



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO

DOBLE INVOCACIÓN Y VENIDA DE LOS DIOSCUROS: LAS
TRANSFORMACIONES EN LAS ISOTOPÍAS TEMÁTICAS DE LA MUERTE,
DEL AMOR Y DE LA ESCRITURA EN AMOUR À MORT DE CÉSAR MORO

Tesis para optar al título de Magíster en Literatura Hispanoamericana
que presenta el

Licenciado:

LUIS MAURICIO OLIVERA MENDOZA

Asesora de tesis:

YOLANDA WESTPHALEN

Miembros del jurado:

DRA. GIOVANNA POLLAROLO

DRA. YOLANDA WESTPHALEN

DRA. ANA MARÍA GAZZOLO

LIMA-PERÚ

2016

Índice.

Introducción	4
1) Estado de la cuestión de <u>Amour à mort</u>	4
2) Planteamiento y justificación del tema	15
3) Objetivos de la tesis	16
4) Aspecto metodológico	18
Capítulo uno: reinención moreana del mito heleno de los Dioscuros en <u>Amour à mort</u>	20
1) Marco histórico-cultural y cultural-literario en el cual se inscribe la elección del mito griego de los Dioscuros para <u>Amour à mort</u>	20
2) Explicación de conceptos fundamentales para el presente estudio	36
3) Secciones del mito griego de los Dioscuros y la elaboración moreana de una estructura causal para <u>Amour à mort</u> a partir de ellas	44
Capítulo dos: isotopías temáticas de la primera parte de <u>Amour à mort</u>	50
1) La rebeldía resiliente ante la muerte. La figura del marinero experimentado	53
2) El recuerdo tormentoso del amor-pasión. La figura de la voz del amante en dos frentes temporales	61
3) La escritura ficcional. La figura del poeta hermético	66
Capítulo tres: isotopías temáticas de la segunda parte de <u>Amour à mort</u>	75
1) La ironía de la meditación poética ante la muerte. La figura del pianista	76

submarino y el transeúnte soñador	
2) El amor contemplativo y recíproco. La figura de la resplandeciente torre nocturna	84
3) La escritura metaficcional. La figura del demiurgo acróbata y el poeta César Moro	90
Conclusiones	100
Bibliografía	106



Introducción

1) Estado de la cuestión de Amour à mort

La pregunta que formula la presente investigación gira en torno a las razones por las cuales César Moro escogió el mito de los Dioscuros para su poemario Amour à mort. En los párrafos que siguen se revisará las opiniones críticas de varios grupos de intelectuales que, a nuestro criterio, han aportado argumentos generales y específicos que proporcionan lucidez y debate en el camino hacia una de las posibles respuestas satisfactorias a la pregunta. En principio, los razonamientos críticos sobre la obra de Moro se remontan a los años en que el poeta logró publicar algunos poemarios en lengua francesa, continúan, con algunas intermitencias causadas por la escasa publicación de la obra del poeta, después de su fallecimiento, a lo largo de la segunda mitad del siglo veinte, y prosiguen de manera consolidada durante las primeras décadas del siglo en curso, gracias a la mayor cantidad de publicaciones de su obra, a partir de 1980, y la celebración del centenario de su nacimiento en el 2003. En el párrafo final incorporaremos nuestra hipótesis de trabajo acerca del núcleo intratextual sobre el cual reside la elección del mito de los Dioscuros.

Amour à mort (1949-50) pertenece al corpus de poemas escritos por César Moro en francés, publicados de manera póstuma por André Coyné; de modo que no obtuvo ninguna atención inmediata de aquellos intelectuales que habían comentado, brevemente y mientras Moro estaba vivo, los méritos literarios de Le château de grisou (1943) y Lettre d'amour (1944). Tales poemarios recibieron las consideraciones de Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Villaurrutia, Alice Paalen y Émilie Noulet, quienes subrayaron distintos rasgos de la poesía de Moro que resultarán pertinentes, aunque

sólo de manera general, para nuestro estudio sobre Amour à mort: la escritura surrealista como forma de composición, los temas de angustia y desesperanza relacionados al amor, y el fuego como elemento predominante. Debemos remarcar que, a diferencia de la crítica literaria posterior, este primer grupo de críticos no incluyó en sus opiniones argumentos relacionados a la dificultad de comprensión de la poesía en francés de Moro y su casi intraducibilidad, ni estableció paralelismos entre la vida apasionada del poeta y su obra; más bien leyeron con naturalidad dicha poesía.

En cambio, el segundo grupo de críticos, que situamos en los años 1956-1979 y entre quienes destacan André Coyné, Guillermo Sucre y José Miguel Oviedo construyen el argumento del casi infranqueable hermetismo de la poesía en francés de Moro. En efecto, André Coyné, quien se encarga de la publicación póstuma de la obra de Moro, al tiempo que describe la figura del poeta y reflexiona sobre su obra, refiere que en 1948 el francés de Moro era “personal” y “casi nadie [lo] comprendía”; a dicha afirmación se suma, por un lado, que Guillermo Sucre denuncie que la poesía en francés de Moro se aleja del lector hispanoamericano por haber sido escrita en lengua gala; a lo cual se añade que José Miguel Oviedo en su artículo “Sobre la poesía de César Moro” considere que dicha poesía en francés está fuera del ámbito de la literatura hispanoamericana. Advertimos que el argumento del casi impenetrable hermetismo supuso un lector hispanoamericano monolingüe y canceló la posibilidad de imaginar que Moro proponía una poesía bilingüe con vasos comunicantes entre el francés y el español, la cual, además, en la última etapa de su producción comenzaba a sumar a la combinación la lengua inglesa; así lo confirman algunos títulos de poemas de Amour à mort y el título de poemario Trafalgar Square.

Pero si el argumento del alto grado de hermetismo obstaculizó algunos caminos de interpretación de su poesía en francés, en cambio, la idea de relacionar la vida

apasionada de Moro con su obra encuentra un buen cauce que conduce a uno de los conceptos de la presente investigación: la soberanía, en el sentido en que Georges Bataille la comprendió, como “una toma de posición que lleva al individuo a negarse a cualquier servilismo o subordinación” (Dreyfus, 2008: 83). Una idea similar se encuentra en las afirmaciones con las cuales Coyné busca describir la pasión que tenía César Moro por la vida, pues cuando nos relata que Moro “reinó en vida” o que le gustaba “permanecer en sitios de peligro sin salvación ni regreso” ciertamente tales afirmaciones coinciden con las ideas sugeridas por la representación de sujetos poéticos y las imágenes de su poesía. Esto es confirmado por Guillermo Sucre, quien al aproximarse a la poesía de Moro apunta que, emparentadas con las visiones de Sade y Bataille, las imágenes creadas por Moro buscan el despliegue de una pasión total, la cual se alimenta, inclusive, de la muerte, como ocurre con el título Amour à mort.

Además del argumento del hermetismo de la poesía en francés de Moro y la pasión vital de la figura del poeta la cual se encuentra representada en su obra, este segundo grupo de críticos, entre quienes también sobresalen Alfonso La Torre, Julio Ortega y Américo Ferrari, toma conciencia de la escasa y dispersa publicación de la obra de Moro, y de la gran cantidad de material inédito; sin embargo, a fines de los años setenta se tiene confianza en la pronta publicación de la obra completa de Moro a cargo del Instituto Nacional de Cultura. Es natural que ante la dispersión y vacíos en la publicación de la obra en francés de César Moro, este segundo grupo de críticos no haya dado en sus reflexiones un lugar nítido a Amour à mort en buena medida por carecer de un marco de interpretación de la obra en general; basta recordar que cuando Coyné separa dos periodos distintos en la poesía de Moro, sólo el correspondiente a la etapa surrealista queda esbozado mientras que el segundo periodo, durante el cual precisamente Moro

escribe Amour à mort, se mantiene bajo un signo de interrogación que será tratado con posterioridad por otro grupo de estudiosos.

A pesar de las limitaciones mencionadas, este segundo grupo de críticos también resulta relevante para el presente estudio, ya que analizaremos la ironía y contemplación de la propia escritura, además del tipo de erotismo comprendido en la doble invocación y venida de los Dioscuros en Amour à mort. Julio Ortega formula la idea de considerar en la poesía de Moro a la vez lo racional y lo pasional en el texto “César Moro”, incluido en su libro Figuración de la persona (1971). En el mencionado texto el crítico subraya que en la poesía de Moro se conjuga la pasión amorosa y la meditación poética, además sostiene que la propuesta erótica comprende no sólo el deseo del amante ante la ausencia del amado, sino también la conjunción de los amantes, la cual se da en el plano de la irrealidad.

Asimismo, otra de las ideas relevantes para nuestro estudio es la precisión realizada por Guillermo Sucre en su artículo “La poesía de César Moro” (1975) sobre la composición de las imágenes de la poesía de Moro, pues ella también opera en el amor-muerte de la primera parte de Amour à mort. Sucre arguye que aquello que las caracteriza son las enumeraciones anafóricas que se construyen a partir de una frase nominal, las cuales tienen el efecto de un ritual y conjuro de la presencia del amado.

Antes de proseguir con el siguiente grupo de críticos, resta subrayar un razonamiento que también cobra importancia en nuestra investigación porque vamos a sostener que el mito heleno de los Dioscuros se enriquece con la mitología costeña peruana de Amour à mort. Se trata del argumento sostenido por Américo Ferrari en su texto “Moro, el extranjero” (1979) según el cual Moro se asume como un exiliado que, aparentemente, no representa su lugar de nacimiento; quien, sin embargo, paradójicamente, sitúa de

forma velada la mitología costeña peruana como escenario del amor muerte y la escritura en Amour à mort.

El tercer grupo de críticos está comprendido en los años 1980-2002 y se caracteriza, por un lado, por poseer una visión más completa de la obra escrita y plástica de Moro, lo cual les permite ahondar en las ideas sugeridas por los críticos precedentes; y, por otro lado, se caracteriza por postular la idea de interpretar el corpus de la poesía de Moro desde el bilingüismo y el translingüismo.

En este tercer grupo de críticos destaca la labor de André Coyné, Américo Ferrari y Ricardo Silva-Santisteban, quienes en 1980 por encargo del Instituto Nacional de Cultura realizaron la publicación de una gran parte de la obra poética de César Moro. En el libro, titulado Obra poética I, se incluyó su poesía en español y también gran parte de su poesía en francés, esta última en versión bilingüe con traducción al español. La lectura, discusión e investigación en torno a la obra de Moro generada por esta publicación puede verificarse en su presencia casi infaltable en las secciones bibliográficas de los años ochenta y noventa.

La coexistencia en un mismo libro de poesía en español y en francés generó a lo largo de los años ochenta y buena parte de los noventa la renovada discusión sobre las razones que llevaron a Moro a escribir la mayor parte de su obra en francés en lugar de hacerlo, como otros poetas hispanoamericanos, en su lengua materna; además se formó la interrogante sobre cuál de las dos tenía mayor calidad poética. La balanza se inclinó hacia la poesía en español, especialmente por la atención casi exclusiva hacia La tortuga ecuestre, con lo cual la poesía en francés quedó en un segundo plano, y nuestro objeto de estudio, Amour à mort, entre los poemarios calificados como menos brillantes. Sin embargo, a fines de los noventa e inicios del siglo XXI Américo Ferrari, Yolanda Westphalen y Martha Canfield equilibraron la balanza de la discusión precedente ya que

sus estudios enfocaron su atención hacia la poesía en francés, sin dejar de tender puentes hacia la poesía en español, con lo cual comenzaron a salir a la luz los diversos méritos de una poesía moreana que comenzó a entenderse con mayor ponderación desde la perspectiva bilingüe o translingüe, lo cual constituye un hecho importante para el presente estudio ya que éste se sitúa en una línea interpretativa de revalorización del poemario Amour à mort desde un bilingüismo francés-español que también hace participar, aunque en menor medida, la lengua inglesa.

Antes de proseguir con el último grupo de críticos, cabe mencionar que otra de las ideas fructíferas para el presente estudio la sostiene André Coyné, quien en su texto “El poeta y su bestiario” (2002) crea la denominación “Ciclo de Antonio” en oposición a otras muy generales, como “Ciclo mexicano”, o abiertamente sesgadas, como “Ciclo de *La tortuga ecuestre*”. En la presente investigación evaluaremos la poesía amorosa de Amour à mort en contraste con aquella del Ciclo de Antonio, debido a que nos interesa subrayar en dicha comparación los elementos novedosos relacionados al mito de los Dioscuros que distinguen con nitidez una poesía de otra.

El cuarto y último grupo de críticos se sitúa en el 2003, el año en el cual se celebró el centenario del nacimiento de César Moro, y se extiende hasta nuestros días. Su característica principal es que dichos estudiosos están respaldados por el creciente interés nacional e internacional por la obra de Moro. Basta recordar que las publicaciones críticas sobre la obra del poeta han, por lo menos, duplicado su volumen; por ejemplo, en el año 2005 la Universidad Nacional Mayor de San Marcos publicó el libro César Moro y el surrealismo en América Latina. Actas del coloquio internacional 4, 5 y 6 de diciembre del 2003, un libro que contiene casi treinta trabajos de diversa índole sobre el surrealismo y sobre la vida y obra de Moro, aunque cabe señalar que para nuestro propósito de revalorizar Amour à mort la mencionada publicación aporta

poco, ya que los objetos poéticos escogidos por sus autores, en general, son las *Cartas y La tortuga ecuestre*; a ello se suma que del corpus de poesía en francés sólo se estudia *Le château de grisou* y no se analiza en absoluto *Amour à mort*.

En cambio, el grupo de críticos que nos interesa resaltar de esta última etapa del centenario del nacimiento de Moro, entre quienes destacan Camilo Fernández-Cozman, Waldo Rojas, Gaëlle Hourdin, Daniel Lefort y Mariela Dreyfus, desde el 2005 en adelante, retomaron la problemática del bilingüismo, el translingüismo y el tratamiento de *Amour à mort* como uno de los objetos principales de estudio. Revisemos sus aportes.

Camilo Fernández-Cozman en su artículo “César Moro y el francés como lengua internacional. Una aproximación” (2005) y luego en “César Moro y los ecos del surrealismo francés en el Perú” (2006) desarrolla una argumentación que, por un lado, subraya que el bilingüismo de Moro tiene no sólo la finalidad literaria del empleo creativo del francés desde la periferia según una tradición de ruptura sintáctica y semántica, pero también, en la misma línea argumentativa de Waldo Rojas (2005), la internacionalización de la literatura peruana en el contexto prestigioso de la vanguardia, una finalidad que tiene sus raíces en el modernismo de Rubén Darío y que mantiene la idea de París como centro de desarrollo cultural; por otro lado, Fernández-Cozman estudia en el plano sensible las sinestesias que representan la poética de los cuatro elementos en algunos versos de *Lettre d’amour*. El planteamiento de la presente investigación coincide en los temas abordados por el mencionado autor, pero nuestro objeto es un poemario completo que pertenece a una etapa distinta, también de poesía en francés, pero más tardía; además, la perspectiva de análisis que se va a emplear es menos sociológica y más psicológica, puesto que nos interesarán los complejos psicoanalíticos relacionados al mito de los Dioscuros representados en *Amour à mort*,

según la primacía de dos de los cuatro elementos. Otro de los puntos de acuerdo que tiene el presente trabajo con las reflexiones de Fernández-Cozman estriba en su interés por estudiar la imaginación plurilingüe; el autor en cuestión amplía su reflexión en el ensayo César Moro ¿un antropófago de la cultura? (2012) cuando apunta que Moro castellaniza el francés con la debida competencia literaria, con la misma suficiencia con que, de manera análoga, Arguedas quechuiza el español. Sin embargo, debo indicar que en la presente investigación nuestro estudio se enfoca hacia la imaginación dinámica del poemario, la cual a la vez comprende el análisis de las posibilidades semánticas abiertas por el bilingüismo y, sobretodo, su inscripción en la estructura del movimiento de doble invocación y venida de los Dioscuros.

También se encuentra en nuestro repaso de obras de gran utilidad para nuestra presente investigación, el libro Soberanía y transgresión. César Moro, escrito por Mariela Dreyfus. Además del concepto de soberanía, cuyo germen argumentativo, sugerimos más arriba, se encontraba ya en la idea de André Coyné de relacionar la pasión tanto en la vida como en la obra de Moro, coincidimos con la autora en dar importancia a la dialéctica entre Eros y Tánatos presente en la poesía de Moro, pues, como arguye la autora, dicha dialéctica opera en dos frentes temporales, el pasado que se destruye, y el futuro que se abre paso como un orden nuevo; sin embargo, en nuestro estudio también analizaremos el frente temporal que corresponde al aparente tiempo cíclico de la doble invocación y venida de los Dioscuros.

Otro de los aportes de la crítica literaria proviene de los estudios de Gaëlle Hourdin sobre la poesía en francés de la última etapa de Moro y, en especial, sus apuntes sobre lo que la autora llama “protocolo de lectura” (2013: 7), el cual supone una serie de procedimientos de escritura e interpretación que son imprescindibles para el estudio de Amour à mort. En su texto “El imaginario poético de César Moro: un espacio entre dos

lenguas” (2007b) la autora retoma el interés de E.A. Westphalen, en su artículo “Las lenguas y la poesía” (1984), por subrayar el proceso de aprendizaje y dominio del francés a lo largo de varias etapas, pero al referirse a la última de ellas, en la cual Moro escribe Amour à mort, Hourdin la comprende, a diferencia de otro grupo de críticos, de manera positiva como una evolución orientada hacia el hermetismo sin que ello haya significado renegar de la lengua española. En el texto mencionado, Hourdin argumenta que la peculiaridad del bilingüismo del último Moro se encuentra en la copresencia e interpenetración del francés y el español; ilustra su idea, al tiempo que se alinea en la misma dirección de la afirmación de Daniel Lefort acerca de la impronta surrealista que “trasciende los límites idiomáticos para llegar a una porosidad que permite el paso fluido de uno a otro idioma” (2015: 125), mediante la confrontación del poema titulado en español “Axioma” y el poema “Axiome”, el cual es una reescritura del primero, aunque décadas más tarde. En la versión reescrita en francés Hourdin subraya la tendencia a sintetizar y depurar los versos, un rasgo de estilo que en el presente estudio también se hará notar cuando analicemos algunas variantes textuales de los versos de Amour à mort. A ello se suma que Hourdin pone en evidencia la sistematización de los juegos sonoros de la poesía de Moro desde las palabras que contienen en sus ecos, similitudes y uniones el potencial de novedosos significados, como cuando en su texto “L’*à-côté*, l’*amer*/ la *côte* et la *mer*. Quelle inscription de l’espace maritime liménien Dans l’oeuvre de César Moro?” (2007a) la autora señala que “l’amertume” reúne la amargura relacionada al mar (“la mer”); así como también los juegos sonoros desde la perspectiva de un lector bilingüe que “lee el poema en francés conservando en la mente la lengua española” (2007b: 12). Posteriormente, en “Le mystère de l’évident. Elements d’approche de la poétique moréenne” (2015), Hourdin reúne en conceptos como poema-palimpsesto, reflejo interlingüístico u holorimas (versos enteramente homófonos), sus

reflexiones anteriores acerca del protocolo de lectura que abre las puertas al segundo nivel de interpretación de la poesía bilingüe del último Moro. La presente investigación, si bien recoge las observaciones de Hourdin sobre el nivel formal, ofrece una lectura alternativa, una manera diferente de comprender Amour à mort porque, desde el punto de vista de la semántica, nuestro análisis se ocupa menos de la capa profunda de significado abstracto y atiende a la capa intermedia del mismo, la cual examina de cerca la ficción deshumanizada, las actitudes y emociones arbitrarias, que nos propone el poema y que utilizaremos para hilar una de las posibles interpretaciones.

Finalmente, a la bibliografía crítica sobre la obra de Moro que resulta útil para la presente investigación añado mi tesis anterior titulada La composición de la imagen surrealista en Le château de grisou de César Moro (2011), porque ella, por un lado, en su parte introductoria esboza la experiencia agridulce de entusiasmo y desazón que vivió Moro en México como partícipe del movimiento surrealista, un punto que se retomará en la presente investigación y, por otro lado, porque ella sitúa su aporte en el conocimiento formal y semántico de uno de los núcleos del Ciclo de Antonio, el cual se confrontará en el presente estudio con Amour à mort.

En resumen, del primer (1943-55) y segundo grupo de críticos (1956-1979) nuestra respuesta a la pregunta sobre las razones que llevaron a Moro a escoger el mito de los Dioscuros para Amour à mort recoge la idea de abordar la poesía en francés de Moro con la natural expectativa de descubrir en ella calidades poéticas que expliquen el mito de los Dioscuros; además nuestra hipótesis presupone que la pasión vital representada en la obra del poeta no excluye su decisión de poetizar a su estilo dicho mito, en esa línea argumentativa veremos que el concepto de soberanía recorre en la doble invocación y la venida de los Dioscuros en Amour à mort, aunque en tonalidades

distintas, los temas centrales de la muerte, el amor y la reflexión sobre la propia escritura en cada parte del poemario, como consecuencia del concepto de meditación poética. Así, por ejemplo, estudiaremos las enumeraciones anafóricas que se construyen a partir de una frase nominal para convocar el recuerdo intenso del amado, posterior a la primera invocación de los Dioscuros, en la primera parte del poemario; mientras que para la segunda parte se preferirá abordar el amor desde los complejos psicológicos propuestos por Bachelard. A ello se suma que el escenario mitológico en el que se produce la invocación y venida de los Dioscuros corresponde a la costa peruana, con lo cual el mito heleno se nutre de nuevos significados.

Del tercer (1980-2002) y cuarto grupo de críticos (2003-2016) recogemos un nuevo tipo de hermenéutica que propone que en lugar de considerar la poesía moreana en español separada de la escrita en francés, se interprete el corpus de su poesía en uno y otro idioma desde un tipo de bilingüismo que presta especial atención, sobretudo en la última etapa de producción poética de Moro, a los vasos comunicantes entre el francés y el español. De tal forma que nuestra explicación de las razones por las cuales Moro optó por el mito de los Dioscuros parten de analizar una imaginación dinámica bilingüe y, en ocasiones, inclusive plurilingüe, pues algunos títulos de poemas de Amour à mort que corresponden a la representación de la venida de los Dioscuros están escritos en inglés.

Para concluir, la hipótesis de la presente investigación, además de recoger los aportes de la crítica expuestos más arriba, propone, como una de las posibles lecturas del poemario, una explicación intratextual, a la vez formal y semántica, según la cual Moro elige el mito de los Dioscuros porque la doble invocación y posterior venida de los mismos es un núcleo de tipo causa-efecto que le permite a Moro enlazar en una sola estructura las transformaciones que operan en el recorrido semántico de las isotopías de la muerte, el amor y la escritura, entre una y otra parte del poemario.

2) Planteamiento y justificación del tema

¿Por qué César Moro escogió el mito de los Dioscuros para su poemario Amour à mort?

La hipótesis que plantea la presente investigación es que la doble invocación a los Dioscuros y la posterior venida de los mismos le permite a César Moro enlazar de modo causal cada una de las tres transformaciones que diferencian dos estados sucesivos e irreversibles correspondientes al recorrido semántico de las isotopías de la muerte, el amor y la escritura: el tránsito de la rebeldía resiliente a la ironía de la meditación poética; el paso del recuerdo tormentoso del amor-pasión al amor contemplativo y recíproco; y la escritura ficcional que se vuelve escritura metaficcional.

Las principales razones por las cuales el presente estudio es importante para la literatura hispanoamericana son, en primer lugar, que contribuye a una de las posibles interpretaciones orgánicas de uno de los poemarios más herméticos y polisémicos de César Moro y que dicho texto, según nuestra lectura, pertenece a la tradición de la poesía hispanoamericana cuyo propósito es apropiarse del francés como lengua poética y reservar la lengua oficial, el español, para la expresión en prosa, sin que ello signifique la ausencia de vasos comunicantes entre ambas. A ello se añade que la presente investigación llena un vacío en el estudio crítico de la obra moreana, ya que hasta la fecha actual no se ha realizado ningún estudio de Amour à mort, entendido como un todo orgánico, en el cual se tiene una posible interpretación que tome en cuenta, como hipótesis de trabajo, la función irremplazable de cada una de sus partes.

La segunda razón es que el presente estudio aborda y clarifica la relectura del mito griego de los Dioscuros desde el horizonte cultural hispanoamericano que renueva, a la vez, los referentes de la literatura clásica y los propios temas fundamentales; los cuales

en Moro son la muerte, el amor y la escritura poética, cifrados en Amour à mort en el mencionado mito heleno.

En tercer lugar, la presente investigación estudia un nuevo tipo de erotismo moreano, situado en el tema fundamental del amor contemplativo y recíproco, y con ello traza una oposición con el tema del recuerdo tormentoso del amor-pasión, cuyo tratamiento poético, si bien es cierto que se encuentra en Amour à mort, dicho tema ya ha sido en buena cuenta estudiado por la Crítica, sobretodo como una de las aristas del amor en el Ciclo de Antonio; en este sentido el presente estudio es importante porque esclarece que el poemario Amour à mort no es un capítulo más del referido ciclo.

4) Objetivos de la tesis

En la introducción, el propósito del estado de la cuestión ha sido situar la interrogante sobre la razón por la cual Moro decidió escoger el mito de los Dioscuros para Amour à mort y su posible respuesta en el marco histórico de las líneas de interpretación de los estudiosos de la obra de César Moro.

En el capítulo uno se busca explicar la razón por la cual Moro eligió el mito de los Dioscuros para Amour à mort en relación al marco histórico-cultural y literario en el cual Moro escribió dicho poemario, con la finalidad general de situar dicho texto con respecto a tres debates que, entre otros, configuraron el horizonte cultural latinoamericano durante su época: el primero de ellos, el perfil del intelectual peruano y latinoamericano que toma como modelo a México por su rescate de la memoria histórica que integra y actualiza lo precolombino, lo colonial y lo republicano frente a una segunda ola de banalización de la vida moderna (la primera fue advertida por Baudelaire, Tzara y Breton), sustentada en un acelerado progreso, que aplasta el legado histórico y es causado, en gran medida, por la influencia de un tipo de cultura

norteamericana, bienvenida en el ámbito nacional durante la dictadura de Odría y, en el contexto internacional, durante la posguerra tras la victoria del bloque de los aliados; el segundo debate, aquel que pone en fuego cruzado una postura americanista que sostiene un prejuicio negativo hacia la cultura europea, contra una postura que incluye en su definición del arte moderno la exploración tanto de las novedades culturales europeas y el reconocimiento de la calidad de sus representantes (Reverdy, Freud, Proust), como también la relectura y apropiación de sus cimientos occidentales helenos; y el debate que caracterizó a la denominada generación del cincuenta, el cual confronta el arte puro y cosmopolita, con el arte denominado “social”. El marco histórico-cultural y literario también tiene como finalidad situar Amour à mort dentro la periodización del propio corpus textual moreano, en la última etapa de su fecunda producción artística, como antecesor de la mencionada generación del cincuenta.

En segundo lugar, la finalidad es explicar cómo César Moro enriquece su propuesta poética con el mito heleno de los Dioscuros y, a la vez, cómo enriquece el propio mito. Para ello en primer lugar se explican los conceptos fundamentales que proponemos para entender el poemario como unidad orgánica: amor-muerte, soberanía, deshumanización, polisemia e imaginación dinámica. Con ello se da cuenta al lector de aquellos conceptos que recorrerán toda la presente investigación. En segundo lugar, se subrayan los episodios originales del mito de los Dioscuros que Moro tuvo en cuenta como materia de su apropiación en Amour à mort, con el objetivo de delimitar aquellas secciones específicas que resultarán pertinentes para nuestro estudio, y separarlas de aquellas que Moro dejó de lado.

En los capítulos dos y tres se encuentra el meollo de nuestra tesis, el cual consiste en explicar la singularidad de cada uno de los recorridos semánticos de las isotopías temáticas, así como las transformaciones que residen en ellas como hilo conductor. El

objetivo específico es realizar un análisis hermenéutico que demuestre mediante análisis literarios y razonamientos nuestra hipótesis acerca de que las transformaciones en los recorridos semánticos de las isotopías de la muerte, del amor, y de la escritura se basan en la estructura de doble invocación y venida de los Dioscuros.

5) Aspecto metodológico

Las herramientas teóricas principales de nuestro análisis provienen de la semántica greimasiana, básicamente, con sus conceptos de sema temático, relacionado a conceptos, emociones y sentimientos, y sema figurativo, relacionado a la percepción con los cinco sentidos; los cuales presentaremos con barras en el primer caso, por ejemplo: /intimidad/, y con comillas en el segundo, por ejemplo: “bordadas”. Otros conceptos greimasianos que utilizaremos son semema, modalidades de la acción, relaciones de englobante/ englobado, planos eufórico y disfórico, así como planos figurativo icónico y figurativo abstracto, tránsito entre las dimensiones interoceptiva y exteroceptiva, memoria semántica, isotopía temática, transformaciones en los recorridos semánticos, y cuadrado semiótico; por otro lado, de la semiótica tensiva de Fontanille tomaremos el concepto de tonicidad o tonalidad tímica para referir el alza o decrecimiento de la tensión emocional. Utilizamos los conceptos de Greimas y Fontanille para explicar las metáforas polisémicas y para sentar las bases de una posible estructura semántica del poemario, la cual se verá graficada en un cuadrado semiótico que contiene nuestra hipótesis sobre las principales figuras icónicas (la figura del mariner experimentado, la figura de la voz del amante, etc.) y su relación con las isotopías temáticas (la actitud rebelde ante la muerte, la actitud nostálgico-obsesiva ante el amor, etc.). Por otro lado la retórica de Lausberg y Mortara con sus conceptos de metonimia, metáfora, analogía, sinécdoque, metonimia sinecdótica, metonimia de

símbolo, hipérbole, sinestesia, así como el concepto de palimpsesto interlingüístico como parte del protocolo de lectura propuesto por Gaëlle Hourdin, nos servirá para clarificar el aparato tropológico del texto. Asimismo, la combinación de los conceptos psicoanalíticos de Freud como introyección, apalabramiento y los complejos psicoanalíticos propuestos por Bachelard, en particular los complejos de Empédocles, de Pantagruel, de Medusa, de Atlas, de Hefesto a fin de ponderar los elementos fuego, agua, aire y tierra en la imaginación dinámica del plano intermedio del inconsciente del mito de los Dioscuros en Amour à mort y su relación con el plano profundo del combate entre las figuras de Eros y Tánatos, propuesto por Ricœur.



Capítulo uno: reinención moreana del mito heleno de los Dioscuros en Amour à mort

1) Marco histórico-cultural y cultural-literario en el cual Moro escribió Amour à mort

Antes de volver de manera definitiva a Lima en abril de 1948, César Moro residió durante una década en México, un país en el cual desarrolló, entre otros intereses, la apreciación general de lo mítico precolombino y también un aprecio nostálgico específico por el balneario limeño de Barranco de fines del XIX, el cual veía condenado a la paulatina desaparición debido al desordenado crecimiento de la ciudad de Lima. Es según tales pensamientos teñidos de admiración y añoranza que, durante su estadía en México, Moro esbozaba en su mente la figuración mítica de la costa limeña combinando su carácter intemporal precolombino y la nostalgia por una parte de Lima que sabía que no iba a regresar. Este interés y admiración creciente por los espacios y dioses míticos de la civilización precolombina tanto de México como del Perú, sumado a la percepción del espacio costero de Barranco como un lugar mítico, sin regreso a su forma idealizada de fines del XIX, se puede verificar en el recuerdo que en México Moro expresaba poseer del año 1919, el año durante el cual conoció y visitó con frecuencia al poeta José María Eguren. La personalidad del artista quien lo impactó por andar “vuelto con los ojos hacia sí mismo”, entregado a la poesía, estaba rodeada por la arquitectura de fines del XIX de la casona barranquina donde vivía; un recuerdo feliz que contrastaba con la imagen en conjunto del Barranco de 1945, presa de la caótica transformación de la ciudad de Lima y su efecto negativo en las condiciones de vida de sus habitantes. Así lo expresa en su prosa “Peregrín cazador de figuras” (1945):

Cuando [a Eguren] lo conocí habitaba desde hacía muchos años en el

Barranco, apacible estación balnearia, a media hora de tranvía de la capital, en La Plaza de San Francisco, una casa de campo sencilla y cómoda, la típica residencia limeña de fin de siglo, cuando la gente aún creía que el hecho de vivir en el campo, es decir, fuera del centro de la capital no exigía costumbres de gitano ni una resistencia de habitante de la jungla feroz. (2015: 642)

Por otro lado, en cuanto al elemento mítico precolombino que habrá de estar presente en la figuración moreana de la costa peruana en Amour à mort, en México la colaboración escrita por el poeta para la revista El Hijo Pródigo titulada “Escultura azteca”, en 1943, nos da algunas orientaciones sobre él, pues en dicha publicación Moro subraya la intemporalidad del espacio en el cual se produce el lenguaje hermético de las esculturas hechas de piedra: “Nada tan desgarrador como los testimonios pétreos de las civilizaciones aladas, dinámicas, ya desaparecidas en el ámbito del mundo [...] Testimonios de piedra ‘Hablando un lenguaje de piedra –Al oído del viento’. Lenguaje más y más angustioso, desaparecidas las causas que lo suscitaron, los ojos que ávidamente lo contemplaron en una persuasión de eternidad en el espacio y en el tiempo” (1958: 33), dos características compartidas por el espacio mítico intemporal de la costa peruana donde los Dioscuros, como estudiaremos más adelante, conversan misteriosamente entre sí ante el sujeto poético en un lenguaje cifrado, poetizado en Amour à mort. Moro prosigue, en el mismo artículo, después de citar a Benjamin Péret para expresar su admiración por los aztecas y los mayas, con un comentario que enlaza el arte precolombino mexicano con el peruano; además el poeta se reconoce como uno más entre el gran número de cultores de dicho arte:

Xochipilli, Mixtecachuatl, Xincohatl, Centeocihuatl, Ehecatl, Tlaloc, dios de la lluvia, desfilan amenazadores en esta mitología presentada con

encendido entusiasmo por Benjamin Péret: ‘Se puede afirmar sin temor a contradicción que los aztecas habían llegado en América a un nivel de desarrollo que sólo los mayas superaron’. Enemigo de las comparaciones, no puedo, sin embargo, dejar de recordar el nivel de desarrollo que alcanzó la civilización en el Perú. [...] La presentación cuidadosa y meditada de la colección de fotografías, completa su interés y hace de esta publicación un documento que todos los que amamos el arte precolombino –y somos una legión- guardaremos preciosamente. (1958: 33-34)

El componente mítico precolombino que formará parte de Amour à mort se nutre de la reflexión moreana fruto de la admiración que sentía el poeta hacia la manera en que en México se lograba conservar el legado histórico, sin descuidar el presente ni el futuro. Todavía en México, antes de regresar a su país natal, Moro escribe “Breve comentario bajo el cielo de México” (1947), donde afirma lo siguiente: “México mejor, probablemente, que otros países latinoamericanos ha sabido, al mismo tiempo que asimilaba, conservar sus fuerzas tradicionales prehispánicas, coloniales y ahora efectúa su elaboración llena de aliento hacia la realidad y el porvenir, vale decir enteramente actual.” (2015: 653); por otro lado, en el mismo texto, unos párrafos antes, Moro establece un paralelo entre México y Perú con el fin de resaltar que pese a la adversidad de la Conquista y la hostilidad del siglo XX, la huella indeleble de la majestad y lujo de lo precolombino era aún perdurable:

¡Si rompiendo la valla del tiempo pudiera transcribir con justeza el rumor que viene de tan lejos! El rumor que la Conquista no pudo, ni aquí ni en el Perú, apagar totalmente porque lo mágico, lo esencial, lo trascendental de nuestro pasado quedó fijo en el ámbito encendido del cielo [...]; en ese silencio

preñado de silencios anteriores, espejos distantes que desenvuelven ante el espíritu agonizante en este siglo estéril, desnudo, hostil, las voces, la suntuaria, la vida, la filosofía de nuestro pasado rutilante y muerto.

(2015: 650)

Sin embargo, no solo a su perfil de intelectual interesado en la revalorización histórica de lo precolombino en el Perú, cuyo modelo es el caso mexicano, se suma el desasosiego por la transformación negativa de algunos lugares de la capital peruana que veían amenazado su carácter apacible de fines del siglo XIX, debido al confuso crecimiento urbano producto de un pensamiento peruano que, al contrario de México, daba la espalda a su propia historia, incapaz de gestionar hacia el respeto del legado decimonónico el fenómeno social de la migración masiva, sino que a ello, posteriormente, se añade la preocupación por la nueva forma de bestialización de la vida del siglo veinte, difundida por un tipo de cultura norteamericana de posguerra que, después de obtener la victoria en el grupo de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, amenazaba con desaparecer la herencia cultural precolombina, colonial y hasta republicana en el Perú, reemplazándola con formas de banalización de la vida moderna, especialmente en la urbe. Veamos cómo se explica el contexto histórico peruano de bienvenida al tipo de cultura norteamericana que Moro detestaba y que influyó la perspectiva mítica con la cual construyó la figuración del espacio de la costa peruana en Amour à mort como un locus amœnus, un espacio idealizado que respondía ante la transformación, a sus ojos denigrante e irreversible, de la ciudad de Lima y su costa peruana.

César Moro escribe en Perú el poemario Amour à mort entre 1949 y 1950, de modo que los años de su elaboración corresponden a la posguerra e inicio de la década del cincuenta. En aquellos tiempos el Perú se encontraba en medio del régimen militar dictatorial del general Manuel Odría (1948-1956), al cual había precedido un periodo de nueve años de democracia, primero con Manuel Prado (1939-1945), y después, con José Bustamante (1945-1948).

Para entender el contexto mundial y peruano de posguerra, es preciso recordar que los años del periodo que comprendió la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) coincidieron exactamente con el primer gobierno del presidente Manuel Prado Ugarteche y su acercamiento al grupo de países que enfrentaban a las potencias del Eje. En 1941, el gobierno del Perú se manifestó a favor de los aliados; asimismo, dicho apoyo se reforzó en 1943 cuando el gobierno de Prado descalificó la legitimidad del régimen colaboracionista de Vichy, de Philippe Pétain en Francia, al tiempo que reconoció el gobierno desde el exilio de Charles de Gaulle; por último, en 1945, antes que la guerra llegue a su fin, el Perú le declaró la guerra a las potencias del Eje.

Al término de la guerra, el cargo de la presidencia de la república del Perú pasó a José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948), cuyo gobierno se vio beneficiado por una serie de préstamos económicos de Estados Unidos, el país que había determinado la victoria de los Aliados y que tendría una influencia creciente en el ámbito cultural mundial de la posguerra: desde golosinas, cine hollywoodense y deportes de la cultura de masas, hasta museos y filosofía pragmática en la cultura académica.

La influencia cultural de Estados Unidos sobre el Perú se mantuvo pese a que cuando el general Manuel Odría encabezó el golpe de estado que derrocó a Bustamante, se pasó de un régimen democrático a uno dictatorial, que duró ocho años (1948-1956), el cual, sin embargo, aprovechó el contexto internacional de la Guerra de Corea (1950-1953),

para lograr salir de la crisis económica dejada por Bustamante, y posicionarse con una relativa estabilidad que permitía la continua circulación y aspiración al consumo de cultura norteamericana; sobretodo en Lima, la capital a donde regresó César Moro en abril de 1948.

El poeta se mostró, en general, siempre crítico ante la expansión de la parte de la cultura norteamericana identificada con el proceso creciente de banalización de la vida moderna. Desde México, en 1947, unos años antes de la escritura de Amour à mort, el peruano escribe: “Nunca más que ahora podemos ver cuán justificados los sarcasmos, los golpes de fusta contra el progreso, contra el mundo moderno americanizado, de un Stendhal, de un Baudelaire, de un Huysmans.” (1958: 55). Recordemos que la crítica al aparente progreso del hombre moderno se retomó en las primeras décadas del siglo veinte, primero desde el dadaísmo y se completó con las propuestas del surrealismo, a las cuales Moro se mantuvo adscrito aun en los años treinta, como promotor, y también al inicio de los años cuarenta, durante la etapa de los artistas exiliados en México por causa de la Segunda Guerra, entre quienes se separaron aquellos que seguían la ortodoxia de Breton, y quienes, como Moro, preferían decir adiós al surrealismo sin dejar de promover los planteamientos básicos de dicho movimiento concernientes a la crítica del hombre moderno.

Una vez que regresa al Perú, en 1949 escribe la Carta a Xavier Villaurrutia, un texto que publica en Las moradas, y que cuestiona, entre otros asuntos, el hecho de que la cultura norteamericana haya sido reconocida por un intelectual como superior a la cultura occidental de raíz europea, la cual habría quedado relegada al pasado; también critica que en dicha lógica positivista de estadios cada vez más avanzados se sitúe de forma gratuita a América Latina en la etapa más avanzada. Por otro lado, critica la expansión de la cultura norteamericana, tanto como objetos de consumo masivo, como también la

cultura oficial académica y bélica; sin que ello signifique no guardar admiración por un poeta y cuentista como Edgar Allan Poe, un escritor también reconocido y traducido por Baudelaire y Mallarmé, pero que a su juicio, y en ello coincide con ambos franceses, no fue reconocido, al igual que Herman Melville, en su justa medida por sus compatriotas norteamericanos, quienes se sienten mejor representados por el patriotismo de Walt Whitman. Moro escribe:

Pese a las afirmaciones de cualquier intelectual americano, en cualquier periódico local –en la especie, las afirmaciones del señor H.R. Hays, colaborador de *Las Moradas*, en *El Comercio*, de Lima– : Si Europa es el pasado y los Estados Unidos el presente, América Latina puede ser muy bien el futuro. ¿Gracias, verdad?

[...] ¿Cómo se autocalifica quien, de pronto y porque puede, dispone que Europa es el pasado? Por lo menos como un vaticinador de feria o como un espectador que ignora, porque no ve, la trayectoria de la cultura occidental es decir, netamente europea.

[...] ¿Poe o Melville son americanos? Hay que ver cómo se les conoce y por qué se les aprecia. En Baltimore erigieron un monumento a Poe, *un bloc de basalte que L'Amérique appuya sur l'ombre du Poète, pour sa securité qu'elle ne ressortit jamais*. Mallarmé dixit. Sin lugar a duda, Walt Whitman es poeta americano. En cuanto al presente de Estados Unidos quedamos muchos escépticos irremisibles. ¿O será el chewing gum, el Museum of Modern Art, los tests americanos, el Ballet Theatre, el rugby o la bomba atómica?

[...] en descargo del cine americano, por ejemplo, tendríamos que señalar el estreno, en Lima, de la adaptación de la obra de O'Neil: *Mourning becomes*

Electra. La hermosa cinta, verdadero lunar en la abrumadora, por banal y copiosa, producción del cretinizante cine americano, provocó una reacción general lamentable [...] El público se sentía inquieto al comprobar la ausencia de breakfasts, ice creams, milk shakes y otras tonificantes especies que esmaltan el sentimentalismo policiaco-deportivo de sus películas. (1958: 97-98)

El reconocimiento de Moro hacia la cultura norteamericana selecta se pone en evidencia cuando rescata la versión cinematográfica de The mourning becomes Electra, de Eugene O'Neill, una obra que vuelve a escribir, en un contexto moderno, una de las tragedias griegas hacia las que el poeta peruano, algunos años antes, había sentido el interés de traer a su propio lenguaje poético, en el poema "Electre", del poemario titulado Pierre de soleils (1944-1946); a la vez Moro no deja de subrayar que la expectativa absurda del público limeño está condicionada por la cuantiosa producción de cine hollywoodense del género policial de baja categoría.

Antes de proseguir con el contexto político de Amour à mort, cabe anotar que durante el periodo de residencia en México la revalorización de los cimientos helenos de la cultura occidental que Moro apreció en ambas versiones modernas de *Electra*, la escrita por O'Neill y la película de cine, en su mencionada versión de Pierre de soleils aborda por primera vez, sólo en el último poema, un tema griego que se volverá a tocar y desarrollar con mayor amplitud en Amour à mort: los hermanos cómplices, quienes como fuerzas duales complementarias llevan a cabo actos destructivos empujados por su hybris. En Pierre de Soleils *Electra* y *Orestes* son desbordados por el sentimiento de venganza hacia *Clitemmestra*, el cual se traduce en un acto que recibe sanción cuando sólo uno de ellos, *Orestes*, es asaltado por las *Erinias* después de haber cometido

matricidio¹; más adelante, nuestros análisis literarios y razonamientos demostrarán que en Amour à mort la hybris colérica de Cástor y Póllux, relacionada a los celos con los cuales aprisionan al sujeto poético, también desencadena un tipo de destrucción durante la noche.

En cuanto al contexto político, los años con los cuales finalizaba la década del cuarenta y comenzaba la del cincuenta significaron la desilusión ante el intento fallido de instaurar la democracia como sistema, debido a que durante el gobierno de Bustamante hubo numerosos levantamientos de algunos partidos políticos que habían obtenido de regreso la legalidad, los cuales fueron devueltos a la ilegalidad durante dicho gobierno, y luego reprimidos y perseguidos por el gobierno militar de Odría. Es así que César Moro escribe Amour à mort en el contexto del regreso al orden del régimen militar en el Perú, una forma de gobierno que el poeta conocía bien, pues una de las razones por las cuales partió de su tierra natal con dirección hacia el exilio en México, diez años antes, en 1938, fue que él era uno de los intelectuales perseguidos por el gobierno militar de Óscar Benavides.

La actitud del Moro en su segundo y definitivo regreso a Perú era de repudio hacia los asuntos políticos, lo cual era consecuencia de haber sido testigo de cómo la dimensión política había derruido el movimiento surrealista, primero porque cuando Breton se comprometió con una posición política, y con ello comprometió también al surrealismo, descuidó la calidad moral de sus nuevos integrantes y voceros, los cuales en muchos casos no pasaban de ser oportunistas que, como advirtió Octavio Paz, hundían al surrealismo en los lugares comunes:

En noviembre de 1939 [Moro] escribió el prólogo al catálogo de la
Exposición Internacional de Surrealismo. Sin embargo, parece ser que fue en

¹ Midi/ Tel le cri du chasseur assailli/ Sonne rouge et bleu/ Sous la voûte de la durée (2015 : 412)

la exposición donde surge el primer antagonismo importante de Moro frente a Breton: el poeta francés había decidido incluir en la muestra, dados sus intereses políticos y de difusión del movimiento, a Diego Rivera, de quien Moro desconfiaba por su vanidad excesiva y sus ansias comerciales.

(Favaron 2003: 50)

En segundo lugar, porque el propio surrealismo, debilitado por su compromiso político el cual se confundía con el oportunismo comercial, se fue desgastando al punto de no estar a la altura de sus propias propuestas, particularmente para Moro las relacionadas a su comprensión y asimilación del psicoanálisis, el cual era reemplazado por pensamientos que carecían de fundamento, por ejemplo en 1944 Moro critica del libro *Arcane 17* de Breton la censura con la cual trata la sexualidad: “la afirmación de que todo ser humano busque un único ser de otro sexo nos parece tan gratuita, tan oscurantista que sería necesario que el estudio de la psicología sexual no hubiera hecho los progresos que ha hecho para poder aceptarla o pasarla por alto siquiera” (2015: 637); en el mismo texto recrimina al surrealismo y le resta futura credibilidad debido a la débil voluntad con que se pretende ahondar en los alcances psicoanalíticos sin pasar de la mera declaración de intenciones:

Al Surrealismo, en Arte, corresponderá haber enunciado con mayor valentía tales cuestiones sin haber, desgraciadamente, llevado con rigor objetivo a sus últimas consecuencias la simple enunciación como, por ejemplo, en el caso de *Recherches sur la sexualité* publicado en el último número de *La Révolution Surréaliste*.

Queda pues entendido que, hasta nuevo aviso, corresponde al psicoanálisis, como teoría y como aplicación, la liberación de la libido rechazada y, por

consiguiente, del individuo y de la colectividad. (2015: 637)

Sin embargo, la paulatina decepción de Moro frente al surrealismo ocasionada porque, a su juicio, aquél traicionaba sus propios planteamientos básicos referidos tanto a la imaginación desprendida del utilitarismo como a su diálogo con el psicoanálisis, tuvo también, en paralelo, un lado muy fructífero y de gran motivación para el poeta; lo cual, en balance, convierte la experiencia recogida por Moro en México en agrídulce.

El distanciamiento de Moro del surrealismo coincidió con la posición de Wolfgang Paalen, quien en su revista Dyn (1942-1944) publicó “Farewell au surréalisme” y “Propuesta para una moral objetiva”, cuya versión en francés fue firmada por Moro, quien era uno de sus colaboradores: “Sólo tenemos la ambición de hablar [...] por aquellos que han respirado cierto tiempo el perfume de la libertad y que no pueden olvidarlo” (2015: 719); además en esos años su alejamiento del surrealismo también se tradujo en sus opiniones críticas hacia la revista VVV que publicaba Breton desde New York: “Al recorrer el número 4 de VVV (febrero de 1944), [Moro] no puede callar más tiempo algo que salta a la más ligera actitud crítica: ‘El surrealismo ha ido perdiendo su lucidez.’” (2015: 721). Durante los años de Dyn otro de los puntos de coincidencia de Moro y Paalen que particularmente se mantendrá en la elaboración de Amour à mort consiste en que ambos trasladaban su compartido interés por las culturas precolombinas a sus propios lenguajes artísticos. Un ejemplo es que la atmósfera mítica y primitiva del cuadro titulado Fata Alaska de Paalen, cuyo germen estuvo en la visita que Paalen hizo a las zonas gélidas de Norteamérica, recibe un homenaje en uno de los poemas moreanos de Le chateau de grisou (1943) que lleva el mismo título. Por otro lado, el distanciamiento del surrealismo le permite leer sin los prejuicios propios del surrealismo ortodoxo a Proust y celebrar su genialidad; cabe aquí recordar que la literatura del

escritor francés autor de À la recherche du temps perdu había sido duramente juzgada en el proceso a la novela que escribió Breton en el Manifiesto surrealista (1924).

Unos meses más tarde de su crítica a Arcane 17, en diciembre de 1944, Moro le escribe a Emilio A. Westphalen una carta en la que expresa su desencanto absoluto de la política: “Para mí la cosa es simple: la política no me interesa en absoluto.” (2015: 722), y en su texto “Carta a Xavier Villaurrutia” (1948) recuerda que ante el fracaso de las acciones colectivas y el optimismo absurdo, la poesía es el único camino para reivindicar la humanidad, que perdida se acerca a su desaparición. Para ilustrar su afirmación Moro se vale de la metáfora del minotauro que acecha en el laberinto, donde la poesía toma el lugar del hilo de Ariadna. Por otro lado, en un nivel meramente práctico, pese a que el contexto de posguerra situaba a la democracia como el sistema político triunfante, Moro mantenía reservas hacia su viabilidad; así lo ilustra el hecho que dijera con ironía a Coyné, sobre el presidente Bustamante y Rivero que “no era un presidente para el Perú, quizá para un país como Suiza” (2015: 735).

Amour à mort es un poemario que parecería estar más allá de los asuntos políticos, más allá de la democracia porque, en general, se presentan figuras y escenarios de un régimen monárquico medieval que resulta anacrónico o bien las figuras están envueltas en una atmósfera mítica que combina lo griego y lo peruano precolombino. Sin embargo, por un lado, lejos de eludir la tensión de las figuras que detentan el poder, Moro opone en el espacio medieval tanto a la figura del rey moribundo como a la de la reina en apuros, a la figura del pueblo enloquecido y sin grandeza que los circunda y amenaza; por otro lado el poemario celebra varias figuras marginales, algunas más ficticias que otras, sobre las cuales en el espacio costeño mítico, urbano o campestre no se ejerce o casi no se ejerce ninguna autoridad desde un sistema político y con quienes

se identifica el sujeto poético porque no son parte de “esa gran abstracción: la masa” (2015: 722); entre ellas el marinero en alta mar, el hombre retirado en una sencilla casa de campo, el amante que cuestiona el matrimonio, el nigromante, el transeúnte que mira el cielo, el digno granuja o ladrón de poca monta, pero también figuras más imaginativas como el pianista submarino y el demiurgo acróbata.

Pasemos ahora a tratar el marco cultural-literario de la posguerra en el cual Moro escribió Amour à mort. El debate cultural sobre la identidad nacional peruana cobró, durante la época de posguerra, especial relevancia gracias al historiador Jorge Basadre, quien, a la sazón, era ministro de educación del gobierno de Bustamante y Rivero (1945-1948). Los intelectuales de renombre contribuyeron a la incorporación de la reflexión sobre la descentralización del poder y la participación de grandes masas provenientes de la sierra del Perú en la construcción de la identidad peruana; en unos casos, como Luis Alberto Sánchez y José Durand, dando preeminencia a la herencia hispánica; y en otros casos, como en José María Arguedas, dándole mayor relevancia a la matriz andina.

Frente a estas dos posturas, César Moro mantuvo en su regreso definitivo al Perú (1948-1956) la posición que había tenido en México como intelectual exiliado, una vez que se había distanciado del surrealismo ortodoxo de Breton. Sus ideas y expresión artística plantean, por un lado la libertad de un cosmopolitismo que propone explorar sin prejuicios americanistas la cultura europea desde sus cimientos helenos hasta sus manifestaciones más modernas, y, por otro lado la renovada atención a las culturas precolombinas, tomando el ejemplo de México, ya que logró incorporar las suyas a su arte e historia actual. Como veremos más adelante, en Amour à mort la figura del escenario mitológico principal en el que se produce la invocación y posterior llegada de

los Dioscuros es la costa peruana precolombina; a ello Moro añadió su interés por los componentes no sólo helenos clásicos, pero también franceses, españoles y hasta ingleses de la cultura occidental; así como la elaboración de figuras, como mencionamos más arriba, unas más desrealizadas que otras, que lejos de formar parte de la masa, tienen en común desenvolverse con soberanía batailleana en cualquier sistema político. En las antípodas de esta posición cosmopolita, Moro en varias ocasiones expresa en sus prosas la metáfora de la muralla china para criticar el impedimento construido mentalmente por el prejuicio negativo contra la cultura europea occidental, desde un tipo de americanismo indigenista absurdo por su maniqueísmo y con consecuencias degradantes para el pensamiento. Así lo indicaba el poeta tanto en su llegada a México cuando escribió “A propósito de la pintura en el Perú” para el único número de la revista El uso de la palabra (1939), como también casi una década después, antes de su partida de México con destino hacia el Perú en una entrevista que concedió en 1948, veamos ambos textos:

El indigenismo no se circunscribe, como es fácil de comprender, solamente a la pintura; toda la gama de intelectuales en el Perú quiere levantar las nuevas murallas chinas que nos aíslen de Europa, a quien nuestros sabihondos lectores de las traducciones de Spengler llaman decadente, sin reflexionar un instante en que si Europa es decadente, nosotros, intelectualmente, no somos sino un pobre reflejo de esa decadencia y con un retraso considerable en años y una falta de vitalidad que nos es peculiar, debida, entre otras cosas, a la pobreza de la facultad de pensar, tan poco desarrollada en los países de habla hispana, comprendiendo a España, naturalmente [...] El indigenismo es la piedra de toque. O se es indigenista, o se es un farsante; o se pintan en la forma más primaria y más ajena a la pintura, con la mentalidad más atrasada,

indios sin relleno, indios como figurones de feria, o se es el afrancesado más perdido que haya podido producir la “suave patria” sumergida desde hace milenios en la opresión. (2015: 622-623) [varios años después, en 1948, un entrevistador pregunta a Moro] - ¿Qué futuro vislumbra para América en el campo de la pintura? – El futuro para América en el campo de la pintura es el futuro de la pintura universal. No existe pintura americana, puesto que toda ella lleva la huella indeleble de la pintura, lenguaje universal, a pesar de todas las murallas chinas que interesadamente se quieran levantar. (1958: 91)

En cuanto al terreno literario de la poesía, mientras que la mayoría de vates peruanos pertenecientes a la que después se haría conocida como La generación del cincuenta, que publicaron en la revista Las moradas, revista dirigida por E.A. Westphalen, la cual tuvo también como colaborador a Moro, optó por reconciliar la poesía tradicional española, por ejemplo, los versos de Jorge Manrique, con la poesía española contemporánea de la generación del 27 y tenían como referentes de poesía norteamericana a Ezra Pound y T.S. Elliot; Moro, en cambio, prefirió difundir la línea que unía la poesía moderna de Baudelaire, Mallarmé y Verlaine a la poesía francesa contemporánea de Pierre Reverdy, cuyos versos tradujo al español. La francofilia de Moro, fortalecida en la posguerra, no desmerece el hecho de que el poeta haya tenido su propia manera, heterodoxa, de revalorizar lo hispánico a partir de su bilingüismo poético, ya que el francés de Moro, como mencionamos más arriba, es de alguien que también domina el español, de modo que en su dominio de la lengua gala se transparenta su dominio de la lengua castellana; por otro lado, su aparente falta de coincidencia con la generación del cincuenta se debía a que mientras aquellos se ponían al día sobre los nuevos caminos del pensamiento y la poesía, Moro ya los recorría e

inclusive los ampliaba conectándolos con las artes plásticas. A ello se suma que Moro más que buscar referentes en poetas, trabajaba su propia propuesta de escritura, lo cual suponía que, debido a su experiencia, fuese capaz de reconocer las virtudes artísticas de sus contemporáneos, al tiempo que criticaba con dureza y autoridad a los artistas que consideraba mediocres; por ejemplo comparaba a los supuestos seguidores de Picasso con perros, y en Amour à mort reprocha, en el poema *First arrangement of fealty*, la improvisación artística, frente al arte genuino que escoge con cuidado sus materiales.

Justamente, a propósito de la meticulosidad con la que Moro desarrollaba su poesía es que podemos relacionar al poeta como un antecedente de la generación del cincuenta. Se conoce que dicha generación asumió la división interna entre poetas sociales; por ejemplo, Alejandro Romualdo, quienes con una retórica simple dirigida a un lector no especializado buscaban dar un mensaje de protesta ante las injusticias, y poetas puros; por ejemplo, Jorge Eduardo Eielson, quienes emprendían una búsqueda laboriosa, compleja y personal de un lenguaje propio, y cuyos lectores ideales eran especializados. De modo que, por el tipo de poesía hermética de Amour à mort, es natural que ubiquemos a Moro cerca de los poetas puros no sólo por la exigente dedicación a la poesía, sino también, al igual que José María Eguren, por la exploración de otras formas de arte.

La finalidad de los próximos dos acápites del presente capítulo consistirá en explicar cómo César Moro desarrolla su propuesta poética valiéndose del mito heleno de los Dioscuros y, a la vez, cómo dota de nuevos significados al propio mito. Para ello, en primer lugar se definirán los conceptos que mencionaremos a lo largo de nuestra investigación, los cuales a nuestro entender tejen los hilos significativos que recorren toda la unidad orgánica del poemario: amor-muerte, soberanía, deshumanización,

polisemia e imaginación dinámica. En segundo lugar, subrayaremos las secciones del mito de los Dioscuros que Moro tuvo en cuenta como objeto de su apropiación en Amour à mort, con el objetivo de delimitar aquellas partes que resultarán materia de trabajo de nuestro estudio, y separarlas de aquellas que Moro dejó de lado.

2) Explicación de conceptos fundamentales para el presente estudio

El origen del concepto amor-muerte y su relación psicoanalítica con las figuras mitológicas de Eros y Tánatos se encuentra en el libro de Paul Ricœur Freud: una interpretación de la cultura (2012), en la sección titulada “Eros, Tánatos y Ananké”, la cual trata sobre la comprensión freudiana de la teoría de la cultura desde las figuras mitológicas de Eros, Tánatos y Ananké. Veamos primero cada uno de tales conceptos y luego cómo contribuyen al entendimiento de Amour à mort como unidad.

Ricœur señala que Eros es la vida, es aquello que conserva todas las cosas y lo que se resiste a la muerte. Asimismo, indica que Eros; por un lado, cobra forma en la interioridad individual en tanto libido narcisista, es decir, como una energía psíquica que desatiende lo exterior para dirigirse hacia sí mismo, buscando sustituir los objetos perdidos pertenecientes a la interioridad; y que Eros, por otro lado, en la exterioridad de lo social, tiene la forma de cohesión de grupos cada vez más extensos.

Por su parte, Tánatos es identificado por Ricœur con la muerte, en el sentido de retorno de lo viviente a lo inorgánico; además sostiene que si bien durante tiempos de paz, o tiempos en los que se transparenta el clamor de la vida, la destructividad de Tánatos actúa en silencio intrincada con Eros; en cambio, durante los tiempos de guerra Tánatos opera su destructividad desintrincado de Eros, y revela el tabú del asesinato del hombre por el hombre, prohibido por la cultura.

Por otro lado, Ricœur arguye que Tánatos es una figura de la Necesidad, llamada Ananké, la cual encuentra una resistencia en Eros. Sobre Ananké, Ricœur señala que representa el orden anónimo e inexorable de la naturaleza que se opone a la postura narcisista, debido a que descompone el principio del placer sobre el cual la orientación narcisista edifica una interioridad; según Ricœur, las consecuencias son la renuncia del sujeto a la omnipotencia y la adopción de una postura de resignación frente a la dura Necesidad. Ricœur concluye que la adopción de esta nueva postura pone en evidencia para el sujeto que no hay relación entre sus sueños e ilusiones, y el orden inevitable de la naturaleza.

Cabe agregar que para Ricœur el impulso de Ananké tiene su origen en el principio de realidad, dicho principio es, a la vez, las funciones de la conciencia del yo que implican regulación y rodeo del principio del placer, adaptándose al mundo exterior; y la fuerza del yo ante las pretensiones excesivas del superyó, en tanto autoimagen y moralidad exigentes. A ello se suma que Ricœur se sirve del modelo hegeliano del desenvolvimiento del espíritu absoluto para interpretar el pensamiento de Freud, pues plantea que Ananké se despliega frente a la pareja Eros-Thánatos.

Hasta aquí, si bien podemos conectar a Tánatos con una de las formas de la pulsión de muerte, la que corresponde a la destructividad, no es la única, ya que hay otra forma de pulsión de muerte subrayada por Ricœur que no se identifica con Tánatos y que significa la frontera de éste. En su lectura de Freud, otro de los representantes de la pulsión de muerte, distinto a Tánatos, es la compulsión repetitiva que tiene como orientación el dominio de la ausencia y pérdida de un objeto (Ricœur recuerda el ejemplo freudiano del niño que escenifica la aparición y desaparición de la madre utilizando algo que se encuentra al alcance de su mano), en este sentido la pulsión de muerte se ejerce como el dominio del displacer.

Ahora bien, en Amour à mort el sujeto poético libra un combate interno, narcisista, entre las fuerzas de Eros y Tánatos, dado que en los distintos planos interoceptivo, que incluye las emociones y pensamientos internos del sujeto; propioceptivo, al cual corresponde la percepción que tiene el sujeto de su propio cuerpo; y exteroceptivo, cuyo rango es ocupado por lo exterior al sujeto, prima la representación de sujetos que miran hacia sí mismos para perfilar su singularidad y que pertenecen a colectividades marginales, cuya libido en lugar de orientarse hacia la formación exterior de grupos más extensos y numerosos, se dirige hacia su propia interioridad conflictiva. De ahí que Ananké como reino de la ineluctable necesidad no obtenga mayor relevancia porque ello significaría la representación en el poemario de las necesidades básicas de la supervivencia sin mayores connotaciones relacionadas al tipo de actitud soberana que Moro quiere representar; por ejemplo, en Amour à mort, en lugar de representar el hambre solamente como necesidad básica de ingestión de alimentos, se le representa a ella y a la sed, ambas dotadas de connotaciones relacionadas al deseo intenso del sujeto poético por el amado, unas connotaciones que no van más allá de la interioridad del sujeto.

De modo que el combate intrincado de Eros y Tánatos en Amour à mort no se desarrolla en el contexto de la exterioridad del Ananké hegeliano de Ricœur, el cual supone un tiempo lineal absoluto de desarrollo de una racionalidad moderna, sino en los tiempos ficcionales y el tiempo metaficcional del poema, los cuales en conjunto plantean un tipo distinto de linealidad, la cual da base a la lucha intrincada de Eros y Tánatos al interior del sujeto poético, a lo largo del poemario. Así, seguimos a Dreyfus (2008) cuando arguye que la dialéctica de Eros y Tánatos se maneja en los frentes temporales del pasado que se diluye y el futuro que se impone como un nuevo orden; sin embargo, también proponemos añadir para Amour à mort el frente del aparente tiempo cíclico que

corresponde a las invocaciones y venida de los Dioscuros. Este tiempo es de orden ficcional cuando el mito moreano de los Dioscuros mantiene en una baja intensidad la isotopía de la propia escritura vinculada al tiempo real, cronológico, del lector, y se vuelve metaficcional cuando en el poema final el lector es reenviado al título del poemario, donde el nombre de Moro, el autor real del poemario, adopta nuevas significaciones, con lo cual se renueva la postura narcisista del poemario.

Asimismo, la interioridad queda evidenciada toda vez que el sujeto poético de Amour à mort refuerza el principio del placer cuando su estado anímico se ha vuelto insoportable para sí mismo y recurre desde sí a la invocación a los Dioscuros, quienes se encuentran en la exterioridad, y cuya venida significa una regulación de lo insoportable.

Esta invocación desde sí mismo hacia algo exterior no debe confundirse con la representación de la regulación impuesta por el principio de realidad, pues éste implicaría una adaptación al mundo exterior; más bien el sujeto poético de Amour à mort busca como thelos de la invocación a los Dioscuros mantenerse en el plano interior, cumpliendo con el principio del placer, desde la postura narcisista del dominio de lo insoportable. A ello se suma que en Amour à mort se dé gran importancia a aquellas emociones, actitudes y pensamientos que ocurren en la interioridad del sujeto poético tanto durante el tiempo de espera de la venida de Cástor y Póllux, como durante la ansiada llegada.

Por otro lado, en Amour à mort se representa solamente una de las caras de la pulsión de muerte, la que se identifica con la destrucción y la desaparición; en cambio, no se representa el dominio de la escena repetitiva traumática, encerrada en sí misma. Más bien, se logra una victoria sobre el recuerdo amargo que se sitúa como un estado al que, eventualmente, sigue el placer; de ahí que el amor-muerte subraye que la victoria por turnos de uno u otro combatiente sea sólo pasajera.

Pasemos a la explicación del concepto de soberanía batailleana. En La literatura y el mal (1959) George Bataille define la soberanía según varias características que coinciden con las que hemos señalado como derivadas de la postura narcisista, pero el escritor francés añade algunas más. A la búsqueda de la ampliación de la propia singularidad que no está dispuesta a adaptarse al mundo ordenado por las obligaciones exteriores, Bataille añade su crítica a la economía de la pasión que ellas suponen, y también critica que dicho orden imponga un tiempo de continua postergación de la experiencia del presente. De ahí que Bataille ponga como condición de la soberanía del sujeto que éste la ejerza en un tiempo presente vivido intensamente, sin que el sujeto estime los cálculos de las energías que deberá emplear; y, por otro lado, que su actitud desafiante, expuesta en el estado de la cuestión como la oposición a “cualquier servilismo o subordinación” (Dreyfus, 2008: 83), obtenga una victoria, aunque pasajera, sobre otro sujeto, donde el triunfo consiste en que el sujeto soberano atrae hacia su propio mundo a otro sujeto, exterior, y lo vuelve partícipe de las reglas arbitrarias que aquél posee.

Las figuras con las cuales se identifica el sujetos poético de Amour à mort son soberanas toda vez que se alejan por voluntad propia del orden externo de obligaciones y de tiempo cronológico, y se vuelcan hacia el desafío intenso de dicho orden, en los distintos frentes temporales, trayendo hacia el presente subjetivo la vivencia del pasado en tanto recuerdo re-vivido de una pasión amorosa; reconduciendo el futuro hacia el presente como impaciencia por la espera de la venida de los Dioscuros; y viviendo, en el presente, la llegada de Cástor y Póllux como contemplación. El hecho de que no lleven un cálculo de las energías que deben emplear se traduce en que la mayoría de tales figuras pone en riesgo su vida; por ejemplo, la figura del marinero que se dirige hacia alta mar se arriesga a ser presa de un naufragio, el pianista que busca tocar en el fondo

marino toma el riesgo de morir ahogado, y el demiurgo acróbata, debido a su fisonomía cadavérica, se encuentra al borde de la muerte; de todos ellos podemos afirmar que su soberanía los acerca y confronta con Tánatos. Agreguemos que su soberanía batailleana se traduce en el hecho de que estando en una situación marginal, los sujetos o bien salgan airosos, así el navegante sobrevive a la tempestad, el pianista submarino logra tocar a su gusto, y el demiurgo acróbata obtiene resultados artísticos de alta calidad, o bien logran salirse con la suya, aunque sea por un corto tiempo, como es el caso del transeúnte que mira el cielo durante un breve lapso de tiempo antes de proseguir su camino, a quien se compara con un digno ladrón de poca monta, cuyo robo periódico, marginal, pasa desapercibido.

La comunicación hermética de Amour à mort también es soberana en tanto presupone un lector competente, dispuesto a reordenar su perspectiva de acuerdo a la ficción propuesta por el poemario; esto quiere decir que el lector debe suprimir su libertad y amoldarse a la libertad arbitraria, singular, de la obra.

A propósito de la arbitrariedad de aquel mundo hermético del poemario, prosigamos con la explicación de dos conceptos: deshumanización y polisemia. José Ortega y Gasset, en su libro La deshumanización del arte e ideas sobre la novela (1925) toma interés por dilucidar el propósito del artista nuevo, en el contexto de la proliferación de los movimientos artísticos, y observa que “Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla.” (1925: 365) y agrega una afirmación que radicaliza su comentario sobre la especialización tanto de la producción como de la recepción del arte nuevo: “Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban

en la producción romántica y naturalista.” (359). El concepto de deshumanización para el caso de la poesía implica el progresivo alejamiento del tipo de representación orientada en gran medida hacia aquello que la mayoría de personas reconoce como evidente y real; y también implica un lector nuevo, dispuesto a seguir la recomendación de Ortega, la cual dicta que “para ver un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación visual es inadecuada, no veremos el objeto o lo veremos mal.” (357), de ahí que el escritor español considere que el arte nuevo sea impopular, pues la mayoría de personas no está dispuesta a conocer nuevos significados sino que le basta con reconfirmar, una y otra vez, lo que ya sabe. Ahora bien, complementemos el concepto orteguiano de deshumanización con el de polisemia, pues el conocimiento de las novedades del objeto requiere calibrar varias veces la interpretación y ello ocurre porque en ese tipo de poesía pueden en un verso coexistir varios significados compatibles, los cuales no se contradicen entre sí, lo cual constituye una forma de polisemia; la definición de esta palabra dicta así: “pluralidad de significados de una palabra o cualquier signo lingüístico.” (DRAE 2001: 1219).

La deshumanización y la polisemia son conceptos que recorren toda la escritura hermética de Amour à mort a un alto nivel, lo cual tiene como consecuencia que el lector tome cuenta de la gran cuota de novedad de forma y fondo del poemario, al compararlo con poemarios anteriores. En efecto, la familiaridad que puede tener un lector de poesía de César Moro con el *Ciclo de Antonio* puede inducirlo al error de pensar que el poemario Amour à mort volverá a los viejos temas moreanos revestidos de una escritura hasta cierto punto predecible: nada más lejos de la verdad. Además de los protocolos de lectura, que mencionamos más arriba en el estado de la cuestión, relacionados a los juegos sonoros-semánticos del plurilingüismo que exige la poesía de la última etapa de Moro, se suma, por un lado, un alto grado de deshumanización del

propio mundo actitudinal moreano, ya que la reverencia del amante hacia Antonio como un dios poderoso, avasallador, seguida de la amargura y desesperanza ante su recuerdo tormentoso, en Amour à mort se vuelve ironía corrosiva hacia deidades menores, los Dioscuros, quienes sí corresponden a la contemplación amorosa; y, por otro lado, se suma también un alto grado de estilización de la sintaxis de la propia escritura del poeta, la cual sintetiza, es decir, desrealiza aún más los materiales que pertenecían a la poesía anterior, al tiempo que relativiza los enclaves pronominales, dos operaciones sintácticas que favorecen la polisemia y dificultan la definición de los sujetos poéticos.

El último concepto que vamos a tratar en esta sección se denomina imaginación dinámica y es una de las ideas formuladas y desarrolladas por Gaston Bachelard en sus cuatro libros sobre los complejos psicológicos relacionados a la imaginación de los elementos fuego, agua, aire y tierra. En líneas generales, al igual que El manifiesto surrealista (1924) de André Breton, la obra de Bachelard constituye una crítica del conocimiento objetivo y la revaloración de la facultad de la imaginación; en lugar de asumir la idea de que la percepción de imágenes determina los procesos de la imaginación, Bachelard propone que la imagen imaginada del objeto es una aventura de la percepción. En su segundo libro sobre la imaginación y los elementos titulado El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia (1942), el pensador francés propone la zona intermedia de composición del objeto poético que queremos analizar en la presente investigación literaria, aquella que conecta la singularidad del objeto poético con sus correspondientes complejos psicológicos: “la crítica literaria que no quiera limitarse al balance estático de las imágenes debe acompañarse de una crítica psicológica que reviva el carácter dinámico de la imaginación siguiendo la relación entre los complejos originales y los complejos de cultura. Creemos que no hay otro medio de medir las fuerzas poetizadoras que actúan en las obras literarias” (1978: 34).

Y más adelante, en el mismo libro pone el ejemplo de la imagen en movimiento de un nadador, la cual es fruto de la imaginación dinámica que considera al mar desde la postura narcisista que lo personifica como “un enemigo que trata de vencer y al que hay que vencer; sus olas son cuerpos a los que hay que afrontar” (1978: 251), además Bachelard subraya que el sujeto se identifica con una fuerza desafiante y creadora, lo cual nos muestra que la imaginación dinámica presenta la tensión de dos fuerzas encontradas, donde una de ellas busca la renovación del cumplimiento de su deseo dentro de la postura narcisista: “Más que nadie, el nadador puede decir: el mundo es mi voluntad, el mundo es mi provocación. Yo soy quien agito el mar.” (1978: 252); es por eso que Bachelard, en un libro posterior, el cual trata sobre la imaginación y el elemento tierra, llama a ese fenómeno por su carácter solitario y liberador “ensoñaciones de la voluntad” (2008: 11).

En Amour à mort a la dialéctica profunda del amor-muerte se le suma una dinámica más específica, según la cual las figuras de Eros y Tánatos presentan tensiones de distinta índole relacionadas a obstáculos actitudinales, los cuales son figuras de Tánatos contra las cuales las figuras de Eros plantean una tensión y alternativa desde la imaginación dinámica; por ejemplo en la primera parte del poemario lograr salir del desaliento paralizante causado por una colectividad degradante, u optar por sobreponerse a la duda sobre qué camino tomar en una bifurcación, o superar el tiempo cíclico del vaivén amoroso que se torna insoportable.

3) Secciones del mito griego de los Dioscuros y la elaboración moreana de una estructura causal para Amour à mort a partir de ellas

De las múltiples historias que componen el mito de los Dioscuros, César Moro toma tres episodios: el que describe a los hermanos Cástor y Póllux como dioses protectores de

los marineros; asimismo, el episodio de los Dioscuros como dioses que cometen atrocidades; y, los episodios que oponen la mortalidad de Cástor a la inmortalidad de su medio hermano Pólux y que se resuelven en la diáda formada por ambos. A continuación, revisemos los episodios helenos originales antes de ser resemantizados por Moro.

Según las descripciones de Robert Graves y otros estudiosos de la mitología griega como Edith Hamilton, Félix Guirand y Juan Humbert, se puede deducir que los elementos relacionados a los Dioscuros son el viento y el agua. En efecto, debajo del subtítulo “La familia de Helena de Troya” (Hamilton, 1976: 353), se observa que en la raíz del árbol genealógico se encuentra Eolo, el dios de los vientos, y, en una de las ramas se encuentran, como hijos de Leda y Zeus, Helena y Pólux, cuyo medio hermano, Cástor, se observa en el mismo nivel genealógico, ya que es hijo de Tíndaro y Leda. Por otro lado, los Dioscuros, gracias al nombramiento llevado a cabo por Poseidón, aumentan su dominio de los vientos: “Poseidón hizo a Cástor y Pólux salvadores de los marineros náufragos y les otorgó el poder de enviar los vientos favorables; en respuesta a un sacrificio de corderos blancos ofrecidos en la proa de cualquier barco llegaban apresuradamente por el firmamento, seguidos por un séquito de gorriones.” (Graves, 1995: 308).

Asimismo, un episodio mitológico que ilustra la capacidad que tenían los Dioscuros de torcer la fortuna adversa a partir de su enlace genealógico con los elementos viento y agua fue cuando durante la Expedición de los Argonautas una tormenta azotó la embarcación Argo, y Zeus intervino, a través de los Dioscuros, para remediar la catástrofe :

They [The Dioscuri] also joined Jason on the Argonauts' expedition, and Zeus showed his benevolence towards them during a storm which battered the ship

Argo in the sea of Colchis. While Orpheus called upon the gods, two flames descended from the sky and hovered over the heads of the Dioscuri. This was the origin of Saint Elmo's Fire, which still today announces to sailors the end of a storm. (Guirand, 1965: 143)

Hasta ahora los episodios mitológicos nos muestran a los Dioscuros como personajes que participan en acciones que procuran el bien de personas en peligro de muerte o que contribuyen a que una gran empresa colectiva supere las dificultades y prosiga su curso. Sin embargo, Cástor y Pólux también llevan a cabo actos atroces, con los cuales buscan un beneficio propio o cumplir un rol de justicieros. Uno de estos actos consistió en raptar a las hijas de Leucipo, las novias de sus primos Idas y Linceo, y casarse con ellas, lo cual desencadenó la rivalidad declarada entre los dos pares de mellizos: “this was the occasion of their quarrel with the Aphareids, Idas and Lynceus, who were also paying court to the young women.” (Guirand, 1965: 144)

Otro acto atroz fue cuando, después de su divinización, se hicieron pasar por forasteros y pretendieron pasar la noche en su antigua habitación, sin obtener el permiso del nuevo dueño de la casa, quien les dijo que “serían bien acogidos en cualquier otra parte de la casa, pero que, lamentablemente, su hija ocupaba la habitación de la que hablaban. A la mañana siguiente la muchacha y todas sus pertenencias habían desaparecido y la habitación estaba vacía, excepto las imágenes de los Dioscuros y un poco de benjuí sobre una mesa” (Graves, 1995: 308); estos mitos nos revelan la *hybris* de los Dioscuros, pues se dejan llevar por el deseo y la cólera. En este sentido, otro capítulo mitológico que ilustra dicho carácter furibundo fue cuando, según Graves: “Durante la segunda guerra mesenia una pareja de mesenios provocaron la ira de los Dioscuros haciéndose pasar por ellos” (1995: 308).

Es pertinente subrayar que los Dioscuros son medio hermanos de madre ya que uno de ellos, Cástor, era mortal porque su padre, Tindáreo, también lo era, mientras que a Pólux le correspondía la inmortalidad por ser hijo de Zeus. La mortalidad e inmortalidad de Cástor y Pólux queda evidenciada en el capítulo mitológico en el cual enfrentan a sus rivales Idas y Linceo; el desenlace es fatal para casi todos los personajes involucrados, pero se resuelve de tal manera que Cástor y Pólux quedan definidos como una diada:

Dio la casualidad de que Idas y Linceo se hallaban en el monte Taigeto ofreciendo un sacrificio a Poseidón, lo que aprovecharon los Dioscuros para apoderarse del ganado disputado y también de otros bienes robados, y luego ocultarse en un roble hueco para esperar la vuelta de sus rivales. Pero Linceo los había avistado desde la cumbre del Taigeto, e Idas descendió apresuradamente de la montaña, arrojó su lanza contra el árbol y traspasó con ella a Cástor. Cuando Pólux salió para vengar a su hermano, Idas arrancó la lápida mortuoria de la tumba de Afareo y la arrojó contra él. Aunque gravemente herido, Pólux consiguió matar a Linceo con su lanza; y en ese momento intervino Zeus a favor de su hijo y mató a Idas con un rayo (...) Se conviene generalmente, por lo menos, en que Pólux fue el último sobreviviente de los dos pares de mellizos y en que, después de erigir un trofeo junto al estadio espartano para celebrar su victoria sobre Linceo, suplicó a Zeus: '¡Padre, no permitas que sobreviva a mi querido hermano!'. Pero como estaba predestinado que sólo muriese uno de los hijos de Leda, y Tindáreo, el padre de Cástor, había sido un mortal, Pólux, como hijo de Zeus, fue llevado a su tiempo al Cielo. Pero él rechazó la inmortalidad a menos que la compartiera con Cástor, y Zeus, en consecuencia, concedió a

ambos que pasaran su vida alternativamente en el aire superior y bajo la tierra en Terapne. Y para premiar aún más su amor fraterno puso imágenes entre las estrellas como la constelación Géminis. (Graves, 1995: 306-307)

En este episodio la lanza arrojada por Idas encuentra a Cástor y a Pólux acorralados por su propio ardid, ya que ambos esperaban sorprender a sus rivales desde su escondite, y revela, por un lado, la representación de la muerte como aniquilación de Cástor y, por otro lado, el motivo desencadenante de la *hybris* colérica de Pólux. Además, la vulnerabilidad de Cástor alcanza emocionalmente a Pólux y precede la divinización de los Dioscuros, quienes se vuelven una diada que comparte la inmortalidad.

Estos son los tres episodios mitológicos helenos relacionados a los Dioscuros que César Moro tuvo en consideración para su reelaboración en Amour à mort, de tal forma que las dos partes del poemario quedan hilvanadas. A continuación, evaluaremos de manera general la apropiación moreana en cada una de las partes de nuestro objeto de estudio.

En la primera parte del poemario Amour à mort la voz poética, desde una embarcación, identifica la llegada de una tormenta, la cual causa zozobra e inundación, a tal punto que las propias palabras con las cuales se nos describe poéticamente la catástrofe se llenan de agua “On souligne montagne les autres mots ont de l’eau” (2004: 14). La situación de naufragio por causa de una tormenta es el contexto en el que se realizan las invocaciones a los Dioscuros, la cual se produce con un intenso dramatismo que es proporcional al peligro de muerte. La apropiación moreana del llamado a los Dioscuros tiene la singularidad de mantener velada la identidad de la deidad a quien se pide ayuda, y también de hiperbolizar el peligro mediante un desdoblamiento de la voz poética en

una tercera persona que se identifica con una voz suplicante que ruega al cielo con todas sus fuerzas.

Por otro lado, en la segunda parte del poemario los Dioscuros acuden a las invocaciones efectuadas en la primera parte por la voz poética; pero en lugar de prestar ayuda para aplacar el desastre de la tempestad y el naufragio, llegan bajo el signo particular de su *hybris* furibunda para cometer atrocidades. La reelaboración del mito esta vez pasa por combinar la paradoja de la expectativa rota que enfatiza la proximidad de la muerte y la representación de ésta como ineluctable aniquilación, y la paradoja de Cástor y Pólux como una diada de semidioses que guarda la huella de su vulnerabilidad.

Concluimos este capítulo estableciendo nuestra afirmación de que la estructura básica que Moro elabora a partir del mito heleno es la de dos invocaciones efectuadas en la primera parte de Amour à mort por el sujeto poético en medio de la tempestad, cuya consecuencia es la venida de los Dioscuros en la segunda parte del poemario. En el capítulo siguiente analizaremos a detalle las transformaciones en los recorridos semánticos de las isotopías temáticas del presente objeto de investigación y se buscará demostrar sus enlaces con la estructura básica propuesta.

Capítulo dos: isotopías temáticas de la primera parte de Amour à mort

Con el subtítulo de “Dioscuromachie”, César Moro dividió Amour à mort en dos partes simétricas de nueve poemas cada una; sin embargo, a dicho cálculo premeditado de la proporción le sobreviene el primer problema relacionado a la unidad formal del poemario, ya que las partes parecen tratar temas distintos. Ambas desarrollan de manera distinta los conceptos de amor, muerte y escritura, y sólo la segunda parte tiene referencias expresas a los Dioscuros. Esta aparente falta de enlace entre ambas partes genera que ellas puedan ser leídas como separada la una de la otra y que el lector se pregunte por qué el autor, en lugar de dar independencia a cada una de ellas en dos poemarios distintos, consideró agruparlas bajo un mismo título. La hipótesis que sostenemos en este punto es que el mito de los Dioscuros está velado en la primera parte del poemario y que una lectura atenta a la reformulación del mismo nos permite proponer que Moro elige la sección del mito referida a la invocación y venida de los Dioscuros como hilo conductor de ambas partes. Se origina entonces la pregunta de la presente investigación: ¿por qué Moro escogió el mito de los Dioscuros para su poemario Amour à mort? Nuestra hipótesis es que la estructura causa-efecto de la invocación y venida de los Dioscuros le permite a Moro enlazar las transformaciones que se producen en el recorrido semántico de las isotopías de la muerte, el amor y la escritura, entre la primera y la segunda parte del poemario.

Por otro lado, un segundo problema radica en que mientras que en el *Ciclo de Antonio* la Crítica ha definido, por un lado, una entidad enunciativa identificada con el sujeto poético que, fundamentalmente, representa al amante y, por otro lado, una entidad

destinataria hacia quien se dirige dicho amante y que representa a Antonio, el amado; en cambio en Amour à mort el sujeto poético ocupa múltiples posiciones de enunciación y su destinatario solamente es identificable con nitidez cuando se trata de la representación de los Dioscuros, en la segunda parte del poemario. En efecto, el lector de Amour à mort se encuentra ante un tipo de poesía moderna cuya impronta es la deshumanización (Ortega, 1925) o la desrealización de los objetos poéticos desde voces impersonales que dicen los significados desde uno y otro lugar de enunciación; entre dichos lugares encontramos las frases que eluden la pregunta por quién dice, en unos casos acudiendo al uso del infinitivo (*mourir*, *naître*, *rire*, *feuilleter*, *éteindre*, *barrer*), en otros casos por medio de fórmulas condicionales impersonales (*Si le paysage devient poule*), y también al apelar a frases que responden la pregunta por quién dice, señalando hacia la opinión común anónima (*Il est dit qu'on gagne*), así se puede leer en las cursivas que hemos puesto en los siguientes versos de Amour à mort:

À mourir debout

Il est dit qu'on gagne (2015: 495)

Naître à mourir pour le feu

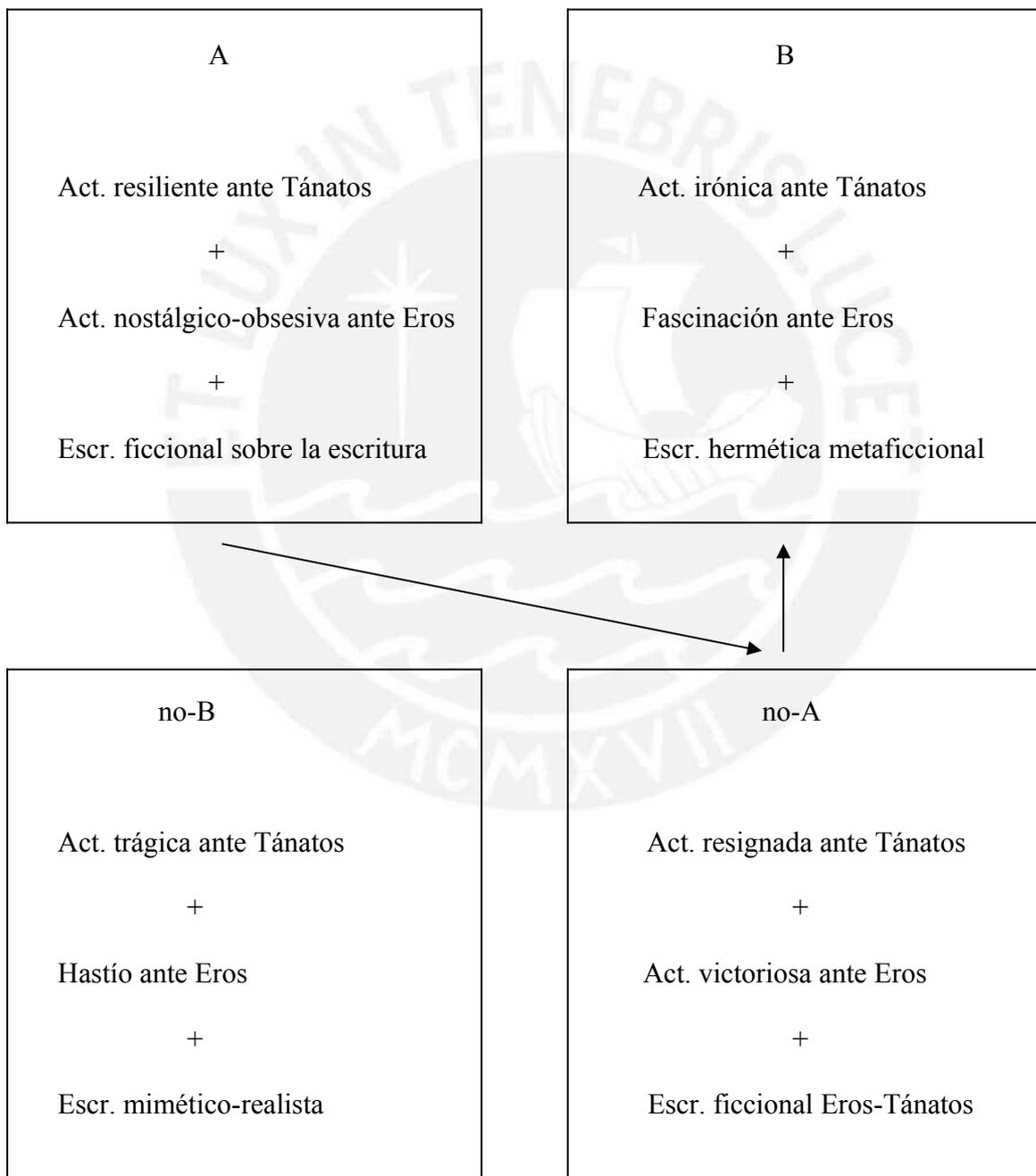
Rire à feuilleter les êtres les morts et les autres les lions

Éteindre pour barrer

Si le paysage devient poule canon pied ou poil (2015 : 497)

De modo que la identificación del sujeto poético exige una adecuación singular de la expectativa de reconocimiento del yo poético recurrente en su compleja heterogeneidad. A fin de explicar la unidad formal del poemario proponemos una serie de isotopías temáticas que dan cuenta de un sujeto poético heterogéneo cuyas transformaciones dentro de los recorridos semánticos que atraviesan las dos partes del poemario son,

fundamentalmente, actitudinales. En el siguiente cuadrado semiótico graficamos la dirección del recorrido semántico del sujeto poético en el nivel temático, cuyas partes iremos detallando en el nivel figurativo icónico con el avance de los capítulos. En el presente capítulo trataremos A y no-A, y en el capítulo siguiente abordaremos B; por otro lado, el recorrido no-B es meramente hipotético y, según nuestra interpretación, no ocurre en Amour à mort:



A continuación, pasaremos a tratar con detalle la primera isotopía temática, en la cual proponemos un sujeto poético identificado con la figura del marinero experimentado.

1. La rebeldía resiliente ante la muerte. La figura del marinero experimentado

Habíamos advertido que la segunda parte del poemario se titula *Dioscuromachie* y en ella hay varias referencias directas a los Dioscuros. Así, en el poema “Destiny”, en el tercer verso, se lee: “Aux volets des dioscures”; en “Le jeu predestiné”, se lee en el primer verso: “Dioscures au rivage”; en “La vitesse nocturne”, en el primer verso se lee: “Dioscures irascibles équarrisseurs”; en “Coup de tête” se lee: “Dioscures taille-douce”. Por otro lado, en *Dioscuromachie* también hay referencias a los Dioscuros mediante metonimias como en “Chers ors des duplicités divines” (Silex of destiny) o “Voltigeurs bicéphales” (Aboutir à la vertu). En todas estas expresiones hay referencia expresa o indirecta a los Dioscuros, de modo que nos parece razonable formular la hipótesis de que si bien en la primera parte del poemario no hay referencias expresas de los Dioscuros, seguramente sí hay metonimias que aluden a ellos de forma velada.

Efectivamente, en la primera parte del poemario después del poema liminar hay una tríada de poemas en los que se lee de manera velada metonimias de una situación de tormenta y el llamado de súplica hacia el cielo. Como esbozamos en el capítulo anterior, este llamado se dirige hacia los Dioscuros que aparecen en la segunda parte porque según uno de los episodios mitológicos helenos, ellos son quienes prestan ayuda a los marineros cuando hay una situación de tormenta mar adentro, pues recordemos que los elementos que les son inherentes por árbol genealógico y que pueden, en su calidad de dioses, dominar son el agua y el viento. Así, en el primer poema de la tríada

titulado “*Avant le premier oiseau luttteur*” se lee la sospecha y luego constatación de la tormenta (hemos añadido el énfasis en cursivas):

Tais-toi (1)

Illumine *le dais coi* (2)

Le liquide rideau du soupçon (3)

Vers *la quille peignée d'orage* (4)

Sidéré sous toit à perdre vue (5)

À griffer l'air (6)

Vainement feuille (7)

La sospecha de peligro de naufragio se consolida en el verso (3), pero su comprensión implica leer la memoria semántica de los primeros versos. El poema se inicia, en (1), con la voz poética que se dirige en modo imperativo hacia un “tu” para que haga silencio, lo cual indica /cercanía/, y ello se vuelve /intimidación/ cuando, en (2), continúa con otro imperativo que ordena iluminar el dosel quieto. En el significado de “le dais coi” se combinan los dos contextos, el que hace referencia al trono y al lecho, compartido por los dos amantes regios. Sin embargo, los versos que siguen en la misma estrofa (4-5) nos conducen a un contexto diferente, el cual está determinado por la imagen que subrayamos en cursivas: un barco en medio de una tormenta y la referencia al techo del barco (mástil y velas) y a la inmensidad de cielo. A la interpretación inicial que considera dos amantes regios se suma, en la relectura de los primeros versos, la que los señala como dos marineros, uno, el capitán, que da órdenes y otro, un tripulante, que las recibe. El sujeto poético (Je) ordena a su interlocutor (tu) que se calle en /Tais-toi/ (1) y que ilumine en lo alto el mástil y las velas (2) /Illumine le dais coi/. Moro ha preferido guardar la rima de /Tais-toi/ (1) y /“dais coi”/ (2), en lugar de escribir /mât/

(mástil) porque “dais”, además de poseer el sema /verticalidad/ que permite establecer, en principio, la analogía con mástil y velas (éstas suponen el sema figurativo “bordadas”, como el dosel de un lecho), conserva los semas que caracterizan la seguridad de recintos culturales cerrados (el trono en un palacio y el dormitorio) y quiere oponerlos al peligro y precariedad al de un navío que había estado seguro y en reposo, y que, casi sin aviso, es batido por una fuerza de la naturaleza, una tormenta, al aire libre.

La dimensión exteroceptiva de la descripción poética de un contexto marino se confirma en (6-7) con la metonimia de un águila pescadora que acecha, a la cual se hace una primera referencia con el título “Avant le premier oiseau de proie”. La segunda referencia al ave rapaz está en dos versos consecutivos; en el verso “À griffer l’air” (6) se pone énfasis en las garras con las cuales esta ave de rapiña corta el aire cuando se dirige a su presa, asimismo, en el verso que sigue, se subraya la gran velocidad con la cual ella se desplaza, pues en “vainement feuille” (7) la oposición del viento al vuelo decidido del ave es imperceptible, como la “ligereza” de una hoja.

Notamos que a la tensión del contexto de tormenta en el mar, en el cual la /muerte/ adquiere la forma de /naufragio/ y /ahogo/, se suma la tensión ocasionada por el águila pescadora que merodea cerca de los navegantes como un signo prospectivo negativo, pues ella representa el mal agüero de una /muerte/ que llega /rauda/ sobre su presa.

Luego, en el segundo poema de la tríada, titulado “Premier oiseau de proie” se lee en los primeros versos cómo la tormenta aumenta su embate hacia el navío y la atmósfera thanática de /aniquilación/ por “inundación”, “naufragio” y “ahogo” en “Au-delà versé en deça empaillé d’orage” (2), nuevamente, se ve reforzada por el águila pescadora que conserva debido a sus garras y a su rápida fuga en (4-5) los mismos semas de “velocidad” y /ferocidad/; y también se intensifica por el fuego, un elemento nuevo que

enlaza la exteroceptividad de la tempestad con la interoceptividad actitudinal de los navegantes:

Naître à mourir par le feu (1)

Au-delà versé en deça empaillé d'orage (2)

Lue la falaise héréditaire (3)

Retirée *la bête* (4)

Qui griffonnait le rire (5)

Esta aparición del “fuego” en “*Naître à mourir par le feu*” (1) relacionada a un tipo de actitud de los navegantes ante la muerte, viene precedida y encadenada a una variante del mismo verso, la cual se sitúa en el verso (12) que inicia la última estrofa de *Avant le premier oiseau lutteur*, el poema inmediatamente anterior:

Naître à mourir pour le feu (12)

Rire à feuilleter les êtres les morts et les autres lions (13)

Eteindre pour barrer (14)

Si le paysage devient poule canon pied ou poil (15)

En (12) la preposición “pour” nos indica que el sujeto poético nace con la finalidad de ofrecerse al “fuego” en dos contextos de significación combinados en las enumeraciones de sustantivos de (13-15), en el primer contexto los verbos “feuilleter” y “barrer” nos conducen al acto de escritura, en el cual las tensiones de sustantivos opuestos como “les êtres les morts” (13) y la tensión producto de la ferocidad de “lions” (13) se distienden al hojearse y luego de ser borradas son reemplazadas por nuevas tensiones pertenecientes a una nueva enumeración de sustantivos cuya oposición es menos evidente. Así, en “poule canon pied ou poil” (15) las oposiciones

de semas se plantean desde el sentido del tacto: “suavidad” y “ligereza” del plumaje de gallina contrastado con la “dureza” y “pesadez” del metal de un cañón, además las sinédoques que oponen piel humana a pelaje animal en “pied ou poil”

En este contexto el fuego se apaga para tachar en “Eteindre pour barrer” (14), quiere decir que entregarse al fuego está relacionado al acto creativo de la escritura, pero que también incluye “apagar el fuego”, entendida dicha acción como tachar aquello que ha sido creado mediante la escritura. La segunda enumeración aparentemente caótica de sustantivos, según esta primera línea de interpretación, es el renacer del fuego que había estado apagado, significa volver a escribir, planteando nuevas tensiones, después de haber tachado lo escrito.

Este contexto fuego relacionado a la escritura se combina con una segunda línea interpretativa que traduce “barrer” por “timonear”; el resultado que se obtiene es que la labor de corrección y creación escritural es análoga a conducir un navío y ella se completa su significado cuando se encadena con “Naître à mourir par le feu” (1) en el contexto de una tormenta que causa inundación en un navío y el peligro de naufragio en el mar. La preposición “par” indica que los navegantes son sujetos pasivos de la acción del fuego, ellos al igual que las palabras escritas, también están sujetos a una reformulación potencial, el fuego no sólo los quema, también los tacha, pero para que puedan volver a ser escritos, para que puedan renacer.

En Amour à mort la situación de los navegantes que en medio de la tempestad y naufragio se entregan al fuego para renacer, nos hace caer en cuenta de que la actitud con la cual ellos resisten y buscan sobrevivir a la muerte, ésta entendida como aniquilación definitiva (Thánatos), es de resiliencia. La actitud resiliente de mantenerse “muriendo de pie” viene anunciada en el poema liminar:

À mourir debout (1)

Il est dit qu'on gagne (2)

Ce coin d'herbes folles (3)

Où commence la solitude (4)

La posición erguida ante la muerte encierra el sema de /orgullo/ en “À mourir debout” (1), además, el renacer desde la agonía bajo la forma de ensoñaciones en “Ce coin d'herbes folles (3) Où commence la solitude (4)” recibe en “Il est dit qu'on gagne” (2) la valoración eufórica. Notamos que la actitud ante la muerte es la misma, pero la tonicidad tímica de este renacer es baja porque está planteada desde el reino vegetal, en cambio, el fuego en el contexto de tempestad y naufragio tiene una intensidad fuerte que sitúa a los navegantes más cerca de la muerte, de modo que su agonía es más viva. En el último poema de la tríada, titulado “Encore têt” se realiza el llamado suplicante hacia los cielos en medio de la tormenta que inunda la embarcación y la lleva al naufragio. Este llamado tiene un grado alto de tonicidad tímica porque atiza la cercanía de la muerte; como anotamos más arriba, los Dioscuros llegarán en la segunda parte del poemario en calidad de “aniquiladores”. En la primera estrofa, en los versos (1) y (6-9) se lee:

On souligne montagne les autres mots ont de l'eau (1)

La position finale du postulateur (6)

Quand aboyant aux vents dressés (7)

Il ment de tout son corps (8)

Pâle fenêtre arc-boutée sur dîmes d'abîme (9)

En este último poema de la tríada se mantiene la metáfora del acto de escribir como navegación desde el primer verso, en el contexto de una tormenta. La única palabra que

se salva es “montaña” porque hace referencia a la cima, sobre la cual está implícito el semema de /seguridad/ y el sema /verticalidad/ durante una inundación; en cambio, en “les autres mots ont de l’eau” (1) las demás palabras sí han sido alcanzadas y “tachadas” por el agua, mientras que en “On souligne montagne” (1) el verbo “souligner”, indica que se escoge una palabra que pueda salvarse del “naufragio” y quedar definitivamente escrita con nitidez.

Por otro lado, el llamado durante la tormenta es efectuado por un solo navegante. Así lo indica la concordancia de número de “du postulateur” (6) y el sintagma pronominal “Il ment de tout son corps” (8). Este llamado del navegante a los Dioscuros es un ardid porque detrás de la súplica hiperbólica se esconde la trampa tendida a Thánatos, la cual consiste en que éste, más adelante, al acudir al llamado bajo la figura de los Dioscuros permite al sujeto poético librarse de una carga de introyección disfórica, influido por otras figuras de Tánatos. La modalidad de “saber-llamar” mar adentro, en el ojo de la tormenta, nos revela que se trata de un navegante experimentado, cuyo ardid obtiene un resultado exitoso cuando llegan como una díada, en la segunda parte del poemario, Cástor y Póllux.

La voz enunciativa del navegante experimentado encuentra una frontera con el paso de la exteroceptividad a la interoceptividad en la segunda estrofa del poema:

Pailleter le ciel ne fut (10)

L’affaire pactisée (11)

Il eut ombrages atteints au cœur (12)

Grandissant de leur séjour (13)

En cage ambrée (14)

Des vivacités qu’on nielle en songe (15)

La atención deja de estar orientada hacia afuera y se vuelve hacia la amargura, decepción y frustración que atrapan al sujeto; dichos sentimientos son representados en el plano figurativo por “ombrages” para, después, ser contenidos en “cage ambrée” (14) donde mantienen toda su intensidad en “Des vivacités” (15) al ser moldeados por el trabajo artesanal de la ensoñación en “qu’on nielle en songe” (15).

El último verso del poema confirma que el paso de la voz enunciante del navegante experimentado, tras su giro hacia la interoceptividad, llega a su límite para dejar su lugar a una nueva posición de enunciación, la cual queda marcada por la primera aparición del pronombre “Je” (16):

J’y sors (16)

Aunque el poema no dé más información acerca del “Je” (16), su aparición, en apariencia abrupta, se explica porque en la estrofa que le precede tanto las figuras “cœur” (12) y “cage” (14), como también la expresión “en songe” (15) suponen la relación englobante/ englobado, según la cual los sentimientos disfóricos son encerrados y reelaborados, sin por ello perder su alta tonicidad tímica, puesto que la figura “ambrée” (14) y el verbo “nielle” (15) poseen el sema /refinamiento/, el cual posiciona dicha transformación interna en el polo eufórico; entonces, como el verbo conjugado “sors” (16) establece un inmediato contraste con la relación englobante/ englobado, el “Je” (16) que lleva a cabo la acción se identifica con los sentimientos eufóricos que son producto de la transformación, y sale, después de la pausa estrófica, a su debido tiempo del encierro. Hasta aquí hemos estudiado la primera parte de la isotopía de la muerte en Amour à mort, atendiendo a su relación con la invocación a los Dioscuros; continuemos con el análisis de la primera mitad de la isotopía del amor.

2. El recuerdo tormentoso del amor-pasión. La figura de la voz del amante en dos frentes temporales

El concepto de imaginación dinámica y los complejos psicoanalíticos que desarrolla Gaston Bachelard en sus libros Psicoanálisis del fuego (1938), El agua y los sueños. En sayo sobre la imaginación de la materia (1942), El aire y los sueños. En sayo sobre la imaginación del movimiento (1943) y La tierra y los ensueños de la voluntad (1948) nos sitúan en el estudio de las creencias asentadas en la capa intermedia del inconsciente, la cual a diferencia de la capa profunda donde residen las pulsiones elementales, complementa el psicoanálisis con un modo novedoso de análisis literario, según el cual la literatura es entendida como expresión de creencias soterradas en la capa intermedia del inconsciente, cuyos personajes de ficción y autores dan, en muchos casos, la pauta de organización de varios de los complejos psicoanalíticos.

A la capa intermedia del inconsciente que vamos a analizar en Amour à mort no se llegará indagando según el criterio de utilidad que define la racionalidad pragmática, más bien se llegará a dicha capa empleando el concepto de imaginación dinámica de las concepciones animistas y substancialistas que, según Bachelard, conforman la base de las creencias inconscientes primitivas sobre los elementos fuego, agua, aire y tierra que atraviesan los complejos psicoanalíticos; lo cual nos va a permitir explicar, por un lado, las razones por las cuales en Amour à mort el sujeto poético padece una tensión entre la ausencia del amado y el recuerdo de la intermitencia de los encuentros amorosos; y, por otro lado, las razones que explican la conexión de la capa intermedia del inconsciente con aquella capa profunda que pone en juego intrincado y conflictivo las figuras de Eros y Thánatos, en la cual se bate la destrucción y renacimiento del sujeto poético en Amour à mort.

En el poema “Coiffer le plat” el sujeto poético se identifica con un amante que expresa con un tono de reclamo el sentimiento aplastante de la ausencia del amado, y ello resulta paradójico porque la constante queja hace que en el frente temporal del recuerdo se vuelva a encender el fuego sexualizado y transgresor del encuentro amoroso. El amante se caracteriza por presentar el complejo de Pantagruel del fuego, según el cual el fuego tiene el instinto animista de devorar y saciar su sed con objetos que tengan su misma substancia caliente. En efecto, la imagen de “panoramas de sable” conjugada con “les poignards de pierre de la soif” nos conduce por vía metonímica a la idea de estar en un desierto caluroso inmenso, en el que se padece mucha sed; por otro lado, la plena satisfacción pantagruélica se representa con las imágenes de tigres sedientos de sangre caliente, en “les tigres rugissant le sang”, que sacian su hambre y sed devorando las tripas de leones, en “les lions éventrés”; al mismo tiempo, el goce pantagruélico se sexualiza con la imagen del coito homosexual en “les aveugles sodomites”, en la cual la ceguera de los amantes intensifica el goce de los demás sentidos. De este modo, en Amour à mort el complejo de Pantagruel sexualizado combina un hambre y sed enormes de gozar del cuerpo del ser amado, con su plena satisfacción. Se destaca la fuerte intensidad con la cual el frente temporal del recuerdo se actualiza el erotismo en el presente mediante el uso del gerundio “rugissant” y el adjetivo “éventrés” que presentan la acción inacabada del goce, así como la imagen de la pareja de sodomitas cuyo epíteto “aveugles” enfatiza la metonimia de tomar las acciones amorosas por sus potenciales autores.

A pesar de que los recuerdos de los encuentros amorosos son “inflamables” porque según la concepción animista el fuego se resiste a desaparecer y regresa con más fuerza nutrido del objeto que comparte su misma substancia, el sujeto poético tiene un límite de tolerancia ante los vaivenes propios del recuerdo de la intermitencia de los intensos

encuentros amorosos. Ellos se vuelven insoportables porque la partida matutina del amado y su llegada nocturna anunciada por el ocaso instalan un tiempo cíclico disfórico durante el cual el amante llega a sentirse apabullado, y como consecuencia no duda en efectuar un segundo llamado a los Dioscuros para que apacigüen el fuego concentrado; cabe aquí recordar que según la concepción animista del fuego, éste se divide en minúsculos cuerpos incandescentes que pueden ascender como vapor y descargarse bajo la forma de rayos, y que ello ocurre en el poema “Coiffer le plat” durante la tormenta, en el mar. El sujeto poético quiere evitar ser objeto de los rayos ocasionados por las intensas apariciones del amado, simbolizadas por la sinécdoque “l’orage” en su sentido más destructivo, más tanático; de ahí que podamos afirmar que este segundo llamado a los Dioscuros, nuevamente, esta vez en la isotopía del recuerdo tormentoso del amor-pasión, es una figura de Eros que busca resistir, aunque sin éxito, a Thánatos; ya que los Dioscuros no acuden y, como consecuencia de la espera, el sujeto poético en la última estrofa se enfasca en la rabia “Même l’oubli/ Claquemuré meurtri/ Entre les dents” y resignación por la ausencia del amado en “Pour toujours de ton absence/ O cimérien plafond”. Moro se apropia del episodio del peligro de naufragio durante una tempestad y enriquece el mito heleno de los Dioscuros con la imagen romántica del coup de foudre, entendido como un sentimiento que puede llegar a poner en riesgo la vida del amante debido a su intensidad, una amenaza mortal que en la versión moreana forma parte de un tiempo cíclico que se vuelve disfórico para el sujeto poético.

Por su parte, el elemento agua en la isotopía del recuerdo tormentoso del amor-pasión es entendido como una sustancia dinámica que absorbe una emoción o un tiempo y los expande; pero también con el verbo “lavar” o “bañar” ayuda a desembarazarse de una emoción que el sujeto poético considera disfórica. En efecto, la presencia del agua en estado sólido asegura que la frescura de la noche se mantenga, sin ella la noche corre el

riesgo de volverse insoportable, así ocurre en “tandis qu’on jette sur la nuit de grands seaux d’eaux”, en el contexto de los reclamos amorosos al amado. El agua aparece como una manera de apaciguar los recuerdos pasionales, pero también para extender la duración de la noche, y de dichos recuerdos. Quiere decir que el agua modera la inflamabilidad de los recuerdos amorosos sin la finalidad de apagarlos del todo, con lo cual deja abierta la posibilidad de que ellos se enciendan de nuevo.

Por otro lado, cuando el sujeto poético se halla inmerso en los recuerdos amargos y dolorosos de la partida del amado, ayuda a despabilarlo transformando la frescura en la frialdad del hielo que se pone en contacto con el rostro para provocar en él una reacción rebelde en “D’éponge glaciale sur la face”, la cual se rige según la dialéctica de la ligereza y la pesadez donde el amante se inclina por el primer elemento de dicha oposición pues lo conduce a un movimiento liberador.

Otra característica del elemento agua es que el aumento perturbador del recuerdo de la partida del amado se representa según la metáfora de la expansión ilimitada del sueño como vegetal submarino en el verso “Roulée aux vagues d’un songe immortel de madrépore” en el poema “Coiffer le plat”, y ello significa que el aumento de peso que supone el crecimiento vegetal submarino se vuelve negativo por insoportable. Podemos concluir que el segundo llamado a los Dioscuros en la primera parte del poemario busca desembarazarse no sólo del recuerdo apabullante de los encuentros amorosos, sino también del peso insufrible del recuerdo de la partida y ausencia del amado, en este sentido el sujeto poético pretende detener el crecimiento de su amargura.

En cuanto al elemento aire, éste se encuentra impregnado por la sustancia ígnea del fuego, propia de la pasión amorosa cuya intensidad de crecimiento depende de la pesadez, por un lado, del aire encerrado en cuatro paredes, del aire caliente e íntimo de la alcoba de los amantes, y, por otro lado, depende de la pesadez de una guarida

condenada en el verso “Repaire aux peaux damnés/ Vent fou”, en el poema “Fourmilière pavoisée”. Con respecto al significado del adjetivo loco con el cual se califica al aire, anotemos que tiene que ver, en un sentido amplio, con un tipo de pensamiento no convencional, el cual no se limita a la lógica ni a la razón pragmática y propone una nueva racionalidad emparentada con el concepto de soberanía batailleana, pues el aire condenado y deshumanizado se atiza y amenaza crecer sin ninguna dirección establecida por los preceptos de alguna autoridad.

Una notación final es que el viento loco entendido como aire enclaustrado, aire caliente, ígneo, de la intimidad de una alcoba, tiene la dirección potencial impredecible del desborde ígneo porque está atrapado en hornos, según el verso “Mais aux fours paré civil de s’atteler” del poema “Fourmilière pavoisée”. El viento loco ígneo sugiere para la pasión amorosa cuya intensidad está a punto de transgredir los límites del ámbito privado e íntimo la imagen de la erupción contenida de un volcán.

En conclusión, la evocación amorosa llevada a cabo por el sujeto poético trae consigo, primero, el tiempo pasado que debido a su alta intensidad se vuelve tiempo presente, y segundo, la figura cíclica de la partida matutina del amado y su llegada nocturna anunciada por el ocaso, la cual se torna un obstáculo doblemente intolerable para el amante, quien se siente por turnos apabullado por la presencia del amado, pero también amargo durante la ausencia de éste. Por ello, más adelante en nuestra investigación veremos que en la segunda parte del poemario se suprime el crepúsculo por estar relacionado al padecimiento del tiempo cíclico del vaivén amoroso, y se reemplaza por la imaginación dinámica de un nuevo tiempo cíclico durante el cual contrasta el día y la noche, el cual se instaura con la venida de los Dioscuros. Prosigamos con el estudio de la primera parte de la isotopía de la escritura.

3. La escritura ficcional. La figura del poeta hermético

Tomemos como punto de partida del presente apartado una de las conclusiones con las que Gaëlle Hourdin finaliza su texto “‘El misterio de lo evidente’. Elementos de análisis de la poética moreana” (2015), en el cual la autora señala que “...en respuesta a un cuestionamiento sobre la identidad, el yo poético moreano se construye en tanto sujeto que ama y que escribe, el amor y la poesía siempre yendo juntos, como lo planteaban los surrealistas.”² (2015: 173-174); primero, porque al subrayar el carácter inacabado con el cual el sujeto poético aborda el amor y la escritura se crea un espacio en el cual los conceptos de imaginación dinámica y progresiva deshumanización encuentran asidero; segundo, porque cuando se destaca que amar y escribir poesía son actividades intrincadas, se comprende la pertinencia de la polisemia, la cual supone expresar con un mismo signo significados de distinto orden.

La idea de la escritura y el amor como actividades inacabadas e intrincadas del sujeto poético sirve de base al propósito del presente apartado, el cual gira en torno al estudio de la representación del proceso de escritura ficcional hecha por César Moro en la primera parte de *Amour à mort*. De modo análogo al apartado precedente, donde en la isotopía del recuerdo tormentoso del amor-pasión se estudió la alternancia entre el goce erótico y los estados tanáticos del apabullamiento y la amargura, ahora estudiaremos el proceso inacabado de búsqueda de la palabra inspirada y su dominio de corte hermético, el cual supone lograr corregir y pasar a limpio los borrones y garabatos que amenazan con echar a perder la justeza fonética, gráfica y polisémica de la palabra poética, la cual una vez afianzada como pericia oculta, cede su protagonismo a la ficción del amor-muerte. Culminaremos esta parte de la investigación echando luces sobre el complejo

² El título del texto original de Hourdin es “*Le mystère de l'évident*”. *Éléments d'approche de la poétique moréenne*, y la cita en francés es “...en réponse à un questionnement identitaire, le je poétique moréen se construit en tant que sujet aimant et écrivain, l'amour et la poésie allant toujours de pair, comme chez les surréalistes.” La traducción al español es mía.

psicoanalítico que proponemos para explicar la singular imaginación dinámica que opera en la isotopía de la escritura ficcional en la primera parte de Amour à mort: el complejo de Hefesto.

En el primer apartado de este capítulo, nuestro breve análisis de la metáfora de la escritura como navegación evidenció de forma concisa que la representación de la labor de corrección y creación involucraba la búsqueda de tensiones y relaciones menos evidentes entre las palabras, y también que tras una cuidadosa selección se lograba un resultado en limpio; si avanzamos un paso más la identificaremos con el proceso de progresiva deshumanización de la poesía, y si partimos de la premisa de la postura narcisista del yo poético de Amour à mort y vamos hasta el final con la metáfora de la escritura como navegación repararemos en que se representa una forma de escribir hermética que se encuentra en las antípodas de la escritura automática surrealista porque en lugar de la inmediatez de la creación verbal que busca sortear la consideración racional, se prefiere corregir, borrar, garabatear, antes de subrayar una palabra poética. En la mencionada metáfora el hecho de que el marinero experimentado ingrese de forma intencionada en alta mar, donde se produce la tempestad, tiene como correspondencia al poeta hermético quien, frente a la hoja en blanco y con su lapicero listo para escribir y enmendar lo escrito, se aventura en el ámbito de la palabra desconocida donde sobrevienen los significados inspirados en su propia ensoñación conflictiva, los cuales deberán pasar por una rigurosa decantación.

Para llevar a cabo el análisis textual de la representación del proceso de escritura hermética, el cual se consolida en la primera parte de Amour à mort como pericia al servicio de la ficción del amor-muerte, retomaremos el texto “‘El misterio de lo evidente’. Elementos de análisis de la poética moreana” (2015) de Gaëlle Hourdin pues en él la autora nos revela cinco claves de lectura que nos permiten abordar el tipo de

pericia hermética encubierta en Amour à mort. En primer lugar, las repeticiones de sonidos vocálicos y consonánticos que rigen la selección de palabras, a la vez en un verso y en versos consecutivos, por ejemplo en “L’*étoile inutile paravent/ Étiole la fiole hurle*”; en segundo lugar, el palimpsesto en una misma lengua, que incluye palabras escondidas en el interior de otras palabras, por ejemplo en las palabras lunes y miércoles en “L’un dit” y “Amer crédit”; en tercer lugar, los versos espejeantes en los cuales el segundo verso imita los sonidos del original en poemas distintos, por ejemplo los sonidos del verso “Ni les bornes arrachées couchées dans la mousse” del poema “Coiffer le plat” son imitados en “À nu les borgnes art haché cou obsédant la moue” del poema “Fourmilière pavoisé”; en cuarto lugar, el paralelismo bilingüe que establece por medio del palimpsesto y la repetición de sonidos una correspondencia entre dos palabras de distintas lenguas, por ejemplo la palabra *amour*, en francés, y la palabra *amor*, en español, en “Amour à mort”; y en quinto lugar, los reflejos interlingüísticos que ponen en diálogo los ecos sonoros de dos lenguas combinadas expresamente, por ejemplo en “La poesía/ que prefiero/ EN AMOR/ je fis d’abord le pré/ Ou R la mort”.

En la primera parte de Amour à mort, después del texto liminar hay una tríada de poemas conformada por “Avant le premier oiseau lutteur”, “Premier oiseau de proie” y “Encore tôt”, en los cuales se representa el proceso de escritura hermética a través de la utilización de verbos como hojear y tachar en “Rire à *feuielleter*³ les êtres les morts et les autres les lions/ Éteindre pour *barrer*” (Avant le premier oiseau lutteur); leer y garabatear en “*Lue* la falaise héréditaire/ Retirée la bête/ Qui *griffonnait* le rire” (Premier oiseau de proie); y subrayar y anotar en “On *souligne* montagne les autres mots ont de l’eau/ Ainsi *éphémérides* aïeul lit bonté/ On doit *marquer* les yeux de chaise” (Encore tôt), los cuales se refieren no sólo a los avances y retrocesos del pensamiento creativo, sino también a los útiles de trabajo involucrados en las acciones

³ Las cursivas en los verbos son mías.

referidas a la escritura hermética entendida como actividad gráfica: hojas de papel y lapicero o lápiz, mas no borrador, pues con él se perdería el registro de las variantes tachadas y lugares con palimpsestos en los que el poeta hermético más cavilaciones realizó. La tríada de poemas se resuelve en “Encore tôt” con la representación en el verso inicial “On souligne montagne les autres mots ont de l’eau” del esforzado triunfo del poeta hermético quien se refiere a su actividad como la selección de una palabra entre muchas otras a las cuales no ignora pero descalifica, luego de lo cual, en el segundo verso “Ainsi éphémérides aïeul lit bonté” representa la consolidación de la pericia de la selección de varias palabras, ya que la enumeración aparentemente caótica lleva una hilación oculta, propia de la escritura hermética. A diferencia de la palabra “montagne” que alude a las alturas donde no puede llegar la inundación; la enumeración mencionada no se relaciona con la metáfora de la escritura como navegación, ni mucho menos con la situación de tempestad, de ahí que una de las claves de interpretación sea recordar una de las direcciones que estableció Pierre Reverdy para la imagen poética, la cual debía poner en relación objetos de contextos lejanos. Las palabras “éphémérides aïeul lit”, además de compartir con “Ainsi” el sonido vocálico [i] aluden al hecho de merecer la conservación en el recuerdo, ya sea por tratarse de sucesos remarcables, o por guardar la genealogía lejana, o por mantener la memoria apasionada de los encuentros amorosos; mientras que “bonté”, el último elemento de la enumeración, se aleja del contexto de los precedentes, pero se conecta con la serenidad y calma de “les yeux de chaise” y “les tiges de dormir” de los versos inmediatamente posteriores, los cuales nos conducen al terreno netamente de la escritura hermética oculta al servicio de la ficción del amor-muerte, puesto que se prosigue con la invocación de los Dioscuros en medio de la tempestad.

El poema que sigue se titula “Élève âgé de l’air” y en él se trata la representación de la pericia escritural encubierta en favor del protagonismo de la ficción del amor-muerte, entendido como enfrentamiento bélico medieval donde Eros, bajo la figura de la sucesión monárquica que renueva las leyes de una dinastía, obtiene un triunfo momentáneo sobre Tánatos, cuya figura, se identifica en “Premier oiseau de proie” con el rey moribundo que escribe su testamento durante un gobierno de ruina y degradación, pero también se identifica en “La reine couronnée et achevée” con el pueblo enloquecido y sin grandeza que irónicamente “corona” a la reina que le sucede al rey en el trono.

La última tríada con la que finaliza la primera parte del poemario también se mantiene en el plano de la escritura ficcional del amor muerte, en tanto guerra medieval de Eros y Tánatos. El turno de la victoria corresponde a Eros, pues con el subterfugio de la tregua de guerra en el poema “Parcours des corps celestes”, se logra introducir la justa amorosa, en la cual si bien primero en el poema “Coiffer le plat” en la isotopía del recuerdo tormentoso del amado triunfan los sentimientos tanáticos de apabullamiento y amargura sobre el recuerdo apasionado del encuentro amoroso, luego, en el poema final titulado “Fourmilière pavoisée” Eros triunfa sobre Tánatos en varios sentidos, como renovado goce del recuerdo del encuentro amoroso, como renacer más allá de la muerte y como goce animal de los sentidos. A continuación ilustraremos el argumento sobre cómo se encubre la palabra hermética mientras se desarrolla la ficción del amor-muerte, para ello estudiaremos algunas claves de lectura del poema “Élève âgé de l’air”.

En principio el aparato de variantes nos advierte que Moro tuvo la tentativa de poner como título “Élevage de l’air”, el cual se mantiene como palimpsesto oculto en las dos primeras palabras de “Élève âgé de l’air”. La consecuencia en el significado es que el discípulo maduro del aire logra dominarlo como si éste fuese un animal sujeto a la

crianza; ocurre el mencionado tratamiento cuando la bandada de gaviotas cuyo canto se asemeja a la risa con la cual se redactan las leyes dinásticas en “L’entourage gavait d’incomparables oiseaux/ De rire en rédigeant les lois/ De notre dinastie” es exaltada en “Ô poules d’eau: perles!” según la analogía de la profundidad del cielo y el mar, como gallinas de agua y perlas. Las gaviotas en bandada son exaltadas como si fuesen gallinas, unos animales de granja que no se destacan por su vuelo y por lo tanto no aluden al elemento aire, sin embargo el aparente rebajamiento de la cualidad aérea de las gaviotas desrealizadas en gallinas es compensado por la equivalencia entre cielo y mar y el preciosismo establecido por “perlas”. Por otro lado, la crianza del aire se refiere también a que el discípulo maduro domina a su maestro, el elemento aire, tanto en el espacio libre de la costa durante el alba, sobrevolada por la bandada de gaviotas en “L’aube rayant le ciel/ L’entourage gavait d’incomparables oiseaux”, como en el espacio cerrado y antropomorfizado del calabozo en “L’automne débridé recourt à l’amorphe anthropomorphisme/ Du cachot”. El dominio del encierro en el calabozo efectuado por el hombre encubierto en el palimpsesto “L’automne” lleva también dos veces repetido y oculto el palimpsesto interlingüístico en español y francés amor/ mort en “l’amorphe anthropomorphisme. Con ello se mantiene velada la postura narcisista desde la cual el discípulo maduro del elemento aire lo domina en su interioridad deshumanizada, donde también ocurre el amor-muerte que tiene en este poema por vencedor momentáneo a Eros, porque ni las leyes de la nueva dinastía en “De rire en rédigeant les lois/ De notre dinastie” ni las caricias nacidas en la interioridad deshumanizada en “Va tu calfeutres tu calcines!/ Il naît/ Des câlineries de septembre” impiden que pronto regrese, inclusive con más fuerza tanática, la degradación del reinado y la ruina de la condición humana en el poema que sigue a “Élève âgé de l’air”, titulado “La reine couronnée et achevée”. Vemos así que el poeta hermético ha pasado a

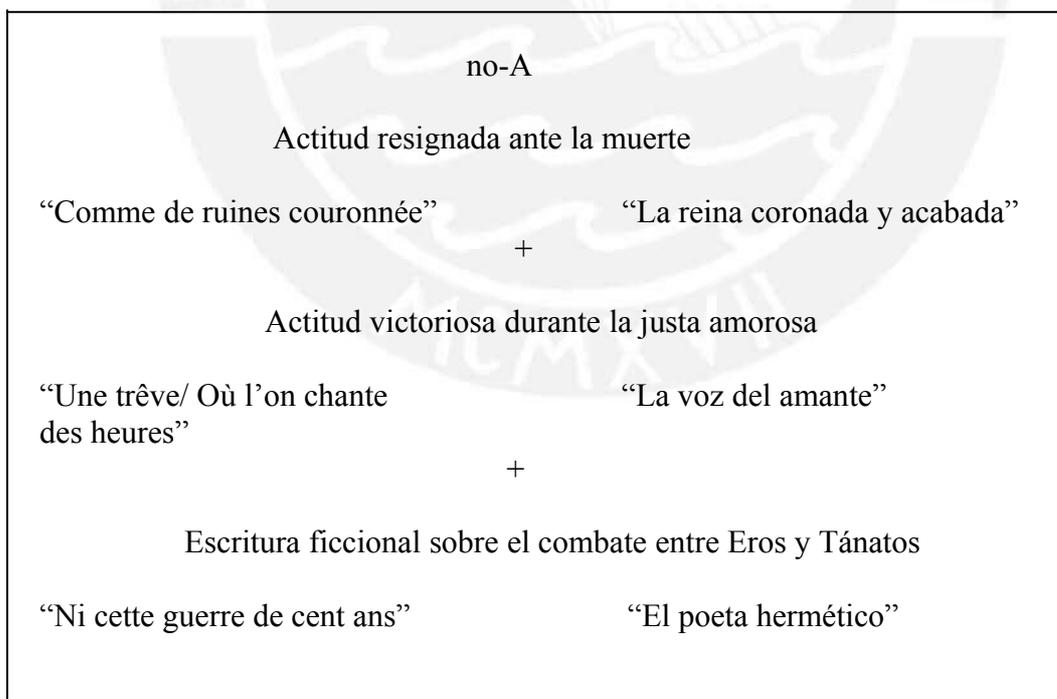
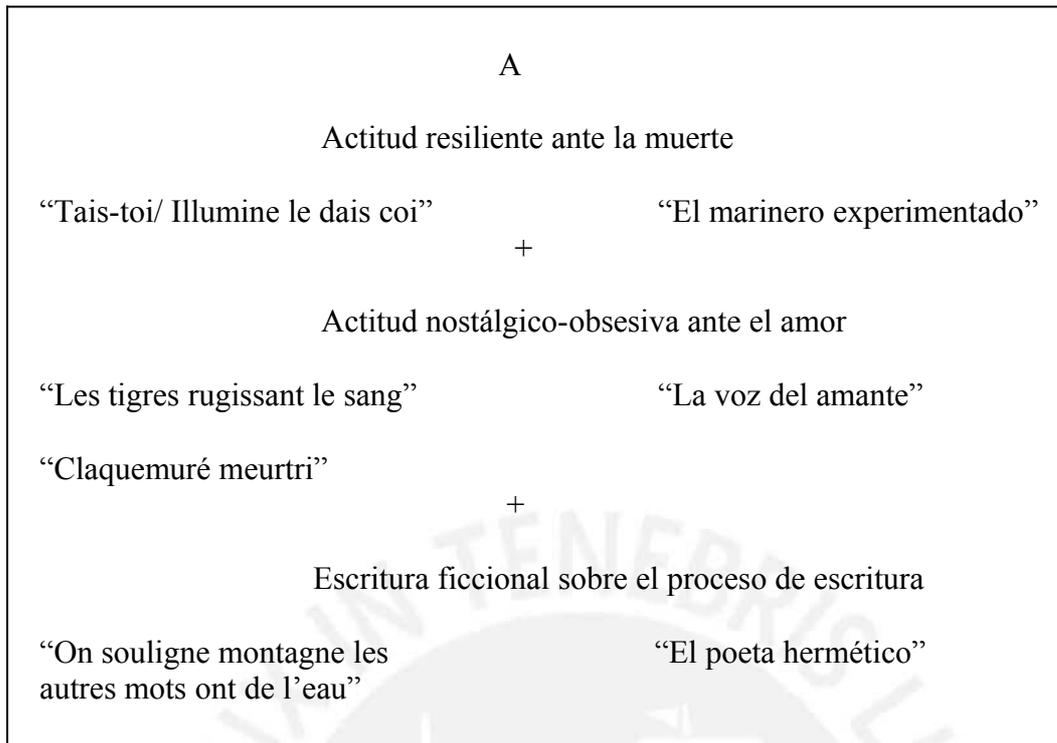
dar preferencia a la representación del amor-muerte entendido como ficción, en lugar de representar los conflictos de su proceso de escritura poética. Finalizaremos este apartado con la explicación del complejo psicoanalítico de Hefesto en la primera parte de Amour à mort.

Gaston Bachelard preguntaría qué sueña y qué siente el poeta hermético durante el proceso de creación de la palabra poética, con dicha pregunta el filósofo buscaría poner sobre la mesa el componente subjetivo del conocimiento objetivo antes de la experiencia y durante ella, pues para el caso referido el poeta hermético tiene en mente un tipo específico de tratamiento que quiere dar a la palabra, sin el cual ella simplemente no encaja con su ideal soñado, pero también puede imaginar la resistencia que sentirá durante el proceso de selección y sucesivas correcciones, antes de lograr un resultado que satisfaga sus altas expectativas, las cuales provienen de la conciencia de su propia pericia. De ahí que cuando observamos de cerca la metáfora de la escritura como navegación subrayamos que ésta se produce durante una tempestad en la cual los rayos corresponden a la sustancia ígnea de las palabras y emociones que llegan al poeta, quien las trata con urgencia y descarta las que forman parte del desastre de la inundación y que no cumplen con las expectativas de su ideal, al tiempo que pasa a limpiar aquellas que están secas, las cuales emplea para escribir el ideal de la escritura ficcional del amor-muerte.

Proponemos el complejo de Hefesto para explicar el tipo de imaginación dinámica del elemento fuego y del elemento tierra en la escritura ficcional porque ella comparte, además de la actitud de confianza y tenacidad, sobretudo la pericia con la cual Hefesto dominaba el elemento fuego y el elemento tierra para cocer y martillar los metales con los cuales forjaba a la perfección joyas y armas para los dioses helenos, quienes no tardaban en mostrar su admiración ante la calidad de los objetos.

Notemos que la representación del proceso de escritura hermética en la primera parte de Amour à mort nos presenta los útiles de escritorio con los cuales el poeta desarrolla y afianza su pericia, pues es él quien, consciente del potencial de su habilidad, coge el lapicero con el cual esboza, tacha y tenazmente corrige las palabras sobre la hoja de papel. Si tenemos en cuenta la metáfora de la escritura como navegación, esta representación de un proceso inacabado quiere decir que la substancia ígnea de las palabras tomadas con urgencia durante la tormenta de inspiración ofrece una resistencia propia del elemento tierra al involucrar herramientas que buscan materializar el ideal, ya que cuando las palabras son escritas sobre el papel, no cubren aún las expectativas del ideal hermético, el cual comprende una compleja combinación de objetivos fonéticos, gráficos y, sobretodo, semánticos. La particular conjugación de los elementos fuego como inspiración ígnea que debe moderarse y tierra como instrumentos que encuentran una resistencia a la materialización del ideal nos permite proponer que el poeta hermético de Amour à mort cuece la substancia ígnea de las palabras inspiradas en la fragua de su imaginación y las corrige y afianza sobre el papel con un lapicero, el cual hace las veces de martillo. Por otro lado, el proceso inacabado de la escritura hermética va acompañado de un sentimiento de confianza motivada por la pericia, la cual se consolida en un punto en el cual en lugar de representar los avatares del proceso de creación, se pasa a un nivel ideal de ocultamiento, el cual, como hemos señalado más arriba, requiere un protocolo de lectura y prioriza la ficción del amor-muerte.

En el siguiente gráfico ilustramos el nivel figurativo icónico de A y no-A, perteneciente al cuadrado semiótico que propusimos para sintetizar el recorrido semántico del sujeto poético en Amour à mort:



Capítulo tres: isotopías temáticas de la segunda parte de Amour à mort

En el presente capítulo abordaremos la segunda mitad del recorrido semántico de las isotopías de la muerte, el amor y la escritura en Amour à mort; cada una de ellas posee una manera singular de transformar dicho recorrido ya sea en el orden del tiempo ficcional y los niveles actitudinales del sujeto poético; o en base a complejos psicoanalíticos que explican las particularidades de la imaginación dinámica; o debido a las estrategias retóricas empleadas para ponderar a los Dioscuros. Las transformaciones implican la instauración temporal de un antes que proponemos coincide con la invocación de los Dioscuros, sumamente diferente a un después lineal que no tiene marcha atrás, el cual a nuestro criterio se identifica con la venida de Cástor y Póllux, sin que ello signifique que se descarte aquellos elementos de la memoria semántica de la primera parte del poemario que vuelven a ser actualizados en “Dioscuromachie”.

El primer apartado tratará sobre los nuevos tiempos ficcionales durante los cuales se desarrolla la venida de los Dioscuros; asimismo, analizaremos la meditación poética del sujeto poético, ya que ella establece una actitud irónica y condenatoria hacia la muerte que proyecta tanto una crítica de las limitaciones de los Dioscuros, como una toma de posición respecto de la actividad artística. Mas adelante, en el segundo apartado estudiaremos los complejos psicoanalíticos que explican el juego de miradas ambivalentes de contemplación y correspondencia entre el amante-torre y los Dioscuros. Finalmente, en el último apartado investigaremos la estrategia retórica que marca la consolidación de la poética hermética moreana en dos pasos, primero como crítica a los Dioscuros en el nivel ficcional del amor-muerte; y luego, por un lado, como la pericia de un juramento que contiene un palimpsesto interlingüístico metaficcional y,

por otro lado, como la cifrada identificación de uno de los sujetos poéticos ficticiales con el autor real, metaficcional, Moro.

1. La ironía de la meditación poética ante la muerte. La figura del pianista submarino y el transeúnte soñador

La segunda parte del poemario lleva el subtítulo de “Dioscuromachie” y él nos advierte acerca del contexto confrontacional en el cual se verán envueltos los Dioscuros, ya que el sufijo “-machie” proviene del griego “makhē” que significa “batalla”⁴. Por otro lado, el sujeto poético y los Dioscuros en tanto adversarios enfrentados sobre la arena del amor-muerte llevan a cabo sus acciones durante un tiempo ficcional, el cual combina el tiempo del destino en su doble acepción de “fatal” futuro perfecto y “clarividente” con el tiempo cíclico del paso de la noche al día, la primera dominada por los Dioscuros y el segundo controlado por el pianista submarino.

Los poemas que dan inicio a “Dioscuromachie” transparentan de forma distinta en sus respectivos títulos el concepto de destino. En “Destiny” el tiempo es el de lo ineluctable y fatal; con la llegada de los Dioscuros el sujeto poético, durante la noche, se ve presa del vaticinio de la muerte con la figura de la inmensa torre sobre el mar, con la cual se identifica y en cuyo exterior señorean los Dioscuros:

Ivoire annelé s’y voir la proie (1)

Des dieux rêverie (2)

Aux volets des dioscures (3)

Si la mer assaille ton visage (4)

Le mur d’argent baigné de lune (5)

Tour mouvante (6) (2015: 508)

⁴ Otras palabras que, por ejemplo, poseen dicho sufijo, aunque no se encuentran en *Amour à mort*, son “gigantomachie” y “tauromachie”.

La dominación ejercida por los Dioscuros sobre el sujeto poético *deshumanizado*, quien se desrealiza en distintas posiciones de enunciación, se advierte cuando éste se ve a sí mismo desde distintas perspectivas, primero en tercera persona impersonal en “s’y voir la proie” (1), como una presa que, desde su posición de englobado, en “Des dieux rêverie” (2), pertenece a la ensoñación englobante de los Dioscuros, materializada en la metonimia de la prestigiosa torre en “Ivoire annelé” (1); después, en segunda persona se establece la metáfora que en la primera parte del sintagma condicional identifica el rostro con el muro exterior de la torre en “Si la mer assaille ton visage” (4); y finalmente la segunda parte del condicional redondea con “le mur” (5) la sinécdoque de la torre, la cual se termina de revelar en tercera persona como “Tour mouvante” (6).

El sujeto poético *deshumanizado*, a partir de distintas posiciones de enunciación se identifica por medio de metonimias y sinécdoques con una torre que se encuentra vigilada desde fuera por los Dioscuros en “Aux volets des dioscures” (3) durante la noche, según la metonimia “baigné de lune” (5). El significado thanático de la luz de la luna se revela varias páginas después, en el último poema titulado “Au verso de l’aiguille” en los versos 11-13:

Au-dessus des échelons royaux vos têtes peintes en étoile (11)

Illuminent la mort à vos pieds (12)

Comme l’initiale lune enceinte (13) (2015: 516)

Versos en los cuales los Dioscuros, en (11), custodian desde las alturas de un trono aquello que, en (12-13) es iluminado *fatalmente* por la luna llena. Este tiempo de la muerte que se avecina como un decreto real ineludible orienta el destino hacia el aspecto perfectivo de lo que se debe cumplir sin ser comprendido por el sujeto poético;

así se lee en la segunda estrofa del poema “Destiny”, en la cual los Dioscuros son presentados en, “La divinité (7), como una deidad unitaria:

La divinité bouge et parle (7)

Des mots rapiécés (8)

De tel oracle en telle langue (9)

Imprévisible (10) (2015: 508)

Es durante la noche que los Dioscuros aparecen como signos de la aniquilación tanática prefigurada en la primera tríada de poemas de la primera parte por el águila pescadora, ellos también se desplazan raudos, en “chevaline” (2), y amenazantes, en “irascibles équarrisseurs” (1) y “Toute fenêtre emmurillée” (5). A ello se suma que durante la noche, en “opales” (2), son luminosos y ocupan todo el espacio, en “Scellant l’air aimable” (4) con lo cual el sujeto poético se encuentra acorralado; así en “La vitesse nocturne”:

Dioscures irascibles équarrisseurs (1)

À la nuit chevaline opales (2)

À taille d’arbre hâlé (3)

Scellant l’air aimable (4)

Toute fenêtre emmurillée (5) (2015: 511)

La noche es el tiempo cíclico que los Dioscuros prefieren para ejercer su amenazante señorío, por ello durante el día la llaman desde el desplazamiento en el mar con “écailles” (8); en la tierra, con “griffes”; y en el aire, con “plumes”. De este modo, en el poema “Coup de tête” inclusive la tonalidad tímica de la /peligrosidad/ aumenta si en

los elementos subrayados entendemos la combinación de tres metonimias sinecdóticas para aludir a un grifo con escamas:

Hélant hélas si diurnes (6)

La nuit (7)

À écailles à griffes (8)

À plumes (9) (2015: 512)

En cambio, en la segunda estrofa del poema “Silex of destiny”, en “Ô soleil” (12), durante el tiempo cíclico de los rayos solares del día la voz poética describe, por medio del apelativo “devin convulsif” (7), y las metonimias “arpèges” (8) y “clavier” (11), a un pianista divino que, concentrado, ralentiza a voluntad el ritmo para crear una vigorosa música, lo cual contrasta, al mismo tiempo, con la fatídica luz de la luna y con la velocidad que había sido impuesta por los Dioscuros:

Le devin convulsif (7)

Module les arpèges (8)

Attelé aux orangers de pouvoir (9)

Vivre! là-bas conu (10)

De ce clavier et de tes jambes (11)

O soleil (12)

Perdu le souffle (13)

Tétant les cieux (14) (2015: 509)

Inclusive, en este contexto de día soleado, en el poema “Le jeu prédestiné”, los Dioscuros pierden toda su /peligrosidad/ y se vuelven, a ojos de la voz poética, en un

pelicano de ensueño; la tonalidad tímica de la /ralentización/ se intensifica porque la música divina del pianista proviene del fondo del mar:

Dioscures au rivage (1)

Ce bel oiseau ce pélican de rêve (5)

Entre les conques (8)

Pour ces pianos (9)

Couverts d'écume (10)

De doigts furtifs (11)

Partant de l'œil aux arpèges lents (12) (2015: 510)

Por otro lado, en el mismo contexto de luz diurna y mar, en la última estrofa del poema “Silex of destiny”, aparece una meditación poética condenatoria sobre la situación deplorable del arte. La ácida crítica dirigida hacia el arte calificado irónicamente como “débonnaire”(15) y luego “Pourri vidé penchant” ocurre durante un tiempo que a la vez, en “À l'aube des sifflets” (17), tiñe el presente de superficialidad en “Où la nage tue l'ombre” (18) y presagia un destino aún más desalentador, cubierto por ella en “*nacre agile*” (19), un verso que esconde el palimpsesto del nado superficial (la “nage”), el cual hemos indicado con cursivas:

Art débonnaire (15)

Pourri vidé penchant (16)

À l'aube des sifflets (17)

Où la nage tue l'ombre (18)

En *nacre agile* (19)

El concepto de meditación poética fue ideado por Julio Ortega (1971) y se refiere a la contemplación crítica e irónica del acto creativo, un componente racional que desarrolla su propio espacio en el seno del tema amoroso inacabado; según Ortega: “La imaginación verbal, el amor interrogado, la poesía haciéndose: signos de una poesía que nace de la pasión amorosa y que se dobla en la meditación poética.” (1974: 148). En “Dioscuromachie” proponemos que el sujeto poético se identifica no sólo con el pianista submarino que hemos estudiado, pero también con el transeúnte soñador que se nombra en el poema “Vie de l’air” en la medida en que ambos tienen características compatibles con el polo eufórico de la meditación poética, la cual desarrolla una crítica a un tipo de arte deleznable y también a las limitaciones de los Dioscuros. A continuación, analizaremos de qué manera la meditación poética sienta las bases de una actitud irónica condenatoria hacia la muerte, representada por los Dioscuros en tanto figuras tanáticas. Comencemos por señalar que en la isotopía de la resiliencia ante la muerte era Tánatos quien llevaba la ventaja sobre su rival Eros en el contexto de la impaciente y amarga espera de la venida de los Dioscuros; sin embargo, estudiamos cómo con el subterfugio resiliente de la *tregua de guerra* Eros lograba culminar con una victoria sobre Tánatos durante una justa amorosa en la última tríada de poemas de la primera parte de Amour à mort. En cambio, en “Dioscuromachie” es Eros quien lleva la ventaja sobre Tánatos porque, como estudiaremos a detalle en el segundo apartado, aun cuando la venida de los Dioscuros significa /peligrosidad/, ésta desde el punto de vista de un paradójico erotismo se revela como el celo amoroso con el cual Cástor y Póllux contemplan al sujeto poético; por otro lado, la primacía de Eros sobre Tánatos se demuestra en cada una de las estrofas finales de “Silex of destiny”, “Coup de tête” y “Vie de l’air” en las cuales por medio de meditaciones poéticas se subraya con ironía condenatoria un tipo de arte, así como las debilidades y limitaciones de los Dioscuros, con lo cual el sujeto

poético expresa una toma de posición con respecto a la labor artística a la vez que pone al descubierto las falencias que Cástor y Póllux poseen como semidioses, situados en las antípodas de la antigua veneración hacia la figura de Antonio como un dios todopoderoso.

La meditación poética del poema “Coup de tête” en primer término ocupa toda la penúltima estrofa con la siguiente pregunta retórica:

Pourquoi ce langage (10)

En hauteur prodigeux (11)

Ces vantaux battant (12)

À vide (13) (2015: 512)

Un cuestionamiento que apunta a criticar la monstruosa fiereza de los Dioscuros metamorfoseados en un grifo según la sinécdoque “À écailles à griffes (8)/ À plumes (9)” cuyo imponente vuelo es referido por la metáfora que toma las hojas batientes de dos puertas en el vacío por las alas de un grifo batiendo el aire en las alturas en “En hauteur prodigeux (11)/ Ces vantaux battant (12)/ À vide (13)”.

En segundo término, la meditación poética ratifica la crítica hacia la amenazante fiereza del grifo cuando en la última estrofa mediante un oxymoron compuesto por el sentimiento reposado de la melancolía en “Ô tendresse la mélancolie (14)/ Tourne bride (15)” propicia el tiempo prolongado del cultivo del alimento fundamental en “Vaquant aux cultures (16)/ Du premier aliment (17)”, el cual, más adelante en el poema “Au verso de l’aiguille” según la metáfora del ideal del fruto maduro como resultado paciente del proceso artístico en “Le fruit s’achemine vers son prestige” (8) implica un tiempo prolongado que se opone al significado del título “Coup de tête”, el cual alude al comportamiento impulsivo de los Dioscuros quienes convertidos en grifo pretenden

forzar la llegada de la noche en “En chair et en os (5)/ Hélant hélas si diurnes (6)/ La nuit (7)”. De este modo, la meditación poética critica el proceder impulsivo de los Dioscuros y simpatiza con el comportamiento paciente del artista-agricultor que espera que los frutos de su arte maduren a su debido tiempo.

Por otro lado, en la última estrofa del poema “Vie de l’air” el sujeto poético inicia la meditación poética situándola en el contexto de la mitología griega cuando Prometeo está listo para entregar a la humanidad el fuego que acaba de robar del carro de Helio en “Volé le véhicule (14)/ Aurige-dieu (15)”; y prosigue la meditación dirigiéndose hacia un personaje que, sin saberlo, se encuentra en la mejor disposición de recibir el don ígneo. Se trata del transeúnte que aún detiene su marcha para prestar exclusiva atención a sus sueños más profundos en “Passant qui rêves loin (16)/ Dans le silence immergé (17)/ Toujours pour de distantes destinées (18)”, a quien desea el recibimiento del don del fuego identificado con la clarividencia de sus ensoñaciones más lejanas en “Que l’œil s’unisse à toi (19)/ Voyeur du ciel (20)”, a quien, además, irónicamente compara, por su lugar marginal en la sociedad, con un ladrón de poca monta y apariencia desgastada que conserva su dignidad pues sus manos sin botín están dispuestas a participar, sin saberlo, del robo prometeico del fuego divino en “Voyou plombé haute dignité (21) Des mains ouvertes à meilleures (22) Dispositions (23)”. En esta meditación poética el sujeto poético traza una frontera netamente humana más allá del ámbito compartido con los Dioscuros, primero porque inserta el contexto del mito de Prometeo, un mito heleno de origen que apunta a la definición de lo humano como un don divino recibido, para enfatizar la disposición del transeúnte soñador y el ladrón de poca monta sin botín para recibir el don del fuego creador, identificado con la clarividencia de los sueños, los cuales suponen que el sujeto se encuentre ensimismado, con la atención vuelta hacia sí mismo; y segundo, porque la mencionada condición

introspectiva es ajena a los Dioscuros, condenados por su *hybris* colérica a verter su atención hacia afuera, ya sea porque realizan acciones amenazantes que los dejan exhaustos o porque acuden a la invocación de un navegante o, como veremos en el siguiente apartado, porque vigilan con celo al amante.

2. El amor contemplativo y recíproco. La figura de la resplandeciente torre nocturna

El análisis literario de la presente investigación prosigue con el esclarecimiento de las razones por las cuales en “Dioscuromachie” la venida de los Dioscuros significa una transformación en la isotopía del amor del poemario; para ello proponemos estudiar la interacción de miradas entre los Dioscuros y el sujeto poético, identificado con el amante-torre desde la perspectiva de dos de los complejos psicoanalíticos ideados por Gaston Bachelard en su libro La terre et les rêveries de la volonté (2012): el complejo de Medusa y el complejo de Atlas.

En el contexto de la indagación sobre los alcances de la imaginación dinámica propia de la intimidad de un sujeto que en vez de trabajar el elemento tierra con sus manos y sus herramientas, toma distancia de él desde una posición de contemplación que rechaza la participación activa, Bachelard explica la organización de las imágenes de petrificación en un capítulo de la obra En rade (2009) del escritor francés Joris-Karl Huysmans, planteando el complejo de Medusa:

Estamos verdaderamente en presencia de una voluntad de “medusear”, al punto que se puede tomar las páginas de Huysmans como tantas ilustraciones de un complejo de Medusa. Si se quiere vivir bien este complejo desde dentro, en su nudo, en su proyección de hostilidad, se reconoce una furia muda, una cólera petrificada, interrumpida de súbito en el instante de su exceso [...] A su manera, un psicólogo experimentado puede reconocer en ello un “complejo de

Medusa”, una voluntad de hipnotismo malvado al cual le gustaría de una palabra y de una mirada mandar al otro hacia las fuentes mismas de la persona.⁵

Para el análisis de la transformación de la isotopía del amor y su relación con el complejo de Medusa, primero debemos tener en cuenta que en “Dioscuromachie” hay un contraste entre el fondo nocturno y el desplazamiento estelar, luminoso, de los Dioscuros, cuya materialidad corporal es comparada con la estrella y el diamante. La luminosidad del diamante es similar a la de una estrella cuyo contraste con la oscuridad favorece la contemplación; este contraste en el cual el fondo oscuro propicia que la luz estelar se destaque es una de las razones por las cuales los Dioscuros son poderosos durante la noche totalmente oscura, la cual carece de otras presencias resplandecientes. Para en esa noche ser los únicos cuerpos luminosos, en el poema “La vitesse nocturne”, dejándose llevar por su hybris colérica y tanática, descuartizan todas las presencias que encuentran a su veloz paso, así en la primera estrofa: “Dioscures irascibles équarrisseurs (1)/ À la nuit chevaline opales (2)/ À taille d’arbre hâlé (3)/ Scellant l’air aimable (4)/ Toute fenêtre emmurillée (5)” (2015: 511), y en el último verso completan el exterminio cuyo resultado es la noche absoluta, en “Que la lumière ne passe plus” (2015: 511). Otro factor específico que debemos tomar en consideración en el complejo de Medusa de “Dioscuromachie” es que la interacción de miradas obtiene un balance deseable desde ambos lados. El juego de miradas entre los Dioscuros y el amante-torre continúa en el poema “Vie de l’air”, en el cual Cástor y Póllux hacen gala de su

⁵ “Nous sommes vraiment en présence d’une volonté de “méduser”, au point qu’on peut prendre les pages de Huysmans comme autant d’illustrations d’un complexe de Méduse. Si l’on veut bien vivre ce complexe du dedans, à son nœud, dans sa volonté mauvaise de projection d’hostilité, on y reconnaît une furie muette, une colère pétrifiée, bloquée soudain dans l’instant de son excès [...] À son ton, un psychologue exercé peut y reconnaître un “complexe de Méduse”, une volonté d’hypnotisme méchant qui aimerait d’un mot et d’un regard commander autrui aux sources mêmes de la personne.” (2012 : 190-191, la traducción de las citas al español es mía)

fulgurante desplazamiento doble y son admirados y deseados por el sujeto poético en “Les gémaux porteurs de lumière (6)” (2015: 514), quien desde su posición de amante-torre enfatiza que la cualidad dual esencialmente inseparable de los gemelos los vuelve más atractivos, pues tomados individualmente se encuentran incompletos en “Mi-rieurs mi-valides (7)” (2015: 514), pero el desplazarse juntos en la nocturnidad, en “Au verso de l’aiguille”, elevan su majestad coronada en sus cabezas como estrella en “Au-dessus des échelons royaux vos têtes peintes en étoile (11)” (2015: 516), así como su vigor sexual, en “En leur vulnérabilité semblable (8)/ Aux sexes en diamant (9)” (2015: 514).

Después de haber sido invocados dos veces en la primera parte del poemario, en “Dioscuromachie” los Dioscuros acuden y la materialidad de sus cuerpos estelares atrae intensamente la mirada del sujeto poético, quien al mismo tiempo recibe de ellos una mirada petrificante, la cual lo apresa y vuelve un amante-torre. La metáfora del amor como una prisión dentro de la cual el amante se encuentra atrapado sin salida, en “Dioscuromachie”, a la luz del complejo de Medusa, nos explica que la hostilidad proyectada por la mirada petrificante luminosa está atizada por la materia de los celos la cual transmite su substancia ígnea al amante-torre. La torre es un tipo de construcción defensiva cuyo brillo nocturno muestra que el amante-torre lejos de devolver una mirada aterrorizada, responde con un tipo de mirada que modera la fascinación con una desconfianza vigilante, la cual se edifica con complacencia y tiene su antecedente en la primera parte del poemario, en el poema “Élève âgé de l’air” cuando el sujeto poético a fin de asegurar su dominio refrescante sobre la nocturnidad del sueño, duerme en una posición incómoda y recelosa, sentado a la mesa con un ojo abierto en “Pour que l’eau versatile (5)/ Traverse la nuit (6)/ Si l’on dort attablé vénérable (7)/ Un œil grimé un œil ouvert (8)” (2015: 500).

En “Dioscuromachie” la materialidad maciza del sujeto poético metamorfoseado en torre de marfil es una consecuencia de la mirada hostil y vigilante de los Dioscuros, quienes custodian de cerca al amante que les pertenece y sobre cuyo futuro fatal discuten sin que éste comprenda aún el significado del oráculo:

Ivoire annelé s’y voir la proie (1)

Des Dieux rêverie (2)

Aux volets des dioscures (3)

Si la mer assaille ton visage (4)

Le mur d’argent baigné de lune (5)

Tour mouvante (6)

La divinité bouge et parle (7)

Des mots rapieçés (8)

De tel oracle en telle langue (9)

Imprévisible (10) (2015 : 508)

El “marfil” posee en la expresión “torre de marfil” los sememas /soledad/ y /aislamiento/ los cuales en el contexto amoroso traducen la intimidad alcanzada por los Dioscuros y el amante-torre; sin embargo, también se refieren al /prestigio/ de un tipo de mirada que el sujeto dirige hacia sí mismo y que proponemos caracterizar con el complejo de Atlas, el cual Bachelard explica de la siguiente manera:

la primera vértebra se llama Atlas porque ella sostiene la cabeza. Hoy se olvida indicar la razón astrológica que enfatizaba que la cabeza es “el cielo del pequeño mundo”. Antaño el cuerpo humano comparado con el cuerpo del universo guardaba así una pequeña parte de las grandes leyendas. [...] “Quizás

la noción de la línea vertical como eje estable de las cosas está en relación con la postura erguida del hombre cuyo aprendizaje cuesta tanto esfuerzo”. En ese sentido, la columna vertebral sería como la plomada vivida en la introversión. Ella sería la referencia vivida de toda psicología del enderezamiento, la guía activa que nos enseña a vencer íntimamente la pesadez. [...] una torre, una muralla no son solamente líneas verticales, ellas nos provocan una lucha de la verticalidad. Atlas es el héroe de esta lucha.⁶

Si atendemos a la perspectiva del sujeto poético que se observa a sí mismo cuando está inmovilizado debido a la fascinación hipnótica ejercida por el apalabramiento incomprensible y oracular de los Dioscuros, encontraremos que el complejo de Atlas guía este tipo de mirada interoceptiva; la propia contemplación y estimación positiva de su condición de torre resplandeciente en la noche envuelve la metáfora del alivio de una carga, pues ante un futuro imprevisible e ineluctable expresado por el apalabramiento oracular de los Dioscuros, el sujeto poético, dirigiéndose hacia sí mismo como segunda persona deshumanizada, admira y celebra la fortaleza y fatal fugacidad de su propio resplandor, al cual se agrega la constatación de su hipnosis en:

Tout pouvoir à toi (11)

Tour cyclone (12)

Où l'espoir meurt incognito (13)

Langue tordue (14)

⁶ “la première vertèbre s’appelle Atlas parce qu’elle porte la tête. On oublie maintenant d’indiquer la raison astrologique qui faisait remarquer que la tête est “le ciel du petit monde”. Jadis le corps humain comparé au corps de l’univers gardait ainsi une petite part des grandes légendes. [...] “Peut-être la notion de la verticale comme axe stable des choses est-elle en rapport avec la station redressée de l’homme dont l’apprentissage lui coûte tant d’efforts. ” Dans une telle vue, la colonne vertébrale serait comme le fil à plomb vécu dans l’introversion. Elle serait la référence vécue à toute psychologie du redressement, le guide actif qui nous apprend à vaincre intimement la pesanteur. [...] Une tour, une muraille ne sont passeulement des lignes verticales, elles nous provoquent pour une lutte de verticalité. Atlas est le héros de cette lutte. ” (2012 : 317-320, la traducción de las citas al español es mía)

Yeux hors de la tête (15) (2015: 508)

A ello se suma que el amante-torre desea mantener en el tiempo ese resplandor fatal altamente eufórico, el cual debe su prestigio a la mirada petrificante de los Dioscuros y a la contemplación de su propio prestigio resplandeciente erguido en la noche:

Bon a refaire (16)

Pour une vie dépendante (17)

Pour le reflet et l'ombre (18)

De la tour sur l'eau (19)

Des jours (20) (2015 : 508)

El complejo de Atlas explica que la mirada del amante-torre hacia sí mismo encuentra una vía de exaltación de su propia fortaleza y prestigio en medio de un estado de petrificación e hipnosis causado por la mirada y el oráculo de los Dioscuros; la exaltación del enderezamiento vigoroso y constante del amante-torre logra que éste se libere del peso disfórico de la fatalidad asumiéndola como un componente tanático que, en “Tour cyclone (12)”, guarda una sintonía con los Dioscuros porque el amante-torre se yergue amenazante sobre las presencias nocturnas circundantes. Esta sintonía es un signo de la correspondencia amorosa basada en el juego nocturno de miradas entre los Dioscuros y el amante-torre; una correspondencia revelada por la complementariedad de los complejos de Medusa y de Atlas en la isotopía del amor de “Dioscuromachie”.

3. La escritura metaficcional. La figura del demiurgo acróbata y del poeta César Moro

En la primera parte de Amour à mort las figuras de Tánatos eran múltiples y tenían distintos grados de metafórica destrucción, la cual comprendía la tempestad en alta mar, como peligro de naufragio y como recuerdo tormentoso del amado; los tachones y borrones que amenazaban con dejar la escritura hermética a medio camino; los jardines y gigantes como complicaciones de la vida palaciega que acarreaban una intranquilidad desfavorable para la ensoñación; el pueblo enloquecido que hundía un reinado; y la mortaja y el crepúsculo como símbolos del abandono y desesperanza que conducían a la decadencia del pensamiento. En cambio, en “Dioscuromachie” Tánatos es representado casi únicamente por figura de los Dioscuros, quienes son batallados por la figura de un sujeto poético cuya heterogeneidad deshumanizada representa a Eros y quien esta vez obtiene una posición ventajosa gracias a la estrategia retórica que consiste en desacreditar a los Dioscuros mediante el énfasis puesto en su vulnerabilidad y limitaciones a fin de, por oposición, recalcar los méritos de un tipo de arte poética hermética cuyo punto culminante es la metaficción. El presente apartado tiene como objeto de estudio los poemas “Aboutir à la vertu”, “First arrangement of fealty” y “Au verso de l’aiguille”, los cuales marcan el tránsito de la ficción a la metaficción dentro de la estrategia retórica de crítica a los Dioscuros y afianzamiento de un tipo de arte poética hermética.

ABOUTIR À LA VERTU

Voltigeurs bicéphales (1)

Au jeu doux au tigre (2)

Tige volée prise (3)

De pâleur grondante (4)

Au seuil même de la douceur (5)

Bouche en urne (6)

Arc-boutée (7)

La peinture à la peine (8)

Couvrant la sciure des dieux au travail (9)

Deux par deux (10)

Dieux pour doigts persécutés (11)

Au piano à queue d'hydre (12)

Pour sa coiffure de beauté (13)

Régnant (14)

Assise à jamais (15)

De trouble en trouble (16)

Vers la pente fluviale (17)

Les doyens vidés à sec (18)

L'été durant (19)

Les jeux divins taris (20)

L'île riante grillée (21)

D'un pied plus haute (22)

Que l'ombre portée du mur (23)

Sur mer (24) (2015 : 513)

En la primera estrofa las acrobacias circenses de los Dioscuros y el robo del fruto maduro, en “Voltigeurs bicéphales (1)/ Au jeu doux au tigre (2)/ Tige volée prise (3)”, son acciones simples y cómodas dado que el tigre está amaestrado y el tallo carece de espinas, lo cual no evita que se enfatice su carácter destructivo simbolizado tanto por la rápida marchitez del tallo en “De pâleur grondante (4)”, como por el ingreso del fruto al reino de la muerte simbolizado por las bocas de los Dioscuros dispuestas a comerlo en “Au seuil même de la douceur (5)/ Bouche en urne (6)/ Arc-boutée (7)”. En cambio, en las dos estrofas que prosiguen se subraya la acción esforzada de la pintura, la cual dotada de animismo en “Assise à jamais (15)” persigue con dificultad las huellas de la destrucción dejadas por los Dioscuros en “La peinture à peine (8)/ Couvrant la sciure des dieux au travail (9)”; además la acción de la pintura encuentra aún mayor complejidad y dificultad cuando busca trasladar su lenguaje al arte musical del piano en “Deux par deux (10)/ Dieux pour doigts persécutés (11)/ Au piano à queue d’hydre (12)”, un objetivo que logra alcanzar a pesar de la adversidad en “Pour sa coiffure de beauté (13)/ Régnant (14)/ Assise à jamais (15)/ De trouble en trouble (16)/ Vers la pente fluviale (17)” y que coincide a la vez con el gesto actitudinal de entereza hasta la muerte del verso del poema liminar “À mourir debout (1)”, y con el significado del título “Aboutir à la vertu”. Es una imagen de la virtud en el terreno artístico que encierra la idea de la persecución tenaz del objeto, pues la pintura va tras los pasos de los Dioscuros; y también la idea del traslado airoso de un lenguaje a otro sin perder la entereza, puesto que en la imagen de la pintura sentada al piano cuyo peinado se mantiene en equilibrio mientras es arrastrada por la pendiente del río hacia el mar, se advierte la metáfora de la vida como un río que desemboca en la muerte pero que logra sobrevivirla durante el ejercicio de la virtud artística bajo el mar. En la última estrofa, nuevamente, a partir de la estrategia retórica de oposición de acciones y actitudes del

sujeto poético deshumanizado y de los Dioscuros, se enfatiza la práctica victoriosa de la virtud artística, pues los Dioscuros, al encontrarse exhaustos luego de haber agotado sus juegos divinos de simple y cómoda destrucción durante el intenso verano en “Les doyens vidés à sec (18)/ L’été durant (19)/ Les jeux divins taris (20)”, son desacreditados frente a la isla calcinada, la cual dotada de animismo como la pintura, ríe porque su inminente hundimiento en el mar, que incluye el muro que está sobre ella, significa la posibilidad de renacer en “L’île riante grillée (21)/ D’un pied plus haute (22)/ Que l’ombre portée du mur (23)/ Sur mer (24)”. Este triunfo ficcional de Eros sobre Tánatos en el contexto de la representación de la poética hermética encuentra su asidero en un concepto de virtud que subraya el complejo afán de perseguir tenazmente, hasta la muerte, el traslado de un objeto en medio de las dificultades desde un lenguaje artístico a otro; asimismo, subraya que con su ejercicio intenso se logra sobrevivir a la muerte y renacer.

El propósito de subrayar las características idóneas de un tipo de arte poética hermética continúa en el poema “First arrangement of fealty”, pero esta vez hay un tránsito desde el nivel ficcional hacia el metaficcional a partir de la relación entre palimpsesto “Humide marmoréen séjour (13)” el cual contiene en “marmoréen” la referencia indirecta del adjetivo “moréen” al autor real del poemario, César Moro, y el beneficio artístico que se busca obtener del juramento de lealtad referido en el título.

Por un lado, en el ámbito ficcional la estrategia de desacreditación por medio de las imágenes de acciones y actitudes opuestas a las de los Dioscuros ocurre cuando las virtudes del demiurgo acróbata contrastan con las limitaciones pertenecientes a la representación de los Dioscuros que en el poema “Aboutir à la vertu” los describía como acróbatas quienes tras hacer un espectáculo circense diurno con un tigre quedaban exhaustos; a ello se suma que, más adelante, se describe la posibilidad de un dios que

posee una serie de falencias incompatibles con la poética hermética propuesta por el sujeto poético. En efecto, en la primera estrofa:

- Démiurge bateleur (1)
 Fou dans le rire faux (2)
 Anse d'ivoire de ma folie (3)
 Il était ainsi prévu os (4)
 Féru de la maigreur divine (5)
 Os fulgurant promu à chair (6) (2015 : 515)

La identificación entre la voz poética enunciativa y el “Demiurge bateleur (1)” en el marco del plano eufórico se da primero porque en la sinécdoque “anse d’ivoire (3)” el material “ivoire” es prestigioso al igual que “marmoréen (13)”, que contiene el palimpsesto de Moro, de modo que ambos generan un juicio a favor que encaja con el arte poética hermética que escoge, tras un riguroso proceso de selección, materiales básicos de alta calidad; en segundo lugar, porque el adjetivo posesivo “ma (3)” hace referencia a un sujeto poético que enuncia desde la primera persona del singular (“je”) y que se encuentra, posteriormente, en “rends-moi (11)” dentro del plano eufórico del juramento de lealtad. La importancia de este juramento se deduce del hecho de que de todo el corpus textual de “Dioscuromachie”, Moro haya reservado el uso del “je” para este poema en el que se pasa al nivel de la metaficción relacionada a sí mismo como autor real; y también se deduce de que su título en lengua inglesa llama la atención sobre sí mismo porque rompe con la expectativa instaurada en el lector por los cinco poemas precedentes titulados en francés. Por otro lado, si analizamos los versos (2-6), los cuales describen al “Demiurge bateleur (1)” como un creador cadavérico y hasta quebradizo, cuyos huesos apenas logra cubrir con su carne, según el sintagma “Os

fulgurant promu à chair (6)” caeremos en cuenta de que esta /ligereza/ hiperbolizada permite al acróbata desplazarse apasionadamente con mayor singularidad y libertad en “Féru de la maigreur divine (5)”, y esta pericia al borde de la muerte, soberana, también es característica de la poética hermética propuesta por Moro. “First arrangement of fealty” consta de dos estrofas, la segunda es la siguiente:

De dieu s’abîmant sur terre (7)

S’il le fallait touffu (8)

Bâclant les pires pierres (9)

Les possibles ententes (10)

Au népenthès rends-moi (11)

Velléité vallée de Velléda (12)

Humide marmoréen séjour (13)

Evaporé en la clarté tactile (14) (2015 : 515)

La estrofa se separa en dos secciones, en la primera (7-10) se construye una imagen que está en las antípodas del “demiurge bateleur” de la primera estrofa, ya que por “touffu (8)” se trata de una divinidad pesada y por “Bâclant” de actuar descuidado, la cual recibe del sujeto poético el juicio negativo que delimita con más detalle aquello que se coloca fuera del arte poética hermética. La divinidad deleznable está construida en (9) según la metáfora del artesano descuidado que trabaja con las peores piedras; sus semas son /decrepitud/, /pesadez/, /lentitud/ y /mediocridad/, los cuales contrastan con aquellos que corresponden a la poética hermética del demiurgo acróbata: /apasionamiento/, /ligereza/, /pericia/ y /prestigio/. La segunda sección (11-14) es una respuesta de rechazo del yo poético a los posibles acuerdos del dios despreciable en (10) por medio de un juramento de lealtad que contiene un palimpsesto metaficcional y que busca obtener los

beneficios de su destinataria, la ensoñación clarividente. Ella se caracteriza por transportar al yo poético, en “Au népenthès rends-moi (11)”, a un estado de ánimo propio de un locus amoenus de la creación artística donde las visiones, en “vallée de Velléda (12)”, que al inicio están envueltas en propósitos inciertos, en “Vélléité (12)”, se tornan frescas, prestigiosas y nítidas en “Humide marmoréen séjour (13)/ Evaporé en la clarté tactile (14)”; por otro lado, el palimpsesto interlingüístico que combina en “marmoréen (13)” la palabra en español “mar” con la francesa “moréen” y que da como resultado “mar moreano” nos sugiere que la singular frescura del locus amoenus moreano de la ensoñación clarividente, pertenece a la playa de la costa peruana en la cual Moro ha resemantizado, en “Dioscuromachie”, la venida de los Dioscuros.

El último poema de Amour à mort se titula “Au verso de l’aiguille” y, como el poema anterior, recalca la alta calidad artística que resulta de la poética hermética, esta vez precisando la manera rigurosa de trabajar la emoción dolorosa, empujándola hacia la muerte; asimismo, aborda el paso de la ficción a la metaficción a partir de la concomitancia entre las dos estrofas iniciales que tratan sobre la culminación de una obra artística y el título “Au verso de l’aiguille” cuya metonimia sinecdótica toma el lado asible de una aguja por la persona que borda, y a ésta como metáfora del poeta que acaba de escribir un poema con la precisión y paciencia con las que se confecciona un tejido. Por otro lado, en la última estrofa, como en los dos poemas estudiados en esta sección, se desprestigia a los Dioscuros en esta ocasión por medio de la ironía verbal que presenta la imagen de velocidad de desplazamiento que los caracteriza desde antes de nacer pero que invierte la valoración de su calidad divina al relacionarla, mediante una aposición, con unos perros obedientes en “L’image dispersée le halo pré-natal (9)/ Vous suit ô dieux-chiens (10)”; sin embargo, el poema concluye con versos que, por un lado, hacen alusión al recuerdo ambivalente del carácter tanático de las amorosas

venidas nocturnas de los Dioscuros, y por otro lado incluyen un palimpsesto que, como explicaremos más adelante, envía al lector al título del poemario, donde se termina de consolidar el nivel metaficcional. Examinemos la organización del poema, la cual se inicia en la primera estrofa con el desarrollo de la metáfora del escritor:

Fréquentation de la divine absence (1)

Barbu de vos algues dieux similaires (2)

Nul devait ignorer les hauts faits qui plus tard (3)

Liquident l'aurore en rame (4) (2015 : 516)

En esta estrofa cual se recuerda, en “Barbu de vos algues dieux similaires (2)”, que el crecimiento del arte hermético submarino se valía de los rastros de los Dioscuros, cuyo vuelo rauda, en “Fréquentation de la divine absence”, durante el día suponía que el artista los perseguía con tenacidad. A ello se suma que, en “Liquident l'aurore en rame (4)”, se señala el término de la actividad escrita durante el amanecer, y se subraya, en “Nul devait ignorer les hauts faits qui plus tard (3)”, que el contenido de lo escrito trata sobre los sucesos anteriores, ocurridos durante la noche; los cuales, por la memoria semántica de “Dioscuromachie”, sabemos que se refieren a la relación entre el amante-torre y los Dioscuros.

La segunda estrofa también se enfoca en el punto final de un proceso artístico ya que trata sobre la representación de la poética hermética y de su prestigioso resultado artístico:

Douce fleur vocale à fond de mine (5)

Blessés anciennement on vous murait (6)

Que la première elle meure (7)

Le fruit s'achemine vers son prestige (8) (2015 : 516)

El sujeto poético describe desde un “nous” formado por “Blessés (6)” y “on (6)” su postura narcisista de autocontemplación y trabajo de desrealización de su dolor con el fin de obtener un objeto artístico de gran factura, para ello se basa en la metáfora de la planta, en “Douce fleur vocale (5)”, que a pesar de haber sido sometida a las peores condiciones de encierro, en “à fond de mine (5)” y “on vous murait”, que inclusive la empujaban intencionalmente a consecuencias fatales, en “Que la première elle meure (7)”, rinde su mejor fruto en “Le fruit s’achemine vers son prestige (8)”.

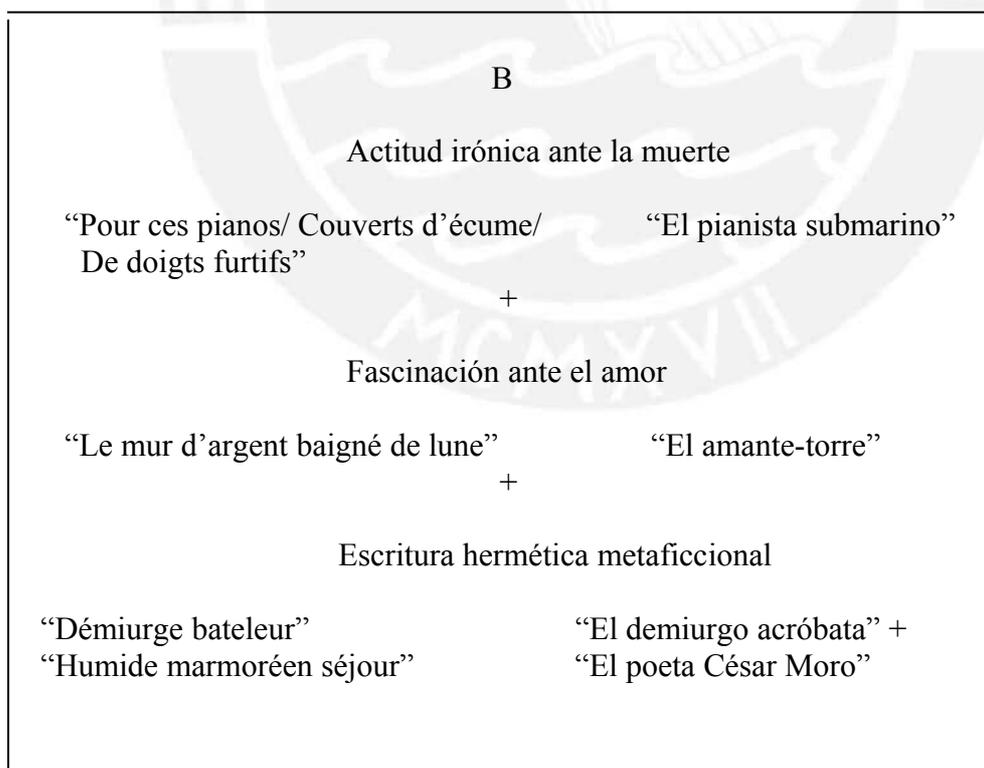
La estrofa final tiene un carácter retrospectivo que en (9-10) mantiene el tono crítico hacia los Dioscuros y cierra el poemario, en (11-13), con imágenes que recuerdan la fatalidad ambivalente del amor-muerte:

L’image dispersée le halo pré-natal (9)
 Vous suit ô dieux-chiens (10)
 Au-dessus des échelons royaux vos têtes peintes en étoile (11)
 Illuminent la mort à vos pieds (12)
 Comme l’initiale lune enceinte (13) (2015 : 516)

Mientras que en la primera parte del poemario el sujeto poético se identificaba con un perro que ladraba al viento para hiperbolizar la urgencia de la invocación, en la segunda parte los Dioscuros son ironizados como canes a fin de subrayar que su venida está marcada por una irracionalidad feroz y vigilante y también por la ambivalencia del amor-muerte, la cual, en “Illuminent la mort à vos pieds (12)”, está referida en el palimpsesto interlingüístico del sintagma en francés “la mort (12)” el cual contiene la palabra en español “amor”. Esta palabra en español genera que la lectura bilingüe del sintagma mencionado sea “Iluminan el amor-muerte a vuestros pies”, en el contexto de

la ficción amorosa del amante-torre cuyo resplandor, durante la noche, corresponde a la iluminación fatal proveniente de los Dioscuros.

Por otro lado, el sintagma “la mort (12)” aparece por única vez en “Dioscuromachie” en el último poema y tiene un carácter metaficcional que envía al lector al título del poemario, ya que éste contiene en el sintagma “*Amour à mort*”, a la vez el mismo concepto de amor-muerte, y el palimpsesto del nombre del autor, Moro (lo hemos evidenciado en cursivas); con lo cual la ficción de la metáfora que en “Au verso de l’aiguille” nos conducía al poeta-bordador quien culminaba una obra artística desde la poética hermética, transita hacia el ámbito de la metaficción donde se encuentra el autor real, el poeta César Moro, quien ha cifrado su nombre en la escritura de *Amour à mort*. Finalizamos el presente capítulo con el gráfico del nivel figurativo icónico de B, con el cual completamos la ilustración del último elemento del recorrido semántico en el cuadrado semiótico que propusimos:



Conclusiones

1. En el estado de la cuestión, la pregunta de la presente tesis sobre las razones por las cuales César Moro eligió el mito de los Dioscuros en su poemario Amour à mort se sitúa desde la lectura con naturalidad del poemario, sin prejuicios negativos hacia la lengua francesa ni a su hermetismo; más bien se atiende a la revalorización de la imaginación plurilingüe y deshumanizada que aquél plantea, particularmente a los vasos comunicantes entre el francés y el español, y en menor medida el inglés. En segundo lugar, desde el punto de vista de la periodización propuesta por la Crítica, nuestro objeto de estudio se ubica a la vez en la última etapa de la producción artística de Moro y contrasta con los objetos propios del Ciclo de Antonio; el mencionado contraste sustenta la originalidad de nuestras hipótesis, pues ellas van a desarrollar novedades relacionadas a la representación de la muerte, el amor y la escritura que proponemos en los recorridos semánticos. En tercer lugar, se ha recogido de la Crítica la idea de que en la poesía de Moro se representa el despliegue de una pasión vital, total, la cual se nutre tanto de la muerte como de la vida; lo cual contribuye a validar nuestra hipótesis sobre el nivel más profundo del poemario, donde desde la postura narcicista del sujeto poético, Eros combate contra Tánatos. En tercer lugar, tomamos de la Crítica también los conceptos de soberanía y meditación poética, los cuales dan base a nuestra explicación sobre los recorridos semánticos del sujeto poético y sus transformaciones actitudinales, a la vez racionales y pasionales, relacionadas a las isotopías de la muerte, el amor y la escritura. En cuarto lugar, desde un punto de vista formal se ha tomado atención especial a las reflexiones de la Crítica sobre las enumeraciones anafóricas en la primera parte del poemario, las cuales evidencian, gracias a nuestros análisis textuales, nuestra hipótesis sobre el recuerdo nostálgico y obsesivo que la figura del amante tiene del amado, y que

ayuda a explicar nuestra hipótesis sobre la segunda invocación a los Dioscuros, la cual se produce cuando el recuerdo del amado se vuelve insufrible para el amante. En quinto lugar, la presente tesis, entre otras líneas de interpretación, se inscribe en el estudio de la forma velada, hermética, con la cual Moro representa el espacio mítico de la costa peruana; ella dota de solidez a nuestra hipótesis sobre el elemento precolombino presente no sólo durante las invocaciones a los Dioscuros, pero también durante las transformaciones en los recorridos semánticos que se gestan con la llegada y permanencia diurna y nocturna de los dioses helenos. En sexto lugar, las elucubraciones de la Crítica acerca de los frentes temporales en la poesía de Moro han dado pie a que el presente estudio distinga a partir de ellas el establecimiento de un aparente tiempo cíclico en Amour à mort que sienta una de las bases de nuestra hipótesis sobre la linealidad y transformación del tiempo para el sujeto poético, ya que éste en la primera parte del poemario tiene una secuencia de goce y tormento que se revela transitoria cuando se produce la llegada de los Dioscuros en la segunda mitad del texto. Pasemos a las conclusiones relacionadas a cada una de las tres hipótesis de la presente investigación.

2. En cuanto a la validación de nuestra hipótesis sobre la transformación del recorrido semántico del sujeto poético en relación a la isotopía de la muerte, identificada con Tánatos; la venida de los Dioscuros permite al sujeto poético librarse de la introyección disfórica derrotista que el sujeto poético padece frente a ella en algunos poemas de la primera parte del poemario en los cuales Tánatos prevalece sobre Eros.

Mientras que en la primera parte de Amour à mort las figuras de Tánatos son múltiples durante las invocaciones a los Dioscuros, pues ejercen una metafórica destrucción de

varias formas, en cambio, en “Dioscuromachie” la venida de los Dioscuros representa a Tánatos sólo de dos formas, siendo Cástor y Póllux la predominante.

En la primera parte del poemario la heterogeneidad de las figuras tanáticas pasa, primero por aquellas que contagian actitudes disfóricas al sujeto poético desde la vida palaciega, por ejemplo, la actitud del rey moribundo, asimismo las obligaciones propias de la oposición entre la vida de palacio y la vida libre en el campo, y también el reinado sobre gentes deleznable; por otro lado, la destrucción anímica del sujeto poético también se da en la forma de tachones y borrones que amenazan con dejar a medio camino su proyecto de escritura hermética; finalmente, los recuerdos tormentosos del amado también son tanáticos en tanto se vuelven destructivos para el sujeto poético.

En cambio, en “Dioscuromachie” Tánatos es representado casi exclusivamente por los Dioscuros, quienes son complementados en el penúltimo poema, titulado “First arrangement of fealty”, con la figura del dios-pesado debido a que éste y los Dioscuros son opuestos a la figura eufórica del demiurgo acróbata con la cual se identifica el sujeto poético. En “Dioscuromachie” siempre desde una postura narcisista, la estrategia retórica es de crítica a los Dioscuros y a la figura del dios-pesado, lo cual permite al sujeto poético librarse del pesimismo contenido en la primera parte del poemario en tanto introyección derrotista de las figuras de Tánatos correspondientes al abandono de la voluntad de vivir; y también como introyección de la ruina y fin de un reinado decadente.

3. Con respecto a la sustentación de nuestra hipótesis sobre la transformación del recorrido semántico del sujeto poético ligada a la isotopía del amor, ella se basa en que durante el tiempo ficcional del día-noche instaurado por la venida de los Dioscuros aquél es diametralmente opuesto al amor que caracteriza al *Ciclo de Antonio* porque la

actitud apasionada del amante hacia los Dioscuros es matizada por la ironía y la actitud de éstos es de celos desenfrenados. El estudio de la heterogeneidad deshumanizada del sujeto poético durante la invocación a los Dioscuros, así como el análisis de los dioses helenos durante su venida como objetos de su atención, en primer lugar nos reveló la transformación actitudinal del sujeto poético soberano como figura de Eros frente a las figuras de Tánatos; en principio en tanto poseedor de una actitud resiliente en el contexto del predominio de Tánatos sobre Eros; y luego como poseedor de una actitud irónica en el contexto inverso, de victoria de Eros sobre Tánatos. En segundo lugar, nos reveló su transformación emocional en el plano amoroso como la relación tormentosa cuyo germen era el recuerdo insoportable de la partida y el abandono del amado, la cual se vuelve, gracias a la venida de los Dioscuros, una relación de contemplación y correspondencia mutua, marcada por la *hybris* de los celos según la metáfora del amor-prisión. En tercer lugar, en “Dioscuromachie” gracias al análisis de los complejos psicológicos esclarecimos las singularidades de la metáfora del amor-prisión. A diferencia del *Ciclo de Antonio*, en el cual había una gran diferencia entre la cuantiosa información que obteníamos sobre el sujeto poético como amante y la escasa referencia a la subjetividad emocional de Antonio, pues las características que se le atribuían como dios todopoderoso, indiferente en la lejanía y sádico en el amor, provenían de la óptica del amante que lo veneraba, en Amour à mort la venida de los Dioscuros significa que el amante tiene contacto con ellos durante el día y la noche de forma ininterrumpida; en el día persiguiéndolos con fines artísticos teñidos de ironía, y por la noche según un nuevo tipo de erotismo basado en la materia ígnea de los celos, la cual enciende la cólera y ferocidad de los Dioscuros, los cuales buscan la atención exclusiva del amante-torre a quien buscan mantener cautivado por medio de un espectáculo de aniquilación de las entidades nocturnas a fin de ganar, a solas, absoluta intimidad; es éste el sentido

de la batalla librada por los Dioscuros en “Dioscuromachie”, el cual se complementa con la posición que tienen ellos, los dioses helenos, como figuras bélicas de Tánatos que combaten al amante-torre porque éste es figura de Eros, hacia quien proyectan su luz de muerte.

4. Nuestra tercera hipótesis afirma que en el recorrido semántico del sujeto poético se produce una transformación relacionada a la isotopía de la escritura, cuya singularidad translingüe, hermética y metaficcional sitúa a Moro como antecesor de los llamados poetas puros de la generación del cincuenta. Durante la invocación del sujeto poético a los Dioscuros, la representación de la solución de las graves dificultades propias del proceso de escritura hermética en los poemas “Avant le premier oiseau lutteur”, “Premier oiseau de proie” y “Encore têt”, según la metáfora de la tempestad en alta mar; sumado a que más adelante se representa a sí mismo en “Dioscuromachie” como poeta hermético, cifrado en el palimpsesto “marmoréen” del poema “First arrangement of fealty” y también en el palimpsesto del título del poemario, Amour à mort, valida nuestra tercera hipótesis, ya que la toma de posición de autorrepresentarse como poeta hermético, maduro en su pericia, sumado al hecho de que se autorepresente fuera de su tiempo contemporáneo de inicio de la segunda mitad del siglo veinte, sitúa a Moro como antecesor de los denominados poetas puros de la generación del cincuenta. En lugar de situarse en su tiempo histórico, los tiempos ficcionales en los cuales se inscriben los palimpsestos interlingüísticos metaficcionales de Moro corresponden, por un lado, según el “mar moreano” inscrito en “marmoréen”, al tiempo inmemorial mitológico de la playa peruana y el alta mar del Pacífico donde ocurren las invocaciones y la venida de los Dioscuros, con su respectivo paso ficcional del aparente tiempo cíclico crepuscular al contraste del día-noche; y, por otro lado, según el nombre del

autor real “Moro” inscrito en “marmoréen” y en el sintagma “Amour à mort”, corresponden al tiempo del complejo de Hefesto, a la vez paciente y cuidadoso en la selección de los materiales ideales de la ensoñación, y también tenaz y preciso con la herramienta, el lapicero, que los escribe sobre la hoja de papel, un tiempo prolongado, durante el cual se desarrolla la pericia de la escritura de poesía hermética. Finalmente, pasemos a las conclusiones sobre los nuevos caminos que podrían tomar las investigaciones futuras sobre Amour à mort.

5. Está pendiente aún en la Crítica realizar estudios que pongan en relación la poesía de César Moro con su obra plástica. En la actualidad, gracias a la publicación de Obra poética completa (2015), la cual contiene un CD-ROM que incluye un documento en el cual en gran medida puede visualizarse y situarse la obra plástica de Moro en una línea del tiempo, estudios comparativos del lenguaje poético y el plástico son factibles. Con los resultados de dichas investigaciones la Crítica podrá repensar los temas moreanos del amor, la muerte y la escritura, en las distintas etapas de su poesía, entre ellas la que incluye nuestro objeto de estudio, Amour à mort.

Bibliografía

ALONSO, Joseph; Daniel Lefort y José Rodríguez (comp.)

1992 Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

AVILÉS, Marco

2012 “César Moro, varias veces maldito”. En Gatopardo. N. 128. P. 82-89.

BACHELARD, Gaston

1992 La psychanalyse du feu. Paris: Éditions Galimard. En

<http://classiques.uqac.ca/>

La terre et les rêveries de la volonté. Éditions Galimard. En

<http://classiques.uqac.ca/>

1978 El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia. Fondo de Cultura de México. En <http://www.iutep.tec.vt/>

1943 L’air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement. Librairie José Corti. En <http://classiques.uqac.ca/>

BATAILLE, Georges

1997 Las lágrimas de Eros. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.

1959 La literatura y el mal. Madrid: Taurus Ediciones.

BELLI, Carlos

2011 “Los hermanamientos literarios”. En Libros y artes. Revista de cultura. N. 50-51. P. 16-17. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

BUXTON, Richard

2000 El imaginario griego. Los contextos de la mitología. Madrid: Editorial Cambridge University Press.

CONTRERAS, Carlos

2000 Historia del Perú Contemporáneo. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

COURTÉS, Joseph

1997 Análisis semiótico del discurso. Madrid: Gredos.

DREYFUS, Mariela

2008 Soberanía y transgresión: César Moro. Lima: Universidad Ricardo Palma/ Editorial Universitaria.

ESTELA, Carlos

2003 Amour a Moro. Lima: Signo Lotofago.

FAVARON, Pedro

2003 Caminando sobre el abismo: Vida y poesía en César Moro. Lima: Antares Artes y Letras.

FERNÁNDEZ, Camilo

2012 César Moro, ¿un antropófago de la cultura? Lima: Revuelta Editores.

FONTANILLE, Jacques y Claude Zilberberg.

2004 Tensión y significación. Lima : Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

FREUD, Sigmund

2003 Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión. Madrid: Alianza Editorial.

GUIRAND, Félix

1965 Greek Mythology. Prague: Ed. Paul Hamlyn.

GRAVES, Robert

1995 Los mitos griegos. Buenos Aires: Alianza Editorial.

GREIMAS, Algirdas

1994 Semiótica de las pasiones. Puebla: Siglo Veintiuno Editores.

- 1982 Diccionario de la Teoría del lenguaje. Madrid, Gredos.
- 1976 Ensayos de semiótica poética. Barcelona: Editorial Planeta.
Semántica estructural. Madrid: Editorial Gredos.
- 1970 Du sens. Essais sémiotiques. París: Éditions du Seuil.
- HAMILTON, Edith.
- 1976 La mitología. Grecia, Roma y norte de Europa. Barcelona: Ediciones Daimon.
- HUMBERT, Juan.
- 2007 Mitología griega y romana. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- KIRK, G.S.
- 1992 La naturaleza de los mitos griegos. Barcelona: Editorial Labor.
- LAUER, Mirko.
- 2012 Una miscelánea en torno de los años 20 peruanos. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima
- LAUSBERG, Heinrich
- 1980 Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura. Madrid: Gredos.
- LE GOFF, Jacques
- 1999 La civilización del occidente medieval. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
En <http://www.paidos.com>
- MARTOS, Marcos
- 2010 “Los nombres de Moro”. En Libros y artes. N. 42-43. P. 2-3. Lima: Biblioteca Nacional del Perú
- MORO, Cesar
- 2015 Obra poética completa. André Coyné, Daniel Lefort, Julio Ortega (ed.)

- Córdoba: Alción Editora.
- 2004 Amor a muerte. Amour à mort. Américo Ferrari (ed.). Lima: Ediciones Ríotigre.
- 2004 Couleur de bas-Rêves tête de nègre. Lima: Ediciones Ríotigre.
- 2003 Prestigio del amor. Lima: Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 1980 Obra Poética I. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- 1958 Los anteojos de azufre. Lima: Ediciones Tigrodine.
- 1957 La tortuga ecuestre. Lima: Ediciones Tigrodine.
- 1943 Le château de grisou. D.F: Tigrodine.
- MORTARA, Bice
- 1991 Manual de retórica. Madrid: Cátedra.
- ORTEGA, José
- 1987 La deshumanización del arte y otros ensayos de estética. Madrid: Espasa-Calpe
- ORTEGA, Julio
- 1971 Figuración de la persona. España: Edhasa.
- RASTIER, Francois
- 1989 Sens et textualité. París: Hachette.
- 1973 Essais de sémiotique discursive. Tours: Mame.
- RUIZ AYALA, Iván
- 1998 César Moro y la tortuga ecuestre (Dos lecturas). Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú.
- SEBBAG, Georges
- 2005 Manifestes dada surréalistes. París: Jean-Michel Place.

SCHOENTJES, Pierre

2001 Poétique de l'ironie. París: Éditions du Seuil.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo

1980 Prólogo: la poesía como fatalidad". En MORO, César. Obra Poética I. Lima: Instituto nacional de Cultura.

WESTPHALEN, Emilio

2002 Las moradas (ed. facsimilar). Lima: Universidad San Martín de Porres. Facultad de Ciencias de la Comunicación, Psicología y Turismo.

WESTPHALEN, Yolanda

2005 César Moro y el surrealismo en América Latina. (comp.). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2001 César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

