



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

LA COMPOSICIÓN DE LA IMAGEN SURREALISTA
EN LE CHÂTEAU DE GRISOU DE CÉSAR MORO

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención
en Literatura Hispánica
que presenta el

Bachiller:

LUIS MAURICIO OLIVERA MENDOZA

Asesora de tesis:

CELIA RUBINA

LIMA, MARZO DEL 2011

Índice.

Introducción

1) Hitos que preceden nuestra investigación y pertinencia de la misma para la Literatura Hispánica.	4
2) Breve historia del rechazo del realismo y acogimiento del surrealismo en Moro.	7
3) Precisiones sobre el objeto de estudio, planteamiento del problema, hipótesis y objetivos.	15
4) Aspecto metodológico.	17

Capítulo uno: Estructura isotópica temática de Le château de grisou

I) Consideraciones acerca de la estructura semántica.	22
II) Gráfico de la estructura de las isotopías temáticas.	25
III) Inventario de las isotopías temáticas.	
1) La belleza de la tortura	26
2) La amargura.	36
3) El dolor	45
4) La ensoñación surrealista	57
5) La libertad	66

Capítulo dos: Los tres principios de composición en las isotopías de Le château de grisou

1) Los principios de composición de la imagen surrealista	75
2) Los tres principios de composición en la isotopía de la belleza de la tortura.	77
3) El principio de lo interno-exteriorizado en la isotopía de la amargura.	80

4) Dos principios de composición en la isotopía del dolor.	83
5) Los tres principios de composición en la isotopía de la ensoñación surrealista.	88
6) Los tres principios de composición en la isotopía de la libertad.	90
Conclusiones	92
Anexo: <u>Le château de grisou</u>	95
Bibliografía	107



Introducción

I) Hitos que preceden nuestra investigación y pertinencia de la misma para la Literatura Hispánica.

Ha pasado más de medio siglo desde las primeras aproximaciones a la biografía y producción textual de César Moro; entre las más importantes para la presente investigación están, en orden cronológico, primero, todas aquellas anotaciones y estudios que, desde los años cincuenta hasta fines de los años noventa, esbozaron una periodización de la obra de Moro que contenía el germen del llamado “Ciclo mexicano” o “Ciclo de Antonio” que comprende, atendiendo a las fechas de composición más no de publicación: La Tortuga Ecuestre (1938-39); Antonio es Dios (1939); Cartas (1939); Le château de grisou (1939-41); L’ombre du paradisiar et autres textes (1939-45); Lettre d’amour (1942); y Pierre des soleils (1944-46). Efectivamente, fueron André Coyné, Julio Ortega, Ricardo Silva Santisteban, y David Sobrevilla, quienes, entre otros asuntos, se encargaron de demarcar las etapas de la producción artística de Moro dando una relevancia especial al mencionado grupo de poemas de doble código lingüístico (español y francés) cuya constante estriba en que la voz del sujeto poético (amante) se dirige con una intensidad sin límites a un mismo destinatario (amado).

Sin embargo, sus aportes dieron siempre más atención a los textos en español, especialmente al poemario La tortuga ecuestre, que aquellos en francés; esta tendencia se acentúa fructíferamente con los estudios de Iván Ruiz Ayala¹ y Elena Altuna²,

¹ RUIZ AYALA, Iván
1998 *César Moro y la tortuga ecuestre (Dos lecturas)*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial.

² ALTUNA, Elena
1994 “César Moro: escritura y exilio”. *Revista de Crítica Literaria*. Lima, número 39, pp. 109-125.

ambos, aunque en sus análisis hicieron enlaces cortos a otros textos moreanos del mismo ciclo textual, enfocaron principalmente su labor hacia aquel poemario.

Otro de los hitos que acomodan el terreno para nuestra investigación se da con la publicación de la obra César Moro: la poética del ritual y la escritura de la modernidad³, donde, a nuestro entender, Yolanda Westphalen marca una nueva tendencia que amplía el ámbito de los estudios sobre la obra de César Moro, pues el objeto de su análisis son un grupo de textos en francés y, a la inversa de la tendencia precedente, sólo de manera ocasional hace enlaces con los otros textos; además, propone una periodización que se basa en la ideología de Moro, de modo que, como veremos más adelante, nos permitirá desenredar lo que se ha venido llamando indistintamente “Ciclo mexicano” y el ya mencionado “Ciclo de Antonio”, esta periodización comprende: 1) Etapa vanguardista. 2) Etapa surrealista militante (1929-43): a) Paris (1929-33); b) Lima (1933-38); c) México (1938-43). 3) Etapa surrealista independiente.

La misma autora fue la compiladora de un libro⁴ de inmensa utilidad para nuestra investigación puesto que en él se analizan por separado desde diversas perspectivas lo que se había agrupado en el “Ciclo de Antonio” o “Ciclo mexicano”, aunque, nuevamente, La tortuga Ecuestre recibe en promedio más interés por parte de la Crítica, pese a que también hay un estudio sobre las Cartas y otro sobre una sección del poemario Le château de grisou. Este paso previo que consiste en el análisis de los textos poéticos tomados en su singularidad es una provechosa faena antes de volver al

³ WESTPHALEN, Yolanda
2001

Cesar Moro: la poética del ritual y la escritura de la modernidad. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.

⁴ (compiladora)
2005

Cesar Moro y el surrealismo en América Latina: actas del coloquio internacional, 4, 5, y 6 de 2003. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.

conjunto; así lo hace Mariela Dreyfus en su libro Soberanía y transgresión: César Moro⁵ donde regresa a la idea del “Ciclo mexicano” o “Ciclo de Antonio”, idea más sólida ahora, cuya premisa considera el doble código lingüístico en la producción artística de Moro.

Con la finalidad de entrar a detalle en la poesía de Moro y despejar la confusión entre “Ciclo de Antonio” y “Ciclo mexicano” proponemos demarcar, de manera provisoria para efectos de aclarar nuestra investigación, el “Ciclo de Antonio” mediante la intersección del “Ciclo mexicano” y la “Etapa surrealista militante”; de modo que, aunque perteneciendo al “Ciclo mexicano” quedan fuera de los límites del “Ciclo de Antonio” los textos “L’ombre du paradisier et autres textes” (1939-45) y “Pierre des soleils” (1944-46); a propósito de este último poemario -que está al margen de la intertextualidad considerada para nuestro objeto de estudio, Le château de grisou- Ricardo Silva Santisteban ya ha apuntado que se trata de una obra de transición pues el drama central de amante y amado se encuentra muy disminuido (1980: 38), sin embargo, solamente un análisis pormenorizado del mismo podría confirmar tal idea.

Nuestro estudio es pertinente para la Literatura Hispánica especialmente teniendo en cuenta que ella incluye un corpus de Literatura de Vanguardia que considera a varios autores que, como Moro, siendo de habla castellana, escribieron en francés y español, entre ellos, Huidobro, Paz, Gangotena, Larrea, Carpentier; así, nuestra investigación es oportuna ya que amplía el conocimiento del grupo de textos bilingües de la poesía de Moro llamado “Ciclo de Antonio”; además, no descuidamos la perspectiva intertextual que evalúa y amplía lo que la Crítica ha recogido, principalmente, cuando en nuestros

⁵ DREYFUS, Mariela
2008

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

análisis contrastamos Le château de grisou con el poemario en español La tortuga ecuestre.

1) Breve historia del rechazo del realismo y acogimiento del surrealismo en Moro.

Desde muy temprano, la tendencia que se alejaba del realismo llamó la atención de César Moro. Es entre 1919 y 1922 que frecuenta a José María Eguren, quien ejercía una notable influencia sobre la generación que giraba en torno a la revista Amauta, recordemos que Eguren ya había publicado Simbólicas (1911) y La canción de la figuras (1916). Cuando Moro conoce a Eguren, éste desde la década de 1910 venía afinando el simbolismo de su poesía proyectándolo también hacia sus pinturas “un estilo pictórico en donde las manchas y las sugerencias empiezan a predominar sobre la descripción que destaca en sus primeros trabajos” (Tarazona 2005: 313-314). Es decir que el tema, como en el simbolismo moderno, no tiene lectura única sino una tendencia hacia los distintos posibles significados que pueden ser despertados en el espectador a partir de un símbolo sugerido en la figura. Más adelante veremos que uno de los recursos retóricos más usados por Moro en Le château de grisou es la metonimia de símbolo por cosa simbolizada que es cuando, por ejemplo, el símbolo “armas” reemplaza a la cosa simbolizada /guerra/ (Mortara 1991: 171). Para comprender las metonimias de símbolo en Le château de grisou debemos tener en cuenta que, a la vez, el contexto de la relación amante-amado y la memoria semántica del poemario⁶ orientan el significado de los rasgos temáticos simbolizados, por ejemplo, /transición/ y /distinción/ por las figuras visuales “hirondelle” y “ivoire”, que, como detallaremos más

⁶ La memoria semántica de un texto es el conjunto de significados que ya han sido manifestados por lo menos una vez y que están dispuestos a ser actualizados por medio de procedimientos como la alusión o la referencia. Al respecto, Courtés afirma que: “al contrario del cálculo lógico que opera con sustituciones, el discurso guardará en memoria, por decirlo de algún modo, las posiciones ya ocupadas precedentemente” (1997: 113)

adelante en el análisis, suman significados para definir el tipo de amor desde el punto de vista del amante.

Regresemos a los primeros años de Moro, antes de publicar poema alguno, nuestro poeta ya iba perfilando su posición con respecto al arte, ella oscilaba entre una afinidad a la propuesta posmodernista de Eguren, y una oposición a las estéticas realista y modernista que se aplaudían en esos años en Lima. A propósito de esto, recordemos que en 1919 se realiza la exposición de cuadros indigenistas de Sabogal con amplia acogida entre los críticos, asimismo, un par de años más tarde, en 1921, conmemorando el centenario de la Independencia, y como manera de retribuir el favor de haber publicado un texto a favor de los regímenes autoritarios⁷, el gobierno de Leguía rinde honores a Chocano nombrándolo poeta nacional. Moro estaba descontento con estos hechos, así lo expresa en la prosa “Los anteojos de azufre” (1934) cuando recuerda aquellos años: “Hacia 1925 (...) en cuanto al arte, por quien haga mejor, en la forma más exterior, un cuadro cualquiera, de aspecto cualquiera, el más banal, de la naturaleza, en lo que esta tiene de más superficial e irrisorio” (1958: 6-7); asimismo, en la prosa de los años cuarenta titulada “Peregrín cazador de figuras” Moro subraya la oposición de Eguren frente a Chocano: “la prístina figura de José María Eguren (...) su ambición era más alta que las pueriles tentaciones realizables, más real que la corona de histrión en laureles de oro que ofrecieran públicamente a José Santos Chocano (...) frente al oropel y los tambores el ónix impecable” (Ídem: 62). La crítica de Moro apunta en varios textos sobretudo hacia la falta de profundidad de un arte gastado, en otras palabras, un nivel temático saturado de interés por lo accesorio, lo secundario, en suma, lo anecdótico o bien la persistencia de significados estereotipados; y en el nivel retórico, la escasa calidad del verso rimbombante.

⁷ Chocano venía de casi ser fusilado en 1920 tras apoyar al dictador de Guatemala Estrada Cabrera, lo salvó una campaña de opinión en su favor en la que participaron el rey de España y el Papa (Oviedo: 1995: 356).

Hacia 1928 Moro estaba ya en Francia pero no dejó de mantener contacto con lo que pasaba en el Perú, de modo que tuvo acceso a las reflexiones teóricas sobre el surrealismo que hicieron Mariátegui y Abril en la revista Amauta. Ambos intelectuales habían estado en contacto directo con la vanguardia europea y regresaron a Perú a dar a conocer y discutir las nuevas ideas sobre la superación del realismo. La superación de éste consistía en darse cuenta de que la manera en que venía siendo entendida la experiencia de lo real resultaba insuficiente. Moro publica en Amauta “following you around” un poema en el que expresa la paradoja del ‘trabajo del sueño’ (o trabajo de la ensoñación) que alterna con el trabajo asalariado; precisamente, una de las problemáticas que desarrollaba Breton era la búsqueda de ese punto en el que se resuelven las contradicciones que restringen la experiencia.

Al año siguiente, en 1929, Moro se integró al grupo surrealista donde pudo ponerse al tanto de la respuesta de André Breton a Pierre Naville en una serie de textos titulados Le surréalisme et la peinture (1925) cuando este último negaba justamente la existencia de una pintura surrealista; y también pudo, nuevamente, ponerse al tanto del Manifiesto del surrealismo (1924) que, aunque ya lo había leído gracias a Eguren, ahora podía discutir las ideas con el grupo y el propio autor, entre ellas la que enlaza la frase inconsciente automática con la imagen visual.

Durante la década de los treinta hizo amistad con Westphalen quien entre sus escritos hacía reflexiones sobre el arte; ambos tenían interés en la interpretación de los textos teóricos de Breton; por otro lado, ambos y otros más sacaron en 1936 un boletín llamado CADRE cuyo objetivo al comienzo fue el apoyo a la defensa de la República Española frente al facismo, boletín que luego se enfocó hacia la crítica de la política interna peruana; el gobierno de Benavides no tardó en tomar represalias confiscando la tirada de boletines que guardaba Moro en su casa, como consecuencia la reacción del

poeta fue adelantar el viaje a México que ya tenía programado⁸, allá lo esperaban el poeta Xavier Villaurrutia y el pintor Agustín Lazo, a quienes había conocido y con quienes había hecho amistad en París.

Partimos del supuesto de que entre 1934 y 1939 Moro seguramente tuvo acceso a un artículo de Breton que se llamaba “La beauté sera convulsive” publicado en el número cinco de la revista Minotaure⁹ donde se vuelven a plantear los principios del arte. Breton propone que a la percepción del objeto surrealista le anteceden una serie de principios como “lo erótico-velado”; “lo explosivo-fijo; y “lo mágico-circunstancial”¹⁰, que aseguran que el objeto se experimente de manera más amplia. Bajo tales coordenadas se invierte la posición del objeto con respecto al sujeto, es decir, que el objeto plantea preguntas al sujeto, en vez de darle respuestas.

En este mismo sentido de profundización en la relación sujeto-objeto, llegamos al fines de 1938 año en que Moro abandonó Perú para mudarse a México; a su llegada conoció a Antonio A. con quien entabló una intensa relación amorosa que funcionó como motor de todo el “Ciclo de Antonio”; asimismo, experimentó a la vez un renovado entusiasmo y el comienzo de una decepción por el movimiento surrealista, experiencia agri dulce que se traduce en su participación en la Exposición Internacional del Surrealismo (1940) donde no estuvo de acuerdo con Breton en incluir al artista Diego Rivera y también porque la carencia de suficientes suscriptores le impidió llevar a cabo la publicación de

⁸ A propósito de este viaje, según Escobar en su libro El imaginario nacional (1989: 38-39), la escritora puertorriqueña Concha Melendez conoció a Moro cuando este releía Nadja de Breton y planeaba un viaje a México.

⁹ En esta misma revista se publicó el catálogo de la primera exposición surrealista en Hispanoamérica organizada precisamente por Moro y Westphalen, ella fue llevada a cabo en la Academia Alcedo en Lima en 1935. (Westphalen, Emilio: 2003: 15)

¹⁰ Breton problematiza estos principios en el artículo “La beauté sera convulsive” que significa “La belleza será convulsiva”. Lo erótico-velado sigue el argumento de que bajo apariencias disímiles se define poco a poco un trazo común hecho de un número de cualidades particulares consideradas más gozosas para el recuerdo que otras; lo explosivo-fijo busca mostrar la relación de un objeto en reposo con otro a velocidad para restituir las dos caras de la fuerza y la fragilidad, de la victoria y el desastre; lo mágico circunstancial explica la disimilitud entre el objeto deseado y el hallazgo, este último resulta ser la solución simbólica de una dificultad que reside en nosotros mismos. (Breton: 1934: 16-20)

su ahora célebre poemario La tortuga ecuestre (1938-39) donde, por cierto, emplea la técnica surrealista de la escritura automática.

Es en este contexto de paulatino aunque no total distanciamiento de la figura de André Breton y el movimiento surrealista “ortodoxo” cuando Moro conoció al artista Wolfgang Paalen a propósito de la colaboración que ambos prestaban en la revista El uso de la palabra, y aún motivado por los picos y caídas de su relación con Antonio A. empieza a escribir Le château de grisou (1939-41), texto que, aunque en corto tiraje, sí pudo publicar. Un dato relevante es que Paalen, además de ser una de las figuras más importantes del grupo heterogéneo de artistas exiliados de guerra y marginados por el discurso dominante¹¹ -entre ellos Remedios Varo, Max Ernst, Leonora Carrington, Benjamin Peret- hizo reflexiones profundas sobre el lugar del arte en la época contemporánea y estos pensamientos fueron también entendidos por Moro, a ellos se refiere explícitamente en su texto “Wolfgang Paalen” cuando lo cita para explicar el recorrido del arte moderno a partir de la ‘crisis de tema’, aquella tendencia que orientaba enfáticamente el arte hacia lo figurativo icónico, es decir hacia la imagen perceptible solamente por los sentidos, y que daba una importancia mínima a los temas puesto que éstos ya estaban gastados.

Sobretudo, retomando el sentido de profundización en la relación sujeto-objeto que había entendido leyendo a Breton, Moro reconoce dicha idea en el trabajo artístico de Paalen donde puede ver a través de sus obras pictóricas aquella relación que invierte el rol del objeto frente al sujeto para hacerle preguntas, esto se ve plasmado en Le château de grisou donde Moro se vale de una serie de procedimientos retóricos para motivar a

¹¹ Paalen crea en 1942 la revista Dyn y en uno de sus primeros números Moro, antes de la publicación de Le chateau de grisou (1943), firma el manifiesto “Por una moral objetiva” donde, según Coyné, declara en inglés y en francés “nuestra única ambición es hablar para aquellos que sienten repugnancia por dedicarse ciegamente a una acción de sentido único, aquellos que alguna vez respiraron el perfume de la libertad y no pueden olvidarlo” esta revista se editó y publicó en México pero se difundió en Nueva York y Londres inicialmente como complemento del grupo ortodoxo de Breton (Pascual 2004: 56).

un lector (sujeto) activo con respecto al poema (objeto); entre ellos, la figura dialéctica de la praeparatio, que según Lausberg: “es una anticipación velada de ciertas partes del razonamiento” (1980: 259) mediante una subiectio, que según el mismo autor, es: “un diálogo ficticio (por tanto, monológico) incrustado en el discurso, con pregunta y respuesta (...) con el fin de animar el hilo del razonamiento” (Ídem: 198). Así en el poema “Fata Alaska” hay una subiectio que lleva consigo, por ser una praeparatio, un carácter enigmático manifiesto, expreso. Primero, porque en la propia formulación de la pregunta el lector no sabe aún a qué idea se refiere la expresión “monde refroidi”:

Qui trompera le monde refroidi (11)¹²
En perles en souterraines sources? (12)

y, luego, porque en el mismo poema en el verso que le sigue se da una respuesta que si bien se apoya en el título “Fata Alaska” que justamente es el título que Wolfgang Paalen dio a uno de sus cuadros, a la vez se aleja del contexto general del poemario que es la situación amante-amado: La respuesta identifica a Paalen como la posible persona por la que se pregunta:

Un foulard de brume sur l’arbre essentiel (13)
Se plie docile aux formes des fantômes (14)
Familiers de Wolfgang Paalen (15)

La respuesta definitiva a la pregunta se da más adelante en el poema “Pyrophore”:

D’un cri la perle des marais (7)
Remonte le courant (8)

Más adelante veremos en detalle cómo por alusión a la memoria semántica del poemario la figura “des marais” simboliza el recuerdo obsesivo del amado y que la

¹² Desde ahora, como parte del método de análisis, cuando citemos un poema de Moro enumeraremos los versos de la siguiente manera: el primer verso será numerado con (1), el segundo con (2) y así sucesivamente.

“perle” que logra remontarlo se refiere al amante. El hecho de que la pregunta sea enigmática y que su respuesta no sea completa sino sólo parcial hace que el lector salga de una posición de lector pasivo, hace que deje de plantearse la pregunta como parte de un monólogo y que, tomando una posición activa, se formule preguntas de esclarecimiento.

Otro recurso retórico que fomenta la inversión sujeto-objeto, aunque de manera más breve, es la parabase. La palabra viene del griego *parekbase* “La parabase pone al dramaturgo en posición de intervenir personalmente la ficción que él ha creado para anunciar o comentar los eventos de su pieza. La acción es así interrumpida para hacer lugar a consideraciones que toman la forma de una reflexión sobre la historia en curso” (Schoentjes: 2001: 60 [la traducción de este párrafo es mía]). Haciendo gala de su pericia retórica Moro interviene para hacer un comentario en el poema “Cambouis”, el efecto es mostrar el artificio de la escritura al lector:

Pour une solution violente consulter (6)
Les ouvrages en langue étrangère (7)

Además, cabe considerar este recurso retórico, siguiendo las clasificaciones de Lausberg, como una *interpositio* o *paréntesis* (Ídem: 264) puesto que rompe la continuidad principal del poema para invertir el rol pasivo del lector aunque luego haya un regreso al curso normal del poemario.

También hay inversión del rol pasivo del sujeto con respecto al objeto mediante la ironía hacia el lector en el poema “Adresse aux trois règnes” donde inicialmente se hace referencia al reino animal y al reino mineral, es decir, se parte de un orden conocido propio de la ciencia, pero luego, en el verso (5), en lugar de continuar con el reino

vegetal, se hace un giro hacia la cosmología de los cuatro elementos aire, tierra, agua y fuego, para relacionarlos sinestésicamente¹³ al lenguaje y a la poesía:

Je parle aux trois règnes (1)
 Au tigre surtout (2)
 Plus susceptible de m'entendre (3)
 Au mâchefer à l'escarbille (4)
 Au vent qui ne se situe dans aucun des trois règnes (5)
 Pour la terre il faudrait parler un langage de boue (6)
 Pour l'eau un langage de ventouse (7)
 Pour le feu serrer la poésie dans un étau et fracasser le
 crâne atroce des églises (8)

La voz (el amante) que se dirige a los elementos mediante la palabra, dentro de la ficción del poema percibida por la vista y el oído (ya que leemos “Je parle” y no sólo “J'écris”), se adapta a la singularidad de cada uno de ellos. Así, a la palabra se le transfiere el sentido del tacto en las expresiones “langage de boue”; “langage de ventouse”; “serrer la poésie dans un étau”; y “fracasser le crâne atroce des églises”. El lector sale del modelo de la ciencia y una vez ubicado en la cosmología de los elementos imagina a través de la sinestesia el tipo de habla de la voz.

Incluso, veremos más adelante en el análisis de las isotopías¹⁴ temáticas del poemario que hay varios subtemas en los que el sujeto (el amante) se enajena y es modificado radicalmente por el objeto de su atención.

De esta manera Moro, que estaba a inicios de los años veinte disconforme con la tendencia del realismo, orienta su búsqueda hacia un camino más amplio como el planteado por Eguren; luego, a fines de los años veinte y buena parte de los años treinta, atiende la propuesta surrealista de Breton acerca de la relación sujeto-objeto, relación

¹³ La sinestesia es un tipo de metáfora que se basa en la transferencia de significado de un dominio sensorial a otro (Mortara: 1991: 189) . Por ejemplo la expresión “colores ácidos” donde se transfiere la sensación de gusto hacia la vista.

¹⁴ Greimas introduce en todas sus obras el término de isotopía para designar la noción de iteratividad, de repetición, que a lo largo de un encadenamiento sintagmático le da homogeneidad al discurso-enunciado. De modo más específico, Greimas la define como una recurrencia de semas que a su vez se definen como rasgos distintivos de significado, y la considera de gran utilidad para el análisis de objetos poéticos.

que Moro ve confirmada en las ideas de Paalen hacia 1939, año en que empieza a escribir Le château de grisou.

2) Precisiones sobre el objeto de estudio, planteamiento del problema, hipótesis y objetivos.

La problemática de esta investigación tiene como origen que hemos notado que el predominio en el poemario Le château de grisou de figuras, y en menor cantidad de ideas expresas, genera un exceso de lecturas de modo que la búsqueda de claves de interpretación relacionadas a dichas figuras resulta crucial.

Nuestro punto de partida son las figuras producidas por la palabra en el poemario. Ella implica entender los conceptos de lo figurativo, lo temático, lo figurativo icónico y lo figurativo abstracto:

calificamos de figurativo todo significado, todo contenido de una lengua natural y, más ampliamente, de todo sistema de representación (visual, por ejemplo) al que corresponde un elemento en el plano del significante (o de la expresión) del mundo natural, de la realidad perceptible. Será, pues, considerado como figurativo (...) todo lo que puede estar directamente relacionado con uno de los cinco sentidos tradicionales: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto; en pocas palabras, todo lo que depende de la percepción del mundo exterior.

En oposición a lo figurativo, lo temático debe ser concebido sin ninguna ligazón con el universo del mundo natural: se trata de contenidos, de significados de los sistemas de representación, que no tienen un elemento correspondiente en el referente. Si lo figurativo se define por la percepción, lo temático se caracteriza por su aspecto propiamente conceptual.

(...) lo figurativo evoluciona, digamos, entre dos polos, y es articulable según la oposición: figurativo icónico vs. figurativo abstracto.

Lo figurativo icónico es aquello que produce la mejor ilusión referencial (...) Lo figurativo abstracto es, por el contrario, lo que sólo incluye un número mínimo de rasgos de la “realidad”. Si comparamos, por ejemplo, la fotografía de un político conocido con lo figurativo icónico, identificaremos entonces su caricatura con lo figurativo abstracto (Courtés: 1997: 238-246).

Después de una lectura acuciosa del poemario, nos interesa subrayar el recorrido que va de lo figurativo hacia lo temático. Lo que proponemos es explicar el lugar de las representaciones, entendidas ellas principalmente como pertenecientes al nivel figurativo, en la estructura temática del poemario, qué tipo de relaciones plantean ellas en los temas principales, que por cierto llamaremos isotopías temáticas, y en los diversos subtemas que los conforman.

A propósito de las isotopías temáticas, ellas corresponden al plano del contenido y se conforman por una multiplicidad de isotopías figurativas. Cada vez que en el plano del contenido señalemos bien una isotopía temática o bien un rasgo de significado, es decir un sema temático, los pondremos entre barras, por ejemplo, el sema /intimidad/; asimismo, cuando señalemos una figura la pondremos entre comillas, por ejemplo, “isla”; y si el rasgo de significado (sema temático) se encuentra expresamente en el texto usaremos comillas y barras, por ejemplo, “/amour/”.

En cuanto al nivel axiológico, es decir, el nivel que considera lo atractivo (eufórico) y lo repulsivo (disfórico) para un sujeto (para nuestro objeto de estudio este sujeto corresponde al amante) será también incluido para que podamos redondear la comprensión de la dinámica de la linealidad y la simultaneidad de las isotopías temáticas.

Nuestra hipótesis es que la representación visual se basa en tres principios de composición formulados por André Breton y que serán explicados más adelante: la síntesis de opuestos, lo interno-exteriorizado, y lo explosivo-fijo.

En el capítulo uno de nuestra investigación proponemos para Le château de grisou una estructura semántica basada en las figuras del poemario. Las cinco isotopías temáticas que planteamos para dicha estructura son: 1) la belleza de la tortura; 2) la amargura; 3) el dolor; 4) la ensoñación surrealista; y 5) la libertad.

El objetivo principal de nuestra investigación se ubica en el capítulo dos, consiste en plantear que en las cinco isotopías temáticas se compone la figura visual bajo los tres principios ya mencionados: la síntesis de opuestos, lo interno-exteriorizado, y lo explosivo-fijo.

En el análisis semántico del capítulo uno notamos que las figuras del poemario apelan a los cinco sentidos, sin embargo, nos interesa especialmente el funcionamiento de los principios de composición relacionados al sentido de la vista por considerarlo preeminente en las figuras más importantes. Asimismo, nos interesan las consecuencias que traen estos principios sobre las isotopías temáticas a lo largo del poemario.

3) Aspecto metodológico.

En lo referente a la hipótesis, se siguen los planteamientos teóricos que definen la imagen¹⁵ surrealista en los escritos de André Breton bajo tres principios: 1) En el plano general de la representación, la síntesis de opuestos que resulta de unir en una imagen dos objetos pertenecientes a dos campos lejanos de significación o pertenecientes a dos

¹⁵ Entendemos imagen en un sentido amplio que puede oscilar entre lo figurativo icónico y lo figurativo abstracto, ya que partimos de la definición de imagen como representación, con distinto grado de referencialidad, de la experiencia a través del lenguaje (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2001: 847). Más abajo se hará una precisión más detallada del concepto de imagen.

contextos lejanos¹⁶, por ejemplo, veremos más adelante en el análisis de Le château de grisou que dos objetos como “linceul” y “hirondelle” se ponen en contacto en el tema de la clarividencia, entre otras razones, por el sema /transición/; 2) La sensibilidad interna representada en la exterioridad de los materiales físicos se propone como lo “interno-exteriorizado”, por ejemplo, el grisú o el fuego son materiales que expresan el estado de ánimo del amante; 3) El movimiento “explosivo-fijo” que debe presentar la imagen surrealista, el choque o encuentro de un objeto o contexto que irrumpe sobre otro que es lento o se encuentra estático, por ejemplo, en Le château de grisou la figura de la lágrima que se desplaza lentamente y representa el dolor del amante es confrontada con la velocidad de un astro que representa la indiferencia del amado. Estos tres principios se encuentran en el Manifiesto del surrealismo (1924), en Le surréalisme et la peinture (1925), y en el artículo “La beauté sere convulsive” (1934) y son aplicados a un grupo de imágenes visuales representativas de las isotopías del poemario.

En cuanto al planteamiento de una estructura temática objetiva para el poemario, se ha utilizado básicamente el modelo de análisis semántico de François Rastier expuesto en su ensayo “Sistemática de las isotopías” que pertenece al libro colectivo Ensayos de semiótica poética (1976), también los conceptos de sus libros Essais de sémiotique discursive (1973) y Sens et textualité (1989), que están basados principalmente en aquellos postulados por Julien Greimas en sus libros Semántica estructural (1966) y Du sens (1970).

Para llegar a proponer una estructura isotópica primero se realizó un esquema semántico que analizó el poemario desde categorías irreductibles, como rasgos semánticos y semas, hasta categorías más amplias, como ejes semánticos e isotopías y también categorías relacionales, como englobante/ englobado. En cuanto a las categorías

¹⁶ Breton estaba de acuerdo con Reverdy en que la fuerza emotiva de una imagen poética nace del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas, por ejemplo, una locomotora abandonada en una selva salvaje.

relacionales se sumaron a las semánticas aquellas retóricas propuestas por Lausberg en su Manual de retórica literaria (1968) y Mortara en su Manual de retórica (1991) y algunos apuntes gramaticales –como subrayar el género de una palabra, la persona y modo de un verbo, etc. Luego, se hizo el inventario de los temas, es decir, la lista de las isotopías temáticas genéricas y la jerarquía entre ellas; después, un esquema relacional con el objeto de postular las isotopías temáticas preeminentes. Finalmente, se propuso una estructura isotópica temática en un gráfico en el que pueden verse claramente las isotopías temáticas principales, sus subtemas, y los ejes de positividad (euforia) o negatividad (disforia) por los que se desenvuelve la sensibilidad del sujeto del poemario. Es sobre esta estructura temática que trazamos las hipótesis sobre la composición de la imagen visual surrealista.

Para finalizar estos apuntes sobre el aspecto metodológico, consideramos necesario precisar dos conceptos claves para nuestra investigación: semema e imagen. El primero, el concepto de semema, lo vamos a emplear en contadas ocasiones para resaltar una acepción particular, por ejemplo, veremos que un semema subyace a las expresiones “mundo de olvido” así como “dominio encantado” o la figura “pantanos”, pues se refieren a una misma estructura de contenido, es decir, temático, que excluye otras acepciones. Para entender mejor la noción de semema, la podemos oponer a lexema, que es la palabra del diccionario con todas sus acepciones, en el caso del semema el significado está restringido, dicho esto se entiende que una palabra con varias acepciones tiene, en consecuencia, varios sememas; otro término que podría generar confusión es “semema ocurrencia” que, siempre teniendo como base el concepto de signo lingüístico de Saussure que engloba significado y significante, no es otra cosa que la cita textual de la parte del texto que expresa el semema (significado) y no debe

confundirse con este último, pues el semema ocurrencia es solamente la forma escrita (significante) en que se manifiesta el semema.

En el caso del concepto de imagen, nos interesa, al contrario del concepto de semema, que su definición sea amplia, puesto que en nuestro análisis ya contamos con otras herramientas teóricas, en su mayoría provenientes de la Retórica y el Análisis Semántico, que se encargarán en el capítulo uno de la función de “filtro” que conducirá a una estructura temática cuya intención es mantenerse lo más fiel posible al texto.

Es por ello que la minuciosa diferencia entre sensación, percepción, y concepto formulada por Carlos Bousoño en su libro Teoría de la expresión poética (1970) si bien podría resultarnos útil para confirmar, luego del análisis, que el componente más importante de las isotopías del poemario es el emotivo -por ejemplo, veremos que la amargura y el dolor ocupan una buena cuota, sino el mismo nudo de la obra- hemos preferido el modelo semántico que desde la esfera de lo afectivo para el sujeto, que en Le château de grisou corresponde al amante, se encarga de articular las sensaciones, las percepciones y los conceptos de dicho sujeto a través de los polos eufórico y disfórico, el primero cuando algo le resulta atractivo, y el segundo cuando considera algo repulsivo.

Finalmente, ya que hemos mencionado a Bousoño, y pensando especialmente en sus libros El irracionalismo poético (1977), y Superrealismo poético y simbolización (1979), no está de más poner en evidencia que para nosotros el ciclo textual surrealista está ya en buena parte conformado, es decir, que ya hay una lista de textos literarios canónicos pertenecientes a tal ciclo, y que los nuevos aportes entran necesariamente en diálogo con aquel bagaje surrealista de teoría e imágenes; así, en lugar de discutir los grados de irracionalidad de las imágenes poéticas de Le château de grisou lo que buscamos con nuestra investigación es mostrar la organización semántica del poemario

y demostrar que las imágenes visuales del mismo están basadas en tres principios de composición surrealista.



Capítulo uno: Estructura isotópica temática de Le château de grisou

I) Consideraciones acerca de la estructura semántica.

El análisis semántico toma como punto de partida los rasgos de significado de cada uno de los poemas. Es el instrumento que va a permitir llegar a la visión del conjunto de temas y subtemas del poemario que luego se ordenarán de manera sistemática en la estructura semántica del mismo.

Sin embargo, entre varios modelos de estructuras semánticas debemos proponer uno que vaya de acuerdo a las características del objeto de estudio. Dado que Le château de grisou un poemario en el que predomina la interoceptividad y la propioceptividad sobre la exteroceptividad¹⁷, en otras palabras, en que las referencias todas ellas describen las emociones, los estados de ánimo, los sentimientos y los pensamientos de un sujeto disperso, difuminado en el texto, y que por ello, no estamos ante la descripción de un personaje ni se nos cuenta una historia, entonces nos resultaría forzado proponer una estructura básicamente narrativa.

Lo que se necesita es una estructura que pueda lidiar con todos los aspectos que hacen del texto un objeto complejo, difícil de interpretar. Entre ellos; que desde el punto de vista formal retórico hayan pocas marcas narrativas; que los enlaces gramaticales con frecuencia son obviados en favor de imágenes o secuencias que tienen el fin de sugerir en vez de decir, teniendo como consecuencia una mayor densidad de significado –dicho sea de paso, esto último gracias a la influencia del simbolismo moderno que heredó el surrealismo. Además, desde el punto de vista de la enunciación, la voz alterna

¹⁷ “Exteroceptividad es un término procedente de la psicología de la percepción, designa el conjunto de sensaciones y percepciones procedentes del exterior, por oposición a las percepciones interoceptivas y propioceptivas relativas a los datos internos del sujeto y a su propio cuerpo, y que no dependen de los datos externos” (Greimas: 1982: 170-171).

posiciones de primera, segunda y tercera persona lo que contribuye a indeterminar más al sujeto del poemario. Dicho esto, estimamos que la estructura de las isotopías temáticas es aquella que resulta más acorde a la naturaleza genérica del texto. Ella va a proporcionar el orden en que se desarrollan y se agrupan los temas del poemario sin que este pierda su especificidad.

II) Gráfico de la estructura de las isotopías temáticas: Para comprender el gráfico debemos primero poner atención a la numeración del uno al treinta y dos que proponemos para los poemas:

LE CHÂTEAU DE GRISOU

1) Rien qu'une eau pour laver tant de sang... 2) L'ABEILLE NOIRE 3) FATA ALASKA

TRAITÉ DES ÉTOILES:

4) ÉTOILE LIBRE 5) ÉTOILE LIÉE 6) ÉTOILE FILANTE 7) UNE ÉTOILE PARLE

JE DORS À TOUT VENT:

8) DÉTRESSE DE L'ESPACE 9) LIMITE GLACIALE DES ÊTRES LENTS 10) LE PALAIS BLESSÉ 11) L'ART DE LIRE L'AVENIR 12) VOYAGE DE LA LUMIÈRE 13) AU FOND DU TEMPS 14) LA FENÊTRE DE LA MEDUSE 15) LA SOURCE ARBORESCENTE 16) LE DOMAINE ENCHANTÉ

17) ADRESSE AUX TROIS RÈGNES 18) POUR AVOIR UN VISAGE FROID

19) AU CŒUR DE LA REALITÉ 20) DRESSAGE DES CHIMÈRES 21) PIERRE MÈRE

LE MERVEILLEUX DEPENDANT:

22) DANS LA LANDE 23) USAGE 24) CHARDON 25) CAMBOUIS 26) BUISSON

27) LUEUR 28) LICHEN 29) PYROPHORE 30) DIGUE

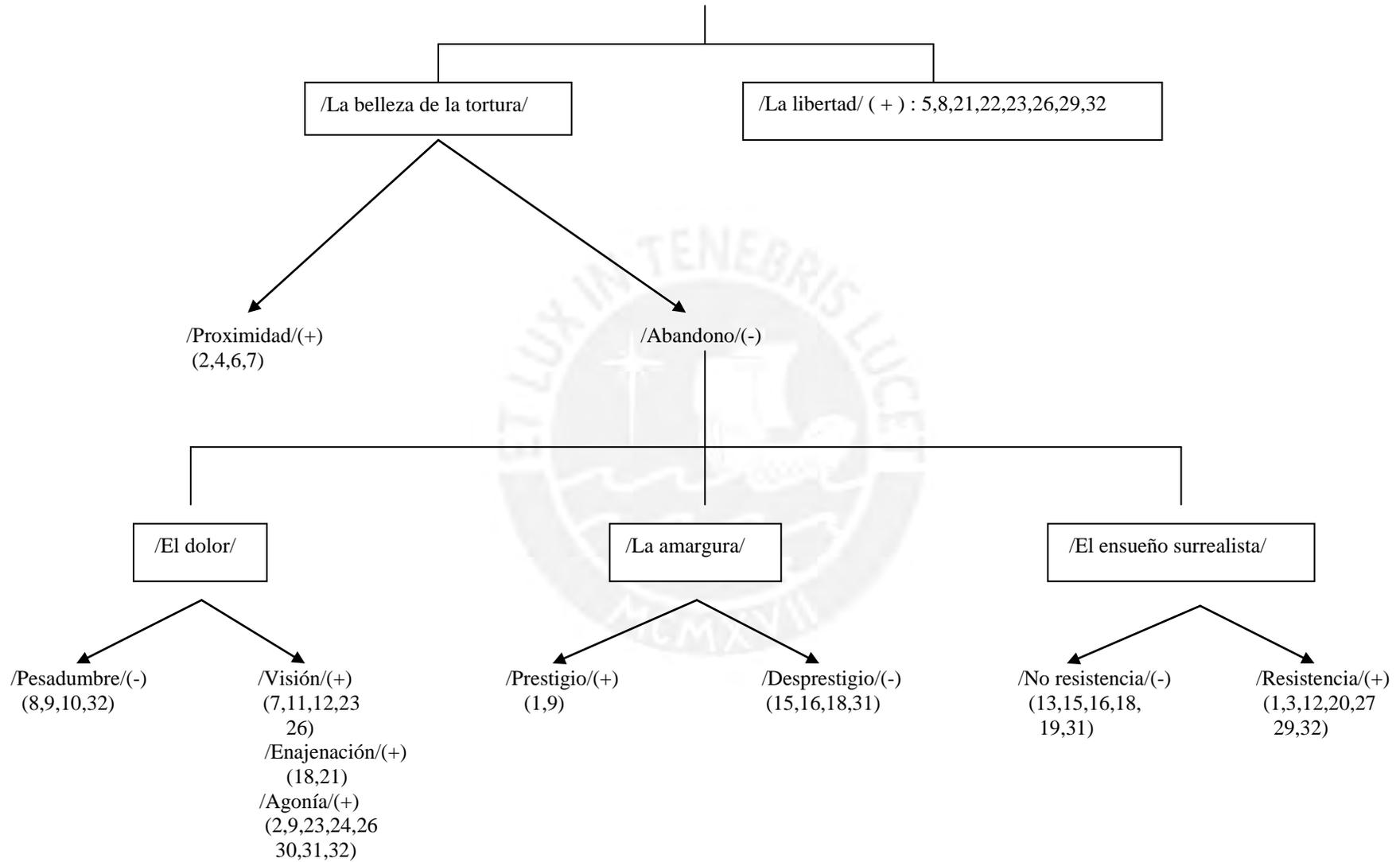
ÉTERNITÉ DE LA NUIT:

31) COMPTES À RÉGLER 32) LES MOUVEMENTS DE L'HOMME

El gráfico de la estructura isotópica que planteamos en la página siguiente es sumamente útil porque permite; en primer lugar, visualizar en conjunto tanto la simultaneidad de los temas como la linealidad de los mismos mediante la referencia a los poemas cuyas correspondientes numeraciones, proponemos, pueden ir del 1 al 32 entre paréntesis; en segundo lugar, con el fin de hacer el inventario de las isotopías temáticas, escritas dentro de rectángulos, se abre la posibilidad de, al final de los análisis parciales, volver sobre el gráfico para mostrar el detalle de los principales rasgos de significado sobre los que cada una de las isotopías temáticas están basadas, los cuales pueden ir escritas entre barras si pertenecen al plano temático y entre comillas si son del plano figurativo; y en tercer lugar, para visualizar la serie de conjunciones, graficadas con líneas verticales, horizontales, y también líneas inclinadas, que nos serán de gran utilidad cuando más adelante detallemos cada una de las isotopías temáticas; asimismo, proponemos disyunciones, graficadas con flechas, que articulan los temas a lo largo del poemario.

Con respecto a la linealidad, ésta se apoya, por un lado, en que hay ciertos poemas en que leemos significados previos de manera retrospectiva; por otro lado, postulamos la existencia de ejes articulatorios que dirigen los temas de un polo positivo (+) a otro negativo (-) o viceversa, pasando por diversos matices; en ello se diferencia la semántica de la lógica, ya que en esta última nunca es posible la presencia simultánea de P y no-P, mientras que en el análisis semántico de la poesía es natural encontrar paradojas y contradicciones.

LE CHÂTEAU DE GRISOU



III) Inventario de las isotopías temáticas.

1) La belleza de la tortura:

El título paradójico asignado a esta isotopía proviene de que la voz enunciativa del poemario, identificada con el amante, a pesar de sufrir por la tortura infligida por el amado, lo espera con ansias, además, cuando hace memoria califica aquella situación en retrospectiva como hermosa; en efecto, Moro nos presenta la voz enunciativa de un sujeto-amante que es capaz de revertir una situación emocionalmente dolorosa y encontrar en ella una experiencia deseada. Por consiguiente, la elección compleja de lo atractivo y lo repulsivo se inscribe tanto en la herencia de la voz baudelaireana que encontraba las flores en el mal como en las parejas de amantes que hacen roles de víctimas y victimarios en la literatura del marqués de Sade y el conde de Lautréamont.

Las distintas etapas de esta isotopía, por un lado, nos definen el tipo de amor al que se refiere el amante, caracterizándolo con rasgos de significado a la vez opuestos pero complementarios: un amor prestigioso y renovador aunque transitorio, violento y dañino; al mismo tiempo, se hace énfasis en imágenes visuales que muestran la relación de acercamiento entre amante y amado, desde la violenta irrupción del último hasta la intimidad del encuentro en el que se liberan instintos salvajes.

El tema de la belleza de la tortura se localiza en gran medida en la primera sección del poemario titulada “Tratado de las estrellas”, son cuatro poemas que se rigen por una axiología que tiene, en líneas generales, como criterio de lo deseable para el sujeto la unión con el amado; sin embargo, para comprender cada uno de los subtemas que configuran esta isotopía,

es preciso remontarnos a algunas imágenes provenientes de la poesía temprana de Moro y también de La tortuga ecuestre que reaparecen reformuladas en Le château de grisou.

Comencemos por la identificación de los rasgos semánticos del /amor/. En el poema “Une étoile parle” (Le château de grisou) mediante la estructura comparativa de tipo “A es más... que B” se ponen en relación los rasgos semánticos de “une hirondelle” (2) y “l’ivoire d’un visage adoré” (3) atribuyéndoselos a “l’amour” (1):

Mais plus cher est l’amour (1)
Qu’une hirondelle perdant ses plumes (2)
Plus léger que l’ivoire d’un visage adoré (3)

Uno de los significados de “une hirondelle” (2) de un poema precedente titulado “Abeille noire” (Le château de grisou) es representar la transformación o cambio de un estado a otro.

Au couchant (7)
Une hirondelle tombant d’aplomb sur un lac (8)

En el poema “Une étoile parle” la renovación se manifiesta en el cambio de plumaje y en el hecho de que en el poema “Abeille noire”, para anunciar la cercanía de la noche, se simbolice el ocaso mediante “une hirondelle” (8) que se pierde en “un lac” (8), esto nos recuerda que para Moro las imágenes de aves relacionadas al cambio son positivas. Así, en un poema de su producción temprana titulado “Infancia”¹⁸ hay transición simbolizada por “búhos” (13) que son pájaros que se pierden en la inmensidad de la noche simbolizada por “plafond del cielo”(14), y luego hay una segunda transición cuando se da un ascenso celebrado como “/mítica renovación/”(17):

mi alma se adiestra (10)

¹⁸ MORO, César
1928 “Infancia”. Amauta. Lima, número 14, p.30.

para la fiesta numerosa del pensamiento mío. (11)
 Como la muerte, sorda, muerta, cobra, (12)
 como los búhos de la muerte (13)
 en el plafond del cielo, (14)
 cínica astuta muerta (15)
 mi alma se sube a los retablos (16)
 para la mítica renovación del pensamiento mío (17)

Por otro lado, regresando al poema “Une étoile parle” (Le château de grisou), en el caso de “Plus léger que l’ivoire d’un visage adoré”(3) el amado se identifica con dos rasgos semánticos positivos en “l’ivoire d’un visage adoré” donde la distinción del material “ivoire” representa el /prestigio/ y la /ligereza/ en “léger”(3), por estar asociada a lo pasajero, lo rápido, indica /transitoriedad/. Cabe indicar que esto también ocurre en el poema “Limite glaciale des êtres lents” (Le château de grisou) donde las cualidades no corresponden normalmente al objeto “pierre”(2) :

Ne plus écouter la plainte liée (1)
 Au devenir d’une pierre libre (2)
 Légère comme l’écorce ou la fumée (3)

En lugar de los rasgos esperables para el objeto “pierre”(2), tenemos el rasgo de /ligereza/ que se obtiene de la comparación con “l’écorce”(3) y “la fumée”(3), que debe interpretarse como signo de /transitoriedad/.

Otro grupo rasgos semánticos del amor se manifiesta en el poema “Étoile filante” donde la /violencia/ y el /daño/ son envueltos en el polo positivo de lo deseable para el amante.

Nuit belle de balafres antiques (7)
 Âpre vent tendres ténèbres (8)
 Gardez le château mouvant (9)

La voz del amante se dirige tanto hacia la noche resaltando su /hermosura/ como a la /inclemencia/ del viento y también al halo de misterio e /intimidad/ que pueden dar unas “tendres ténèbres”(8) para ordenarles /protección/.

Hay dos grandes influencias de la tradición romántica en la valoración positiva que hace el amante de su situación amorosa: la noche y la relación castigador-castigado.

La noche romántica es un tópico literario que se desarrolla ampliamente a lo largo del poemario; recordemos que el surrealismo tomó muchos elementos de ella, por ejemplo el extrañamiento y peligro que trae ella, y los amplió relacionándolos con el tema de la ensoñación:

Con el romanticismo francés, inglés y sobre todo alemán irrumpen en la literatura y el arte no solamente el gusto por lo extraño, lo raro y lo inesperado, que había constituido la materia de la *novela negra*, sino también el gusto por lo feo en oposición a lo bello; el sueño, la fantasía, la melancolía, la nostalgia por los “paraísos perdidos”. En Francia los surrealistas colocan, por encima del Victor Hugo de “La fin de Satan” y de “Dieu” (...) a este romanticismo considerado “menor” su color de rebelión, de aventura, de autenticidad, que blasfema ante los discursos rimados de Lamartine o de Vigny. Nerval, sobre todo, que calificaba sus estados de sueños de “supernaturalistas” y que trasladó tan trágicamente la poesía a la vida cotidiana, muestra a ojos de Tzara que la poesía escapa del poema, que puede existir sin éste (Nadeau: 1972: 50).

En lo que concierne a la isotopía de la belleza de la tortura, lo que se toma es la liberación de los instintos agresivos con la premura de saber que el plazo es corto y que ello trae como consecuencia mayor intensidad amorosa, de este modo, la noche lleva la complicidad de fomentar el amor violento y fugaz; por otro lado, está la relación castigador-castigado que

figura en la literatura del conde de Lautréamont y el marqués de Sade, dos de los escritores que se volvieron íconos para el movimiento surrealista y a los cuales Moro desde un inicio celebró, esto lo podemos leer en obras como Les Chants de Maldoror¹⁹, The 120 Days of Sodom²⁰, o Justina²¹, donde se describe la indiferencia y crueldad del amado como algo deseable, así como la sumisión y goce del amante. Esta relación se representa en la primera estrofa del poema “Étoile filante” (Le château de grisou):

Ô sort à jamais lié (1)
Aux éclaboussures à l’usure du vent (2)
Nocturne issue à l’éclat terne (3)
Passage de l’hiver la lumière (4)
Aux ongles libres sur un cœur sans armure (5)
Fait sa griffe de lionne (6)

Se encuentra el sema connotativo temático /castigo/ en “l’usure du vent” (2) que tiene como equivalente la expresión positiva “inclemencia del viento”. La posición del amante castigado bajo el sema /irreversibilidad/ en “sort à jamais lié” (1) se conjuga a la del amado castigador bajo los semas genéricos figurativos /frialdad/ y /luminosidad/ en “l’hiver”(4) y “la lumière”(4), donde esta última adquiere el sema connotativo /desgarramiento/. El amante debido a la expresión “sans armure”/ (5) lleva los semas /desprotección/ y /vulnerabilidad/ si entendemos el “cœur” (5) como recipiente de emociones.

Prosigamos con el subtema de la aproximación del amado. La imagen del oleaje, que en dos poemas del poemario La tortuga ecuestre aparecen precedidos por una voz que enuncia en

¹⁹ LAUTRÉAMONT, Comte de
1963 “Les Chants de Maldoror”. *Œuvres complètes*. París: Librairie Générale Française.

²⁰ SADE, Marquis de
1987 *The 120 Days of Sodom and Other Writings*. Nueva York: Grove Press.

²¹ 1985 *Justina o los infortunios de la virtud*. Madrid: Ediciones Cátedra.

segunda persona, es decir que fija una diferencia clara entre un “Yo” (el amante) y el “Tu” (el amado), se ve reformulada en Le château de grisou por la tercera persona en la que está enunciada, esto tiene como consecuencia que la voz enunciativa del poema tome distancia limitándose a mostrar, de modo que no hay identificación explícita de amante y amado. Sin embargo, no olvidemos que la imagen del oleaje está conjugada a la estrella y ésta, como varios otros elementos del eje vertical superior, se identifica con el amado que se abre paso de manera violenta hacia el amante.

La tortuga ecuestre

Golpeas a mi ventana sobre el mar (3)
Ventana de oleaje²² (8)

Con el silencio que prende a tu llegada (18)
Con el trastorno y el oleaje²⁴ (19)

Estrella desprendiéndose en el Apocalipsis (34)
(Moro: 1957: 18-19).

Le château de grisou

L' étoile inutile paravent (1)
Étoile la houle la fiole hurle²³ (2)

(Moro: 1943: 15)

“L' étoile” (1) tiene el rasgo semántico de /ejercer influencia sobre/ y ello es compatible con el rasgo semántico de “la houle” (2) que es /agitación causada por/. Ambos elementos “L' étoile”(1) y “la houle”(2) subrayan su carácter inevitable al pertenecer a la categoría /naturaleza/ confrontada con “paravent”(1) que está bajo la categoría de /cultura/ y cuyo rasgo semántico /protección/ resulta “/inutile/”(1).

Por otro lado, consideramos oportuno recordar que en francés “paravent”, es decir, un “biombo” que por ser un mueble cuyas funciones son -aparte de proteger contra las corrientes

²² Poema “Oh furor el alba se desprende de tus labios” (La tortuga ecuestre)

²³ Poema “Étoile libre” (Le château de grisou)

²⁴ Poema “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera” (La tortuga ecuestre)

de viento- aislar espacios y guardar su intimidad, subraya aún más la irrupción violenta del amado sobre el amante.

Otro subtema consiste en que la resistencia efectiva del embate violento del amado se produce en soledad. En el poema “Étoile libre” el amante orienta los embates hacia sí y los controla:

Agile nu fertile inaugure le vent (3)
 Qu'un paratonnerre file (4)
 Errant sur la lisse (5)
 Qui lie l'île au vent (6)

“un paratonnerre”(4), identificado con el amante, es un objeto cultural y terrestre que es soportado por “la lisse”(5) y atrae las cualidades “/Agile nu fertile/”²⁵(3) adoptadas²⁶ por “vent”(6) (identificado con el amado), que es un fenómeno natural y aéreo, hacia²⁷ “l'île”(6) que es una metonimia de símbolo porque toma a esta por su rasgo semántico /aislamiento/, que a su vez nos dirige a /intimidad/ cuando se contextualiza en la relación amante-amado.

Pasemos al subtema de la conjunción del amante con el amado. Uno de los temas relacionados al encuentro amoroso es la antropofagia, los amantes se devoran y se asimilan.

En el poema “Étoile libre” las figuras “bouche”(7), “risa”(8), “langue”(9); “palais”(9); y “salive”, esta última está sugerida en “le rideau liquide”(10), son todas relacionadas a la cavidad bucal y al sentido del gusto. El amante saliva y abre la boca para comerse al amado:

Ouvrir la bouche à source (7)
 Fragile de rire d'iris (8)

²⁵ Subrayemos que estos adjetivos pertenecen a un sujeto masculino tácito, de modo que no se refieren al sustantivo femenino “la fiole” del verso (2)

²⁶ El verbo “inaugure” del verso 3 es transitivo y afecta a “vent”(6).

²⁷ Los pronombres relativos “que” (4), “qui” (6); así como los verbos verbo “file” (4) y “lie” (6) nos informan la conjunción viento-isla.

La distance entre langue et palais (9)
Illuminée par le rideau liquide (10)

El tema de la antropofagia fue primero advertido por Emilio Adolfo Westphalen “se sospecha que para Moro lo ideal sería que los amantes se devoraran mutuamente” (1997: 215) y luego, ampliado por Usandizaga²⁸, quien subraya que el amante, que se encuentra bajo el símbolo del fuego, “parece querer inmolarse y a la vez devorar al amado” (2005: 332), sin embargo, “después de la persecución sigue la rendición” (Ídem: 333).

Efectivamente, en el poema “Étoile libre”, después del gesto antropofágico que expresa la intensidad del deseo del amante por el amado, los últimos versos nos muestran una unión amorosa como naufragio paradójicamente positivo. En medio del éxtasis fruto de la “/divine rencontre/”(11) ocurre un “/Ténébreux présage/”(13) que es disimulado por una, aunque pasajera, gran dosis de “/l’amour/”(16); entonces, una vez alcanzado el amado, su presencia se revela como transitoria.

Divine rencontre (11)
Les émaux naufragent (12)
Ténébreux présage que l’âge (13)
Rieur et floconneux dissipe (14)
Dans le ravin ombragé (15)
Du dosage grandiose de l’amour (16)

El carácter positivo y paradójico del naufragio no sorprende porque ya en el poema “El fuego y la poesía” en el poemario La tortuga ecuestre se menciona:

Amo el amor de ramaje denso (15)

²⁸ USANDIZAGA, Helena
2005

‘El olor y la mirada: Erotismo y pasión en la poesía de César Moro’ en *César Moro y el surrealismo en América Latina* pp.325-338. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

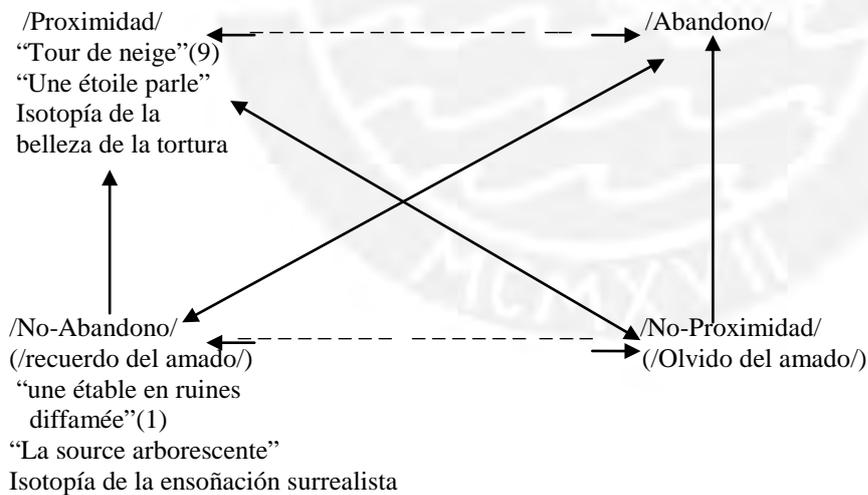
Como un naufragio (25)

El amante siente atracción por una muerte pasajera, normalmente en el eje vertical hacia abajo, sin embargo, esta situación se puede revertir con un movimiento ascendente positivo.

Un ejemplo de ello es el poema “Fata Alaska” donde se lee:

Tranquille dans la mer un homme se noie (5)
Les mains dressent l'échelle sur paradis (8)

Pasemos finalmente a indicar los límites de la isotopía de la belleza de la tortura. En el cuadrado semiótico podemos observar que a la /proximidad/ del amado se le opone el /abandono/. Recordemos que en el cuadrado semiótico se toman en cuenta los opuestos y los contrarios aprovechando que en la semántica hay la posibilidad de registrar la variedad de matices entre uno y otro polo:



A pesar de pertenecer a diferentes isotopías, los subtemas de la /proximidad/ y el /recuerdo del amado/ se complementan porque en ambos se mantiene el subtema de la /tortura/ sea por el embate del amado o por su recuerdo. Sin embargo, el castigo infligido por el recuerdo del

amado resulta repulsivo al amante cuando pertenece a la isotopía de la ensoñación surrealista; primero, debido las dos parejas de rasgos semánticos opuestos de las figuras representativas de una y otra isotopía temática; así tenemos /verticalidad/ y /prestigio/ para “Tour de neige”(9) en el poema “Une étoile parle” (Isotopía de la belleza de la tortura) frente a sus contrarios /horizontalidad/ y /desprestigio/ en “une étable en ruines diffamée”(1) del poema “La source arborescente” (Isotopía de la ensoñación surrealista); y segundo, porque la propia voz del amante, en el poema retrospectivo “Comptes à régler”, trae a su memoria un estado repulsivo bajo la siguiente imagen:

Un tumulte d’hypnose progressive (8)

Es decir, la sumisión dolorosa a la que estaba sometido por el recuerdo del amado y, en el mismo poema, teniendo en cuenta que “cette île” simboliza aquella particular /intimidad/ recordada por el amante, este llega a la conclusión de que ese tipo de tortura no le resulta atractiva:

Si je voulais vivre ce ne serait pas sur cette île (11)

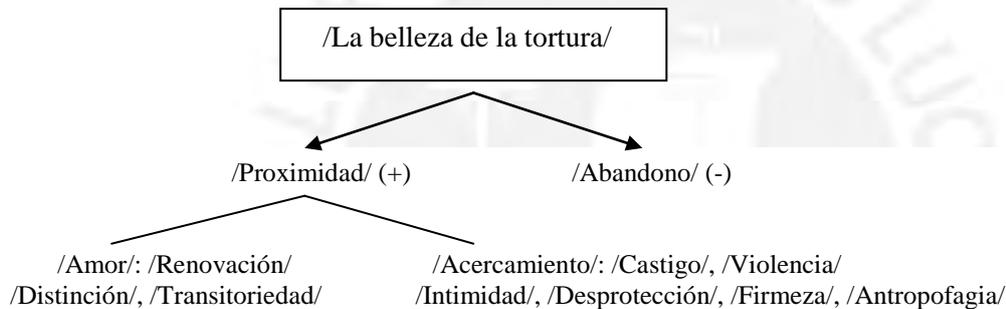
Por otro lado, la tortura que sí puede resistir el amante de manera erguida se simboliza en el poema “Une étoile parle” mediante la “Tour de neige” (1) y se ubica en el polo positivo:

Tour de neige (9)
 Tourbillonnant aux limites (10)
 Au fin fond de la forêt élémentaire (11)
 Ridée de pluies torrentielles (12)

Donde la /verticalidad/ de la “Tour”(9) considerada de manera simbólica connota /altivez/ así como la /solidez/ y la /resistencia/ ambas connotan /firmeza/ de carácter.

La naturaleza salvaje, y la inclemencia del tiempo que rodean la “Tour”(9) apuntan hacia el tópico surrealista del primitivismo que en Moro connota, mediante la metonimia de símbolo en “Au fin fond de la forêt élémentaire”(11), primero el /aislamiento/ y luego la /intimidad/ del encuentro entre amante y amado y también el /ímpetu/ en “pluies torrentielles”(12) con que ocurre la tortura.

En resumen, el gráfico de esta isotopía con sus rasgos semánticos más relevantes es el siguiente:



2) La amargura:

El sentimiento de amargura del amante se genera a partir del abandono en que se encuentra tras la partida del amado. Es una isotopía que se inicia en la segunda sección del poemario “Je dors à tout vent” y cuyo desarrollo revela que se trata de una forma errada de resistencia ante el recuerdo del amado. El amante efectúa un gesto amenazador que no sale de su subjetividad, de modo que no hace otra cosa que autodestruirse.

La amargura se sitúa en el polo positivo de lo deseable mientras se mantiene como una tentativa de escape al recuerdo del amado. En el poema liminar se representa la cólera con el siguiente semema:

Ton visage de château bouillant dans la nuit (4)

El pronombre posesivo “/Ton/”(4) y “visage”(4) indican que se trata de una persona. El enlace conjuntivo “/de/”(4) produce una relación metafórica entre cuerpo humano y construcción arquitectónica, de modo que “château bouillant”(4) indica el estado de cólera e impaciencia que toma la forma de la expresión ya hecha “un hombre hirviendo en cólera”.

Si analizamos los semas, tenemos que se recurre al sema genérico figurativo “calor” y a su sema específico “vapor”, además, este último por ser un estado gaseoso que se proyecta hacia afuera lleva el sema /emanación/, que al referirse al estado de cólera, contiene el sema temático /intimidación/; asimismo, está el sema /defensividad/ propio del “château”(4). Con el transcurso de los poemas se llega a saber que el amante se defiende del recuerdo del amado. Por otro lado, “la nuit”(4), por herencia romántica, es cómplice de los estados eufóricos y por ello su sema figurativo “oscuridad” es un englobante positivo.

Luego, en el poema “Límite glacial de los seres lentos” debido a la asociación de “feux”(5) y “/amertume/”(5) en la figura visual:

Mille feux découlent de cette amertume (5)

Están nuevamente los semas temáticos /intimidación/, /emanación/ y el sema figurativo “calor” hiperbolizados por la expresión “/Mille/”(5). Los semas /destrucción/ e /intensidad/ se encuentran reforzados por el demostrativo “/cette/”(5) que indica /proximidad/.

Con el concepto de /monde d'oubli/ o /domaine enchanté/ se ingresa en el polo negativo de la isotopía de la amargura. Estos términos hacen referencia a que el amante se ve acorralado por el recuerdo del amado que paulatinamente lo hipnotiza y lo ocupa. El debilitamiento del amante se representa claramente en dos figuras visuales del poema “La source arborescente” que son negativas. La primera corresponde a “une étable”(1) y la segunda a “un cheval”(2):

Comme une étable en ruines diffamée (1)
Comme l'hyperbolique hypnose d'un cheval mourant (2)
Brûlant dans le soir sous les étoiles (3)

“une étable en ruines diffamée”(1) pertenece al polo negativo, es decir a lo que resulta repulsivo para el amante, porque opone sus semas a los de “Tour de neige”(9) “Tourbillonnant aux limites”(10) del poema “Une étoile parle”. Lo que se obtiene al comparar ambas figuras visuales es la representación de sensibilidades opuestas.

El sema principal que califica a “une étable”(1) es /difamación/ bajo el eje semántico del /prestigio/ y luego están los rasgos semánticos propios a “une étable”(1) que son /rectangularidad/ y /horizontalidad/ que se oponen a la /verticalidad/ de la “Tour”(9), es decir, a su posición erguida. También hay oposición en el sema /fragilidad/ de “en ruines”(1) que se opone a la /resistencia/ de la “Tour”(9); “une étable”(1) tanto por su materialidad, como por su forma, y el estado arruinado en que se encuentra simboliza /deshonor/ y /debilidad/ que son el polo opuesto de la /altivez/ y la /firmeza/ de la “Tour”(9).

Así como la figura visual de “une étable”(1) se opone a la de “Tour”(9), la figura negativa de “un cheval mourant”(2) se opone a la figura positiva del “cygne”(1) con el que se identifica el amante y cuyo gemido nocturno expresa una fuerte agonía en el poema “L'abeille noire”:

Plutôt chercher vers le cygne (1)
Toutes lumières éteintes il est possible (12)

D'entendre gémir l'oiseau nocturne (13)
À son oreille (14)

Para interpretar la metonimia simbólica de “le cygne”(1) es oportuno saber que en el bestiario medieval el cisne se relaciona con la muerte: “Es fama que cantan mejor el año en que deben morir; de tal modo que las gentes del país, cuando oyen a uno de hermoso canto, dicen ‘éste morirá con el año’ “²⁹. A pesar de ello, la sola postura erguida del ave transmite a terceros buenos presagios “lleva siempre la cabeza erguida, y jamás la introducirá en el agua; por eso dicen los marinos que su encuentro es de buen augurio”.

Sobre la apropiación del bestiario medieval en la poesía de Moro, Sobrevilla³⁰ apunta que “el toro, el león, Aries, o el carnero” (1992: 181) pertenecen al bestiario homosexual; asimismo Trujillo señala que al amado “se le otorga rasgos de bestia” (2005: 7) y que Moro “subvierte el modelo medieval de bestiario” (Ídem: 5). En efecto, Moro se vale del gemido nocturno del “cygne”(1) medieval, que es el símbolo sugerido en primera instancia, para ampliar su significado y representar la actitud erguida del amante pese al dolor frente a la fatalidad de su relación con el amado. En consecuencia, tenemos que “l'oiseau nocturne”(13) al que se hace referencia con el verbo “gémir”(13) es “le cygne”(1); por otro lado, una de las características del amante es que logra identificarse de manera profunda con el objeto de su atención. Así ocurre en el poema “Pierre mère” donde es útil recordar que para el amante una de las maneras de evitar el recuerdo del amado es mediante la tendencia a indeterminarse mediante la mimesis, a difuminar su subjetividad adaptando su lenguaje al objeto contemplado (la pierre):

²⁹ MALAXECHEVERRÍA, Ignacio.
2002

Bestiario medieval. Madrid: Ediciones Siruela.

³⁰ SOBREVILLA, David.
1992

“Surrealismo, homosexualidad y poesía: El caso de César Moro” en *Avatares del surrealismo en el Perú y América latina*. Pp. 167-188. Lima: Ediciones IFEA.

De trop t' avoir fixé ô pierre (6)
 Me voilà dans l' exil (7)
 Parlant un langage de pierre (8)
 Aux oreilles du vent (9)
 Seule la nuit nous aime (14)
 Dans sa fraîcheur tu te reposes (15)

El amante tiene una posición muy similar a la de “entendre”(13) al “cygne”(1) en el poema “L'abeille noire”, primero porque hace de lado todo para prestar exclusiva atención al objeto, en tal medida que lo conduce al aislamiento; y también porque esto ocurre en la “oscuridad”.

A la figura positiva de “le cygne”(1) erguido frente a la fatalidad se le opone la figura negativa de “l'hyperbolique hypnose d'un cheval mourant”(2). Para las precisiones semánticas de esta figura, es muy útil el estudio efectuado por Caballero³¹ sobre la simbología sexual en el poemario La tortuga ecuestre porque nos muestra una interesante lista de figuras relacionadas al caballo.

En el poema “Batalla al borde de una catarata” de La tortuga ecuestre se nos da el contexto de un “caballo encantado”(18); primero haciendo referencia explícita a la actitud positiva del amante frente al recuerdo del amado y también la hipnosis consentida de su subjetividad. En cambio, en Le château de grisou la manipulación desencadenada por la intromisión del recuerdo del amado alterna actitudes negativas y positivas en el amante aunque en el balance final del poema retrospectivo “Comptes à régler” el amante concluya que no podría vivir de ese modo:

La tortuga ecuestre

Le château de grisou

Tu recuerdo me persiga o me
 arrastre sin remedio (3)

Comme une étable en ruines diffamée (1)
 Comme l'hyperbolique hypnose d'un cheval

³¹ CABALLERO, Carlos
 2005

“Eros y Tanatos en La tortuga ecuestre de César Moro”. En WESTPHALEN, Yolanda. *Cesar Moro y el surrealismo en América Latina: actas del coloquio internacional, 4, 5, y 6 de 2003*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, pp. 119-122.

Sin salida sin freno sin refugio sin
habla sin aire (4)
El tiempo se transforma en casa de
abandono (5)
El abrir y cerrarse de puertas que
conducen al dominio encantado de
tu nombre (9)
Donde todo perece (10)
Un caballo encantado un arbusto de
piedra (18)
(Batalla al borde de una catarata)

mourant (2)
Brûlant dans le soir sous les étoiles (3)
Ton nom le plus beau sur terre (6)
Occupe l'horizon les siècles (7)
(La source arborescente)

Un tumulte d'hypnose progressive (8)
La violence promise l'attirance irrégulière (9)
Toujours le feu de la pensée l'idée fixe (10)
Si je voulais vivre ce ne serait pas sur cette île (11)
(Comptes à régler)

Podemos rastrear el polo negativo pero transitoriamente positivo de la isotopía de la amargura por el modo subjuntivo con que están enunciados “/tu recuerdo me persiga o me arrastre/”(3) en el poema “Batalla al borde de una catarata”(La tortuga ecuestre), ya que este modo indica el polo eufórico del amante, es decir, lo que él quisiera que ocurra; asimismo, en el poema “La source arborescente”(Le château de grisou) el superlativo eufórico con que se caracteriza al recuerdo del amado “Ton nom le plus beau sur terre”(6) se refuerza por la hipérbole espacial y temporal “Occupe l'horizon les siècles”(7). Aparte de ello, es importante subrayar que en el poema “Batalla al borde de una catarata” (La tortuga ecuestre) se indica que una de las características del “/dominio encantado/”(9) generado por el recuerdo del amado es que allí “/todo perece/”(10), es decir que tiene un carácter aniquilador.

Sin embargo, en el balance del poema “Comptes à régler”(Le château de grisou), la oscilación del recuerdo del amado valorado negativa o positivamente culmina porque tal ocupación de la subjetividad, aquel “/dominio encantado/” aludido ahora como “île”(10), figura que simboliza /intimidad/, se revela como “/l'attirance irrégulière/”(8), es decir, aparentemente deseable pero que finalmente no conduce a vivir. Precisamente, “/Le domaine enchanté/” es el título de un poema de Le château de grisou en el que se hace referencia al componente de amargura, aparentemente positivo, que ocupa la subjetividad del amante tras la intromisión del recuerdo del amado haciendo énfasis en su carácter irreversible y destructor:

Pas un doigt ne se lève sans que l'amertume ne découle (1)
Larme à larme dans un monde d'oubli (2)
Pour qu'une fois enfin se lève le reflet sans charme (10)
D'une mort sans énigme (11)

La subjetividad del amante se encuentra colmada de amargura y lo aparentemente deseable es una muerte consentida, además, tal deseo viene acompañado por la desesperanza y resignación, estados que son consecuencia de la manipulación a la que está sujeta el amante y que se oponen al polo positivo donde la voluntad de luchar contra el recuerdo del amado prevalece.

Volviendo al poema “La source arborescente”(Le château de grisou), la figura que Moro utiliza para representar la amargura del amante lleva la forma de “un hombre que hierve en cólera” y contextualiza a “un cheval”(2) que está bajo “/hypnose/”(2) y que se encuentra “Brûlant dans le soir sous les étoiles”(3); además la expresión del sema /manipulación/ se intensifica por el uso de la annominatio, es decir, la repetición de “hyp” en “/l'**hyper**bolique **hyp**nose/”(2), un recurso retórico que ya se había usado en el poema “Une étoile parle”(Le château de grisou) para intensificar la figura positiva de “Tour”(9) mediante la reiteración anafórica de “**Tour**”(9) en “**Tour** de neige”(9) “**Tour**billonnant aux limites”(10).

De modo que, en balance, el polo negativo de la isotopía de la amargura se caracteriza por ser el encierro en el que cae el amante; primero, como reacción inmediata ante el abandono; y luego, en su afán de evitar el recuerdo del amado, su mala estrategia se vuelve contra sí mismo. La amargura lo consume al punto de llevarlo a la resignación.

La isotopía de la amargura llega a su término en el poema en que el amante pierde la fe en su propia capacidad de olvidar al amado, éste se titula “Pour avoir un visage froid”. El amante

efectúa distintas estrategias para resistir al recuerdo del amado, entre ellas llevar la amargura al límite de convertirla en resentimiento. El “mur”(5) de resentimiento que crea el amante se caracteriza al inicio por el rasgo semántico de /dureza/ y por su /defensividad/ al mantenerse restringido, este último rasgo se ve reforzado por el /silence/(1) que incumbe únicamente al amante repitiéndose en el gesto de “lèvres scellées”(2) que se opone a la boca abierta que, bajo el tema de la /antropofagia/, salivaba por la /proximidad/ del amado:

Le cœur dans le silence (1)
Les lèvres scellées par une volonté (2)
Plus dure que la haine (3)
Dont je m'entoure (4)

Que ce mur éclate (5)
Pâle sous le soleil (6)
D'enfer et d'habitude (7)

Posteriormente, el modo subjuntivo que indica el deseo de estallido del “mur”(5) en “/Que ce mur éclate/”(5) tiene un antecedente. El hecho de que el amante haga a partir de la amargura objetos tan amenazantes como el título “Le château de grisou” o, como veremos abajo, /un chateau/(8) se explica por el uso del futuro simple “/ferai/”(7) en el poema “Limite glaciale des êtres lents”:

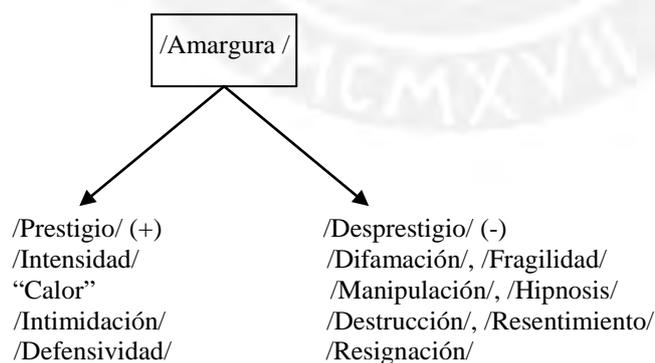
Mille feux découlent de cette amertume (5)
Gardez-moi le plus terne (6)
J'en ferai une épée flambante (7)
Un château un lierre damné (8)

En los versos (16)-(18) del poema “Pour avoir un visage froid” al considerarse en retrospectiva, la /verticalidad/ y /solidez/ del “mur”(5) que simbolizan /orgullo/ y /firmeza/ se aluden negativamente en “ce pénible rester debout”(18):

Vainement je tache d'effacer ton nom (16)
 Dans un sanglot ou dans cet oubli de moi-même (17)
 Et ce pénible rester debout (18)

Recapitulemos, la isotopía de la amargura comienza con el polo positivo de lo deseable cuando el amante resiste al recuerdo del amado mediante una profunda cólera configurada por los semas /intensidad/+”calor”+/intimidación/+/defensividad/; luego cae en el polo negativo de lo repulsivo cuando el recuerdo del amado lo vence e ingresa en un estado de deshonor y debilidad que lo hace presa fácil de una hipnosis destructiva que paulatinamente lo consume, esto se configura con los semas /difamación/ +/fragilidad/+/manipulación/+ /hipnosis/+/destrucción/. Este sentimiento se hace peor cuando el amante se da cuenta de que no puede resistir al recuerdo del amado mediante los semas /resentimiento/+/resignación/+/impotencia/+/destrucción/.

En base a lo anterior, el gráfico de esta isotopía con sus rasgos semánticos más relevantes es el siguiente:



3) El dolor:

Tras la partida del amado, en el amante se generan a la par sentimientos de /dolor/ y /amargura/. Sin embargo, el desarrollo del tema del /dolor/ es mucho más extenso y va en sentido inverso al de la /amargura/. Mientras esta última comienza ensayada ante el recuerdo del amado como un gesto positivo de /firmeza/ y /amenazante defensividad/ que se torna negativo por volverse contra su propia subjetividad; en cambio, el tema del dolor tiene un inicio sumamente negativo de /pesadumbre/ que logra ser canalizado hacia tres sectores emocionales positivos: /visión/; /enajenación/; y /agonía/.

El polo negativo de esta isotopía se inicia en el poema “Détresse de l’espace” donde se representa el sentimiento de frágil exposición del amante con una pena honda y difícil de llevar, que lo consume y lo destruye:

Une femme nue (1)
Au très lourd chagrin (2)
Une hirondelle vide (3)
Sur le feu du temps (4)
Si cette balafre continue (5)

En primer lugar, los semas /fragilidad/ y /exposición/ correspondientes a “femme nue”(1) se complementan con el sema /pesadez/ de “lourd”(2), que siendo una cualidad sensible, al calificar al sentimiento de “/chagrin”(2), se extiende de manera connotativa hacia el dominio de las emociones.

Luego, tenemos que el verso (1) y el (3) están relacionados por una anáfora, es decir, tienen el mismo inicio de artículo indefinido femenino “/Une”(1) seguido del sustantivo “femme”(1) + el adjetivo “nue”(1) en (1) y en el verso (3) los mismos elementos pero con inverso orden sintáctico, es decir, el adjetivo “/vide”(3) + el sustantivo “hirondelle”(3). Este enlace retórico

lo que causa es que los versos (3) y (4) amplíen el significado de los versos (1) y (2) generando que la metonimia de símbolo “femme”(1) –dado que “femme” no se toma como personaje sino como símbolo de /fragilidad/- se enlace con “hirondelle”(3) para particularizar el sentimiento de /chagrin/ del amante.

De modo que los semas /fragilidad/, /exposición/, y /pesadez/, este último entendido como /difícil movilidad anímica/, se suman al adjetivo “/vide/”(3) formando un paradójico vacío lleno de pesadumbre que niega los semas /ligereza/ y /movilidad/ que potencialmente tiene “hirondelle”(3). Sin embargo, en “hirondelle”(3) queda el sema /transformación/ que se liga al sema /destrucción/ de la figura “Sur le feu du temps”(4) que hace referencia al tópico del tiempo que al pasar consume lo existente. En cuanto a “balafre”(5), con los semas /punzante/ y /daño/ se amplía el detalle del estado de ánimo de pesadumbre de los versos (1)-(4) mediante el demostrativo “/cette/”(5).

La isotopía del dolor continúa desarrollando su polo negativo relacionando la “espacialidad” con la imagen de la lágrima en dos poemas:

Limite glaciale des êtres lents

Torture de savoir l'espace immense (10)
Par une fêlure luit éternellement (11)
Et ruisselle cette larme fourbue (12)

Les mouvements de l'homme

Un soleil bas un astre errant une
larme qui se déplace (7)

En la figura “espace immense”(10) tenemos los semas /”distancia”/, /”amplitud”/ que se vuelven connotativos al causar el sema /dolor/ en “/Torture/”(10); al mismo tiempo, “Torture de savoir l'espace immense”(10) es perífrasis de “Détresse de l'espace”, el título del poema

inmediatamente anterior, donde también se ponían en relación la “espacialidad” y el /dolor/ pero de modo menos específico.

Al sema “amplitud” se le oponen los semas “estrechez” de “fêlure”(11) y “límite” puesto que restringe espacialmente a “larme fourbue”(12) que conserva el sema /dolor/. La “intensidad prolongada” del /dolor/ está expresada mediante la combinación de los semas “luminosidad” en “luit”(11) y también el sema /eternidad/ en el adverbio hiperbólico “/éternellement/”(11).

La culminación del polo negativo se da en el poema “Le palais blessé”:

Pour en finir (1)
Limite lourde (2)
D’abord j’ai pleuré (3)

En estos versos reaparecen de manera combinada los semas “pesadez” y “limite” en /Limite lourde/(2), y el sema específico temático /desahogo/ bajo el sema genérico temático /dolor/ en “j’ai pleuré”(3). Luego, con “/Pour en finir/”(1) se hace referencia a “Mettre fin a une chose longue, désagréable” (Robert 2006: 1075) o sea “Darle fin a una cosa larga, desagradable” de modo que se sitúa la emoción dolorosa ampliada bajo la categoría sémica negativa (-). Por otro lado, desde el punto de vista de la semiótica de las pasiones³² se trata de una modalidad de “cierre” que nos es útil para delimitar la linealidad del poemario; ella se repite tomando la forma retrospectiva en los poemas “Pour avoir un visage froid” y “Comptes à régler”, esto quiere decir que el sujeto hace un balance de sus emociones y decide acabar, cerrar con cierta actitud.

Pasemos a ocuparnos del polo positivo cuyo primer sector emocional es la /visión/. Como punto de inicio analicemos el poema “L’art de lire l’avenir” donde veremos una subjetividad

³² GREIMAS, Algirdas
1994 *Semiótica de las pasiones*. Puebla: Siglo Veintiuno Editores.

expresada en capas. Se vio en la isotopía temática de la belleza de la tortura que la risa tenía en el amante un carácter positivo extático que le evitaba un estado de disforia de manera transitoria bajo el subtema del naufragio:

Les émaux naufragent (12)
Ténébreux présage que l'âge (13)
Rieur et floconneux dissipe (14)³³

En el poema “L’art de lire l’avenir” la risa también tiene un carácter transitorio pero porque se ve obstruida por una capa de emoción sinestésica que hiperboliza a la par /dolor/ y /visión/, sin embargo, se genera una capa más de subjetividad cuando todo ello se ve englobado por un estado eufórico de paz:

Trouble rire ou lourdeur imitée (1)
Bordée par des chemins ruisselants (2)
De larmes trouées clairvoyantes (3)
Quel meurtre suivi d'apparitions limpides (4)
Où le parricide évoque une paisible prairie stagnante (5)

El enlace de las capas emocionales se da en (1)-(3) con el participio “Bordée”(2) porque la risa, al hallarse en situación colindante, recibe la influencia del englobante, que es la visión dolorosa; el efecto es que la risa se corta. Asimismo, hay un enlace en (3)-(4) por el sema “claridad” en los sememas “/clairvoyantes/”(3) y /limpides/(4). Además, se duplica la figura del estado eufórico interrumpido cuando el “/meurtre/”(4) que es eufórico en la sensibilidad del amante se ve cortado por “d’apparitions limpides”(4), aunque, en esta figura análoga la “nitidez” queda subordinada a la “quietud” de ”paisible”(5).

La figura auditiva y visual nos muestra el tránsito hacia la clarividencia desde una risa echada a perder cuya “pesadez” en “lourdeur”(1) y “turbidez” en “trouble”(1) se contrastan con los

³³ Poema “Étoile libre”.

semas de la figura sinestésica “larmes trouées clairvoyantes”(3), primero, a partir de la “fluidez” en el eje del movimiento, y luego, con la “claridad” en el eje de la nitidez. El segundo nivel emocional englobante en (5) canaliza el dolor hacia un sector positivo ya que mantiene la nitidez de “limpides”(4) con el adverbio “/Où”(5) pero cambia algunos semas de la emoción sinestésica. La “fluidez” se cambia por la “quietud” del adjetivo “stagnate”(5) y el dolor por la paz de “paisible”(5).

El otro poema que termina de ampliar el sector emocional de la visión es la primera estrofa del poema “Voyage de la lumière”. Comencemos por los dos primeros versos:

Je vous salue apparitions bienveillantes (1)
Linceul rapiécé d’une hirondelle (2)

El rasgo semántico /simpatía/ se encuentra tanto en la primera persona gramatical en el verbo “/salue/”(1), que se refiere al sujeto-amante, como en el adjetivo “/bienveillantes/”(1); esto nos adelanta que las imágenes que componen la estrofa se encuentran bajo la categoría sémica positiva para el amante. Luego, tenemos el sema connotativo temático /transición/ en el símbolo “hirondelle”(2) y también en “Linceul”(2) que además incluye, por ser una metonimia de símbolo, el sema genérico temático /muerte/ y el específico³⁴ /resurrección/³⁵.

Para comenzar el análisis de los versos (3)-(6) del mismo poema debemos tener en cuenta que el sector emocional de la visión está enmarcado por la cadena de semas “crepúsculo-noche”(metonimia de símbolo en “rideau de sang”) +”frialdad”+/sueño/. Esta cadena es una herencia romántico-surrealista que define el tema de la clarividencia que en “Voyage de la

³⁴ Los semas genéricos engloban a los específicos, por ejemplo, para resucitar se necesita primero haber muerto, así el sema /resurrección/ está englobado por el sema /muerte/ mientras que los semas connotativos van aparte por tratarse de giros del significado ceñidos a un contexto de significación; por ejemplo, el sema /transición/ es connotativo por ceñirse al contexto simbólico de “golondrina”.

³⁵ Estos semas provienen de una alusión cristiana. No se trata de la única, también hay alusión a la zarza ardiente bíblica en el poema “Buisson” (“Zarzal”).

lumière” y en “Une étoile parle” anuncia una visión grandiosa. La cadena manifiesta sus semas en los poemas “Une étoile parle”, “Usage” y “Buisson”:

Une étoile parle	Usage	Buisson
Lire sur le rideau de sang (4)	Que le crépuscule agite	Couper un arbre dont le
L’avenir du souffle (5)	ses nappes de sang sur	sang illustre (1)
(crepúsculo-noche)	le ciel (7)	Les faits immémoriaux
La rumeur d’eau glaciale (7)	Les oeillades reprennent	du crépuscule (2)
Tour de neige (9)	de plus belle (10)	(crepúsculo-noche)
(Frialdad)	L’assaut nocturne (11)	Largement les présages l’eau
Ô mer première (13)	(crepúsculo-noche)	glaciale tombent (4)
Nourrice de l’œil (14)		(Frialdad)
(Sueño)		

Por un lado, la cadena de semas del tema de la clarividencia que pasan del eje vertical sincrónico hacia su realización concreta en “Voyage de la lumière” son “crepúsculo-noche” +”frialdad”+/sueño/. Por otro lado, al igual que en “Une étoile parle” cuya cadena de semas culminaba con la visión de una “Tour de neige”(9), aquí, en “Voyage de la lumière”, la secuencia conduce a la visión grandiosa en la imagen “poids surhumain”(6) donde el sema “pesadez”, puesto que transforma al sujeto previamente identificado con su visión, adquiere un carácter positivo, se transforma, lo extiende mas allá de si mismo alejándolo del recuerdo del amado:

Écume du rêve interrompu (3)
(/sueño/)
 Liberté des gestes (4)
 Froid nocturne (5)
(“frialdad” + “crepúsculo-noche”)
 Rides d’ombre et poids surhumain (6)
 (Lo /surhumain/(6) indica mediante una hipérbole el sema /grandiosidad/)

El segundo sector emocional positivo hacia el que gira el amante para evitar el recuerdo del amado es la /enajenación/. Los poemas en los que sucede esto, “Pour avoir un visage froid” y

“Pierre mère”, ya han sido previamente analizados en la isotopía de la amargura cuando se subrayó en el primero que el amante acentuaba su descontento volviéndolo resentimiento, aunque luego se le revelaba una falta de fe en su propia habilidad para alejar el recuerdo del amado; asimismo, ya hemos adelantado algo sobre la tendencia del amante al embelesamiento frente al objeto de su atención, sea un “cygne” (poema “L’abeille noire”) o una “pierre” (poema “Pierre mère”), ambos en la “oscuridad”.

En “Pour avoir un visage froid” en los versos de la última estrofa:

Vainement je tâche d’effacer ton nom (16)
Dans un sanglot ou dans cet oubli de moi-même (17)

El amante mediante “sollozo” en “sanglot”(17) alude al sector negativo del /dolor/, es decir, la /pesadumbre/ (le /chagrin/) y luego hace referencia con “/oubli de moi-même/”(17) a la /enajenación/ y esta última es pertinente porque, pese a ser calificada como inútil por el adverbio “/vainement/”, es cierto que aleja al amante, provisoriamente, del recuerdo del amado. El aislamiento al que acude el amante lo conduce involuntariamente al exilio en “Pierre mère”, sin embargo, no es la primera vez que Moro trata el tópico del “grito en el desierto” que consiste en la descripción de un estado de desconsuelo rodeado de indiferencia, de incomprensión y aislamiento; este tópico ya había sido utilizado por Moro en un poemario del año 1934 que se titula Couleur de bas-rêves tête de nègre. Como veremos abajo, la diferencia está en que en este último al acabar el poema, en (9), según Yolanda Westphalen, “prevalce un gesto fetal de autoprotección” (2001: 31), mientras que en “Pierre mère” se acude a la “nuit” (14) como consuelo:

Pierre mère

Couleur de bas-rêves tête de nègre
(cuarto poema)

De trop t’avoir fixé ô pierre (6)

Existece vénéneuse ébréchée à fêlures

Me voilà dans l'exil (7)	immenses (1)
Parlant un langage de pierre (8)	existence (2)
Aux oreilles du vent (9)	exil aux îles du temps (3)
	eau de fer (4)
Dans le temps infini (10)	eau de clous de pointes de tessons (5)
Les larmes ont séché (11)	clameur sourde (6)
Mais quelle plaie (12)	plus sourde que l'enfer qui m'entoure (7)
Renferme notre monde (13)	sous mes pieds ma tête (8)
Seule la nuit nous aime (14)	

En “Pierre mère” la identificación del amante con la “pierre”(6) tiene como consecuencia que se hiperbolice el tópico del “grito en el desierto” de tal modo que su sema temático principal /aislamiento/ se complementa con aquellos correspondientes a la piedra y que son “dureza” y “silencio”. A propósito de estos semas, en la prosa de 1943 titulada “Escultura Azteca” Moro se traduce a sí mismo al español y se cita usando los versos de su poema “Pierre mère” en el primer párrafo:

Nada tan desgarrador como los testimonios pétreos de las civilizaciones aladas, dinámicas, ya desaparecidas en el ámbito del mundo. Testimonios que pesan sobre nuestra conciencia humana, hoy con mayor densidad angustiosa, en esta hora cruelísima de prueba en que ya nos estamos acostumbrando a mirar como el espejismo aun resplandeciente del objeto lejano. 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 (Moro 1958: 33).

La piedra adquiere así el sema temático /misterio/ ya que se asocia al gesto incompleto de comunicación que culmina en lo ininteligible. Sin embargo, en “Pierre mère” sí hay solución inteligible, la voz del amante logra secar sus “larmes”(11) al ponerse en la perspectiva de la “pierre”(6) que incluye “/le temps infini”(10). La conexión es más clara aún cuando con el

adjetivo posesivo “/notre/”(13) y con el pronombre “/nous/”(14) el amante y la “pierre”(6) se agrupan para compartir una misma suerte para bien con el verbo “/aime/”(14) o para mal con la figura “plaie”(12). Los semas del tópico del grito en el desierto se resuelven positivamente en /desvelamiento/, /alivio/ y /consuelo/.

Finalmente, tenemos el tercer y último sector emocional positivo del amante en su intento de alejar el recuerdo del amado: la agonía. En el análisis veremos que las figuras visuales positivas predominantes son “el ave en agonía”; “el tren o la tumba de mármol con función de dique”; y “el viajero en las montañas”.

Habíamos apuntado en la isotopía de la amargura que el amante tenía, siguiendo el bestiario medieval, una identificación positiva con el “cygne”(1) en agonía, en el poema “L’abeille noire” cuando lo comparamos con su antítesis “un cheval mourant”(2) en el poema “La source arborescente”. Esta identificación positiva encuentra un eco en la misma cadena de semas en el poema “Chardon” de la penúltima sección “Le merveilleux dépendant”:

L’abeille noire	Chardon
Plutôt chercher vers le cygne (1)	Chardon si tu vois la lune crache sur son ombre (5)
Toutes les lumières éteintes il est possible (12)	Dans l’épaisseur de la nuit en plein fourré (6)
D’entendre gémir l’oiseau nocturne (13)	J’entends les cris déchirants des oiseaux qu’on
À son oreille (14)	décervelle (7)

La cadena de semas compartidos comienza por el rasgo “oscuridad” de “nuit”(6) aludido también en la metonimia “Toutes les lumières éteintes”(12) que engloba al amante que “oye” en los dos verbos explícitos “entendre”(13) (L’abeille noire) y “J’entends”(7) (Chardon) un “sonido de ave” preciso en “cygne”(1) y sugerido en “l’oiseau nocturne”(13) y en

“oiseaux”(7) (Chardon), que varía entre “gémir”(13) (L’abeille noire) y “les cris déchirants”(7) (Cardo) próximos a la /muerte/.

En “Chardon” la cadena de semas figurativos “Oscuridad”+“Escucha”+“Sonido de ave” se entrecruza con el tópico del asalto nocturno, que tiene los semas /instigación/ y /violencia/ como herencia del romanticismo. En la penúltima sección del poemario titulada “Le merveilleux dépendant” el amante entiende la llegada del recuerdo del amado como una batalla y por eso le ordena al cardo “si tu vois la lune crache sur son ombre (5) para enardecer el combate. Por otro lado, hay conexión con la isotopía de la /amargura/ ya que “Chardon”(5) no es otra cosa que una creación del amante; para entender esta metonimia de símbolo recordemos que en “Limite glaciale des êtres lents” había prometido hacer “un lierre damné”(8) de ahí que no deba sorprendernos la obediencia de “Chardon”(5). La positividad de este sector emocional reside en que esta vez la violencia no se almacena sino que se dirige específicamente al recuerdo del amado.

Otra de las figuras representativas del subtema de la /agonía/ es el “tren” o la “tumba de mármol” situados “en la orilla del mar” y que tienen la función de un “dique”. La representación de la /agonía/ aparece en tres poemas de la penúltima sección “Le merveilleux dépendant” titulados “Usage”, “Buisson”, Digue”; y en un poema de la última sección “Éternité de la nuit” titulado “Comptes à régler”:

Usage	Buisson	Comptes à régler
Un train inusable s’abandonne sur la plage (4) Aux caresses infinies de la houle (5) Les grand échassiers sont Les grands échansons Des digues (6)	Nuage guide-moi vers les terres désertes (6) Que la mer puisse déferler sur ma tombe (7)	La nuit où tout parlait d’un enchanteur désir de mort (5) Où les larmes avtn tout dit voulaient me porter ailleurs (6) Vers un superbe tombeau de poussière de marbre (7)

Digue

L'ellébore élément d'or
Laboure le bord de la folie (1)

En “Buisson” el amante expresa el sema /deseo/ tanto en el imperativo “/guide-moi/”(6) como en el subjuntivo “Que la mer puisse”(7) con el objetivo de buscar la /muerte/ en “tombe”(7) y el /aislamiento/ en “les terres désertes”(6). La imagen de una “tombe”(7) en “la mer”(7) se define mejor cuando la enlazamos a la figura del “Digue”, que es el título, del último poema de esa sección.

Si partimos de la metáfora que identifica la situación de amante y amado con la situación de un “Digue” y las olas que rompen sobre él en la orilla del mar, debemos entender que esta metáfora condensa la comparación basada en la similitud de la irrupción del recuerdo del amado con el romper de olas; al mismo tiempo ellas son resistidas de manera erguida por el propio amante transformado precisamente en “Digue”. Recordemos que en la isotopía de la belleza de la tortura vimos que este tipo de embate se ubica en el polo positivo con la figura de la “Tour” en el poema “Une étoile parle”. Además del /deseo/, otros elementos que aportan positividad son: que el amante bajo el sema /placer/ considere “caresses”(5) a las olas; y que el material con que está hecho “un superbe tombeau”(7) lleve el sema /prestigio/ puesto que se trata de “marbre”(7), una piedra valiosa.

La agonía en principio parecería no tener un término ya que el movimiento de las olas “/infinies/”(5) (Usage) es interminable, sin embargo, en el poema “Digue” se hace una tregua mediante la construcción de la metáfora del recuerdo del amado como enfermedad cuando se menciona el “ellébore”(1) cuya función es curar la locura, así, bajo el sema /recuperación/ gana terreno y avanza en la figura “laboure le bord de la folie” (1).

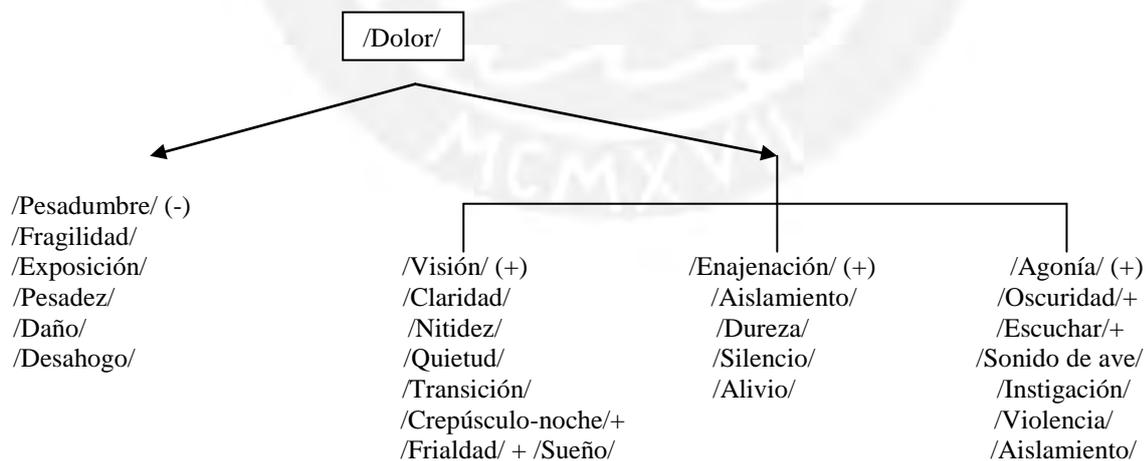
La tercera figura representativa de la agonía es la del “viajero en las montañas”. Ella aparece en los últimos versos del poema con que se culmina el poemario y que se titula “Les mouvements de l’homme”.

Ô Nuit (10)

Sois favorable au voyageur dont le chagrin ébrèche les montagnes (11)

El amante, englobado por el sema “oscuridad”, se dirige a la “Nuit”(10), subrayemos que ella está escrita con mayúsculas, y le pide, de manera positiva, bajo el sema /acogimiento/ que sea /”favorable”(11) con el “voyageur”(11) quien guarda una relación de analogía con el amante ya que lleva los semas de /dolor/ en “/chagrin/”(11) y /aislamiento/ e /intensidad/ en la hipérbole “ébrèche les montagnes”(11) donde la pena es tan grande que logra conmover algo de su misma magnitud.

En resumen, el gráfico de ésta isotopía con sus rasgos semánticos más relevantes es el siguiente:



4) La ensoñación surrealista:

Lo que caracteriza a esta isotopía es que nos adentramos mediante la noche y la ensoñación en capas emocionales cada vez más profundas donde la sensibilidad del amante es un ir y venir que oscila entre dos polos opuestos de lucidez e hipnosis. En esta isotopía Moro recibió la influencia del tópico de los niveles de conciencia en los que se sumerge un individuo cuando está durmiendo, soñando despierto o imaginando, que se inscribe en la reacción intelectual contra el positivismo, particularmente hacia fines del siglo XIX y primer tercio del siglo XX con las investigaciones de Bergson, Freud y en el plano literario con escritores como Proust en su obra maestra À la recherche du temps perdu y Breton en su Manifiesto del surrealismo, estos dos últimos fueron considerados de gran importancia para Moro.

El vaivén del recorrido semántico de la isotopía de la ensoñación surrealista tiene tres etapas. La primera se inicia con el poema liminar y trata sobre la tentativa de escape al recuerdo del amado, esta etapa continúa en la sección “Je dors à tout vent”, más aún, ocurre que en esta misma sección se pasa a la segunda etapa cuyo tema principalmente es el desplazamiento progresivo hacia el eje negativo donde, a lo largo de cinco poemas, el amante pierde control de sí mismo y es ocupado por el recuerdo destructor del amado, esta etapa se cierra cuando se da coexistencia de los dos polos en un mismo poema con preeminencia del positivo. La última etapa se sitúa en las secciones penúltima y última del poemario; tiene como tema principal que el amante retoma el control de sí mismo mediante el artificio de la imaginación que torna lo negativo en positivo. Las figuras de esta etapa son densas puesto que recurren con frecuencia a la memoria del poemario.

La primera etapa es positiva y consta de dos sememas; uno de ellos se localiza en el poema liminar:

De s'éveiller dans le rêve étincelant (3)
Ton visage de château bouillant dans la nuit (4)

Se observa la noción surrealista de profundización en el sueño mediante el despertar en el mismo, de modo que a los semas “luminosidad” en “resplandeciente”(3) y “hondura” en “s'éveiller dans le rêve”(3) se les agrega el sema /paradojismo/. Esta figura precede a “Ton visage de château bouillant dans la nuit”(4), figura que fue analizada en la isotopía de la /amargura/ y que también se sitúa en el eje positivo ya que representa la tentativa de escape al recuerdo del amado, aunque se revela fallida puesto que dicha /amargura/ al liberarse de manera transitoria como “Mille feux” (poema “Limite glaciale des êtres lents”), conduce al amante a su paulatina autodestrucción, es decir, al polo negativo disfórico.

La otra figura que expresa los rasgos de la ensoñación surrealista está en la última estrofa del poema “Voyage de la lumière”:

J'accomplis d'avance mes démarches en rêve (11)
Je change de vêtements je m'étends j'oublie (12)
Et peux dormir comme un damné (13)
Innocent des grandes merveilles (14)
Que déclenche la nuit (15)

A la agrupación de semas /control/ en “J'accomplis d'avance”(11); “hondura” y /paradojismo/ en “/mes démarches en rêve/”(11) se suman aquéllos relacionados a la noche surrealista que lleva la herencia romántica en la expresión “/des grandes merveilles/”(14) “que déclenche la nuit”(15) y que son /pasión/, /violencia/, /revelación/, /transitoriedad/. Además, el sema /paradojismo/ se refuerza en las expresiones consecutivas “/damné/”(13) “/Innocent/”(14). La positividad de esta expresión reside en los rasgos semánticos temáticos /descanso/ y /olvido/ en la figura “je m'étends j'oublie”(12). El amante dispone

conscientemente de su voluntad de ensueño, sin embargo, los semas de la noche surrealista nos avisan sobre la corta duración de su calma.

La segunda etapa se caracteriza por la caída o desplazamiento hacia el eje negativo. Se inicia en el poema “Au fond du temps”:

Si je pouvais fermer les yeux (6)
Le monde inachevé quel souvenir (7)
La pluie battante quel souvenir (8)
Mais tu guettes grande déchirure (9)
À forme d’oubli (10)
À forme dentelée d’hypnose (11)

Tenemos los semas genéricos temáticos /manipulación/ en “/hypnose/”(11); además /dolor/ y /destrucción/ en “déchirure”(9).

La caída en el eje negativo se acentúa en el poema “La source arborescente”:

Comme l’hyperbolique hypnose d’un cheval mourant (2)

Tenemos el sema genérico temático /manipulación/ en “/hypnose/”(2) y el sema connotativo /temporalidad/³⁶ en el símbolo del “cheval”(2), además de los semas genéricos temáticos /muerte/ y /agonía/ en “/mourant/”(2).

³⁶ El movimiento del caballo simboliza el tiempo (que padece el amante), de ahí las expresiones idiomáticas “hacer algo a caballo”, “a mata caballo” o “el caballo de los días”. En el mismo poema se hace referencia al tiempo subjetivo del amante mediante la expresión:

Ton nom le plus beau sur terre (6)
Occupe l’horizon les siècles (7)

Es pertinente señalar que este semema ocurrencia³⁷ guarda una estrecha relación con la /manipulación/ que es el punto inicial del polo negativo de la isotopía de la /amargura/, ya que se explicó que la /manipulación/ está enmarcada por el concepto más amplio de /monde d'oubli/ o /domaine enchanté/ y que se intensificaba por la figura retórica annominatio “hyp” en “/hyperbolique hypnose/”(2). El concepto de /monde d'oubli/ pertenecía al polo negativo y era cuando el amante ya debilitado sucumbía al recuerdo destructor del amado que consumía su subjetividad.

El poema que le sigue inmediatamente después se titula “/Le domaine enchanté/” y en él continúa subrayándose la caída en el polo negativo:

Pour qu'une fois enfin se lève le reflet sans charme (10)
D'une mort sans énigme (11)

Tenemos los semas genéricos figurativos “luminosidad” en /reflejo/(10) y “verticalidad” en “se alce”(10); así como el sema genérico temático /muerte/ explícito en “/mort/”(11) y el sema connotativo /humillación/ en “/sans énigme/”(11). Este poema nos es familiar porque se mencionó para redondear la explicación del polo negativo de la isotopía de la /amargura/ donde el título “/Le domaine enchanté/” era otra manera de referirse a la idea de /monde d'oubli/.

El penúltimo poema cuyo semema, situado en la segunda estrofa, acentúa el desplazamiento hacia el eje negativo se titula “Pour avoir un visage froid”:

³⁷ Recordemos que el semema ocurrencia puede ser, desde el punto de vista del significante, tanto un morfema (arriba vimos el caso de la annominatio “hyp”) como un sintagma (varias palabras) que, ahora desde el punto de vista del significado, expresa algo que es leído bajo cierta perspectiva (semema). Por ejemplo, para la palabra “campana” se tienen el semema que corresponde al instrumento o el semema que corresponde a la persona. Utilizamos semema ocurrencia porque queremos subrayar la condensación de significado de la idea “mundo de olvido” que apela a la memoria del propio poemario.

Que ce mur éclate (5)
Pâle sous le soleil (6)
D'enfer et d'habitude (7)

Tenemos el sema genérico figurativo “luminosidad” en “pâle”(6), “solidez” en “mur”(5) y “verticalidad” en “sous le soleil”(6); además del sema connotativo /destrucción/ en “/habitude/”(7). Recordemos que en la isotopía de la amargura este es el poema en que el amante convierte la /amargura/ en /resentimiento/. El deseo del estallido del “mur”(5) que representa simbólicamente /firmeza/ y /orgullo/ en su “solidez” y “verticalidad” quiere decir que el amante pierde fe en su capacidad de olvidar al amado, es decir, que admite la nulidad de su propósito. Remarquemos que es aquí donde la isotopía de la /amargura/ llegaba a su término, ya que el amante había hecho surgir este “mur”(5) a partir de ella y ahora admite su absurdo existir.

Inmediatamente después sigue el poema “Au cœur de la réalité” cuyo título nos sitúa en el meollo de la sensibilidad del amante, de ahí que cuando comparamos la isotopía de la ensoñación surrealista con la de la amargura, la primera vaya más allá en cuanto a profundización de capas emocionales y condensación de significados en la figura visual:

Voile du sommeil sur la rive (1)
Huile des paupières fonctionnant à vide (2)
La ruse l'ivresse le prétexte (3)
Linceul des pierres et des bribes (4)
Fondent sur moi pour que les larmes (5)
De leurs couteaux chancelants (6)
Assaillent le dernier repaire (7)
Des ailes ornées de graines (8)
De promesses de gros jurons (9)

Tenemos el sema genérico temático /protección/ en /Voile/³⁸(1) y el sema genérico figurativo “visión” en /paupières/(2). La imagen es similar a la del /mur/(5) que, en modo subjuntivo, el

³⁸ En francés “voile” contiene las dos acepciones de “vela” con que se navega pero aún más importante “velo” que nos indica que nos restringimos a la subjetividad del amante.

amante quiere que estalle pero aquí el modo es indicativo así que nos subraya un hecho de conciencia en un nivel más concreto, más real. En el fondo de la sensibilidad del amante /le dernier repaire/(7) hecho /De promesses/(9) es el último resguardo donde cabe una fe que se desmorona en /desilusión/.

Tanto la embriaguez como la hipnosis son formas de debilitamiento de la sensibilidad del amante; en la sección “Éternité de la nuit” en el poema “Comptes à régler” se ve en retrospectiva el desplazamiento hacia el polo negativo:

La nuit où tout parlait d'un enchanteur désir de mort (5)
Où les larmes avant tout dit voulaient me porter ailleurs (6)
Vers un superbe tombeau de poussière de marbre (7)
Un tumulte d'hypnose progressive (8)

Donde se repiten los semas connotativos temáticos “manipulación” en /hipnosis/(8) y “crecimiento” en /progressive/(8); también arrastra el sema “muerte” ya que el semema³⁹ está inserto en una recapitulación retórica que pasa por el “enchanteur désir de mort” de (5) mencionado en el poema “Adresse aux trois règnes”⁴⁰ y que, recordemos, se trata del desmoronamiento de la subjetividad del amante por el recuerdo del amado.

La tercera etapa se da inicio en el poema “Dressage des chimères”, cohabitan ambos polos pero el positivo (versos 1 y 2) predomina apoyado por el título que nos indica que el amante logra retomar el control de sus ensoñaciones relacionadas al recuerdo obsesivo del amado:

Dans l'aimable attention (1)
La rosée fait baisser la vue du simulacre (2)
À mon gré liqueurs et nacre (4)
Pourchassent le château effréné de l'aube (5)

³⁹ Utilizamos semema esta vez para dar énfasis al hecho de apelar a la memoria del propio poemario con una recapitulación retórica que otorga una perspectiva a nuestra lectura.

⁴⁰ Je parle d'un certain enchantement incompréhensible (13)
De cet instinct de mort qui nous soulève (18)

En estos versos, por un lado, el polo positivo lo conforman el sema figurativo “visión” y el sema genérico temático /desatención/, y también el sema connotativo temático /olvido/; todos ellos en “fait baisser la vue du”(2) ya que el amante deja de prestar atención al “/simulacre/”(2) (que representa el recuerdo del amado). Además, el “amanecer” que está sugerido en “l’aube”(5) lleva el sema connotativo temático /renacimiento/ y el sema genérico figurativo “luminosidad”.

Por otro lado, en el polo negativo están los semas genéricos figurativos “olor” y “blancura” de la expresión “À mon gré liqueurs et nacre”(4) así como el sema genérico temático /embriaguez/ en la conjunción de “liqueurs”(4) y “/Pourchassent/”(5). Luego, en “château”(5) está el sema genérico figurativo “solidez” y en “alba”(5) se repite el sema figurativo “blancura”; a propósito de este último rasgo semántico, es pertinente recordar que caracterizaba al amado; por ejemplo, en “luz”(4) relacionada a “l’hiver”(4) en el poema “Étoile filante”:

Passage de l’hiver la lumière (4)

El polo positivo de la isotopía de la ensoñación surrealista se extiende hacia dos poemas de la penúltima sección del poemario titulada “Le merveilleux dépendant”. Así en el poema “Lueur” tenemos:

La sonnerie du clairon fait tomber la mousse nocturne (3)

Hay que tener en cuenta que en el título “Lueur” se encuentra el sema figurativo “luminosidad” que se vincula al encuentro amoroso. El amante resiste al recuerdo del amado anticipándolo bélicamente. El sema genérico figurativo “audición” y el sema connotativo temático /llamado bélico/ y /control/ están en la figura auditiva “sonnerie du clairon”/(3). En cuanto a la “audición”, notemos que el control voluntario positivo ejercido por el amante se

opone a aquel ruido catalogado como “angoisse de l’ouïe”(10) en el poema “La source arborescente” que lo hipnotizaba de manera profunda:

Las mains ne peuvent que suivre leur chemin (4)
Aveugle parmi le bruit insensé des élytres (5)

También están los semas connotativos vinculados a la llegada de la “noche romántica” que son /transgresión/, /provocación/, /violencia/. De modo que el eje positivo es impulsado por el amante llamando a la noche en la conjunción de “sonnerie du clairon”(3) y la aparición de “la mousse nocturne”(3).

El otro poema se titula “Pyrophore” y el semema⁴¹ es el siguiente:

D’un cri la perle des marais (7)
Remonte le courant (8)

Para entender esta metonimia de símbolo se deben recordar dos temas incluidos en la memoria semántica del poemario. El primero es la secuencia condicional con la forma “si...entonces...” que pertenece al poema inmediatamente anterior titulado “Lichen”:

Si ton corps s’éloigne vient le règne humide des marais (6)

Se refiere a que cuando el amado se aleja del amante aquel es reemplazado por su representación (recuerdo) que ocupa progresivamente y de manera destructiva al amante. El segundo tema está, al inicio del poemario, en la pregunta retórica del poema “Fata Alaska”

Qui trompera le monde refroidi (11)
En perles en souterraines sources ? (12)

⁴¹ En esta ocasión, utilizamos semema para recalcar que la perspectiva de nuestra lectura apela a la memoria propia del poemario cuando mediante estos versos del poema “Pyrophore” se despeja el carácter enigmático de “perles”, “monde refroidi”, y “le règne humide des marais”.

Hace referencia a la manera artificiosa en que el amante por medio de la imaginación puede transformar lo negativo en positivo. El “monde refroidi”(11) se extiende también hacia el significado del “/Domaine enchanté/” e incluso al “le règne humide des marais”(6). Todas estas figuras hacen referencia al estado de debilitamiento subjetivo en el que se encuentra el amante cuando su propia voluntad es mermada por el recuerdo hipnotizante del amado.

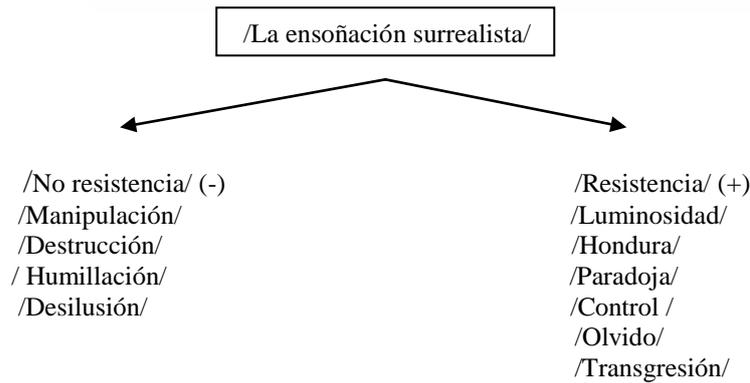
En el poema “Pyrophore” se vuelve hacia el eje positivo en la actualización de “la perle”(7) que “Remonte le courant”(8) de modo que se hallan los semas /hondura/; /emanación/; /preciosismo/; /prestigio/; /luminosidad/ además de los semas connotativos temáticos /encierro/ y /transgresión/.

La tercera etapa de la isotopía de la ensoñación surrealista se cierra en el poema “Les mouvements de l’homme” que es el último del poemario:

D’une armure de neige un cheval de fer surgit les paupières ouvertes (2)

Tenemos los semas genéricos figurativos “solidez”; “frialdad”; y los semas genéricos temáticos /protección/ y /encierro/ (connotativo) en la imagen del “cheval”(2) dentro de una “armure de neige”(2). Los semas /transgresión/ y “visión” están en “surgit les paupières ouvertes”(2). La figura visual condensa los semas /hondura/ y /paradoja/ debido al tema de profundizar en el ensueño mediante el despertar y /ejercer voluntad/.

En conclusión, aquí presentamos el gráfico de la isotopía de la ensoñación surrealista cuyos rasgos semánticos más relevantes demarcan, a partir de dos polos de resistencia y no resistencia al recuerdo del amado, el movimiento anímico del amante:



5) La libertad:

El tema principal de esta isotopía es que el amante lleva consigo un espíritu de contenida rebeldía que se resuelve de manera violenta en libertad y cuya intensidad contra la inercia depende de la dureza del encierro en el que se siente; bien sea éste la limitación del movimiento que colinda y contrasta con la inmensidad del espacio del ensueño y de la noche, o bien las ganas de revertir la hipnosis en la que se encuentra sumergida negativamente su voluntad como consecuencia del recuerdo del amado.

En cuanto a la organización de esta isotopía, podemos darnos cuenta que se reparte a lo largo de cada una de las secciones del poemario de forma desigual y se matiza de tres maneras distintas:

a) Libertad de un encierro. Es el tipo predominante, consiste en la fricción que se resuelve contra un límite que impide ir hacia un más allá de noche y ensueño mucho más amplio, o la determinación de liberarse de la hipnosis padecida por el recuerdo del amado. Se inicia en la sección “Traité des étoiles” en el poema “Étoile liée”:

Voile élimé azur libre (1)
Et brièvement nocturne dans l'œil (2)
À paupière ivre (3)
Le verre ment brisé à jamais (4)
Dans ta main (5)
Liberté (6)

Donde tenemos el sema “cubrir” tanto en “Voile”(1) como en “paupière”(3), además el sema figurativo “espacio visible” y “amplitud” en “azur libre”(1); también el sema temático por función /órgano que permite ver/ en “œil”(2). Lo que se obtiene es la paradoja de que a pesar de que el ojo está cerrado se tiene una visión amplia; los semas se conjugan en la expresión “amplitud de visión”. Además está el sema genérico figurativo “dureza” en “verre”(4); y el sema temático por función /órgano de la aprehensión/ en “main”(5) y que al conjugarse con “Liberté”(6) se da el sema genérico temático /situación de no cautividad/; además está el sema genérico temático /violencia/ en “brisé”(4).

La libertad de un encierro no se encuentra en la sección que le sigue a “Traité des étoiles” y que se titula “Je dors à tout vent” a pesar de que esta última sección incluye la mayor cantidad de poemas (14 poemas de un total de 32); sin embargo, reaparece en la sección subsiguiente titulada “Le merveilleux dépendant”, en el poema “Usage”:

Attentive l'alouette a brisé son carcan (9)

Se retoma el tópico literario medieval del amor-prisión, en este caso se trata de un ave que escapa del encierro y que simboliza al amante que logra escapar de la cautividad. Este tópico literario se remonta a la poesía de trovadores medievales, particularmente a los trovadores que quedaban presos del amor de una dama; por ejemplo, en un poema de Teobaldo I de Navarra:

Señora, cuando estuve ante voz

y os vi por primera vez,
mi corazón se estremeció tanto
que se quedó con voz, cuando marché.
Entonces fue llevado sin rescate
a la cárcel a la prisión (Alvar 1981: 267)

y también se remonta a las novelas de caballerías de la Edad Media; por ejemplo en las novelas de Chrétien de Troyes, donde las damas que eran encerradas en un castillo, por sus esposos o algún gigante, debían ser rescatadas, de ahí que la jaula simbolice la prisión de un amor contenido, prohibido. En la poesía medieval de los trovadores la “alondra” (“l’alouette”) y otras aves simbolizan por su vuelo la alegría de la libertad; así, en un poema de Bernart de Ventadorn:

Cuando veo la alondra que mueve
de alegría sus alas contra el rayo de sol
y que se olvida y se deja caer
por la dulzura que le entra en el corazón,
¡ay!, entonces siento tal envidia
por cualquiera que vea alegre⁴²

Este tópico se ajusta bien la sección “Le merveilleux dépendant” (Le château de grisou) porque en él Moro retoma el tema del encuentro del amante y el amado, donde el amante logra escapar de la hipnosis a la que estaba sometido y se prepara para reiniciar un asalto, es decir, toma positivamente las riendas de su voluntad.

Aquí la isotopía de la libertad se anuda con el polo positivo de la isotopía del /dolor/ cuando, en el mismo poema “Usage”, la isotopía de la libertad es la continuación de la figura visual de la agonía que consiste, recordemos, en un “tren abandonado en la orilla”⁴³, ocurre que se cierra ese tema y se abre el del amante que pasa a una posición más activa, situación simbolizada por “l’alouette” que escapa de su cautiverio.

⁴² Ídem p.127.

⁴³ /Un train inusable s’abandonne sur la plage/(4)

En el poema “Usage” está el sema genérico temático /vigilia/ en “Atentive”(9); el sema genérico temático por función /encierro/ en “carcan”(9) y luego se repiten un par de semas, primero, el sema connotativo temático /situación de no cautividad/ en “a brisé son carcan”(9) y, segundo, el sema genérico temático /violencia/ en “brisé”(9).

Los enlaces se prolongan también hacia la isotopía de /la ensoñación surrealista/ tanto en la misma sección “Le merveilleux dépendant” como en la última “Éternité de la nuit”. Así, en el poema “Pyrophore” (sección “Le merveilleux dépendant”) tenemos:

D’un cri la perle des marais (7)
Remonte le courant (8)

Notemos que en este caso la isotopía de la /libertad/ se anuda con el polo positivo de la isotopía de /la ensoñación surrealista/ cuando coincide con la tercera etapa en la que el amante retoma control de sí mismo y mediante el artificio de la imaginación torna lo negativo en positivo.

Tenemos el sema genérico temático /violencia/ en “cri”(7), el sema connotativo temático /prestigio/ en “perle”(7) que también lleva el sema figurativo “profundidad” y el sema figurativo “verticalidad” en “des marais”(7).

La otra convergencia semántica se da en el poema “Les mouvements de l’homme” (sección “Éternité de la nuit”) :

D’une armure de neige un cheval de fer surgit les paupières ouvertes (2)

Ya que si bien se alude a la profundización de la ensoñación en capas, también se trata de la liberación del encierro en el que se encontraba el amante por efecto del recuerdo hipnótico del amado. Los semas son los mismos identificados en el análisis previo, es decir, los semas genéricos figurativos “solidez”; “frialdad”; y los semas genéricos temáticos /protección/ y

/encierro/ (connotativo) en la imagen del “cheval”/(2) dentro de una “armure de neige”(2). Estos semas nos dan información acerca de la intensidad de la libertad que va de acuerdo a la dureza del encierro. También están los semas /transgresión/, “visión” y /ejercer voluntad/ que están en “surgit les paupières ouvertes”(2) que nos indican la posición activa del amante.

b) Libertad como abandonarse o dejarse llevar. Este tipo consiste principalmente en la libertad del amante para dejarse guiar, para confiarse a la noche o a la piedra; se cruza con dos subtemas del polo positivo de la isotopía del /dolor/: la /visión/ y la /enajenación/.

Comienza en el poema “Détresse de l’espace” en la sección “Je dors à tout vent”:

L’ivresse s’allume œil par œil (13)
Dent par dent les mains s’abandonnent (14)

Subrayamos los semas genéricos figurativos “visión” y “tacto” en las figuras “œil”(13) y “mains”(14) que insertos en el tópico literario de la ley del talión⁴⁴ “ojo por ojo diente por diente” generan el sema connotativo temático de /sinestesia/ y el sema connotativo temático /expansión/. Además está el sema genérico figurativo “luminosidad” en “s’allume”(13) y el sema connotativo temático /éxtasis/ en “/ivresse/”(13).

Este tipo de libertad sigue su desarrollo, en la misma sección “Je dors à tout vent”, en el poema final “Pierre mère”:

Seule la nuit nous aime (14)
Dans sa fraîcheur tu te reposes (15)
C’est le moment où je peux te rejoindre (16)
Et abandonner ma vie et ce qui en reste (17)

⁴⁴ Moro no es el único que le da un tratamiento literario a la ley del talión, en el poemario de André Breton *L’air de l’eau* (1934) también se le utiliza para darle plasticidad, movilidad y cohesión a los elementos de la imagen poética; así leemos en el primer poema:

La loi du talion use un peuple d’étoiles
Et tu te diapres pour moi d’une rosée noire
(1993: 215)

À toutes les damnations éternelles (18)

Está el sema genérico figurativo “frescura” explícito en “fraicheur”(15); el sema genérico temático /tranquilidad/ en “/tu te reposes/”(15) luego se da la paradoja de una “/condena tranquila/” esto se explica, primero, por el sema genérico figurativo “oscuridad” que al prolongarse hacia el sema connotativo temático /noche surrealista/ tiene como consecuencia la activación de una serie de semas positivos, y también por el sema connotativo temático /consuelo/ en “seule la nuit nous aime”(14) que añade el sema connotativo temático /confortabilidad/, que a su vez subordina al sema genérico temático /castigo/ de “/damnations/”(18), y que al ser aceptado por el amante subordina al sema genérico temático /eternidad/ explícito en “/éternelles/”(18), por cierto, este sema tiene como efecto el sema específico temático /irreversibilidad/.

La libertad como abandonarse o dejarse llevar acaba en la sección “Le merveilleux dépendant” en el poema “Buisson”:

Tendre la main la nuit aux tourbillons (3)

Remarcamos el sema connotativo temático /confianza/ en el gesto figurativo “tendre la main”(3) que está unido al sema genérico figurativo “oscuridad” y al connotativo temático /expansión/ de “la nuit”(3) y el sema connotativo “visión” en “tourbillons”(3).

c) Libertad en el descenso. Solamente tiene dos figuras que aparecen en la penúltima sección del poemario titulada “Le merveilleux dépendant”. Incluye estados momentáneos de /despreocupación/ y /calma/ expresados simbólicamente en el movimiento de animales como el “cheval” o el “hibou”.

El primer semema ocurrencia está en el poema “Dans la lande”:

Si je descends la montagne (7)
Le cheval gaiment s'ébouiffe (8)

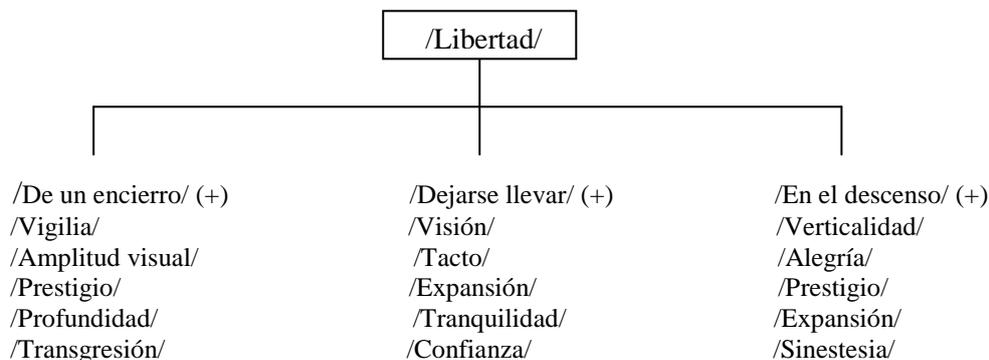
Está el sema genérico figurativo temático “verticalidad” y el sema específico temático /descenso/ explícito en /je descends la montagne/(7); asimismo, está el sema genérico temático /alegría/ explícito en el adverbio “/gaiment/”(8) y el sema connotativo temático /libertad/ en el gesto del “cheval”(8) que “s'ébouiffe”(8).

El segundo (semema ocurrencia) está en el poema “Pyrophore”:

Le porphyre incandescent descend l'échelle de rubis (1)
Le hibou libre pour la grande nage ailée (2)

Para el verso (1) tenemos los semas genéricos figurativos “solidez”, “dureza”, “calor”, “rojo”, “luminosidad” en “porphyre incandescent”(1); el sema genérico figurativo “verticalidad” y específico “descenso” explícito en “descend l'échelle”(1); y el sema connotativo temático /prestigio/ en “rubis”(1). Para el verso (2) tenemos el sema genérico temático /libertad/ explícito en “/libre/”(2), el sema “oscuridad” y connotativo /noche surrealista/ en “hibou”(2); y los semas connotativo temáticos /expansión/ y /sinestesia/ en “grande nage ailée”(2).

En resumen, el gráfico de la isotopía de la libertad con sus rasgos semánticos más relevantes es el siguiente:



Hemos hecho, mediante nuestro análisis semántico, un examen detenido del recorrido textual del poemario que enlaza el nivel figurativo con el nivel temático, de modo que ya podemos comprenderlo de manera global acudiendo a las cinco isotopías temáticas que hemos propuesto: la belleza de la tortura; la amargura; el dolor; la ensoñación surrealista; y la libertad.

Al inicio de nuestro estudio, para nuestro análisis de la isotopía de la belleza de la tortura, utilizamos la herramienta del cuadrado semiótico para indicar sus límites. El polo negativo del /abandono/ resultó ser un punto que marca significativamente el desarrollo del poemario porque se genera una linealidad basada en la ambivalencia del tema de la /proximidad/ del amado. Así, mientras que la proximidad resultaba positiva en la conjunción del amante con el amado, ella resultaba negativa en la conjunción del amante con el recuerdo de éste. El estudio minucioso de las isotopías nos llevó a anotar la linealidad planteada por el sujeto (amante) cuando hace memoria de sí mismo y evalúa su propia sensibilidad. Esta conciencia de sí mismo no le impide caer una y otra vez en el plano disfórico, es decir, en el polo de lo que él mismo considera negativo, de ahí que, por ejemplo, el polo positivo de la isotopía de la amargura sea tan sólo aparente; como vimos, en realidad el amante no hace otra cosa que debilitar su voluntad enardeciendo su cólera.

En nuestra opinión, otra marca significativa es la simultaneidad; aún cuando en la isotopía de la belleza de la tortura todavía hay mucha cercanía a La tortuga ecuestre -por ejemplo, en la relación del “oleaje” y la “estrella”- la oscuridad de varias de las figuras de esta isotopía reside en que ellas son una síntesis de otras que aparecen de manera más clara, más inteligible en La tortuga ecuestre, sin lugar a dudas, Moro le pone un sello particular a Le château de grisou cuando desarrolla las isotopías de la amargura, el dolor y la ensoñación surrealista, primero conjugándolas de manera simultánea y, también, cuando introduce la isotopía de la

libertad, de tiempo en tiempo a lo largo de todo el poemario, para aliviar o liberar la tensión del sujeto (el amante) producida por su relación conflictiva bien con el amado o bien con el recuerdo de éste.

Una vez que hemos planteado y aclarado la estructura de Le château de grisou, lo que toca ahora a nuestra investigación es ingresar en un punto más específico, en el siguiente capítulo vamos a trazar nuestras hipótesis sobre la composición de las figuras visuales en la estructura temática del poemario.



Capítulo dos: Los tres principios de composición en las isotopías de Le château de grisou

1) Los principios de composición de la imagen surrealista:

En el año de 1924 una de las preocupaciones constantes de la época giraba en torno a los nuevos principios que debían renovar la imagen visual en el arte; en este contexto André Breton publica el primer Manifiesto del surrealismo, un libro que se inscribe en el grupo de textos teóricos de las vanguardias europeas⁴⁵ y en el que Breton propone que, a diferencia del estado racional de vigilia, en el estado de sueño hay capas que forman un espesor y que en este se reconcilian las oposiciones.

En cuanto a la poesía, de un lado, el autor estaba de acuerdo con Pierre Reverdy en que, en líneas generales, en principio la imagen debía acercar dos realidades más o menos lejanas, pero a la vez estaba en desacuerdo con respecto a los medios con los que se llegaba a tal imagen; para Breton ella se daba a través de la escritura automática y no mediante herramientas racionales. Por otro lado, se da cuenta de que no se puede separar la frase de su respectiva imagen visual; como anécdota Breton relata cómo antes de caer dormido retuvo al mismo tiempo en su memoria la frase “Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad” y su correspondiente, aunque débil, representación visual.

Al año siguiente, en 1925, Breton tuvo la oportunidad de avanzar sus reflexiones sobre la imagen visual cuando se decidió a escribir Le surréalisme et la peinture, un texto que respondía a la inquietud de Pierre Naville, uno de los integrantes del grupo surrealista que en el número 3 de la revista La revolution Surréaliste manifestó “Nadie ignora que no hay

⁴⁵ Este hecho no fue aislado, era común en la época tanto en el vanguardismo europeo como en el hispanoamericano que surgieran textos teóricos para cada “ismo” (futurismo, creacionismo, etc.)

pintura surrealista; ni siquiera lo que dibuja el lápiz al azar, ni la imagen que representa las figuras del sueño, ni las fantasías imaginativas pueden calificarse así” (Nadeau 1972: 101). En Le surréalisme et la peinture Breton afirma la existencia de una pintura surrealista basándola en la idea de tomar como referencia un modelo puramente interior. A través de pintores como Max Ernst o Miró ejemplifica la nueva dirección que había tomado la pintura al confrontarse con la fotografía cuyo modelo partía de la imitación del mundo exterior. La idea de la pintura surrealista pasaba por considerar al cuadro como un vaso comunicante que daba hacia la realidad interior donde, en principio, debía darse una rebelión contra la distribución exterior de los objetos, donde lo englobante sería al mismo tiempo lo englobado.

En el año de 1934 el surrealismo había dejado de ser un movimiento pequeño para adquirir reconocida relevancia internacional y, aunque sus integrantes habían dejado de publicar la revista Le surréalisme au service de la revolution, se mantenían colaborando con publicaciones en la revista de arte titulada Minotaure. En el número 5 de esta revista Breton escribe el artículo “La beauté sera convulsive” donde subrayamos uno de los principios con el que define este tipo de belleza, lo llama “lo explosivo-fijo”, este principio se basa en la relación de un objeto considerado a la vez en movimiento y en reposo como consecuencia de un encuentro con otro objeto.

En resumen, tenemos tres principios de composición de la imagen visual surrealista; el primero, que identificaremos como P1, es la unión de dos objetos de contextos alejados; el segundo, que simbolizaremos como P2, es la realidad interna, subjetiva, exteriorizada a través de un vaso comunicante concreto⁴⁶; y el tercer principio, que representaremos como P3, que

⁴⁶ Este concepto es denominado “interior exteriorizado” por Rafael Jackson en su libro Picasso y las poéticas surrealistas para analizar elementos surrealistas de los cuadros del pintor español (2003: 35)

es lo “explosivo-fijo”, es decir, un encuentro que revela a partir del encuentro de dos objetos las dos caras contrarias de uno de ellos.

2) Los tres principios de composición en la isotopía de la belleza de la tortura.

El tema de la belleza de la tortura fue definido como la interacción de amante y amado, donde el primero es torturado, sin embargo, para la axiología del poemario, tal castigo infligido por el amado se considera positivo. Nos interesa saber qué subtemas de esta isotopía adquieren relevancia mediante los principios de composición.

Como punto de partida en la interpretación tomamos algunos versos del poema “Étoile libre”, donde se subraya la importancia del eje vertical. Es mediante un movimiento de descenso que ocurre la canalización de la poderosa fuerza del amado sobre el amante. Así lo podemos observar en la imagen:

Agile nu fertile inaugure le vent (3)
Qu'un paratonnerre file (4)
Errant sur la lisse (5)
Qui lie l'île au vent (6)

La conjunción de ambos se da porque el amante, desde la tierra, ha sabido orientar y controlar el embate del amado, que venía del cielo. El amado es conducido hacia un lugar abierto, al aire libre, pero al mismo tiempo aislado, íntimo.

El primer principio (P1), es decir, el principio de síntesis de objetos provenientes de contextos alejados ocurre mediante el uso metafórico sensible del verbo “filer” que, si bien pertenece a un contexto lejano a “paratonnerre”(4), cumple la función de indicar que la intención del

amante es atraer hacia sí al signo del amado, por consiguiente, se sigue la connotación simbólica de la expresión “tejer los hilos”, es decir, tramar un propósito.

La conducción del amado por el amante se basa en el sema /atracción/ contenido en “paratonnerre”(4), asimismo, la característica más importante de tal situación de síntesis es que ella parte del sema /aislamiento/ en “île”(6) y se extiende al significado connotativo que nos traslada a la /intimidad/ a la que llegan ambas partes y es hacia allí a donde apunta el primer principio (P1).

En cuanto al tercer principio (P3), que, adaptado a la situación amorosa, consiste en la relación de dos sujetos que se encuentran en velocidades diametralmente opuestas, es decir uno lento o inmóvil y el otro rápido, se da claramente en el poema “Étoile filante”:

Passage de l’hiver la lumière (4)
Aux ongles libres sur un cœur sans armure (5)
Fait sa griffe de lionne (6)

El (P3) ocurre cuando el amado, representado por “la lumière”(4), llega hacia el amante, representado por “un cœur”(5), que justamente es un objeto estático y descubierto y que recibe del amado un embate a la vez “frío” por la figura “l’hiver”(4) y “desgarrador” por la imagen “Aux ongles libres”(5) y “griffe de lionne”(6).

La diferencia de velocidades indica por el lado del amante el subtema de la voluntad de espera y por la del amado su determinación inmediata de castigar al amante. El amado llega hacia el amante, lo encuentra inmóvil pero predispuesto a recibirlo. La predisposición se basa en el sema connotativo /desprotección/ y el sema específico temático /vulnerabilidad/ de la imagen “cœur sans armure”(5), que, como se dijo en el capítulo uno, debe entenderse simbólicamente

como el recipiente de las emociones humanas. El amante espera ansioso el daño proveniente del amado y como prueba de ello lo espera expuesto, sin defensa.

El amor se presenta aquí como una condena que tortura, sin embargo, tiene carácter positivo, esto se da, en el mismo poema, “Étoile filante”, en los versos:

Nuit belle de balafres antiques (7)
 Àpre vent tendres ténèbres (8)
 Gardez le château mouvant (9)

Donde el “château”(9) nos reenvía al título “Le château de grisou” en el que, como veremos, se hacen presentes los tres principios que, perteneciendo al lado positivo de la axiología, expresan de manera complementaria el subtema de la resistencia erguida.

Este subtema es compuesto por tres figuras visuales de construcciones arquitectónicas medievales: en primer lugar la del título del poemario, es decir, “Le château de grisou”; en segundo lugar, la última estrofa del poema “Une étoile parle”; finalmente los dos últimos versos del poema “Lichen”:

Une étoile parle

Lichen

Tour de neige (9)
 Tourbillonnant aux limites (10)
 Au fin fond de la forêt élémentaire (11)
 Ridée des pluies torrentielles (12)
 Ô mer première (13)
 Nourrice de l’oeil (14)

À jet de pierre un beffroi rempli de sang (8)
 Au-dessus de la tête la pluie s’éparpille (9)

El material de las construcciones “grisou”, “neige”(9), y “sang”(8) respectivamente, expresa, mediante el principio de lo interior-exteriorizado (P2), el estado emocional del amante, que es un efecto de su interacción con el amado o el recuerdo de éste. El “grisou” indica el estado de cólera, la “neige”(9) indica que es un sentimiento de larga duración, de ahí que el agua se

haya vuelto en sólida nieve, la “sangre”(8) es signo del dolor del amante, que es lavada por “la pluie”(9) como en el poema liminar donde se prefiguraba el alivio:

Rien qu’une eau pour laver tant de sang (1)

Esto se complementa de manera explícita con el principio de lo explosivo-fijo (P3) ya que las construcciones están estáticas y sobre ellas recae “pluie”(9). Por otro lado, en la figura visual del título “Le château de grisou” la representación del amado es implícita porque el amante espera su llegada en algún momento y sabemos que uno de sus rasgos característicos es la velocidad de su llegada; así ocurre en una serie de figuras que lo representan como “la mer qui déferle l’écume aux lèvres”(10) en el poema “L’abeille noire”; “le vent”(3) que es “/agile/”(3) en el poema “Étoile libre”; la expresión “Qu’une étoile tombe”(10) en “Étoile filante”; “pluies torrentielles”(12) en “Une étoile parle”; “La pluie battante ”(8) del poema “Au fond du temps”; “La foudre”(9) en “La source arborescente”; e incluso “tigre”(2) en “Adresse aux trois règnes”. El hecho de que se hayan escogido construcciones medievales inmóviles cuyo sema temático es la /defensividad/, un “château”, una “Tour”, “un beffroi”, resalta que el amante quiera hacerle frente al amado, de ahí el subtema de la resistencia erguida; la velocidad del amado nos da a entender, por un lado, que en cualquier momento puede presentarse de modo que el amante debe mantenerse alerta, y también que llega con mucha intensidad.

3) El principio de lo interno-externalizado en la isotopía de la amargura.

En el gráfico de la estructura isotópica del poemario se puede visualizar que la isotopía de la amargura comienza en la segunda parte titulada “Je dors à tout vent”. Recordemos que en el

capítulo uno (III, 2) se explicó que después de la conjunción de amante y amado de la primera sección continúa el abandono del amante por el amado.

De modo que la isotopía de la amargura es un efecto inmediato del abandono y no sorprende ya que desde el poema liminar se nos anticipa la sensibilidad irritable, colérica del amante.

La amargura del amante tiene distintos aspectos, varios de ellos comienzan teniendo una carga positiva, esto mientras la amargura se relaciona con la isotopía de la belleza de la tortura, pero luego cambian y se vuelven negativos, principalmente porque el amante tiene un carácter autodestructivo, es decir, que esa emoción generada en abundancia en su interioridad sólo le afecta negativamente a él. Otro aspecto es que la amargura está ligada a la indiferencia aparente, de tal modo que hay dolor, pero también orgullo de no querer dejarse arrastrar por el recuerdo del amado.

La isotopía de la amargura se compone únicamente según el principio de lo interno-externalizado (P2); las figuras que adquieren relevancia por tal principio son dos:

1) La figura de la “fuente”: El principio de lo interno-externalizado (P2) se manifiesta en el verbo “découler” en el poema “Limite glaciale des êtres lents” en:

Mille feux découlent de cette amertume (5)

Porque se indica un tránsito de la “/amertume/”(5) interna, situada en el campo emocional, que pasa a materializarse en la figura visual de “Mille feux”(5), sin que esto signifique salir del campo subjetivo, solamente se trata de un tránsito entre capas internas. Por otro lado, la elección de la hipérbole “Mille feux”(5) indica el nivel desbordante de cólera que asalta al amante.

Es pertinente señalar que la figura de la “fuente” es recurrente ya que se presenta también en el poema “La source arborescente” donde el recuerdo insistente, hipnótico del amado se expande hacia el resto de la subjetividad del amante, representado por el “cheval”(2):

Comme une étable en ruines diffamée (1)
Comme l’hyperbolique hypnose d’un cheval mourant (2)
Brûlant dans le soir sous les étoiles (3)

El fuego de “Brûlant”(3) que tiene como efecto haber dejado “une étable en ruines”(1) subraya el carácter desbordante del recuerdo del amado, que hace que el englobante del “cheval”(2), nos referimos a “une étable”(1), se desmorone.

2) La figura del “cerco”: En este caso el P2 ayuda a redondear la idea de que no se trata de una emoción pasajera del amante sino de una cuya recurrencia forma una capa curtida. Así, el recubrimiento externo, “/la haine/”(3), expresa lo que siente el amante y que guarda para sí mismo, en “/silence/”(1), en el poema “Pour avoir un visage froid”:

Le cœur dans le silence (1)
Les lèvres scellées par une volonté (2)
Plus dure que la haine (3)
Dont je m’entoure (4)

El P2 está inserto en la analogía: “lèvres”(2) ← “/volonté/”(2)

Relación de “cerco”

en “scellées”(2) y en “je m’entoure”(4)

“/me/”(4) ← “/haine/”(3)

Encontramos en el mismo poema que para expresar la recurrencia del /resentimiento/ y del /orgullo/ con los que el amante intenta sobreponerse sin éxito al recuerdo del amado

se usa el verbo “/rester/”(18) de la expresión:

Et ce pénible rester debout (18)

Incluso más adelante, en el poema “Comptes à régler” cuando el amante recuerda aquel periodo de lucha entre olvido y recuerdo, se utiliza también el verbo explícito en “/m’abattre/”(2) y el símbolo de “drapeau noir”(2) para indicar el intento firme de permanencia en una posición.

D’une nuit où tu voulais m’abattre je portais un drapeau noir (2)

4) Dos principios de composición en la isotopía del dolor.

De acuerdo a la estructura isotópica, el tema del dolor se inicia casi de manera simultánea al tema de la amargura, sin embargo, a diferencia de esta que iba del polo positivo al negativo, aquí primero el amante lleva un sentimiento agravante de pesadumbre que luego es redireccionado hacia tres experiencias positivas, la visión, la enajenación y la agonía.

En el subtema de la pesadumbre el P3, es decir, principio que pone en relación dos objetos de velocidades opuestas, en este caso para expresar la sensibilidad del amante, nuevamente conjuga en el eje vertical, como vimos anteriormente, al amado, simbolizado desde el cielo con la “étoile” o “astre”, con el amante, simbolizado desde la tierra con la “larme”.

Esta vez se trata de una triple relación proporcional entre la rapidez con que se aleja el amado, la lentitud con que se desplaza el amante, y el dolor que siente. Así, en el poema “Limite glaciale des êtres lents” tenemos:

Ta tête s'envole à la grande nuit (9)
Torture de savoir l'espace immense (10)
Par une fêlure luit éternellement (11)
Et ruisselle cette larme fourbue (12)

Donde la rapidez del amado, deducida del verbo “s’envoler” explícito en “s’envole”(9), así como por la cantidad de espacio recorrido en “espace immense”(10), se contraponen a la lentitud del amante simbolizado por la “larme”(12) tanto por el espacio limitado en que se mueve, “une fêlure”(11), como por el verbo “ruisseler” explícito en “ruisselle”(12) y el adjetivo “fourbue”(12). Asimismo, en el poema “Les mouvements de l’homme” se hace referencia a la misma figura visual:

un astre errant une larme qui se déplace (7)

La velocidad del amado en “un astre errant”(7) indica la indiferencia con que deja al amante y también la incapacidad que tiene el amante de alcanzarlo. La lentitud del amante resalta el dolor que siente por la partida del amado y su lejanía creciente hace más intenso tal dolor.

En cuanto al subtema positivo de la visión, recordemos que está enmarcado en el tópico surrealista del /medium/, que trata de cómo el individuo se pone en trance y se abre hacia estados mentales que están más allá de sí mismo, en el caso preciso del poemario el amante tiene una relación mimética con los “fantômes”(14)⁴⁷ o las “apparitions”(4)⁴⁸ para burlar mediante “démarches en rêve”(11)⁴⁹ el doloroso recuerdo del amado.

⁴⁷ En “Fata Alaska”: Un foulard de brume sur l’arbre essentiel (13)
Se plie docile aux formes des fantômes (14)

⁴⁸ En “L’art de lire l’avenir”: Quel meurtre suivi d’apparitions limpides (4)
Où le parricide évoque une paisible prairie stagnante (5)

⁴⁹ En “Voyage de la lumière”: J’accomplis d’avance mes démarches en rêve (11)

Es en este subtema positivo donde el P1, es decir, el principio que pone en contacto dos objetos de contextos alejados, se hace notar en la figura visual “Linceul rapiecé d’une hirondelle”(2) del poema “Voyage de la lumière” donde, como se vio en el capítulo uno (III, 3) está el sema connotativo temático /transición/ tanto en “hirondelle”(2) como en “Linceul”(2); además de los semas /misterio/ y /muerte/ que, puesto que el énfasis de la figura visual está en “Linceul”(2), refuerzan el subtema de la clarividencia. Por ello, el P1 hace que el lector redireccione su atención hacia el plano connotativo y es allí donde va a encontrar los enlaces.

En el mismo poema, en la figura:

Rides d’ombre et poids surhumain (6)

Se trae a colación mediante los semas “pesadez” y “oscuridad” el subtema de la pesadumbre asociado al subtema del sueño en capas. Se había señalado la relación entre la figura del “peso” y el tema del /dolor/ que al hiperbolizarse en “poids surhumain”(6) dan como resultado mayor profundidad en las capas emocionales del amante. Aquí también el P1 nos manda al terreno connotativo donde los sentidos táctiles y visuales apuntan hacia las emociones.

En lo que concierne al subtema de la enajenación, es pertinente señalar que el P1 se enmarca en el tópico del “grito en el desierto” cuyo desarrollo comienza en la poesía temprana de Moro. Aunque en el mismo poema luego halle consuelo, inicialmente el amante llega a una situación de extremo aislamiento e incompreensión. Esto se da en el poema “Pierre Mère” en los versos:

De trop t’avoir fixé ô pierre (6)
Me voilà dans l’exil (7)

Parlant un langage de pierre (8)
Aux oreilles du vent (9)

Recordemos que en un poema precedente de la misma sección “Je dors à tout vent” titulado “Adresse aux trois règnes” el amante como emisor se podía adecuar al lenguaje que requería cada uno de los elementos “vent”(5); “terre”(6); “eau”(7) y “feu”(8):

Je parle aux trois règnes (1)
Au vent qui ne se situe dans aucun des trois règnes (5)
Pour la terre il faudrait parler un langage de boue (6)
Pour l’eau un langage de ventouse (7)
Pour le feu serrer la poésie dans un étau et fracasser le crâne atroce des églises (8)

Sin embargo, en los versos de “Pierre mère” hay presencia de semas que contradicen el acto de transmitir un mensaje, se dedujo entonces que hay una situación de incomprensión representada en la figura de “hablar al viento” que es muy similar a la de “hablar a una pared”. El P1 está en el uso de los verbos “hablar” (parler) y “oír” (entendre) que no logran conectar dos elementos de contextos distintos y que tienen como efecto reforzar los semas temáticos /incomprensión/ y /aislamiento/.

Lo contrario ocurre en el poema “Chardon” de la sección “Le merveilleux dépendant” donde el P1 enlaza dos objetos de contextos aparentemente lejanos:

Chardon si tu vois la lune crache sur son ombre (5)

Nuevamente se repite la estructura emisor (amante) y receptor (chardon), pero esta vez la comunicación se hace efectiva pues hay una respuesta traducida en la ejecución inmediata de un castigo:

Dans l'épaisseur de la nuit en plein fourré (6)
J'entends les cris déchirants des oiseaux qu'on décervelle (7)

El amante desea que se expandan todos los semas asociados al "Chardon" (5), entre ellos /naturaleza salvaje/, /intimidación/, y /odiosidad/. En el poema precedente "Usage" el amante ya expresaba su deseo de violencia nocturna en la imagen:

Que le crépuscule agite ses nappes de sang sur le ciel (7)
La terre baigne dans l'amour du crime (8)
Attentive l'alouette a brisé son carcan (9)
Les oeillades reprennent de plus belle (10)
L'assaut nocturne (11)

Todos los elementos que puedan combinarse con la noche aportando semas que vayan de acuerdo al tópico de la noche romántica son pertinentes, de ahí que "Chardon"(5), por tener semas relacionados a la /violencia/, y "lune"(5), por ser metonimia de "noche", encuentren cercanía. El P1 aparece y causa sorpresa ya que liga objetos de contextos a primera impresión lejanos, pero aquello es aclarado de inmediato en el verso siguiente por la referencia al "l'épaisseur de la nuit"(6).

Mas adelante, el poema "Buisson", el P3 describe una escena que simboliza el subtema de la agonía

Nuage guide-moi vers les terres désertes (6)
Que la mer puisse déferler sur ma tombe (7)

Mediante la relación de dos elementos de distintas velocidades, "la mer"(7) y la "tombe"(7), donde esta última toma la figura de un "Digue" que es precisamente el título del poema con el que se cierra la sección "Le merveilleux dépendant", el amante logra curarse de la enfermedad que significa el recuerdo del amado. Además se complementa con el P1 en el poema

“Comptes à régler” pues se le menciona de manera retrospectiva precisando la materialidad prestigiosa, “marbre”(7), de “un superbe tombeau”:

La nuit où tout parlait d'un enchanteur désir de mort (5)
Où les larmes avant tout dit voulaient me porter ailleurs (6)
Vers un superbe tombeau de poussière de marbre (7)

Finalmente, en los versos con que culmina el poemario se encuentra el P2 cuando la interioridad del “viajero”(11) se conjuga con las “montañas”(11) en el poema “Los movimientos del hombre”:

Ô Nuit (10)
Sois favorable au voyageur dont le chagrin ébrèche les montagnes (11)

En esta figura visual “/le chagrin/”(11), que es la /pesadumbre/ o /congoja/ del viajero, se hiperboliza cuando afecta la materialidad de “les montagnes” cuyo sema “dureza” es proporcional al “tamaño” visible.

5) Los tres principios de composición en la isotopía de la ensoñación surrealista.

El tema de la ensoñación surrealista se marca por las distintas maneras en que el amante intenta evadir el recuerdo del amado, algunas veces con éxito momentáneo y otras veces se declara vencido ante el inevitable avance de aquél. Es una isotopía que por su larga extensión se entrecruza con las isotopías del /dolor/, de la /amargura/ y de la /libertad/. Se inicia en la segunda sección del poemario y culmina en la última sección, aludida de forma retrospectiva por el amante.

Salvo una figura visual del último poema “Los movimientos del hombre”, en general esta isotopía casi no se compone de acuerdo a ninguno de los principios de composición de la imagen visual que postulamos. En primer lugar, porque se trata del movimiento lento e

hipnótico en el que alternadamente cae y escapa el amante, esto impide que se dé el P3 que necesita por lo menos un objeto rápido. En el caso del P1 tampoco se da porque la gran mayoría de los contextos se familiarizan entre sí. En tercer lugar, la mayoría de las emociones se expresan de modo explícito de tal manera que no se da la dinámica de lo interno hacia lo externo ni viceversa, entonces tampoco hay P2.

La única figura visual que contiene los tres principios y que corresponde al poema “Les mouvements de l’homme” es la siguiente:

D’une armure de neige un cheval de fer surgit les paupières ouvertes (2)

El primer principio que salta a la vista es el P2 por la materialidad de la “armure”(2) que expresa de manera externa la emoción paralizante, en “neige”(2), que tiene el amante internamente como efecto de dejarse invadir por el recuerdo del amado. A continuación, se establece la relación mediante el P1 con el “cheval”(2), que es uno de los animales que representa al amante. El P2 describe tanto mediante la materialidad del “cheval”(2), que es el “fer”(2), como por la relación de este con el material que lo encierra, la “neige”(2), la emoción fuerte del amante y el alto grado de dificultad a vencer; nuevamente estamos en el terreno de las capas emocionales del amante, donde entre la “neige”(2) y el “fer”(2) se genera una tensión. La acción de abrir los ojos en “surgit les paupières ouvertes”(2) activa la relación de velocidades opuestas mediante el P3 y aumenta la intensidad de las fuerzas emocionales /hipnosis/ y /libertad/, que son contrarias.

6) Los tres principios de composición en la isotopía de la libertad.

El tema de la libertad es el único que se desarrolla a través de todas las secciones del poemario. No se mantiene uniforme sino que de acuerdo al avance del poemario va tomando distintos matices, en general se divide en tres tipos: libertad de un encierro, libertad como dejarse llevar, y libertad en el descenso.

Solamente es en la penúltima sección del poemario “Le merveilleux dépendant” donde se dan algunos principios de composición. Así, en el primer poema titulado “Dans la lande” se da el P3 en la figura visual:

Si je descends la montagne (7)
Le cheval gaiment s'ébouriffe (8)

Donde, según el subtema de la libertad en el descenso, mediante el P3 entran en oposición la quietud de la “montagne” y la velocidad del “cheval” y esto sirve, por un lado, para simbolizar la gran cantidad de alegría obtenida proporcionalmente al espacio por recorrer cuesta abajo, y por otro lado para indicar la intensidad de la emoción /alegría/ en el adverbio “/gaiment/”(8).

En el poema “Buisson” también está el P3 dentro del subtema de la libertad como dejarse llevar en:

Tendre la main la nuit aux tourbillons (3)

Se apela a la metonimia del cuerpo del amante nombrando su “main”(3) y ella se ofrece tendida a un objeto de mayor magnitud, “tourbillons”(3). El P3 indica que el poder de la

visión sobrepasa al del amante, sin embargo, éste se entrega a ella sin reservas porque lo libera.

Más adelante, en el poema “Pyrophore”, según el subtema de la libertad en el descenso, primero se da el P2 en:

Le porphyre incandescent descend l'échelle de rubis (1)

La calidad del material por el que se desciende, “rubis”(1) indica /prestigio/, pero también mediante “le porphyre incandescent”(1) hay una referencia al título, es decir que se desarrolla y se amplía la idea de un material similar al “grisou”, que tiene el sema de “inflamabilidad” que simboliza un estado de ánimo /irritable/; así el P2 mediante los materiales externos señala el estado de ánimo del amante.

Finalmente, en el mismo poema hay una figura sinestésica que lleva el P1:

D'un cri la perle des marais (7)
Remonte courant (8)

La “perle”(7) mediante un “cri”(7) “Remonte”(8), contra las probabilidades de su tamaño, su entorno. El P1 ocurre mediante el uso metafórico sensible del sustantivo “cri”(7) que pertenece a un contexto lejano a “perle”(7) y cumple la función de indicar que hay un intento de liberación del amante de la hipnosis y que tiene éxito. El P1 se nutre de la memoria del poemario, de ahí que se de una licencia de mezclar contextos lejanos.

Conclusiones

* A partir del análisis semántico que efectuamos en el capítulo uno logramos identificar las figuras retóricas y los semas figurativos y temáticos en que se basaban las figuras de los principales temas del poemario. Denominamos isotopías temáticas, según la terminología semántica, a estos temas.

* Ordenamos las figuras de acuerdo a una estructura isotópica temática que graficamos en el capítulo uno (II) esto nos permitió visualizar la linealidad y simultaneidad de las isotopías temáticas, que denominamos: /la belleza de la tortura/; /la amargura/; /el dolor/; /la ensoñación surrealista/; y /la libertad/. La agrupación de la información en una estructura isotópica temática permitió poner en relieve la axiología particular del poemario, es decir, los valores positivos (+) y negativos (-) subyacentes que articulan el texto.

* La hipótesis de la investigación se puso a prueba en el capítulo dos, esta consistía en que las figuras visuales del poemario estarían basadas en los tres principios de composición, explicados en la introducción (3) y en el capítulo dos (1) y que son: P1, que es la síntesis de opuestos que resulta de unir en una imagen dos contextos lejanos, entendiendo imagen en el sentido amplio de representación, con variable grado de referencialidad, de la experiencia a través del lenguaje; P2, que es la sensibilidad interna representada en la exterioridad de los materiales físicos se propone como lo “interno-exteriorizado”; y P3, que es el movimiento explosivo-fijo que, situándonos en la relación amante-amado, significa el choque o encuentro de un objeto o contexto que irrumpe sobre otro que se encuentra estático o que es lento). Estos principios se cumplieron de manera heterogénea, de la siguiente manera:

a) La isotopía de la belleza de la tortura se compone según el principio P1 para expresar el sema /intimidad/ entre amante y amado; según el principio P2 para expresar el sema /firmeza/, es decir, la resistencia erguida del amante frente al amado mediante el material; y el P3 para expresar, del lado del amante, predisposición hacia el amado, así como ansia y voluntad de espera. Asimismo, el P3 expresa la intensidad del encuentro amoroso, y también nuevamente la resistencia erguida del amante frente al amado, esta vez complementada mediante el símbolo de la “Tour”.

b) La isotopía de la amargura se compone únicamente según el P2 para expresar el fluir de la amargura interna hacia el exterior; donde prevalece la figura de la “fuente”, que indica origen, procedencia; además se expresa la figura del “cerco”, es decir, lo que limita desde fuera pero que expresa la sensibilidad interna, de modo que no es una emoción pasajera sino que su recurrencia forma una capa curtida. La paradoja se da porque el fluir hacia afuera se mantiene en el plano interno, recordemos sin embargo, que la noción de interioridad es por capas. Todo ello hace resaltar los semas temáticos /orgullo/ y /resentimiento/.

c) La isotopía del dolor se compone según el P1 para, en primer lugar, redireccionar la atención del lector hacia el plano simbólico donde en el eje positivo (+) de la /visión/ se ponen en relieve los semas /transición/ y /pesadez/; en segundo lugar, para intensificar, en el subtema positivo de la /enajenación/, los semas propios al tópico del “grito en el desierto” que son /incomprensión/ y /aislamiento/ del amante. En cuanto al P2, éste intensifica en el subtema de la agonía el sema /aislamiento/. Finalmente, el P3, por un lado, resalta en el polo negativo tanto el sema /impotencia/ del amante para alcanzar al amado como la /indiferencia/ de este último; y por otro lado, mediante la presentación de una escena muestra la agonía

caracterizada por la resistencia erguida en el sema /firmeza/ así como el /prestigio/, rasgos semánticos propios también al tema de la belleza de la tortura y que se mantienen en ésta isotopía de modo coherente.

d) La isotopía de la ensoñación surrealista en líneas generales no se compone de acuerdo a ninguno de los principios. El movimiento lento e hipnótico no permite el P3; el P1 tampoco porque los contextos son familiares; ni el P2 ya que las emociones están expresadas de manera explícita. Sin embargo, se retoman los tres principios de composición de manera simultánea en una única figura visual de un “cheval” (amante) que logra liberarse de la /hypnose/ (del recuerdo del amado), el P1 expresa la resistencia positiva del amante a quedar inmovilizado; aparte de ello, el P1 expresa la tensión que se complementa con P2 para expresar la dureza del obstáculo, es decir, el alto grado de dificultad; y también se completa con el P3 porque se delimita, se define el gesto de determinación, voluntad y vigor.

e) La isotopía de la libertad se compone casi exclusivamente según el P3 en sus tres manifestaciones, tanto en la libertad entendida como un dejarse llevar, donde resalta la intensidad del sema /alegría/ obtenido en descenso, así como el descenso complementado por el P2 para añadir /prestigio/ -debido al material- y también la libertad de escapar de un encierro, en la que se recurre a la memoria del poemario. En menor cuantía participan el P1 para expresar la intensidad por el desequilibrio de los elementos, y el P2 para expresar una sensibilidad que se inflama, a la vez /irritable/ y /prestigiosa/.

Anexo: Le château de grisou

LE CHÂTEAU DE GRISOU

Rien qu'une eau pour laver tant de sang
 Un unique chemin pour le bonheur
 De s'éveiller dans le rêve étincelant
 Ton visage de château bouillant dans la nuit

L'ABEILLE NOIRE

Plutôt chercher vers le cygne
 Et les blasons qui portent des épées
 Un poignard comme oreiller
 Une larme éternelle sur le front
 Sous la coiffure haute
 Le silence parmi les fleurs qui font des signes
 Au couchant
 Une hirondelle tombant d'aplomb sur un lac
 Les tours et les cours d'amour
 La mer qui déferle l'écume aux lèvres
 L'horizon régulier d'une vie sous la lampe
 Toutes lumières éteintes il est possible
 D'entendre gémir l'oiseau nocturne
 À son oreille

FATA ALASKA

Dans un puits orné du vol lourd
 De la merveille persistante à grande allure
 Les ruines dans l'essor d'inégale profondeur
 L'élégance rituelle le bond furieux

Tranquille dans la mer un homme se noie
 Le cri perçant du marbre ailé dans la nuit
 Double forêt a crinières avant l'aurore

Les mains dressent l'échelle sur paradis
 Sur oiseau-lyre sur plomb
 Variable lueur égale à la lueur et à elle seule
 Qui trompera le monde refroidi
 En perles en souterraines sources ?

Un foulard de brume sur l'arbre essentiel
 Se plie docile aux formes des fantômes
 Familiers de Wolfgang Paalen

TRAITÉ DES ÉTOILES

ÉTOILE LIBRE

L'étoile inutile paravent
Etiole la houle la fiole hurle
Agile nu fertile inaugure le vent
Qu'un paratonnerre file
Errant sur la lisse
Qui lie l'île au vent

Ouvrir la bouche à source
Fragile de rire d'iris
La distance entre langue et palais
Illuminée par le rideau liquide

Divine rencontre
Les émaux naufragent
Ténébreux présage que l'âge
Rieur et floconneux dissipe
Dans le ravin ombragé
Du dosage grandiose de l'amour

ÉTOILE LIÉE

Voile élimé azur libre
Et brièvement nocturne dans l'œil
À paupière ivre
Le verre ment brisé à jamais
Dans ta main
Liberté

ÉTOILE FILANTE

Ô sort à jamais lié
Aux éclaboussures à l'usure du vent
Nocturne issue à l'éclat terne
Passage de l'hiver la lumière
Aux ongles libres sur un cœur sans armure
Fait sa griffe de lionne

Nuit belle de balafres antiques
Âpre vent tendres ténèbres
Gardez le château mouvant

Qu'une étoile tombe
Sur le sang de nacre
Sur le sein d'albâtre
Sur les poumons de neige

Sous les pieds de feu nocturne

Ô Nuit libre à toi
À jamais ô parole

UNE ÉTOILE PARLE

Mais plus cher est l'amour
Qu'une hirondelle perdant ses plumes
Plus léger que l'ivoire d'un visage adoré

Lire sur le rideau de sang
L'avenir du souffle
L'avenir de l'air environnant

La rumeur d'eau glaciale
Élue reine à voix haute

Tour de neige
Tourbillonnant aux limites
Au fin fond de la forêt élémentaire
Ridée de pluies torrentielles
Ô mer première
Nourrice de l'œil

JE DORS À TOUT VENT

DÉTRESSE DE L'ESPACE

Une femme nue
Au très lourd chagrin
Une hirondelle vide
Sur le feu du temps

Si cette balafre continue
J'irai semer dans le vent
J'irai chasser les nuages
Et l'horloge s'allumera
En plein jour d'un œil vorace

Les lichens les parterres
La flore et la faune
Escaladent la nuit montante
L'ivresse s'allume œil par œil
Dent par dent les mains s'abandonnent

Plus près de la mer
Pour une ouïe développée

Il y a le sel criard
 Et un poignard de feu
 Punissant le rire claquant
 Des émeraudes enchaînées

LIMITE GLACIALE DES ÊTRES LENTS

Ne plus écouter la plainte liée
 Au devenir d'une pierre libre
 Légère comme l'écorce ou la fumée
 Élastique ensanglantée émouvante

Mille feux découlent de cette amertume
 Gardez-moi le plus terne
 J'en ferai une épée flambante
 Un château un lierre damné

Ta tête s'envole à la grande nuit
 Torture de savoir l'espace immense
 Par une fêlure luit éternellement
 Et ruisselle cette larme fourbue

Un éventail s'ouvre se ferme
 Je ne bouge plus
 Je ne bougerai plus
 L'histoire traverse la plaine
 Une étincelle la devance

LE PALAIS BLESSÉ

Pour en finir
 Limite lourde
 D'abord j'ai pleuré
 La grande ingénuité venue
 Les fils tendus
 Des ténuités physiques
 À la dérive
 Mon cœur à l'avenant

Pour en finir
 Voulant briser le charme
 Un divin visage dur
 Est fixé à hauteur invariable

Dans le tonnerre ou dans la pluie
 L'étoile arborescente
 Les vêtements changeants du temps
 Soumis à l'avenir de l'amour

L'ART DE LIRE L'AVENIR

Trouble rire ou lourdeur imitée
 Bordée par des chemins ruisselants
 De larmes trouées clairvoyantes
 Quel meurtre suivi d'apparitions limpides
 Où le parricide évoque une paisible prairie stagnante

L'amère bise roule un tambour de fluide
 Une charrue flambante sur le ciel
 Perd roues et griffes comme des pétales
 Formant des secrets et chaises pour fantômes

Si je veux dormir une tonne d'étoiles éclate
 Je voudrais m'asseoir
 Le temps dentelé s'efface
 L'oubli n'a pas pu escalader
 Le rocher funeste tombeau des oiseaux hilares

VOYAGE DE LA LUMIÈRE

Je vous salue apparitions bienveillantes
 Linceul rapiécé d'une hirondelle
 Écume du rêve interrompu
 Liberté des gestes
 Froid nocturne
 Rides d'ombre et poids surhumain

Je salue le pressentiment aveugle
 Et prends ses mains glacées
 Sa langue bouge
 Lumière basse pour le miracle

J'accomplis d'avance mes démarches en rêve
 Je change de vêtements je m'étends j'oublie
 Et peux dormir comme un damné
 Innocent des grandes merveilles
 Que déclenche la nuit

AU FOND DU TEMPS

Histoire de se calmer
 La pluie derrière les vitres
 Les cils abandonnés succombent
 Au poids mortel
 D'une rafale d'éternels adieux

Si je pouvais fermer les yeux
 Le monde inachevé quel souvenir
 La pluie battante quel souvenir
 Mais tu guettes grande déchirure

À forme d'oubli
 À forme dentelée d'hypnose

Pour une meilleure lumière
 Je guerroie
 Amertume
 Par un mortel oubli je suis servi

LA FENÊTRE DE LA MEDUSE

Jambes croisées:
 Fougères fermées

Langue déliée:
 Horreur du vide

L'hiver ne sait plus de quoi il retourne
 Les mains de l'amandier du littoral
 Glissent sur les cheveux déchirants
 Une fois pour toutes le sommeil s'installe

À peine un cri
 Et tout redevient ce grand silence
 Cadencé et vorace
 Marqué de blessures profondes

LA SOURCE ARBORESCENTE

Comme une étable en ruines diffamée
 Comme l'hyperbolique hypnose d'un cheval mourant
 Brûlant dans le soir sous les étoiles

Les mains ne peuvent que suivre leur chemin
 Aveugle parmi le bruit insensé des élytres
 Ton nom le plus beau sur terre
 Occupe l'horizon les siècles

Ô seigle de l'amour tonnerre
 La foudre inoffensive tombe à mes pieds

Charme mortel angoisse de l'ouïe
 Je voudrais être un arbre un cri une pierre
 L'ombre ne m'a plus quitté
 Je dors debout et ton nom claque dans le ciel

LE DOMAINE ENCHANTÉ

Pas un doigt ne se lève sans que l'amertume ne découle
 Larme à larme dans un monde d'oubli
 Sans que l'œil nuit par nuit ne ferme ses portes à l'amour

Sans qu'une fausse ivresse décourageante n'ouvre sa blessure
Sans qu'un fil ne se brise à tout jamais

Par un temps d'habitude par un temps désert
De l'aventure il ne reste quand il faudrait sauver les restes
Que poussière et ombre de poussière
Et soif de terre balayée par l'ennui
Pour qu'une fois enfin se lève le reflet sans charme
D'une mort sans énigme

ADRESSE AUX TROIS RÈGNES

Je parle aux trois règnes
Au tigre surtout
Plus susceptible de m'entendre
Au mâchefer à l'escarbille
Au vent qui ne se situe dans aucun des trois règnes
Pour la terre il faudrait parler un langage de boue
Pour l'eau un langage de ventouse
Pour le feu serrer la poésie dans un étau et fracasser le crane atroce des églises

Je parle aux sourds aux oreilles tuméfiées
Aux muets plus imbéciles que leur silence impuissant
Je fuis les aveugles car ils ne pourront me comprendre
Tout le drame se passe dans l'œil et loin du cerveau

Je parle d'un certain enchantement incompréhensible
D'une habitude méconnaissable et irréductible
De certaines larmes sèches
Qui pullulent sur la face de l'homme
Du silence qui résulte du grand cri de la naissance
De cet instinct de mort qui nous soulève
Nous les meilleurs parmi les hommes
Chaque matin se faisant tangible sous la forme d'une méduse sanglante à la hauteur du cœur

Je parle à mes amis lointains dont l'image trouble
Derrière un rideau de vacarme de cataractes
M'est chère comme un espoir inaccessible
Sous la cloche d'un scaphandrier
Simplement dans la solitude d'une clairière

POUR AVOIR UN VISAGE FROID

Le cœur dans le silence
Les lèvres scellées par une volonté
Plus dure que la haine
Dont je m'entoure

Que ce mur éclate
Pâle sous le soleil
D'enfer et d'habitude

Une rumeur vient m'assurer
 De l'existence du monde
 Il ne faudrait qu'un souffle
 Pour que l'incendie reprenne
 Et que le beau cataclysme soit
 La charmante étendue
 Où seule se joue en dépit de tout
 Ta présence essentielle

Vainement je tache d'effacer ton nom
 Dans un sanglot ou dans cet oubli de moi-même
 Et ce pénible rester debout

AU CŒUR DE LA REALITÉ

Voile du sommeil sur la rive
 Huile des paupières fonctionnant à vide
 La ruse l'ivresse le prétexte
 Linceul des pierres et des bribes
 Fondent sur moi pour que les larmes
 De leurs couteaux chancelants
 Assaillent le dernier repaire
 Des ailes ornées de graines
 De promesses de gros jurons

DRESSAGE DES CHIMÈRES

Dans l'aimable attention
 La rosée fait baisser la vue du simulacre
 Tenant en laisse plusieurs corbeilles

À mon gré liqueurs et nacre
 Pourchassent le château effréné de l'aube
 Dans le massacre nuageux de l'air
 Rivant les marches à la clameur des étoiles
 Que dérouta la dépouille perlée
 L'assurance innée d'une ombre de potence

PIERRE MÈRE

Toi comme moi avons l'œil terne pierre
 Comme moi tu rêves d'un cataclysme
 Parmi l'humidité la sécheresse ou le temps indifférent
 Une même soif nous accable
 Pareil destin: la terre l'ennui

De trop t'avoir fixé ô pierre
 Me voilà dans l'exil
 Parlant un langage de pierre
 Aux oreilles du vent

Dans le temps infini
 Les larmes ont séché
 Mais quelle plaie
 Renferme notre monde

Seule la nuit nous aime
 Dans sa fraîcheur tu te reposes
 C'est le moment où je peux te rejoindre
 Et abandonner ma vie et ce qui en reste
 À toutes les damnations éternelles

LE MERVEILLEUX DEPENDANT

DANS LA LANDE

Dans la tourelle les toupies
 Les aiguilles dans le canevas
 Le Canada stérile et liquide
 Dans la crevasse d'un traîneau sibérien

Si je monte plus haut que la tour
 La terre tourne
 Si je descends la montagne
 Le cheval gaiment s'ébouriffe

USAGE

La rumeur qui précède
 Le bison d'Europe fait rentrer
 Les troupeaux dans leur gaine
 Un train inusable s'abandonne sur la plage
 Aux caresses infinies de la houle
 Les grands échassiers sont les grands échansons des digues

Que le crépuscule agite ses nappes de sang sur le ciel
 La terre baigne dans l'amour du crime
 Attentive l'alouette a brisé son carcan
 Les œillades reprennent de plus belle
 L'assaut nocturne

CHARDON

Chardon si tu poursuis ta course arrête ton vol sur ma tête
 Un char romain destiné aux amours de chanvre
 Vient d'entrer dans sa phase de charbon ardent
 Pour délier les langues et les langes d'un été funeste

Chardon si tu vois la lune crache sur son ombre
Dans l'épaisseur de la nuit en plein fourré
J'entends les cris déchirants des oiseaux qu'on décervelle

CAMBOUIS

Toute la nuit les étoiles éveillées
Ont frotté le palier d'une vaste demeure ouverte au vent
La plus touchante fenêtre ouverte pleure le lierre
Dans le noir les yeux brillent da façon discontinue

Humecter la langue C'est dissoudre le charme
Pour une solution violente consulter
Les ouvrages en langue étrangère
Cette langue pendante qui parle au-dessus de ma tête

BUISSON

Couper un arbre dont le sang illustre
Les faits immémoriaux du crépuscule
Tendre la main la nuit aux tourbillons
Largement les présages l'eau glaciale tombent
Hors les traces pâlit la lune

Nuage guide-moi vers les terres désertes
Que la mer puisse déferler sur ma tombe

LUEUR

Sur d'innombrables rangées de dents
Plus pures que l'albâtre d'une nacelle idéale
La sonnerie du clairon fait tomber la mousse nocturne

Effarée l'hirondelle à moitié nue
Picore les têtes des lions
Une à une les larmes glissent
Sur un miroir de marbre noir

LICHEN

Avec la calme d'un hippocampe frénétique
Un éventail sort de ma narine gauche
Un œil rentre de promenade couvert de feuilles mortes d'airain
L'immensité connue du ciel ne peut cacher mon ombre
La main ne peut me cacher le ciel
Si ton corps s'éloigne vient le règne humide des marais
La brume baigne les corps affaissés et ravalés au rang de pierres
A jet de pierre un beffroi rempli de sang
Au-dessus de la tête la pluie s'éparpille

PYROPHORE

Le porphyre incandescent descend l'échelle de rubis
 Le hibou libre pour la grande nage ailée
 Brasse des affaires d'or
 Fou de son corps de falaise

À la lueur des ombellifères
 À la chaleur rayée du ciel
 D'un cri la perle des marais
 Remonte le courant

DIGUE

L'ellébore élément d'or laboure le bord de la folie
 Au nord le rideau fermé des arbres tant de fois loués
 L'eau noire glaciale ou bien la poussière a forme d'ibis
 Réfléchissent l'ombre d'Hercule

ÉTERNITÉ DE LA NUIT

COMPTES À RÉGLER

Nous devons l'iris de l'œil la rosée l'ivresse
 D'une nuit où tu voulais m'abattre je portais un drapeau noir
 La nuit où toutes les flammes parlaient bouche close
 Yeux détournés et rentrés dans la baie

La nuit où tout parlait d'un enchanteur désir de mort
 Où les larmes avant tout dit voulaient me porter ailleurs
 Vers un superbe tombeau de poussière de marbre
 Un tumulte d'hypnose progressive
 La violence promise l'attirance irrégulière
 Toujours le feu de la pensée l'idée fixe
 Si je voulais vivre ce ne serait pas sur cette île

LES MOUVEMENTS DE L'HOMME

Dans un délire d'extase le sommeil navré ruisselle sous la lampe éteinte
 D'une armure de neige un cheval de fer surgit les paupières ouvertes
 Face à face le rêve et l'arc-en-ciel déchirent mot par mot la parole
 La courbe suivie ne sera pas la pente délaissée ni l'ombre vivace
 Le froid peut submerger toute chose car le mouvement tient parole
 Un gage à la mesure de la grandeur
 Un soleil bas un astre errant une larme qui se déplace

L'extase délirante des mouvements écorche les murs de l'espace

Pour vivre à ses dépens l'air s'enivre de lui-même

Ô Nuit

Sois favorable au voyageur dont le chagrin ébrèche les montagnes



Bibliografía

I) Para el análisis semántico:

COURTÉS, Joseph

1997 *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Gredos.

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.

JAKOBSON, Roman

1977 *Ensayos de poética*. D.F.: Fondo de Cultura Económica.

LEVI-STRAUSS, Claude

1964 *Le cru et le cuit*. París : Librairie Plon.

POTTIER, Bernard

1977 *Lingüística General*. Madrid: Editorial Gredos.

RASTIER, Francois

1989 *Sens et textualité*. París: Hachette.

1973 *Essais de sémiotique discursive*. Tours: Mame.

II) Sobre el surrealismo:

ALTUNA, Elena

- 1994 “César Moro: escritura y exilio”. *Revista de Crítica Literaria*. Lima, número 39, pp. 109-125.

ALONSO, Joseph (compilador)

- 1992 *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. Lima: Institut Francais d’Etudes Andines.

BANCQUART, Marie-Claire

- 2004 *Paris des Surréalistes*. París : Éditions de la Différence.

BRETON, André

- 2002 *Surrealism and painting*. Boston: Artworks Editions.
- 1969 *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama.
- 1968 « La beauté sera convulsive » en *Minotaure* volume II. Nueva York : Arno Reprint Edition.
- 1965 *Le surréalisme et la peinture*. París: Éditions Gallimard.

COYNÉ, André

- 1956 *César Moro*. Lima: Ediciones Torres Aguirre.

DREYFUS, Mariela

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

ESTELA, Carlos

- 2003 *Amour a Moro*. Lima: Signo Lotofago.

GUIGON, Emmanuel

2005 *L'objet surréaliste*. Paris: Jean-Michel Place.

JACKSON, Rafael

2003 *Picasso y las poéticas surrealistas*. Madrid: Alianza Editorial.

LANGOWSKI, Gerald

1982 *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos.

LÓPEZ, Yazmín

1999 *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Editorial Horizonte.

MORALES, Leonor

1984 *Wolfgang Paalen. Introdutor de la pintura surrealista en México*. D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.

MORO, Cesar

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.

1928 “Infancia” y “Following you around” en *Amauta* n. 14. Lima.

NADEAU, Maurice

1972 *Historia del surrealismo*. Barcelona : Ediciones Ariel.

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.

SEBBAG, Monique

2005 *Procès surréalistes*. Paris: Jean-Michel Place.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo

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

TARAZONA, Emilio

2005 ‘Cesar Moro : Notas sobre poesía, plástica y vanguardia en el Perú’. En *César Moro y el surrealismo en América Latina*. pp. 313-314. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

TRUJILLO, Jorge

2005 “Sobre queer y bestialización en Moro: una aproximación contemporánea en *Casa de Citas* n. 2. Lima.

USANDIZAGA, Helena

2005 ‘ El olor y la mirada: Erotismo y pasión en la poesía de César Moro’ en *César Moro y el surrealismo en América Latina* pp.325-338. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

WESTPHALEN, Yolanda

2005 *César Moro y el surrealismo en América Latina*. 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.

III) Complementaria:

ALVAR, Carlos

1987 *Poesía de Trovadores, Trouvères, Minnesinger (De principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*. Madrid: Alianza Editorial.

BRETON, André

1993 *Poemas I*. Madrid : Visor Libros.

DUCASSE, Isidore

1963 *Œuvres complètes*. París: Librairie Générale Française.

ESCOBAR, Alberto

1989 *El imaginario nacional*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos Ediciones.

GULLÓN, Guillermo

1990 *Direcciones del modernismo*. Madrid: Alianza.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio

2002 *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela.

MORTARA, Bice

1991 *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

LAUSBERG, Heinrich

1980 *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*.
Madrid: Gredos.

ORTEGA, Julio

1971 *Figuración de la persona*. España: Edhasa.

PASCUAL, Juan y Philippe Rolland

2004 “La revista Dyn (1942-1944)”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 84.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE)

2001 *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.

ROBERT, Paul.

2006 *Le Petit Robert de la langue française 2006*. París : Dictionnaires Le Robert.

SADE, Marquis de

The 120 Days of Sodom and Other Writings. Nueva York: Grove Press.

1985 *Justina o los infortunios de la virtud*. Madrid: Ediciones Cátedra.

SCHOENTJES, Pierre

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

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo

1974 *José María Eguren: La realidad y el ensueño*. Lima.

WESTPHALEN, Emilio

2003 “Cesar Moro (1903-2003)”. En *Libros y artes*. Lima, número 4, p.15.

<[http://www.bnp.gob.pe/portalsnp/index.php?option=com_content
&task=view&rid=293&Itemid=289](http://www.bnp.gob.pe/portalsnp/index.php?option=com_content&task=view&rid=293&Itemid=289)>

1997 *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

