunos críticos? ¿Es simplemente una plataforma donde erosionan las operaciones más específicas, como ver u oler? El inicio muestra este desajuste.

“Otra vez es tiempo de ir a la montaña” dictamina el enunciador. Es decir, su cuerpo es el que origina el desplazamiento. La afectación, cabe deducir, es por la necesidad de resguardar su materialidad corporal. En ese sentido, a diferencia de la manifestación del /querer/ de la consciencia, el cuerpo opera sobre la base del

---

<sup>15</sup> En relación con las conclusiones parciales que hemos obtenido, Víctor Vich tiene algunos acercamientos similares, aunque con una orientación distinta. VICH, Víctor. “El materialismo ‘real’ de José Watanabe”. *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*. Vol. 10 N° 37 (2010): 119 – 134.

/deber/, de la necesidad. Desde la perspectiva semiótica adoptada anteriormente, los predicados modales no se oponen, pero pueden implicarse (vale decir, vincularse). Por ejemplo, como hemos visto, el /querer/ asociado al /creer/, pero también el /poder/ con el /deber/. Sin embargo, en todo el recorrido especulativo del poema, hallamos dos fluctuaciones desconectadas: el movimiento del cuerpo y la consciencia del enunciador. No operamos sobre la base de una oposición, sino de dos realidades que, en última instancia, no encuentran una acomodación *satisfactoria* para el cuerpo propio. De ahí que, como hemos dicho, el depósito del cuerpo no pueda ser sino una falsa resurrección de la carne.

Lacan, en uno de sus *Escritos* (1966), nos pide reconocer, siguiendo a Freud, “ese margen más allá de la vida que el lenguaje asegura al ser por el hecho de que habla, y que es justamente aquel donde ese ser compromete en posición del significante no solo lo que de su cuerpo se presta a ello por ser intercambiable, sino ese cuerpo mismo” (2014, p. 764). No hay que entender de esto una pérdida primigenia de la sensación del cuerpo por la irrupción del lenguaje. Lo que el francés explica es que el cuerpo queda absorbido por la red del significante, atrapado por ella, pero que paradójicamente solo podemos acceder a esa relación corporal por sus cauces.

Por ello, si bien Watanabe intenta desarticular el discurso mismo en sus operaciones es para acceder a ese resto de cuerpo que quedase suspendido en la red significante. Es solo por medio de estas operaciones que se puede sondear lo real del cuerpo. El significante por tanto debe convertirse en resto, en letra (Lacan, 2009, p. 116), para poder ubicar ese margen que impide la articulación entre las dos dimensiones que están desconectadas en el poema. Por otro lado, Badiou explica, siguiendo al psicoanalista, que “no hay afección del cuerpo que pueda ser solamente corporal. Más radicalmente, lo que hay es ‘ese cuerpo que digo no es

afectado sino por la estructura” (2008, p. 524). Y esta estructura no es otra que la del lenguaje. Y más adelante subraya la (im)potencia del significante respecto de la suspensión del cuerpo: “Si se define al hombre (genérico), en los términos de Lacan, como ese animal que habita el lenguaje, el afecto nombra el efecto sobre el cuerpo de esa habitación” (*Ibíd.*). Para el filósofo el discurso pasional, o sea los afectos (verbigracia, “duele”), es la huella que delata al cuerpo sellado por el significante, de ahí que su recuperación a través de la interpretación de las sensaciones simbólicas se hace imposible, pues solo nos encontraríamos con la dimensión imaginaria.

Acaso a partir de estas reflexiones teóricas se entienda mejor la reducción pasional del poema. Su lectura atenta evidencia un desmantelamiento de los afectos que, paradójicamente, no remitirían a un cuerpo real, sino a aquel atrapado por la red de los significantes. Por eso, solo puede accederse a él por medios sustractivos.<sup>16</sup> El discurso del “saber” aparece como suspendido por una diferencia mínima en el toque. Los versos finales ilustran esto:

[Y] me tocaré  
y si mi cuerpo sigue siendo la parte blanda de la montaña  
sabré  
que aún no soy la montaña.

Habíamos dicho que el /no saber/ estaba de lado la montaña. Y, con lo versos citados, se puede sostener que el /saber/ acompaña al enunciador. No obstante, cabe matizar aún más esta reducción. El verbo en tiempo futuro es una proyección especulativa. Solo puede advertir su condición en tanto no lo otro: su identificación

---

<sup>16</sup> Para una revisión didáctica sobre un proceso sustractivo, derivado de la ontología matemática de Alain Badiou, ver MONDOÑEDO, Marcos; VARGAS, Martín [y] CALLE, Karen. “Sustracción de sentido como caída del Otro”. En *Lo que no cesa de no escribirse. La interpretación de lo real y algunos ejemplos de su aplicación en la lírica peruana*. Lima: Dedo Crítico; pp. 36 – 41.

proviene de la exploración de la distancia mínima e insalvable entre los dos cuerpos en juego. El toque, para el enunciador, define el sistema de saberes sobre el cuerpo propio, pero no para figurar sistemas simbólicos y positivos sobre sí, sino para plantear cortes. Así, el toque no es iluminador en tanto llega a la carne misma, sino en tanto lo diferencia de otra superficie y le permite manifestar su alteridad radical. Inversamente, ese /saber/ sobre el cuerpo solo es posible en tanto diferencia y separación de dos instancias, de una división fundamental. En este punto nos detenemos para dejar notar la relación de lo analizado con las reflexiones de Agamben y dejarnos llevar por estas, pues tal como Watanabe sugiere y postula en *el poema*, aquel advierte que “[v]olver inoperante la *máquina [antropológica]*<sup>17</sup> que gobierna nuestra concepción del hombre [y también del animal] significará... ya no buscar nuevas articulaciones —más eficaces o más auténticas—, sino exhibir el vacío central, el hiato que separa —en el hombre— el hombre y el animal” (2006, p. 167; nuestras cursivas).

\*\*\*

¿Cuáles son las coincidencias y las distancias entre Cisneros y Watanabe respecto a la problemática animal y humana? Si bien el devenir en ambos se desarrolla a partir de la convocación de distintos animales, son operaciones disimiles por la intensidad y focalización de cada uno. Su preocupación existencial

---

<sup>17</sup> Entendemos el concepto de “máquina antropológica” como aquel mecanismo formulado desde la antigüedad en Occidente para tender un entramado discursivo que diferencia lo humano y lo animal. Esto, sostiene el filósofo italiano, no se debe solo al deseo de esclarecimiento de dos realidades distintas. Por el contrario, se basa en una operación pragmática y política de exclusión de la alteridad. De ahí su necesidad de desmantelamiento —señalada en anterior cita— para identificar el vacío inherente entre las dimensiones de lo humano y lo animal, que no sería más que una fabricación, un artificio del animal autodenominado “ser humano”: “Lo que discrimina al hombre del animal es el lenguaje, pero esto no es un dato natural innato en la estructura psicofísica del hombre, sino una producción histórica que, como tal no puede ser propiamente asignada al animal ni al hombre” (Agamben, 2006, p. 73).

y humana diverge según la perspectiva en que se ubica el enunciador lírico en los distintos poemas. El desmantelamiento de lo que Agamben denomina “máquina antropológica” es fundamental en las propuestas estéticas de ambos autores; esto a través de los procesos de devenir-animal ya fundamentada en los análisis poéticos de los capítulos anteriores. Mas dicho desmantelamiento no se da para hallar una realidad íntima del “Hombre”, su esencia real. Sino para proponer otras coordenadas, una nueva realidad en la que se actualicen y dinamicen dimensiones heterogéneas, como son animal y hombre, dentro de un espacio o territorio en común.

En Cisneros, podemos observar que el punto de anclaje para la formulación de un devenir hombre-animal es la crítica radical del orden social imperante, la modernidad. Su cartografía animal se signa en el desmantelamiento de lo propiamente humano y su dimensión social. Luego de esto, el territorio cobra nuevos relieves, que, aunque adversos, pueden sostener los nuevos desarrollos del ser humano devenido en una nueva estructura —paradójicamente— sin forma, puesto que no es ni humano ni animal. La nueva “realidad” es autosuficiente en cuanto a existente, mas no para ser aprehendido por las redes del lenguaje, y, por tanto, de la cultura en general. Por ello, la ironía empleada una y otra vez en la poética cisneriana invierte los roles conocidos para descubrir una nueva realidad; no preexistente al orden humano, sino un advenimiento de un nuevo “desorden”, tal como se manifiesta en el poema: si el hombre se atreve a mirar se encontraría con la forma en que “se desordenan las islas y el mar/y las demás ballenas”.

La perspectiva de Watanabe, por otro lado, se sostiene en la constante apelación al cuerpo propio y del otro. La confrontación entre ambos volúmenes permite la especulación reflexiva en torno al animal y la fabricación de espacios de

vecindad distintos (“el sueño”, en “El ciervo”; “el recuerdo”, en “La estación del arenal”; y “la sensación del miedo” en “La ardilla”) donde converjan las realidades de lo humano y lo animal. Su posición no se inserta, directamente, en el ámbito social; sino que se desarrolla en la experiencia sensorial del cuerpo propio y de sus elucubraciones conceptuales. De modo que el devenir en Watanabe alcanza una perspectiva del autoconocimiento, de indagar respecto del cuerpo propio, de su reducción a una mera máquina biológica o la captación de otras capacidades que le estarían asociadas. Si bien la coincidencia entre humano y animal radica en la posesión de un cuerpo, esto no garantiza los límites certeros entre uno y otro: los cuerpos en este caso se funden para conservar sus capacidades motoras, sus energías y sus fuerzas. Esto, como ya se anotó, es evidente en el poema “El ciervo”; la especulación sobre los “fuertes elásticos” y el “poderoso órgano” internos crean una simbiosis y generan una nueva realidad. Así mismo, la “máquina antropológica” se difumina a través del conocimiento por negación, como se observa en “Animal de invierno”: el cuerpo no será la montaña y nada más.

## CONCLUSIONES

- a) La poética de Cisneros se da en torno al establecimiento de una nueva noción del término hombre, dentro de la época de la modernidad. La reconfiguración parte por la crisis que se establece en torno a él a partir de situaciones comunes en las cuales está imposibilitado de actuar como él QUIERE. Es justamente en esa reconfiguración que la presencia de los animales se hace relevante, no como mero artificio o contraparte de lo humano.
- b) La poética de José Watanabe trabaja la situación también del hombre pero desde un plano más trascendental. La oposición entre ser-parecer, sueño-vigilia o vida-muerte reflejan una concepción más profunda que subyace a las relaciones que se establecen entre el hombre y la naturaleza. Además, la propiocektividad será importante porque se vincula bastante con el cuerpo propio, el cual nos ayuda a articular la perspectiva animal.
- c) Las semejanzas que hallamos entre ambas perspectivas animales tienen que ver con las presencias, oposiciones y semisimbologías que hemos identificado al inicio de cada análisis. De esta manera encontramos que para ambos poetas la noción de animalidad se yergue como positiva frente a la situación actual que vive el hombre en ese contexto. Por otro lado, las nociones de dinamismo e inamovilidad también serán

recurrentes y, además, permiten establecer semejanzas entre ambas propuestas.

d) Las diferencias que encontramos entre las dos perspectivas animales anteriores tienen que con varios aspectos, entre los cuales destacaremos los siguientes:

- En el caso de José Watanabe Varas, su ascendencia japonesa determina su inclusión dentro de la tradición oriental. De esta manera, la influencia del haiku y la propia noción de la naturaleza, que se desprende de ella, no aparecen problematizadas ni en crisis por la época donde se inscriben. Pero sí lo hacen mediadas por cuestiones que son más trascendentales (vida, muerte, sueño vigilia y ser y parecer).
- Por otro lado, en el caso de Antonio Cisneros Campoy sí notamos que la tradición occidental y la época que se vivía en Europa (hablamos de la modernidad) entran rápidamente en crisis con el yo lírico, y este frente a esta situación se irá construyendo como un “hombre” nuevo en el que la característica resaltante es la liminalidad propia del devenir hombre-animal.
- Para Cisneros lo positivo, que está representado por los animales, se relaciona con la noción horizontal, para Watanabe, la animalidad tiene que ver con la idea de verticalidad.
- En el caso de Watanabe, los animales empleados, como la lagartija, la ardilla o el ciervo, aparecen con cualidades que no les son propias dentro de nuestro universo de significación. Por el contrario, Antonio Cisneros sí explota las “simbologías” asentadas en nuestro imaginario, sobre todo, las del imaginario bíblico.



## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Cisneros, A. (2000). *Poesías*. Lima, Peisa. Vol. I.

Watanabe, J. (1994). *Historia natural*. Lima, Peisa.

### BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Elmore, P. (2012). "Antonio Cisneros. Cartas de navegación". En *Libros & artes*. Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú. N.º 58-59, año XI. 2-7.

Favela, T. (2016). "Un poeta narrador" En *Desde el Sur*. (8): 2, Lima. 353-369.

Fernández, C. (2009). *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Lima, Cuerpo de la Metáfora Editores.

Fernández, C "Redes metafóricas en *La Piedra Alada e Historia Natural* de José Watanabe". En: *La siega*. [http://www.lasiega.org/index.php?title=Redes\\_metaf%C3%B3ricas\\_en\\_La\\_Piedra\\_Alada\\_e\\_Historia\\_Natural\\_de\\_Jos%C3%A9\\_Watanabe](http://www.lasiega.org/index.php?title=Redes_metaf%C3%B3ricas_en_La_Piedra_Alada_e_Historia_Natural_de_Jos%C3%A9_Watanabe).

Fischer, M. (1998). *Historia y texto poético la poesía de Antonio Cisneros, José E. Pacheco y Enrique Lihn*. Concepción, Ediciones Lar.

Forgues, R. (1988). *La palabra viva: Hablan los poetas* Lima, Studium.

Lauer, M. (1968). "Sobre el canto ceremonial de Antonio Cisneros". En *Oiga* n.º 290, 13 de set.

Martínez, M. (2010). "Escepticismo y escatología en la poesía circular de Blanca Varela". En *Revista electrónica de estudios filológicos*. N.º XIX. Url disponible en <http://www.um.es/tonosdigital/znum19/secciones/tritonos-3-varela.htm>

- Montalbetti, M. "El canto ceremonial 40 años después". En *Libros & artes*. Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú. N.º 58-59, año XI. 16-17.
- Muth, R. (2014). "José Watanabe: haiku y construcción de la identidad". En *Cuadernos canela*. Vol. XXV, 7-19 pp.
- Oviedo, J. (1968). "C: Una zoología general". En "Dominical", *El Comercio*, 15 de set.
- Rodríguez, M. (2008). "La metáfora animal: En torno al bestiario de Blanca Varela". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 34, n.º 67, 211-223.
- Rodriguez, R. (2016). *El bestiario en Canto ceremonial contra un oso hormiguero (1968), de Antonio Cisneros*. Tesis para optar el grado de Licenciada. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rowe, W. (1998). "Canto ceremonial: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros". En Zapata, M. (comp.). *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 79-90. Publicado por primera vez (1968) en *Amaru* 8, oct-dic.
- Vargas, M. (1988). "En Londres, el poeta Cisneros ha sorteado las dos amenazas". En Zapata, M. (comp.). *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 391-395. Publicado por primera vez (1968) en *Caretas*, n.º 369, mar. 13-25
- Villena, D. (2014). "Apuntes para entender una idiosincrasia: las ironías en Antonio Cisneros o la poética del retozo". URL disponible en [www.unmsm.edu.pe/archivos/David\\_Villena.doc](http://www.unmsm.edu.pe/archivos/David_Villena.doc).
- Zapata, M. (1998). *La metáfora de la experiencia: La poesía de Antonio Cisneros*. Lima, PUCP.
- Zapata, A. (1976) *Claves para la interpretación de la poesía de Antonio Cisneros*. Tesis para optar el grado de Licenciado. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

## **BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA**

- Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos aires, Adriana Hidalgo Editora.

- Berger, J. (2003). "Por que olhar os animais?" En *Sobre o olhar*. Trad. Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 11-23.
- Beverley, J. (2003). *Subalternidad y representación. Debates en la teoría cultural*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Deleuze, G. (2009). "La literatura y la vida". En *Crítica y clínica*. 3ª Ed. Barcelona, Editorial Anagrama; pp. 11-18.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka por una literatura menor*. México, Ediciones Era S. A. de C. V.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España, Pre-textos.
- Filho, S. (s. a.) "Zoopoética cabralina: considerações sobre a questão do animal e da animalidade na poesia de João Cabral de Melo Neto". URL disponible en [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2017/17-3/texto%20SERGIO%20GOMIDE.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2017/17-3/texto%20SERGIO%20GOMIDE.pdf).
- Fischer, M. (1996). "Zoológicos en libertad: la tradición de los bestiarios en el Nuevo Mundo". En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 20, n.º 3 (primavera), 463-476.
- Galindo, P. (2003). "La integración del yo en la naturaleza en *Cosas del cuerpo* de José Watanabe". En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Consultado: 15/09/18. Url disponible en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero24/watanabe.html>
- García, J. (2014). "El Physiologus como fuente gráfico-textual de la emblemática animalística de la Edad Moderna". *JANUS* 3. 73-114 pp. Consultado: 10/10/19. Url disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/314113197\\_El\\_Physiologus\\_como\\_fuente\\_grafico-textual\\_de\\_la\\_emblematica\\_animalistica\\_de\\_la\\_Edad\\_Moderna](https://www.researchgate.net/publication/314113197_El_Physiologus_como_fuente_grafico-textual_de_la_emblematica_animalistica_de_la_Edad_Moderna)
- Giorgi, G. (2016). "La luz animal". En *La cuestión animal(ista)*. Ávila, Iván (Comp). Bogotá, Ediciones Desde Abajo/Instituto de Estudios Críticos Animales; pp. 235-250.
- Fontanille, J. (2010). *Semiótica del discurso*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2012). *Semiótica y literatura*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Greimas, J. (1996). *La enunciación. Una postura epistemológica*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.

- Lacan, J. (2014). "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano". En *Escritos 2*. Buenos Aires, Siglo XXI; pp. 755-787.
- Lévi-Strauss, C. (2015). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Maciel, M. (2007). "Zoopoéticas contemporáneas". En *Remate de males*, vol. 27, n.º 2. 197-206.
- Maciel, M. (2010). "Animais poéticos, poesia animal". En *Suplemento literário de Minas Gerais. Animais escritos*. Belo Horizonte, Setembro–Outubro/Nº 1.332. 17-19. URL disponible en [https://www.academia.edu/1002163/Suplemento\\_Liter%C3%A1rio\\_de\\_Minas\\_Gerais\\_-\\_ANIMAIS\\_ESCRITOS](https://www.academia.edu/1002163/Suplemento_Liter%C3%A1rio_de_Minas_Gerais_-_ANIMAIS_ESCRITOS)
- Maciel, M. (org.). (2011). "Poéticas do animal". En *Pensar/escrever o animal: Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Maciel, M. (2013). "Fronteiras do humano: Montaigne, precursor de Machado de Assis e Jacques Derrida". En *Bio/Zoo*, Vol. 10. 1-6 pp.
- Puccio, M. (2015). *Un periplo hacia la trascendencia en Cosas del cuerpo de José Watanabe Varas*. Tesis para optar el grado de Licenciada. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Velázquez, M. (1974). *Algunos aspectos de las nominaciones zoológicas de César Vallejo*. Tesis para optar el grado de Bachiller. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Velázquez, M. (1976) *Zoología poética de César Vallejo*. Tesis para optar el grado de Doctor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Vieira, A. (2007). "Natureza e medicina na história natural de Plínio, o Velho". *Calíope* 17, pp. 13-23. Consultado: 10/10/19. Url disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/28310994\\_Natureza\\_e\\_medicina\\_na\\_Historia\\_Natural\\_de\\_Plinio\\_o\\_velho](https://www.researchgate.net/publication/28310994_Natureza_e_medicina_na_Historia_Natural_de_Plinio_o_velho)
- Zilberberg, C. (2006). *Semiótica tensiva*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima.