

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO

**El discurso del Amo en las *Cartas a Antonio* de César
Moro**

TESIS

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

AUTOR

Jhonny Jhoset PACHECO QUISPE

ASESOR

Luis Eduardo LINO SALVADOR

Lima – Perú

2017

A Lourdes Córdova Verónica,
por lo infinito.

El arte es un producto farmacéutico para los imbéciles.

Francis Picabia

por la avenida de los dioses donde termina la Vía Láctea que nace de tu pene.

César Moro

ÍNDICE

ÍNDICE	4
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I:	
HISTORIA BIBLIOGRÁFICA DE CÉSAR MORO Y RECEPCIÓN CRÍTICA DE LAS CARTAS A ANTONIO	
10	
1. 1.- Historia bibliográfica sobre César Moro: un recorrido general	10
1. 2.- Estado de la cuestión: la escritura epistolar de César Moro	19
1. 2. 1.- El periodo mexicano (1938-1948): la <i>vida escandalosa</i> de César Moro ...	20
1. 2. 2.- <i>Creación & Crítica</i> (1976): trayecto editorial de las <i>Cartas a Antonio</i>	29
1. 2. 3.- La carta como escritura poética: aproximaciones a las <i>Cartas a Antonio</i> .	36
CAPÍTULO II:	
EL «DISCURSO DEL AMO»: GESTACIÓN Y CONSECUENCIAS.....	
88	
2. 1.- El discurso.....	89
2. 2.- El Significante Amo (S ₁)	90
2. 3.- El Esclavo (significante S ₂)	92
2. 4.- Sujeto (S) y Sujeto barrado (\$)	94
2. 5.- El <i>objet petit a</i>	98
2. 6.- La cadena significativa	101
2. 7.- El «discurso del Amo».....	102
2. 7. 1.- Lógica y estructura del «discurso del Amo».....	102
2. 7. 2.- El <i>saber</i> del Esclavo y el <i>robo</i> del Amo	108
2. 7. 3.- El Amo <i>no sabe</i> pero <i>desea</i>	112
2. 7. 4.- El Estadio del Espejo y el «discurso del Amo»	115
2. 7. 5.- El Amo <i>ciego</i> (no hay fantasma).....	119
2. 7. 6.- La <i>ilusión</i> del Amo.....	126
2. 7. 7.- El Amo lo <i>arriesga</i> todo (el Instinto de Muerte)	128

CAPÍTULO III:**EL «DISCURSO DEL AMO» EN LAS CARTAS A ANTONIO DE CÉSAR MORO**

.....	141
3. 1.- Los interlocutores: el amado (<i>erómenos</i>) y el amante (<i>erastés</i>)	142
3. 2.- <i>Cartas a Antonio</i> : el Amo y el Esclavo	144
3. 2. 1.- “I: Domingo, 23 de octubre [de 1938]”	145
3. 2. 2.- “II: 25 de enero de 1939”	154
3. 2. 3.- “III: 28 de febrero, medianoche”	164
3. 2. 4.- “IV: 18 de junio de 1939”	176
3. 2. 5.- “V: 25 de julio de 1939”	186
3. 2. 6.- “VI: 10 de octubre de 1939”	204
 CONCLUSIONES	 215
 BIBLIOGRAFÍA	 226
Primaria	226
Secundaria	229
Complementaria	244

INTRODUCCIÓN

Alfredo Quíspez Asín Mas nació en el año de 1903 en medio de una tierra de poetas que le rendía pleitesía al cisne y a las hadas pululantes de las magnolias mediante un verso cadencioso y vacío solo en busca del aplauso, el modernismo. Empero, por estos años, ya se cernía la búsqueda de una identidad propia, el verdadero carácter literario del Perú que nos permitiría esbozar un plectro no delineado por los ecos dominantes de la península ibérica; una escritura que propiciara la expresión del imaginario nacional aún en formación por aquellos años; una voz transgresora que trastocara los cimientos de una cultura amodorrada en medio de los vales criollos y el sonsonete destartado, el vanguardismo.

Ya sería en plena década del 20 que las corrientes artísticas extranjeras comenzarían a influir en nuestros escritores, verbigracia, los postulados futuristas, la escuela surrealista, el movimiento dadaísta, la vertiente expresionista, etc., que le otorgarían un numen cosmopolita a los jóvenes escritores que también olisqueaban el humo de la rebelión literaria como Alberto Hidalgo, César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril, Enrique Peña, César Moro, entre otros, que formarían con sus libros la excelente tradición poética del Perú iniciada por José María Eguren, en 1911, con la publicación de *Simbólicas*.

Así, con el espíritu radical de transgredir el lenguaje y hacer delirar las palabras, César Moro se presenta con un registro idiomático ajeno a nuestra cotidianidad, el francés; un estilo frenético y apabullante de imágenes omnívoras e incandescentes, el surrealismo; y una temática de amor pasional uranista y sin medidas y desoladora por la ausencia del objeto amado y la consumación del deseo, la homosexualidad. Con estos rasgos, el bardo se muestra extranjero y exiliado en nuestro propio país, donde solo la

poesía lo arrancará de su ostracismo vivencial casi lúgubre, aunque lírico, para compartírnos libros inigualables, por ejemplo, *La tortuga ecuestre*, *Le château de grisou*, *Lettre d'amour*, *Amour à mort* y *Trafalgar Square*, y composiciones ejemplares como el poema “ANTONIO es Dios”, “Renommée de l'amour”, “Viaje hacia la noche”, “Lima la horrible, 24 de julio o agosto de 1949”, o colecciones de textos inéditos organizados para publicarse, *Pierre de Soleils*, *Ces poèmes*, *Couleur de bas-Rêves tête de nègre*, y proyectos, al parecer inacabados, como las *Cartas a Antonio*.

Como se ha apreciado en el párrafo anterior, de la extensa producción moreana, el conjunto rotulado *Cartas a Antonio* no se encuentra dentro de un libro orgánico cuidado para una edición en dicho formato, sino que se haya a sazón de un proyecto transgresor de escritura incomparable, es decir, de epístolas líricas no antes concebidas en tierras peruanas. Si bien el tópico del amor es recurrente para dichas composiciones, en el caso de Moro, el erotismo, el lenguaje surrealista y la pasión homosexual, lo hacen único en su género ya que se despliega una riqueza metafórica no valorada hasta el momento.

Ahora bien, pese al valor de dichos textos, los estudios en derredor de las *Cartas a Antonio* son escasos, tangenciales, inclusive, panorámicos, debido al desprecio que ha tenido la crítica literaria en relación a las misivas mencionadas, pues se las ha considerado redacciones sin acabar, borradores de libros publicados, escritos complementarios sin mayor valía, etc. Empero, esta deficiencia del corpus hermenéutico en torno a las *Cartas* se ha contravenido en los últimos años gracias a las nuevas perspectivas en el campo literario, las publicaciones de las obras completas de César Moro, y la aceptación de su naturaleza poética que porta esta correspondencia.

Por lo dicho, hemos decidido en esta investigación centrar nuestro estudio en las *Cartas a Antonio*, conjunto de poemas que pertenecen al denominado «periodo

mexicano» (1938-1948), debido a la gama lírica irradiada e intrínseca de los textos, además de los mecanismos de jerarquización y subordinación que hacen posible la sistematización del engranaje poético de los interlocutores. Con ello, aseveramos que en la referida circular no existe solo un discurso amoroso plagado de imágenes fulgurantes y volcánicas, sino un aparato de directrices internas que se desarrolla de manera soterrada a causa del lenguaje surrealista, el «discurso del Amo».

De este modo, en esta Tesis de Maestría planteamos la hipótesis general que trasuntará nuestro desarrollo: el «discurso del Amo», en el cual existe dos actantes, el Amo y el Esclavo, generadores de un mecanismo de subordinación, siempre en zozobra, con sus respectivas consecuencias, insertado como funcionamiento poético que despliega la *imposibilidad* de la relación, ya que este discurso es *real*, en las *Cartas a Antonio*. Asimismo, de nuestra formulación central, se desprenden seis hipótesis específicas que son las implicancias de la puesta en marcha del «discurso del Amo» en las misivas líricas en cuestión: el *saber* del Esclavo y el *robo* del Amo; el Amo *no sabe pero desea*; el Estadio del Espejo; el Amo *ciego* (no hay fantasma); la *ilusión* del Amo; y el Amo *arriesga* todo (el Instinto de Muerte).

Por consiguiente, en nuestro estudio analizaremos lo referente, así como el contenido, a las *Cartas a Antonio* con la hipótesis central y las específicas ya mencionadas. Así, en el “CAPÍTULO I: HISTORIA BIBLIOGRÁFICA DE CÉSAR MORO Y RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA LAS *CARTAS A ANTONIO*”, realizaremos un recorrido pormenorizado de las publicaciones en vida y post mortem del vate surrealista, con la finalidad de comprender el impacto e importancia que tuvieron, y tienen sus textos hasta el momento, dentro de las letras peruanas, hispanoamericanas y europeas; luego, se detallará exhaustivamente los diferentes libros en los cuales se editó las *Cartas a Antonio*; después, se contrastará y comentará críticamente las distintas aproximaciones a estas

epístolas a través de los libros, artículos, reseñas, comentarios, etc., que se han producido en torno a ellas. En el siguiente apartado intitulado, “CAPÍTULO II: EL «DISCURSO DEL AMO»: GESTACIÓN Y CONSECUENCIAS”, delinearemos y elaboraremos la categoría el «discurso del Amo» con los parámetros del psicoanálisis de Jacques Lacan vertidos en sus diferentes *Seminarios*; por supuesto, dicha categorización nos servirá de hipótesis general que nos permitirá comprobar el mecanismo de subordinación subyacente en las *Cartas a Antonio*; asimismo, precisaremos las consecuencias de la puesta en marcha del referido discurso, ya que nos servirán de hipótesis específicas con las que podremos establecer la *imposibilidad* de la relación entre los actantes, el Amo y el Esclavo. En cuanto al último acápite titulado, “CAPÍTULO III: EL «DISCURSO DEL AMO» EN LAS *CARTAS A ANTONIO* DE CÉSAR MORO”, se ejecutará la hermenéutica a los seis misivas canónicas publicadas completamente en el año 2002; también, se presentarán los interlocutores de estos discursos que guardarán coherencia con nuestra línea de investigación acerca del Amo y el Esclavo; por último, con cada análisis realizado, se establecerá un esquema sintetizado sobre el funcionamiento del «discurso del Amo» en la circular poética perteneciente al «ciclo de Antonio».

Expuesto en detalle lo que será el estudio de las *Cartas de Antonio* en esta Tesis de Maestría, solo nos resta decir que la exégesis de este conjunto intenta abrir un camino hermenéutico acorde a la complejidad de la colección, así como poner en valor esta correspondencia lírica gracias a la riqueza textual que muestra *sine qua non* y no por ser “anexo” de otros libros como hasta el momento se le ha intentado endilgar; miopía crítica que felizmente se ha venido desechando mediante el ímpetu de las nuevas generaciones que gozan de la lectura de César Moro.

CAPÍTULO I:

HISTORIA BIBLIOGRÁFICA DE CÉSAR MORO Y RECEPCIÓN CRÍTICA DE LAS CARTAS A ANTONIO

En este primer capítulo se realizará un recorrido histórico sobre la bibliografía publicada en vida del poeta, así como la editada post mortem, con la finalidad de obtener un balance general del impacto poético que tuvo y se granjeó César Moro durante estos años; luego, se hará un mapeo del llamado «periodo mexicano» (1938-1948) con el objetivo de saber cuáles fueron las coordenadas culturales donde se gestaron las *Cartas a Antonio*; asimismo, se ha especificado críticamente el lugar y la fecha en que se publicó las *Cartas*, así también las diferentes ediciones que las contienen, ya que hasta el momento existía una serie de consignaciones asaz cuestionables; por último, se examinará con sumo cuidado (discutiendo, comparando, interrelacionando, cuestionando) los artículos y libros que abordan, de manera tangencial o completamente, los escritos poéticos en cuestión.

1. 1.- Historia bibliográfica sobre César Moro: un recorrido general

Desde hace aproximadamente 15 años, la poesía de César Moro (Alfredo Quispez Asín) se ha revalorizado en el corpus de la literatura peruana; incluso, la crítica literaria ya no observa soslayadamente su escritura poética; esto se debe a que las nuevas generaciones lo han desenterrado de un marasmo exegético colocándolo en el pedestal que se merece. Gracias a ello, se han realizado coloquios y congresos literarios en torno a la figura del

autor de *La tortuga ecuestre*; también se escriben reseñas, biografías literarias, artículos en cuanto a su producción poética, investigaciones académicas, tesis de Licenciatura, Maestría y de Doctorado no solo en las universidades peruanas donde existe una Escuela de Literatura, sino en países extranjeros, verbigracia, Estados Unidos y Francia.

De este interés por redescubrir los versos apabullantes en imágenes y en sonoridad de César Moro, se han realizado varias reediciones de sus libros que hasta hace algunos años no se podían hallar en las librerías del Perú. Entre estas publicaciones destaca la extraordinaria *Obras completas de César Moro* (2016), realizada por el poeta, crítico, traductor, investigador y editor, Ricardo Silva-Santisteban, bajo el sello de la Academia Peruana de la Lengua y Sur Librería Anticuaria; así como la anhelada y postergada *Obra poética completa* (2015), de la Colección Archivos, que estuvo al cuidado de André Coyné, Daniel Lefort y Julio Ortega. Estas compilaciones de su escritura total nos permiten un acercamiento a su registro en cuanto a los versos y su prosa (artículos y poesía) con el cual podemos tener un panorama amplio de sus gravitaciones en su trabajo literario.

No obstante, los logros alcanzados, actualmente, no se hubieran conseguido sino fuese por la inagotable labor de los primeros lectores y editores de César Moro desde que aparecieron por primera vez sus poemas fechados en 1924, “Cocktail amargo”, “El corazón luminoso” y “Anadipsia”, a través del periódico trujillano *El Norte* (25 de enero 1925); la revista *Amauta* n° 14 (1928), en el que publicó tres poemas, “Oráculo”, “Following you around”¹ [Te sigo a todas partes] e “Infancia” (Ferrari 2002); el impactante boletín francés editado en París, *Le Surréalisme au service de la Révolution* (mayo de 1933), en el cual se publica el poema “Renommée de l’amour”; el único número

¹ Ferrari en su artículo “César Moro y la libertad de la palabra” (1969) nos dice que el poema “Following you around” [“Te sigo a todas partes”], publicado en *Amauta*, es en realidad el texto conocido como “Abajo el trabajo”.

de *El uso de la palabra* (diciembre de 1939), donde aparecen escritos líricos y artículos polémicos; la emblemática revista *Las Moradas* (1947-1949), en el que se edita una serie de textos poéticos y prosísticos suyos; la publicación argentina *A partir de Cero* (1952), en el cual aparece “Un camino de tierra en medio de la tierra” y “Batalla al borde de una catarata”; la importantísima *Antología general de la poesía peruana* (1957), preparada por Sebastián Salazar Bondy y Alejandro Romualdo, en el que se exhibe el poema “Viaje hacia la noche”; la efímera, aunque importante revista, *Literatura* (1958-1959), donde se promociona al bardo surrealista con una fotografía icónica y dos textos, “El olor y la mirada” y “Oh Furor el alba se desprende de tus labios”, así como la mirada crítica de Mario Vargas Llosa, quien realiza uno de los primeros rescates que se hace sobre la poesía de César Moro; *Amaru* n° 9 (1969), en el que se expone “Renombre del amor”, allende de dibujos y pinturas del vate; el libro antológico *Vuelta a la otra margen* (1970), compuesto por Abelardo Oquendo y Mirko Lauer, que comporta poemas de *Le château de grisou*, *Amour à mort*, *La tortuga ecuestre* y “Carta de amor”. Para concluir, no podemos dejar de mencionar los dos volúmenes *Poesía Peruana. Siglo XX* (1999), que estuvo al cuidado y estudio de Ricardo González Vigil, quien recoge algunos textos diversos, por ejemplo, “Viaje hacia la noche”, “Carta de amor” y “Libertad-Igualdad”.

Estas primeras y últimas publicaciones de poemas olvidados en revistas y libros produjeron el rescate de la poesía moresca a nivel internacional, verbigracia, la *An anthology of contemporary latin-american poetry* (1942), colección donde por primera vez se recogen textos de César Moro, en vida, a nivel de la región latinoamericana, en edición bilingüe (inglés y español), “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, “Visión de pianos apolillados” y “El mundo ilustrado”; la invaluable *Antología universal de la poesía* (1958) [*Antología de la Poesía Mundial*, según Westphalen (2004: 450)], en el que se publicó un poema del único poemario en español

de Moro; la antología *La poésie surréaliste française* (1958), organizada por Benjamin Péret, en el que se incluyen algunos textos de *La tortuga ecuestre* y de *Amour à mort* (Coyné 1981: 170); la extraordinaria *Antología de la poesía surrealista* (1961), hecha, con algunos errores informativos sobre Moro, por Aldo Pellegrini en Buenos Aires, en el que se encuentra “Carta de amor” con la traducción de Emilio Adolfo Westphalen; *La poésie surréaliste* (1964), compilada por Jean Louis Bédouin, aunque siguiendo los mismos errores del texto hecho por Pellegrini acerca de Moro, recoge textos de *Le château de grisou* y la traducción de *Lettre d’amour*; la publicación *Surrealistas & otros peruanos insulares* (1973), versión española ampliada, con varios poemas en francés y algunos errores informativos sobre el bardo, del libro *Vuelta a la otra margen* compilada por Abelardo Oquendo y Mirko Lauer; la trascendental *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (1974), realizada por Stefan Baciú en México, en el que se consigna al poeta peruano con “El olor y la mirada”, “Abajo el trabajo”, “Lima la horrible, 24 julio o agosto de 1949”, entre otros, además de afirmarse que “la contribución fundamental del surrealismo peruano a la literatura continental ha sido la obra total de Moro” (115); *Palabra de escándalo* (1974) publicada en España, compilación poética organizada por Julio Ortega, donde se edita totalmente *La tortuga ecuestre*; el libro *Poesía surrealista en español* (1985, 2002), editado en París por Ángel Pariente, y que recoge la antología de Péret y de Pellegrini, así también de otros autores, en el cual se incluyen “A vista perdida” y “La vida escandalosa de César Moro”, entre varios escritos; la *Antología de la poesía hispanoamericana actual* (1987), editado en México, también por Julio Ortega, en el que aparecen algunos textos, “El mundo ilustrado” y “Carta de amor”; por último, la *Antología. La poesía del siglo XX en Perú* (2008), compuesto por el crítico José Miguel Oviedo en Madrid, libro que pertenece a una serie de volúmenes de la poesía latinoamericana del sello español Visor en el que se incluyen algunos textos moreanos.

A propósito del rescate internacional de Moro, comenzaron también a reeditarse las traducciones que el autor realizó en México, entre 1938-1948 a propósito de la llegada de André Bretón ha dicho país, y que se publicaron en diferentes medios mexicanos y en la revista *Las Moradas*, en Perú, por aquellos años (Silva-Santisteban 2002: 36), verbigracia, *Versiones del surrealismo* (1974), realizado en Barcelona y que estuvo al cuidado de Julio Ortega; *Los arcanos mayores de la poesía surrealista* (1992), que compila las traducciones morescas, así como de otros escritores del movimiento francés, que ya se habían publicado en *Letras de México* (1938) y *Poesía* (1938), justamente en este último aparece su “Antología del surrealismo” (Vargas: 2016). Del mismo modo, en cuanto a su producción lírica, apareció *Amour à mort* (1957), en Francia, primera edición post mortem a cargo de André Coyné; *Amour à mort (Love till Death)* [1973], en EEUU [Nueva York], versión en inglés de Frances Le Fevre; también en USA (Nueva York), *The scandalous life of César Moro in his own words* (1976), con la traducción de Philip Ward; el texto casi inhallable preparado por Julio Ortega en Venezuela, *La tortuga ecuestre y otros textos* (1976); en México mediante la UNAM, *Renombre del amor* (1979), a cargo de Julio Ortega; totalmente en francés, se publica en Lisboa *Couleur de bas-Rêve tête de nègre* (1983); en edición bilingüe aparece *Ces poèmes... Estos poemas*, en España, con la traducción de Armando Rojas; en Francia, se publica el libro completamente en francés *Amour à mort et autres poèmes* (1990), selección de varios libros realizado en el país galo y al cuidado de André Coyné; el compendio *Viaje hacia la noche. Antología poética* (1999), aparecido en España y hecho por Julio Ortega; la edición española, luego de varios años de publicarse, de *La tortuga ecuestre y otros poemas en español* (2002), con una introducción de Américo Ferrari y un epílogo de André Coyné, en el que se muestran otros poemas excluidos de la versión príncipe del libro.

De igual manera que en el extranjero se ha rescatado el legado de César Moro, en nuestro país se realizó una tarea titánica por la publicación y difusión de su poesía, por ejemplo, *La tortuga ecuestre y otros poemas* (1957) y el libro de prosas reunidas *Los anteojos de azufre* (1958), ambas ediciones póstumas gracias al esfuerzo editorial de André Coyné; el volumen *Derniers poèmes. Últimos poemas (1953-1955)* [1976], con la traducción de Ricardo Silva-Santisteban, quien se encargaría, allende, de la mítica y casi inhallable *Obra poética I* (1980), con el auspicio del INC (en el que por vez primera existe un intento de recoger la producción total del vate surrealista), y de las ediciones patrocinadas por la Pontificia Universidad Católica del Perú, *Prestigio del amor* (1998), en las ediciones de El Manantial Oculto, y su mellizo textual en una versión más amplia y voluminosa que incluye artículos, prosa, fotografías, ilustraciones y pinturas moreanas, *Prestigio del amor* (2002), en la colección Obras Esenciales de la PUCP, además de *La poesía surrealista* (1997), una reedición de sus traducciones hechas en México. Sumado a estos rescates, la editorial Riotigre hizo una gran labor en imprimir libros poco difundidos del poeta, como *Amor a muerte / Amour à mort* (2004), en una edición bilingüe gracias a Américo Ferrari, y *Couleur de bas-Rêves tête de nègre* (2004), íntegramente en francés; también, hallamos la edición facsimilar de *La tortuga ecuestre*, como otros textos de diferentes autores, en *Poesía vanguardista peruana* (2010), en dos tomos, mediante el auspicio de la PUCP, a cargo de Luis Fernando Chueca, que hace un pormenorizado y lúcido estudio de los diferentes textos compilados; a ello, hay que sumarle el rescate de la escritura dramática *Ojo de perdiz / Œil de perdrix*, en la antología *Travesías Trifrontes. El teatro de vanguardia en el Perú* (2008), a cargo de los investigadores Laurietz Seda y Rubén Quiroz a través del Fondo Editorial de la UNMSM; esta pieza teatral también había sido rescatada en *Antología general del teatro peruano. Teatro republicano: Siglo XX-I* (2002), gracias a Ricardo Silva Santisteban y el auspicio de la PUCP y el Banco

Continental. Por último, una reciente reedición de *La tortuga ecuestre* (2012), con dos poemas anexos y notas de André Coyné, cierra un ciclo fructífero, en conjunto con las obras completas ya mencionadas, del redescubrimiento de la producción total del bardo surrealista César Moro.

En cuanto al estudio crítico y exegético de la obra moresca, hay una serie de autores que han dedicado su experiencia hermenéutica en analizar y difundir la poesía de César Moro desde hace varias décadas, por ejemplo, André Coyné, el exégeta, poeta, editor, albacea y difusor del poeta peruano; Ricardo Silva-Santisteban, quien gracias a su labor infatigable de editor no hubiésemos accedido a la vasta producción del autor de *Lettre d'amour*; Camilo Fernández Cozman, quien en diferentes artículos y en un libro titulado *César Moro, ¿un antropófago cultural?* (2012) nos ha transmitido el aspecto valioso y trascendental de la poesía moreana; Yolanda Westphalen, investigadora acuciante del escritor en cuestión, como lo observamos en su libro y Tesis de Licenciatura *César Moro, la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad* (2001), que hace una hermenéutica de poemas en francés con la finalidad de difundir esta parte de su obra soslayada por el idioma galo; de la misma autora hallamos su Tesis de Maestría en la UNMSM *Correspondencia de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen. El fetiche de la carta. El fantasma de la co-respondencia* (2006); además de lo mencionado, encontramos las *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina* (2005), organizado y compilado por la misma investigadora en relación a la celebración del centenario del natalicio del poeta peruano. Por este acontecimiento, justamente la revista *Martín*, de la Universidad San Martín de Porres, dedicó el número doble “7 y 8” intitulado *Homenaje a César Moro en el centenario de su nacimiento* (2003), en el cual hay una serie de artículos en torno a la producción poética y prosística del autor, así como una antología de sus versos, pintura y fotografías.

Otra de las referencias bibliográficas obligatorias a revisar cuando se aborda la poesía surrealista del poeta en cuestión es *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú* (2010), en el que Luis Fernando Chueca realiza un análisis de las denominadas *Cartas a Antonio*; también, un texto importante en estas aproximaciones exegéticas es *Soberanía y transgresión: César Moro* (2008), de Mariela Dreyfus, en el cual se estudia el contexto, las influencias y la poesía del escritor; asimismo, otras investigaciones de la autora en torno a este tema es su Tesis de Licenciatura en la UNMSM *César Moro o la sublime interpretación de la delirante de la realidad* (1989), y su Tesis Doctoral en Columbia University *Renommée de l'amour. La poesía surrealista de César Moro* (1996). Una de las primeras investigaciones en formato libro es *César Moro y La tortuga ecuestre* (dos lecturas) [1998], de Iván Ruiz Ayala, con un prólogo de André Coyné, estudio que analiza dos textos del mencionado poemario; también el conjunto de ponencias en torno al movimiento surrealista y César Moro *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina / Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique Latine* (1992), ahora disponible en la Internet, con la responsabilidad de Joseph Alonso, Daniel Lefort y José Rodríguez Garrido, gracias al auspicio del Institut Français d'Études Andines y la PUCP. Y uno de los primeros abordajes académicos, con la intención de reivindicar y mostrar la riqueza poética del autor de *Lettre d'amour*, lo realizó Patricia C. Pinilla con su Tesis de Bachiller en la UNMSM *Hacia la recuperación de la obra de César Moro* (1979), en el que se recoge la bibliografía sobre el poeta peruano hasta ese momento disperso, así como una hermenéutica de unos poemas de *Le château de grisou*.

En las recientes incursiones interpretativas acerca de la poesía moreana, se puede mencionar a Rosa Ostos Mariño con artículos sobre dos textos inéditos del poeta surrealista, un poema "Hommage à Tristan Tzara" y una "Carta de César Moro a su hermano Carlos Quispez Asín"; también, Mauricio Olivera con su Tesis de Licenciatura,

La composición de la imagen surrealista en Le château de grisou de César Moro (2011), y su Tesis de Maestría *Doble invocación y venida de los Dioscuros: las transformaciones en las isotopías temáticas de la muerte, del amor y de la escritura en Amour á mort de César Moro* (2016), ambos en la PUCP; en este mismo rubro de investigación, hallamos la Tesis de Licenciatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos *La metáfora del amor en La tortuga ecuestre de César Moro*, de Jhonny Jhoset Pacheco Quispe, en 2014, que con el marco teórico psicoanalítico de Jacques Lacan realiza una exégesis de algunos poemas del libro en cuestión². Para finalizar, encontramos *Caminando sobre el abismo. Vida y poesía en César Moro* (2003), de Pedro Favaron, uno de los primeros acercamientos a la figura enigmática de César Moro, así también de su contexto e influencias que tuvo para escribir su producción lírica.

Como se ha visto a lo largo de este acápite, existe una revaloración y varias reediciones de su obra, así como la publicación de su producción completa; esto se debe a que la poesía de César Moro ha originado varios estudios en libros, revistas, artículos, homenajes e investigaciones, por lo que su lectura resulta primordial para entender el proceso de nuestra literatura nacional en el siglo XX. Por consiguiente, el recuento bibliográfico solo ha tenido la finalidad de mostrar el panorama editorial y hermenéutico que existe en torno a la figura del bardo peruano ya no situado en su persona como se hacía en décadas anteriores, sino en cuanto a su producción escritural, pues así lo demandan sus versos de extraordinaria riqueza poética.

² En esta sección solo se ha realizado un recuento general de la bibliografía obligatoria que se debe revisar cuando aborda la poesía de César Moro. No se ha analizado en detalle esta documentación, ya que esa labor se ha realizado en una anterior investigación, la Tesis de Licenciatura *La metáfora del amor en La tortuga ecuestre de César Moro* (2014), donde se plasmó la revisión de la bibliografía general, así como la específica en cuanto el libro en cuestión. Para esta Tesis de Maestría, lo que se ha hecho es la exégesis de los textos que tratan las *Cartas a Antonio* de forma directa o indirecta, como se verá en el siguiente acápite.

1. 2.- Estado de la cuestión: la escritura epistolar de César Moro

El estudio sobre la poesía moresca ha crecido de manera exponencial en las primeras décadas del nuevo milenio. Las aproximaciones hermenéuticas de sus principales difusores (André Coyné, Ricardo Silva-Santisteban, Julio Ortega, Américo Ferrari, Yolanda Westphalen, entre otros) ya no se encuentran solitarias en el panorama crítico, sino que las nuevas investigaciones, traducciones y hallazgos han propiciado nuevos lectores y, por ende, exégetas que tratan de estudiar otros aspectos de la producción poética de César Moro.

Empero, existe una deuda en torno a los versos del autor de *Amour à mort*, ya que la mayoría de artículos o libros que se publican todavía arrastran un aspecto monotemático, es decir, el abordaje académico sobre *La tortuga ecuestre* (1957), póstumo poemario e íntegramente escrito en español. El resto de su producción ha sido soslayada por la poca accesibilidad de sus textos (ahora remediada por las publicaciones de su obra completa), así como el uso del francés en casi la totalidad de su lírica. Incluso, aquellos poemas escritos en español (“Viaje hacia la noche”, “ANTONIO es Dios”, *Cartas a Antonio*, entre otros) han sido eclipsados por el libro de 1957. Hay escasas críticas que encaran únicamente estos textos, pues habitualmente se les organiza y estudia tangencialmente dentro de un corpus total. Debido a ello, la exégesis de nuestra Tesis de Maestría se ha enfocado en el conjunto de poemas rotulados por Ricardo Silva Santisteban como las *Cartas a Antonio*, colección temáticamente unitaria y de calidad extraordinaria, pero que se ha encontrado a la sombra, casi siempre, de un análisis integrador en relación a “ANTONIO es Dios”, *La tortuga ecuestre* y *Lettre d’amour*, libros que integran el fructífero «periodo mexicano».

Con lo dicho, la hermenéutica de las *Cartas a Antonio* de manera unívoca se hacía necesaria e imprescindible para comprender la evolución de la producción de Moro, puesto que en este conjunto abandona el francés, como lengua poética, para hilar textos en español de corte amoroso y estilo surrealista muy vertiginoso. De este modo, antes de empezar una exégesis de las *Cartas*, en las siguientes secciones resolveremos algunas interrogantes que se desprenden de su lectura: ¿dónde se gestaron?, ¿cuándo se publicaron?, y ¿qué ha dicho la crítica respecto a estos textos?

1. 2. 1.- El periodo mexicano (1938-1948): la vida escandalosa de César Moro

La gestación de las *Cartas a Antonio* se produjo en México entre los años de 1938-1948, cuando César Moro tuvo que salir del Perú por cuestiones de beligerancia social: “En ese tiempo los verdaderos problemas de Moro surgieron no de la poesía sino de la política por su adhesión a la República española que enfrentaba al golpista Francisco Franco. Los agentes del dictador militar Óscar Benavides Larrea le pisaban los talones, así que tuvo escapar a México, en 1938” (Páez 2016). Como lo señala también Ricardo Silva-Santisteban en la “Cronología de César Moro”, en *Prestigio del amor* (2002), el bardo surrealista se granjeó esta persecución porque: “Entre agosto de 1936 y julio de 1937 edita clandestinamente, conjuntamente con Emilio Adolfo Westphalen y Manuel Moreno Jimeno, el *Boletín del Comité Amigo de los Defensores de la República Española [CADRE]*. La policía incursiona en la casa de Moro y confisca los ejemplares que este guarda del *Boletín*” (35). Este contexto igualmente lo explica el escritor mexicano Rafael Vargas en su lúcido artículo, “César Moro bajo el cielo de México”, donde observamos que las circunstancias externas e internas ocasionaban beligerancias en la Ciudad de los Reyes debido a que:

La Guerra Civil Española había estallado en julio de 1936, y por esas mismas fechas tendrían que celebrarse las elecciones presidenciales en el Perú. Sin embargo, el general

Óscar B. Benavides, sucesor provisional de otro militar, Luis Sánchez Cerro, asesinado en 1933, las suspende y persigue a la oposición. Sobra decir que en tales circunstancias las simpatías por los republicanos españoles no podían ser consentidas (2016).

También, por “[l]a guerra que se cernía sobre Europa, de la cual era ominoso preludeo el asalto contra la República [Española], hacía descartable la idea de volver a Francia, donde Moro había vivido ya ocho años [1925-1933]” (Vargas 2016), periodo en el cual Moro incursionó y participó en el movimiento surrealista junto a André Bretón, Paul Eluard y Benjamin Péret (Silva-Santisteban 2002: 34). Como consecuencia de ello, además de los “5 [3]³ números [de *CADRE*] metódicamente perseguidos por el benavidismo” (Buendía 1969, 13), el bardo peruano opta por México al cual arribaría para exiliarse en 1938 (Lefort 2015: XXXVIII) y con el que se iniciaría el «periodo mexicano». Al respecto, Vargas nos dice:

César Moro llegó a México a principios de marzo de 1938, cinco meses antes de cumplir 35 años. Llegó a nuestro país exiliado por decisión propia, toda vez que un año antes había sufrido treinta y seis días de prisión —al lado de Emilio Adolfo Westphalen— por publicar de manera clandestina un boletín del *Comité de Amigos en Defensa de la República Española (CADRE)*, y podía preverse que sus ideas le acarrearían nuevas detenciones de continuar en Perú (2016).

No es casual que Moro, luego, renegara de los hechos políticos a los que se había enfrentado “[e]n 1932, en sus últimos días en París, [cuando] se sumó al rechazo del golpista Luis Sánchez Cerro” (Páez 2016) y, en 1937, al gobierno de Óscar R. Benavides, como lo atestigua la misiva a Westphalen con fecha del 28 de diciembre de 1944: “la política no me interesa en absoluto. Encuentro que se ha perdido mucho tiempo haciendo

³ Al parecer hay un error de Felipe Buendía en consignar 5 *Boletines* del *CADRE* cuando realmente son 3 los números editados. Daniel Lefort en “Introducción de los Coordinadores”, de la *Obra poética completa* (2015), de César Moro, nos dice que son 3 los boletines aparecidos: “Como activista político, publica con E. A. Westphalen y Manuel Morejo Jimeno el *Boletín del CADRE*...—tres números de octubre 1936 a julio de 1937—” (XXXVII-XXXVIII). También, Silva-Santisteban, nos refiere tanto en “El largo camino de las *Obras completas* de César Moro” y “Esta edición”, ambas de *Obra poética completa I* (2016), de César Moro, que los boletines referidos son 3: “aparentemente, era el único en poseer el *Boletín de la CADRE*” (18) y “se reproducen completos los tres números que poseo del *Boletín de la CADRE*” (20). Con ello, se reafirma lo dicho por Daniel Lefort. Sin embargo, para culminar, en “Testimonio: Vida, encuentros y desencuentros”, de André Coyné, publicado en las *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina* (2005), se reafirma lo dicho por Buendía: “Moro, Westphalen y Manuel Moreno Jimeno... sacaron cinco números de *CADRE*” (Westphalen 2005: 286).

predicciones y haciendo el apóstol y posando de esa gran abstracción: la masa” (Moro 1983: 14).

Ahora bien, situado y posicionado culturalmente en tierras mexicanas, Moro publica en diferentes revistas literarias como *Letras de México* (nº 27, 1 de mayo) y *Poesía* (nº 3), a propósito de la llegada, en el mes de abril de 1938, de André Bretón, “invitado gracias al Ministère des Affaires Etrangères para ofrecer unas conferencias sobre el estado de la poesía y de la pintura en Europa” (Silva-Santisteban 1992). En cuanto a las publicaciones, en la primera colabora con un poema rotulado “André Bretón” y unas traducciones de varios vates surrealistas de Francia; mientras que en el segundo edita el conjunto de textos intitulados “Antología del surrealismo” (Vargas 2016; Silva-Santisteban 2002: 36). Asimismo, el autor de *Pierre des soleils* colabora en el único número aparecido de *El uso de la palabra* (1939), al alimón con Westphalen; con poemas en francés en *Dyn* (1942), revista editada por Wolfgang Paalen en francés, inglés y castellano; también, en el *Hijo Pródigo* (1943-1946) y, en el Perú, con *Las Moradas* (1947-1949); en todas participa con poemas, artículos, traducciones y reseñas (Silva-Santisteban 2002: 36); asimismo, durante esta estancia colaboró con “la *Revista de Guatemala* editada en la ciudad capital del mismo nombre (Dreyfus 2008: 63). En tierras aztecas, allende, “Moro aumentó considerablemente su producción poética, y llegó a publicar dos de los tres poemarios que entregaría en vida: *Le château de grisou* [Tigrondine, 1943] y *Lettre d’amour* [Éditions DYN, 1944]” (Jasuai Chero 2016). No podemos olvidar que “Moro organizó con el pintor Wolfgang Paalen [a partir del 17 de enero de 1940] la *Exposición Internacional del Surrealismo* de la cual también escribió el prefacio del catálogo” (Quijano 2016).

Retornando al año de 1938: “En mayo de ese año, Moro viaja a San Luis Potosí y escribe los primeros poemas de *La tortuga ecuestre...* consecuencia de una gran pasión

amorosa” (Vargas 2016). Esta misma referencia lo menciona André Coyné en su “Nota sobre la edición” (1957) a propósito de la primera publicación del mencionado poemario: “Moro empezó a escribir, en San Luis de Potosí y luego a Ciudad de México, lo que iba a ser su único libro de poemas en castellano” (83). Mientras que el peruanista francés, a finales de la década del 50, solo interroga al lector sobre quién sería el *leitmotiv* de Moro para que se trasladara de lengua poética del francés al castellano: “¿El responsable de la adopción del idioma nativo (cambio súbito y efímero)? El Amor —un Amor mayúsculo— amor preciso, inmediato, eterno —podríamos citar un nombre— ¿para qué?” (83); otros críticos literarios, en la actualidad, nos dicen en detalle la persona que inspiró, así como las circunstancias que rodearon la creación de dichos escritos, por ejemplo, Rafael Vargas (2016) nos dice: “¿A qué viajaría Moro a San Luis en plena sublevación cedillista? Posiblemente en pos de Antonio Acosta Martínez, un joven militar al que amó a lo largo de su estancia en México... Es probable que Acosta Martínez se haya encontrado entre las tropas que se enviaron para sofocar la rebelión [de Saturnino Cedillo⁴ (1890-1939)]”; Ricardo Echávarri (2015) comenta una revelación de Coyné en cuanto a Moro: “retornó al idioma materno, el español, solo para escribir *La tortuga*... (fruto de la pasión que le inspiró Antonio Acosta, un cadete del Colegio Militar, a quien conoció en un temprano viaje a San Luis Potosí)”; el periodista Ángel Páez (2016) también nos refiere ello: “En territorio azteca no solo recuperó el vínculo de sangre con el surrealismo sino que se enamoró del hombre de su vida, Antonio”; Alvaro Jasauí Chero (2016) relata lo dicho anteriormente: “Si hubo algo agrio en su período mexicano, fue el amor intenso que sintió por «Antonio». Antonio fue la razón por la que [César Moro] tardó diez años en regresar a Lima... Antonio era también un joven cadete del ejército mexicano que, después de

⁴ Rafael Vargas en el mismo artículo que estamos citando, “César Mor bajo el cielo de México” (2016), nos dice el detalle contextual de este encuentro: “A principios de mayo de 1938 el general Saturnino Cedillo (1890-1939) se levantó en armas contra el gobierno de Lázaro Cárdenas a causa de la expropiación petrolera que se había decretado el 18 de marzo anterior”.

ocho años de un romance tortuoso e inestable, se casó, tuvo un hijo y se mudó”; igualmente, esta información ya había sido mencionada por Américo Ferrari (2002): “*La tortuga ecuestre* en sí constituye una sola carta de amor... por el poeta a Antonio, el amante mexicano que inspira todo este ciclo”; por Ricardo Silva-Santisteban (2002): “1939. Conoce a Antonio A. M., el gran amor de su vida, a quien están dedicados varios poemas de *La tortuga ecuestre*” (36); David Sobrevilla (1992): “en México tuvo Moro una gran experiencia amorosa: una relación apasionada con Antonio A. A.⁵ que duró unos ocho años... Antonio A. A. estuvo por un tiempo como teniente del Ejército Nacional de México en San Luis de Potosí, México... localidad en la que Moro lo visitaba.”; y Julio Ortega (1999): “Moro había elegido el francés para la poesía desde sus años parisinos. Pero sin duda a raíz de su encuentro amoroso con Antonio, un joven teniente del ejército mexicano, volvió a escribir en español” (12-13); entre otros acuciosos investigadores en sus diferentes estudios moristas. Lo importante de este dato no es el nombre de la persona, sino lo que originaría en la producción moreana:

Los poemas de *La tortuga ecuestre*, que concluye en 1939, así como media **docena de textos en prosa escritos en ese mismo período, que Ricardo Silva-Santisteban agrupó bajo el rubro de “Cartas”**, están inspirados en Acosta, y la vehemencia de su tono, que combina la euforia y el lamento, hace pensar que se trató de un amor correspondido sólo a medias (Vargas 2016; el resaltado en nuestro).

Incluso, esta afirmación se vuelve a encontrar cuando se editan por primera vez dicha correspondencia lírica: “Las *Cartas de amor*, de César Moro (1903-1956) fueron escritas en México por el tiempo de la composición de *La tortuga ecuestre*” (Silva-Santisteban 1976: 40). Y no solo se encuentran estos textos en dicho ciclo poético, sino también otros: “la experiencia amorosa de Moro con Antonio A. A. [sic] dio lugar primero a las cartas

⁵ Existe, al parecer, un error de varios investigadores al señalar las iniciales de la persona que inspiró los poemas del ciclo de *La tortuga ecuestre*, pues colocan “Antonio A. A.” cuando su nombre completo es Antonio Acosta Martínez, como lo indican de forma correcta Ricardo Silva-Santisteban en *Prestigio del amor* (2002) y Rafael Vargas, “César Moro bajo el cielo de México” (2016). Empero, como lo veremos más adelante con Luis Fernando Chueca (2010), esta divergencia en cuanto al nombre y apellido completo, o la posición espacial de los apellidos, lo llevan también en sus textos André Coyné y Yolanda Westphalen.

mencionadas, luego al poema “ANTONIO es Dios” y, finalmente, a *Lettre d'Amour* [sic]” (Sobrevilla 1992). Y ¿por qué se formula ello? Si seguimos las fechas:

Las cinco cartas publicadas están fechadas del 25 de enero de 1939 (la primera)⁶ al 10 de octubre del mismo año (la última que ha aparecido)... Si se acepta que las cartas proceden en efecto de 1939 y que existe entre ellas y el poema una referencia mutua, es también válido suponer que «ANTONIO es Dios» fue escrito asimismo en 1939 (Sobrevilla 1992).

Por consiguiente, tanto las *Cartas a Antonio*, como el poemario *La tortuga ecuestre*, el poema “ANTONIO es Dios” y *Lettre d'amour* pertenecen a la misma constelación poética o al llamado «ciclo de Antonio»: “como ha observado André Coyné, ya el poemario *La tortuga ecuestre* en sí constituye una sola carta de amor, y en algunas ediciones los poemas llevan **como apéndice siete cartas de amor**⁷ (Ferrari 2002; el resaltado es nuestro). Esta hipótesis del crítico peruano es retomada en el congreso *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, por el albacea de Moro, en la siguiente cita: “contrastando con la amplitud algo ceremonial de los mejores versos de *La Tortuga Ecuestre* (sic) y de su **epílogo *Lettre d'Amour*** [sic]” (Coyné 1992; el resaltado es nuestro), dado que este escrito se encuentra “inspirado en la misma dolorosa experiencia de la mor⁸” (Ferrari 2002). Se observa en las afirmaciones referidas que dichos textos son delineados mediante la premisa del amor en un determinado espacio-tiempo y *leitmotiv*, «Antonio»; empero, esto no limita que el hálito lírico de la pasión amorosa experimentada se eclipse en esta coordenada temporal y de producción motivada, pues “la influencia de aquel amor en la vida y la poesía de Moro, fue

⁶ Sobrevilla (1992) menciona la carta del “25 de enero de 1939” como la “primera”, puesto que no se había publicado hasta ese momento la misiva con fecha “Domingo, 23 de octubre [de 1938]”, epístola que se toma actualmente como la iniciadora de las *Cartas a Antonio*, y que Sobrevilla hace alusión en este mismo artículo como una “sexta carta” que no se conoce.

⁷ Américo Ferrari hace referencia a “siete cartas de amor” porque toma en cuenta, al parecer, el poema “ANTONIO es Dios” como una epístola en conjunto con las *Cartas a Antonio*.

⁸ Aféresis de «amor».

perdurable, quizás indeleble” (2002), en los demás libros del «periodo mexicano», notoriamente «intensos», como lo afirma además Sobrevilla (1992):

En efecto, si se examina los diferentes poemarios de Moro pienso que es fácilmente perceptible su cambio de intensidad: ni los poemarios franceses (*Couleur de bas-rêves tête de nègre, Ces poèmes...*) ni los limeños (*Amour à mort, 1949-1956; Trafalgar Square, 1953; Poèmes, 1948-1955*) logran equiparar la intensidad de los textos mexicanos o del “ciclo de Antonio”... *La tortuga ecuestre* (1938/39), “ANTONIO es Dios” y *Cartas [a Antonio]* (1939), *Le Château de Grisou* (1939/41), *L'Ombre du Paradisier et autres textes* (1939/45), *Lettre d'Amour* (1942) y *Pierre des Soleils* (1944/46).

Entonces, la estela inspiradora de «Antonio» logró que el poeta tenga una experiencia fructífera y de alta calidad poética: “en términos de creación, el período mexicano fue el más fecundo de la vida de Moro. Escribió cuatro libros de poemas, numerosos ensayos (buena parte de ellos sobre artes plásticas), algunas reseñas bibliográficas; tradujo abundantemente y debe haber pintado mucho” (Vargas 2016). Recordemos, además, que colaboró con poemas y artículos en las diferentes revistas mexicanas, así como las peruanas ya mencionadas.

Sin embargo, la producción moreana no logró circular en territorio mexicano de la mejor manera, puesto que: “[Moro] [e]ligió... la periferia. No persiguió la edición de sus libros ni procuró exponer; la mayor parte de las cosas que publicó en revistas está dedicada a difundir la obra de artistas y amigos admirados” (Vargas 2016). Inclusive, su único libro escrito en español no consiguió suscriptores para su respectiva publicación: “«*La Tortuga Ecuestre*» (sic) quedaba todavía inédita. Varias veces a punto de publicarse (la primera vez en junio de 1940, en México; hasta circularon boletines de suscripción para una «edición de lujo, limitada a 75 ejemplares...»” (Coyné 1957: 83). Y los editados, apenas alcanzaron un tiraje corto: “Con el sello de Éditions Tigrodine aparece publicado su primer libro, *Le château de grisou* [1943], escrito en francés... para los cincuenta primeros ejemplares fuera de comercio en papel especial. Se editan también 200 ejemplares que constituyen la edición corriente” (Silva-Santisteban 2002: 37); lo mismo

ocurrió con su segundo libro: “Publica *Lettre d’amour* [1944] bajo el sello de Éditions DYN... en una edición de cincuenta ejemplares” (37). Pese a esta predisposición del mismo bardo, existía una preocupación, también, por la difusión de su misma obra, como lo atestigua la carta enviada a Westphalen con fecha del 29 de agosto de 1943: “¿Crees tú que se podrían vender algunos ejemplares de mi libro en Lima?” (Moro 1983: 11). No obstante, existe una inquietud en Moro más allá de la divulgación de sus textos, pues “[p]ara Moro la fama literaria nada tenía que ver con la poesía, a la que consideraba, como recuerda Coyné, una «causa perdida»” (Vargas 2016). De acuerdo ello, lo que buscaba Moro era la misma escritura poética, un enfrentamiento con la poesía, elemento *sine quan non* del poeta: “Moro nunca dejó de ponerse a prueba —de probarse— por la escritura, sin preocuparse en lo más mínimo de publicar” (Coyné 1980: 20), debido a que “Moro desconfiaba de la literatura” (Buendía 1969: 13).

Luego de diez años de exilio en México, el vate peruano manifiesta su deseo de regresar al Perú, aunque una actitud desoladora aún lo inhibe de hacerlo: “¿Es en la *realidad* tan horrible, tan abrumadora Lima? Sé que es un páramo, que lo cursi, lo mediocre, lo falso imperan sin recurso” (Moro 1983: 48). Pese a esto, las estrechez económica que vive en tierras aztecas sopesan su aflicción contra Lima; por ello, antes de volver, Moro piensa en generar transacciones comerciales en Perú, al alimón con Westphalen, para tener un sustento con el cual sobrevivir en suelo peruano, como lo expresa en la epístola fechada el 19 de octubre de 1946: “¿Qué piensas si hiciéramos un negocio juntos? Como uno probable pienso en la venta de perros de raza, objetos, pinturas, joyas del XIX” (42). Existe una angustia por parte del poeta en relación a este tema, como se atestigua en otra circular con fecha del 21 de octubre de 1946: “Es necesario que yo trate de VER QUE PUEDO HACER en Lima. En todo caso no quisiera recomenzar la vida que hacía antes” (42-43; las mayúsculas son del original). A pesar de

lo dicho, el poeta no se decidía aún por retornar; sin embargo, luego de que “Westphalen le avisó a Moro que su madre estaba mal de salud; fue ahí cuando se convenció de regresar a Lima” (Jasuai Chero 2016). Así, “Moro dejó México el 15 de abril de 1948” (Vargas 2016). Al arribar al Perú, su descontento e ironía se plasma en otra epístola a uno de sus amigos: “Que hermoso era Lima señor Buendía cuando todo era plazoleta, palmeras, yeso y subtropicalismo fenicio” (Buendía 1969: 13). Luego, “se aloja en Barranco. Moro escoge como oficio para vivir la enseñanza de idiomas en el Colegio Militar Leoncio Prado y en la Alianza Francesa de Lima [y en la Escuela Militar de Chorrillos]” (Silva-Santisteban 2002: 38). Y ¿por qué se situaría en un oficio alejado de la Literatura y de su experiencia rebelde del surrealismo? Coyné nos dice la respuesta: “«En Lima, Moro tenía amigos escritores, nunca perteneció a la masonería en la que la mayoría de los escritores pierden el tiempo congratulándose mutuamente», de allí que aceptara después de 1948, un trabajo anónimo de profesor en el Colegio Militar «Leoncio Prado» (citado por Buendía 1969: 13). Pero esta ausencia de las relaciones sociales no era una opción novedosa del poeta, sino una concepción de vida, como también asumió en México:

Tampoco buscó “relacionarse” con los notables de la época. Por ello es curioso enterarnos a través de Luis Enrique Délano, el escritor y periodista chileno —viejo conocido de Moro— que también vivía en México en aquellos años, de que una noche lo llevó “a cenar a la casa de Pablo Neruda, cuando este vivía en Mixcoac, pero no congeniaron y Moro no volvió”. ¡Claro que no podían congeniar! Neruda en aquellos años pertenecía al coro de quienes elogiaban las “bondades” de Stalin (el “Canto a Stalingrado” aparece en 1942) y Moro no sólo aborrecía a Stalin sino también, como hemos visto, la idea misma del “compromiso político”⁹ (Vargas 2016).

No obstante, a pesar de lo dicho y su actitud de vida, el nombre de César Moro no quedaría en las tinieblas, sino que su paso por el mencionado centro educativo sería recogido y plasmado en diferentes textos de Mario Vargas Llosa, como en el artículo “Nota sobre

⁹ Como ya se explicó anteriormente, César Moro se había decepcionado de la política totalmente, como lo expresa en la carta del “28 de diciembre de 1944” a Emilio Adolfo Westphalen, pese a su participación anterior en protestas contra la actitud beligerante del presidente Luis Sánchez Cerro, en 1932; la condena contra la Guerra Civil Española, con la publicación del *CADRE*; y la actitud fascista del gobierno de Óscar R. Benavides en Perú, entre 1936-1937. Con ello, se puede comprender la poca simpatía que le despertó Pablo Neruda y el llamado “compromiso político” debido a las ideas comunistas de aquella época.

César Moro”, de la revista *Literatura* (n° 1, 1958), las memorias de *El pez en el agua* y ficcionalmente en *La ciudad y los perros*.

Como se ha visto, el itinerario moreano fue intenso a nivel político, amoroso y poético; sin embargo, tomando el comentario de Rafael Vargas, sorprende:

[q]ue no abunden los testimonios directos de sus actividades y de sus relaciones en el ámbito cultural mexicano —sumamente relevantes— y que los diez años de su vida entre nosotros se disuelvan en un puñado de anécdotas, escasas menciones en los ensayos y libros que rememoran la época en la que él estuvo aquí, y unas cuantas fotografías que sobreviven como para contradecir tal olvido (2016).

Pese a ello, el registro de sus acciones y su escritura ha quedado plasmado en sus colaboraciones en revistas y diferentes poemas, por ejemplo, la extraordinaria colección de las *Cartas a Antonio*, entre otros. A partir de estos textos es que el «periodo mexicano» y la «vida escandalosa» de César Moro cobran sentido en su obra poética.

1. 2. 2.- *Creación & Crítica* (1976): trayecto editorial de las *Cartas a Antonio*

Si bien Moro concibió sus epístolas poéticas (seis en total) durante su estancia en México entre los años de 1938-1939, según la fecha indicada en las mismas misivas, recién se publicaron, “por vez primera en el N° 19 de la revista *Creación & Crítica* ([Ediciones de La Rama Florida] Lima, junio de 1976; p.14-18) [las] cinco cartas de amor escritas por César Moro a Antonio A. A.¹⁰” (Sobrevilla 1992). El trabajo directivo en cuestión se hallaba dirigida por Javier Sologuren, Armando Rojas y Ricardo Silva-Santisteban, quien finalmente se encargó de la compilación, edición y publicación de aquella circular, como lo aseveró años después, él mismo, en una edición que intentaba reunir la obra completa de Moro: “las *Cartas a Antonio*, **que publiqué por vez primera** en la revista de *Creación & Crítica*” (*Prestigio del amor* 2002; el resaltado es nuestro). Este suceso afortunado para las letras peruanas se debió a la predisposición de Coyné (1981), albacea del autor de

¹⁰ Como ya se señaló en la “nota 3” de esta Tesis de Maestría, existe un error al colocar “Antonio A. A.” cuando su nombre es Antonio Acosta Martínez.

L'ombre du paradisier, quien proporcionó, en primera instancia, a Julio Ortega el material existente para una edición de las “obras completas” de Moro, en el cual se hallaba, por supuesto, la correspondencia lírica; posteriormente, Ortega se lo “heredaría” a Silva-Santisteban (154); empero, el tránsito inicial de los textos ha sido obviado desde que aparecieron en 1976, como se observa al final del mismo magazine literario mencionado: “Los originales han sido gentilmente proporcionados por André Coyné” (40); lamentablemente, esto ha originado una serie de confusiones y errores en datación y responsabilidad editorial sobre las referidas epístolas (Sobrevilla 1992).

La edición de estas cartas poéticas fueron importantes en su momento, ya que nos brindaba un mayor panorama acerca de la escritura de Moro, dado que solo se le conocía por *La tortuga ecuestre* y algunos poemas sueltos en castellanos, allende de los libros escritos en francés y sus artículos agrupados póstumamente en *Los anteojos de azufre* (1958). Sin embargo, las *Cartas a Antonio* no estaban completas, como ya lo señalaba David Sobrevilla en su artículo, “Surrealismo, homosexualidad y poesía. El caso de César Moro”: “Coyné sostiene que además existen «unas cuantas líneas de una sexta carta»... pero aún no han sido publicadas” (1992). Efectivamente, la existencia de una misiva más era real, como se verificó recién en el libro antológico *Prestigio del amor* (2002) y que fue corroborado, asimismo, por Ricardo Silva-Santisteban en la presentación del texto titulada “ESTA EDICIÓN”: “las *Cartas a Antonio*... ahora se completa con una nueva carta proporcionada por André Coyné” (29).

Ahora bien, en la *Obra poética completa*, editada por la Colección Archivos, aparece una epístola adicional, “VII”, con fecha del “17 de noviembre de 1939 (a las 12 menos cuarto de la noche)”. No obstante, tal cual se señala en una nota a pie de página, esta circular tiene otro cariz, un tópico diferente, pese a corresponder al mismo año de las mencionadas *Cartas*: “La carta [VII] es totalmente diferente si bien coincide en su

inspiración” (Moro 2015: 69). Y ¿por qué asevera Coyné, quien hace las anotaciones aclaratorias a los textos, esta distinción de la misiva “VII” con las agrupadas bajo el rótulo de *Cartas a Antonio*? En la misma nota señalada, el peruanista francés nos ofrece la extrañeza de dicho escrito mediante una anécdota: “La encontré escrita a mano y dirigida a Antonio, *contrariamente* a los demás, que cumplía años el 17 de noviembre de 1939 y que Moro, obligado a atender un compromiso exterior, no podía ver aquel día” (69). Esta premisa será sustancial para que Ricardo Silva-Santisteban la separe del resto de la correspondencia lírica en su edición de la *Obra poética completa II*, de las *Obras completas de César Moro* (2016), pues tienen otro registro y pertenecen a otra sección de la colección: “No incluimos en las *Cartas a Antonio* la séptima carta encontrada y añadida por André Coyné en su edición de [la Colección] Archivos. No me parece una carta literaria como las otras sino una comunicación personal que deberá tomar lugar, en su momento, en la correspondencia del poeta” (7). Por consiguiente, la edición definitiva de las *Cartas a Antonio* solo consta de seis misivas poéticas.

De otro lado, desde que aparecieron estas *Cartas* publicadas, solo se han consignado íntegramente en cinco publicaciones más, como parte de una antología o de una obra completa de Cesar Moro, jamás a sazón de una edición independiente. Hasta el momento, por consiguiente, los textos que contienen estas epístolas de naturaleza lírica son los siguientes:

1).- *Creación & Crítica* (nº 19, junio de 1976 en Lima). Revista que contiene cinco cartas (“25 de enero de 1939”, “28 de febrero, medianoche”, “18 de junio de 1939”, “25 de julio de 1939”, “10 de octubre de 1939”) de las seis canónicas¹¹ entre las páginas 14 y 18. Ahora bien, en esta publicación las prosas están colocadas cronológicamente por las

¹¹ La sexta carta, aunque primera en temporalidad según la fecha escrita al final de la misma, es “Domingo, 23 de octubre [de 1939]”.

fechas indicadas líneas arriba; no existe numeración romana, como actualmente tienen y que, allende, estaban en los originales, según afirma Coyné: “Las cartas I a VI estaban numeradas y mecanografiadas” (Moro 2015: 69). La supresión de los números, tal vez, tenga correlación por la ausencia, en aquel momento, de la epístola “I”, como lo anota Sobrevilla en 1992.

En esta edición, además, los textos solo aparecen con el rótulo de “cartas de amor” (en minúscula) sobre el nombre del vate César Moro. No existe un comentario alrededor de los textos, salvo al final de la revista, en el apartado “Textos y autores”, sobre la procedencia de las mismos a nivel temporal y de lugar; asimismo, de quién las entregó para su respectiva publicación, André Coyné; hecho que no corresponde exactamente con el relato expuesto por el crítico francés años después en su artículo “Moro: una edición y varias discrepancias” (1981), donde manifiesta que Julio Ortega fue el receptor inicial de las *Cartas* para una respectiva publicación, pero que por problemas ajenos a la literatura, se los delegó a Silva-Santisteban quien cumplió dicha misión (154). Lo que sí corresponde con la realidad textual es que en ningún momento se señala a Julio Ortega ser el responsable de la edición, como erróneamente lo consigna David Sobrevilla (1992): “(...) las «Cartas [a Antonio]» de 1939, que ya había publicado Julio Ortega en la revista *Creación & Crítica* en 1976”. Por otro lado, se hace anuncio de la titánica labor de reunir la obra completa del vate peruano: “Las *Cartas de amor* de César Moro... serán recogidas en la edición de *Obras completas* del poeta que publicará el Instituto Nacional de Cultura” (Silva-Santisteban: 40), proyecto que después se cumplió parcialmente.

2).- *Obra poética I* (INC, 1980). Libro que contiene las cinco cartas señaladas en el acápite anterior, pero que Ricardo Silva-Santisteban, en esta ocasión, las precede con el poema “ANTONIO es Dios” —que se publicaba por primera vez—, con la intención de agruparlas bajo el rótulo de “Cartas”. Incluso, él mismo menciona en su introducción,

“La poesía como fatalidad”, el nombre de esta colección: “Paralelamente y dentro del ámbito de *La tortuga ecuestre*, se escribieron las *Cartas* (1939)” (1980: 32). La fecha de gestación tampoco es la correcta, pero es comprensible el equívoco porque no se conocía la fecha consignada del texto “I”.

De otro lado, las misivas se hallan entre las páginas 74 y 81, pero esta vez con la enumeración romana no señalada en su primera publicación de 1976. Por supuesto, la catalogación numérica es incorrecta, dado que se coloca “I” a la epístola “25 de enero de 1939”, cuando realmente es la “II”; lo mismo ocurre con las demás. Esto provocará que, en la siguiente aparición de las *Cartas a Antonio*, la numeración desaparezca para evitar confusiones y nuevos errores de datación temporal.

3).- *Prestigio del amor* (PUCP, 1998). En este nuevo libro, luego de muchos años de editarse parcialmente la obra moreana en conjunto, se recoge de manera antológica varios de sus textos, entre ellos, la prosa lírica que estamos estudiando. En esta ocasión, Ricardo Silva-Santisteban retira el poema “ANTONIO es Dios” del resto de la correspondencia poética. Asimismo, estos textos los sitúa en el apartado de “Apéndice” con el nombre que actualmente se les conoce, “Cartas a Antonio”. Incluso, en su introducción al libro las denomina de ese modo: “las *Cartas a Antonio* son una obra vigorosa” (1998: 13).

Ahora bien, el pentateuco moreano se encuentran entre las páginas 135 y 142 sin ninguna enumeración romana, solo situadas en orden cronológico, con la finalidad de no caer en el error de la edición de 1980.

4).- *Prestigio del amor* (PUCP, 2002). En esta reedición del texto de 1998, pero en una versión más amplia, las *Cartas a Antonio* son completadas gracias a André Coyné, quien posibilitó la entrega del texto “I” a Ricardo Silva-Santisteban con la finalidad de publicarla (2002: 29). Tampoco aparece, del mismo modo que la edición melliza de 1998,

el poema “ANTONIO es Dios” dentro del conjunto textual. Con la totalidad de la correspondencia lírica, se vuelve a la enumeración romana de acuerdo, también, a la cronología de las mismas. Así, la colección empieza con el poema “I”, fechado el “Domingo, 27 de octubre [1938]”, y termina con el texto “VI” de fecha “10 de octubre de 1939”. Nuevamente, el grupo de poemas en cuestión son rotulados como *Cartas Antonio*, como se observa en el “Índice” (530), en la presentación (15), y en la nota a la edición del libro (29).

Por último, estos textos se hallan entre las páginas 431 y 443 dispuestos, cada uno, al inicio de cada página. De esta forma, se ordena visualmente mejor, pues las anteriores publicaciones las aglomeraban de tal manera que no se distinguía claramente cuando comenzaba un texto y terminaba otro; este problema se debía a las fechas colocadas al final de los textos que sugerían ser, en ciertos casos, el inicio del siguiente. Por supuesto, esta edición de su poesía escrita y creación visual, *Prestigio del amor* (2002), será la antecesora, por diagramación y cuidado allende, de las dos siguientes que han reunido no solo la totalidad de su escritura, sino de su obra pictórica.

5).- *Obra poética completa* (Colección Archivos, 2015). Esta inigualable reunión de la obra moreana vuelve a presentarnos las *Cartas a Antonio*, pero con el rótulo simple de “Cartas [1938-1939]”. La razón para intitularlos de esa forma lo expresa Coyné en la siguiente cita: “Las cartas I a VI estaban numeradas y mecanografiadas, lo que basta para convencernos de que Moro pensaba escribir un libro cuyo título ignoramos, por lo que hemos puesto *Cartas* entre corchetes” (Moro 2015: 69). Si seguimos la lógica planteada por el crítico francés, sobre la concepción de una obra mayor de esta correspondencia encontrada, no se entiende el por qué se agrega un epístola más con el título de “VII”. A propósito de ello, además, Coyné coloca una advertencia en la nota a pie de página del poema: “La carta [VII] es totalmente diferente si bien coincide en su inspiración” (69). Y

esta apreciación es correcta, pues al leerla en compacto con la agrupación de las *Cartas*, las seis primeras y canónicas guardan una ilación temática bien estructurada, mientras que la última publicada se distancia no solo a nivel del tópico tratado, sino de la intensidad de las metáforas e imágenes surrealistas.

Prosiguiendo con la descripción del libro, encontramos en sus páginas las cinco cartas aparecidas en *Creación & Crítica* más la sexta —en realidad la primera cronológicamente— editada en *Prestigio del amor* (2002). Los textos se sitúan entre las páginas 59 y 68 al inicio de cada página con el objetivo de leerlos visualmente mejor. El poema “ANTONIO es Dios” no está dentro de este conjunto.

6).- *Obras completas de César Moro* (Academia Peruana de la Lengua / Sur Anticuaria, 2016). En esta última edición de la producción moresca, encontramos nuevamente la colección *Cartas a Antonio* en el segundo tomo, *Obra poética completa II*, de esta publicación total. En el conjunto de los textos poéticos se encuentran las seis epístolas canónicas excluyendo, no solo el poema “ANTONIO es Dios” ahora colocada en “Los poemas separados de *La tortuga ecuestre*”, sino la “VII” añadida por Coyné. El mismo Ricardo Silva-Santisteban explica que temáticamente no son compatibles y que la “VII” debería ir en otra sección de la correspondencia personal y comunicacional del vate peruano (7).

La colección en cuestión nuevamente es nombrada como *Cartas a Antonio* y se encuentran entre las páginas 337 y 353, con cada poema al comienzo de cada hoja con lo que se logra una mejor lectura. Lo que no se comprende es la colocación de esta circular poética en la sección de “Apéndice”, en conjunto con la prosa poética, *L'ombre du paradisiar* (1939), y el texto dramático, *Œil de perdrix* (1940). Si no se le considera parte de la producción lírica, entraría en contradicción con los estudios de André Coyné,

Américo Ferrari, Julio Ortega, entre otros, que consideran las *Cartas a Antonio*, como ya se dijo párrafos más arriba, parte de un gran proyecto poético, una sola «carta de amor».

Salvo la última observación, esta edición es el fruto de una labor ciclópea de Ricardo Silva-Santisteban sin descanso desde el lejano 1980, cuando intentó por vez primera reunir la obra completa de César Moro.

Para finalizar este recuento crítico y hermenéutico, el nombre de la colección que venimos estudiando en estas páginas se ha cambiado constantemente hasta arribar a uno definitivo y canónico. Así, hemos notado que inicialmente llevaba el rótulo de *Cartas de amor*, luego *Cartas*, posteriormente *Cartas a Antonio*, después *Cartas [1938-1939]*, para volver al título con el cual se las conoce y llama actualmente, *Cartas a Antonio*. Este apunte no es solo un simple detalle, sino la disposición a etiquetar en un solo género esta producción epistolar que no sigue la normativa de una misiva comunicacional o lírica, pues Moro quiso transgredir la forma poética establecida motivado por la influencia surrealista, como así lo hicieron notar varios investigadores ya mencionados, y otros que veremos en el siguiente apartado.

1. 2. 3.- La carta como escritura poética: aproximaciones a las *Cartas a Antonio*

En cuanto a las *Cartas a Antonio*, existe una escasa bibliografía en torno a ellas. Casi todas las interpretaciones se dedican a analizar el único poemario en castellano de César Moro, *La tortuga ecuestre*. Pero esta actitud de miopía crítica en relación a otros textos moreanos no solo se genera en torno a esta circular lírica, sino, por ejemplo, en relación a los textos en francés publicados en vida del poeta *Le château de grisou*, *Lettre d'amour* y *Trafalgar Square*, como también sus libros póstumos *Amour à mort*, *Ces poèmes*, y *Couleur de bas-Revêts tête de nègre*. No obstante, esta situación se ha modificado en las

últimas décadas gracias a la acuciente labor de difusión y exégesis de varios investigadores reconocidos, así como de exégetas de la nueva generación, ya mencionados en el primer acápite de esta sección.

Ahora bien, si esta marginación valorativa ocurre con la producción en “formato libro”, lo que sucede con los poemas sueltos escritos en castellano y en francés es significativamente desfavorable, ya que no se las considera dentro de la “obra mayor” del bardo peruano. Y ¿por qué ocurre esta coyuntura hermenéutica en cuanto a los textos “no canónicos” de Moro? Algunas posibles respuestas en torno a ello guardan relación con: a) el difícil acceso editorial a sus textos, pues las pocas reimpresiones de ellos han sido exiguas o se agotaron rápidamente cuando aparecieron; b) la no-organización de esta producción en libros orgánicos o proyectos poéticos; c) la poca promoción de dichos escritos debido al poco conocimiento que se tenía de ellos, de repente, porque fueron publicados en revistas de escasa circulación o casi imposibles de revisar actualmente; y d) porque muchas redacciones poéticas quedaron inéditas hasta que se publicaron el conjunto total de su poesía y de su obra en general. Estas causas han originado el nimio aprecio por parte de la crítica en general, ya que no pueden formular hipótesis generales, sino específicas y sesgadas en derredor de aquellas. Colegimos con esto, la imposibilidad de los exégetas en contemplar un estudio orgánico y sistematizado, lo que provoca una desvalorización e insuficiente visibilidad de esta lírica hacia los lectores. Incluso, a diferencia de los textos en francés, donde la barrera es el idioma en el que se encuentran creados, en el caso de los poemas en castellano no existe tal impedimento, lo que demuestra el opaco interés de reconocer la riqueza metafórica de la “otra poesía” de César Moro.

En medio de esta problemática, hallamos insertadas las *Cartas a Antonio* dado que tampoco se publicaron en “formato libro”, ni se terminó de concebir su proyecto

escritural, según los indicios de Coyné (Moro 2015: 69) y Ferrari (2002). Sobrevilla (1992), incluso las menciona como “borradores de prueba” de otros poemas: “las cartas [a Antonio] constituirían el borrador de “ANTONIO es Dios” y este texto, a su vez, el de *Lettre d’amour*”. Con estas perspectivas sobre la ausencia unitaria e independiente de libro compacto, así como la calidad insipiente que al parecer muestran, las *Cartas a Antonio* se enmarcan dentro del camino de estudios tangenciales, o menciones sin mayor atisbo exegético, que no ayudan lamentablemente a su revalorización.

Sin embargo, pese a la adversidad que enfrentan estos poemas compuestos en prosa poética, hemos recogido la exigua bibliografía que se aproxima a dicha colección, verbigracia, estudios que la abordan íntegramente, análisis panorámicos que tratan las *Cartas a Antonio* de forma tangencial, artículos periodísticos que las relacionan con otros textos, notas a pie de página muy esclarecedoras que analizan la naturaleza de su escritura, prólogos en el que mencionan rasgos característicos de su impronta lírica, etc. A su vez, comenzaremos desde los primeros textos hasta la aproximación actual de esta correspondencia poética.

A continuación, pasaremos a revisar los trabajos que han tratado las *Cartas a Antonio*.

A) “Moro, Ternura y Felicidad” (*La Prensa*, 24 de junio de 1958, p. 8), de Sebastián Salazar Bondy.

En este artículo no se comenta las *Cartas a Antonio*, pues estas recién se conocerían en el año de 1976, como ya se mencionó en los apartados anteriores. No obstante, Salazar Bondy, *ex profeso* de la publicación de *La tortuga ecuestre* (1957), edición príncipe que contenía adicionalmente poemas separados de dicho libro, así también de algunos textos sueltos, entre ellos, ciertos poemas-cartas, como el famoso “Lima la horrible, 24 de julio

o agosto de 1949”, nos dice lo siguiente: “Por medio del poema amaba. Para referirse a dificultades, errores, incompetencias, para dejar testimonio de sus desacuerdo —de su odio, en fin— empleaba la carta, la notícula acidulada, el breve e hiriente panfleto, en cuya elaboración era experto” (8). Esta afirmación tiene dos aristas: de un lado, Moro no solo expresaba la pasión y el amor a través de los poemas, sino asimismo en su correspondencia poética, como se denota en las primeras misivas de la colección (“I”, “II”, “III”, “IV”) donde se percibe un sentimiento amoroso desbordante y avasallador, pese a la incertidumbre de ruptura y separación de los amantes que se vislumbra de la lectura de ellas y que se acrecenta en las últimas (“V” y “VI”). Ahora bien, es comprensible el equívoco de Salazar Bondy, ya que hasta ese momento no se habían publicado las *Cartas a Antonio*, por ende, solo se podía decir estas características en torno a su poesía en verso.

Por otro lado, continuando con la cita, el autor de *Náufragos y sobrevivientes* menciona rasgos del trabajo epistolar de Moro, como también de otro tipo de registro creativo en el que se diserta “errores”, “dificultades”, “incompetencias”, a nivel social y personal, pese a que tiene en cuenta otro tipo de misiva, “Lima la horrible...”. No obstante, lo dicho son características propias de la prosa poética que estamos analizando, debido a que el poeta muestra una preocupación por la incapacidad que puede disponer para mantener su relación amorosa con el receptor de sus escritos.

Entonces, la cita de Salazar Bondy es premonitoria en el aspecto anotado, pues nos indica el tópico intrínseco y recurrente de la circular moresca en general, como se aprecia no solo en las *Cartas a Antonio*, sino allende en *Vida de poeta* (1983) y otras más.

B) “César Moro y la libertad de la palabra” (1969, 1974, 1990) [César Moro y su obra poética” (2002, 2003)]¹², de Américo Ferrari.

En este artículo varias veces publicado, pero único en su sustancia (salvo ciertas adiciones), el autor nos aproxima, de forma íntegra y precisa, al universo a de la poesía en general de César Moro. En cuanto a nuestro tema de investigación, las *Cartas a Antonio*, inicialmente menciona la unión que existe con otros libros pues pertenecen, por tema e idioma, al mismo «ciclo creativo»: “En castellano Moro escribió unos 70 poemas, incluidos los de *La tortuga ecuestre* con **unas cartas-poemas** a su inspirador” (Ferrari 2002; el resaltado es nuestro). Esta cita nos abre dos acotaciones, en primer lugar, sitúa a las epístolas líricas en el «periodo mexicano», etapa fructífera como ya se ha comentado, por ende, la ligazón inmarcesible y estrecha que existe entre ellas y otros textos fuera de la colección por lo que se necesita realizar una lectura hermenéutica de todo el conglomerado con el fin de propiciar una idea en conjunto; en segundo lugar, la dependencia de esta colección, por parte de la crítica, de situarla como “apéndice” de *La tortuga ecuestre*, cuando las *Cartas* tienen una unidad temática suficiente para formar la idea de libro o colección autónoma. No es gratuita la referencia de Ferrari al comentar los dos libros como si fueran uno solo, pues en cuestiones editoriales se les ha colocado de ese modo: “en algunas ediciones los poemas llevan **como apéndice siete cartas de amor** dirigidas por el poeta a Antonio” (2002; el resaltado es nuestro).

¹² Este artículo de Américo Ferrari ha sido publicado en siete ocasiones (1969, *El papel literario*, suplemento de *El Nacional*, en Caracas-Venezuela; 1974, *Correo* en Lima; 1990, en *Los sonidos del silencio: poetas peruanos en el siglo XX* en Lima; 2002, revista virtual *Agulha* en Brasil; 2003, *La soledad sonora* editado por la PUCP); inclusive, con el título de “César Moro y su obra poética” (2002) y “La tortuga, el tigre, el amor, la poesía” (*La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, 2002). En todas las ediciones el texto es integral, salvo ciertas añadiduras a consideración de los poemas y prosas de Moro que se fueron editando. Por este motivo, lo colocamos en este orden cronológico, como uno de los primeros acercamientos a la obra moreana. No obstante, para el análisis, tomamos una de las últimas referencias posteadas en web en el año 2002 en la revista virtual *Agulha*.

Ahora bien, esta decisión de unirlos a nivel de publicación responde, además, a la exégesis que han realizado otros investigadores moristas y determinarlos, por un lado, como parte de un proyecto, una gran misiva:

como ha observado André Coyné [1957], ya el poemario *La tortuga ecuestre* en sí constituye una sola carta de amor... Quiero recalcar aquí que muchos de los poemas de amor de Moro, incluso fuera del ciclo de *La tortuga ecuestre*, han de entenderse como cartas, sólo que por lo general el destinatario de estas cartas es un anónimo, un personaje oculto, pero que de todos modos aparece como destinatario de la carta-poema (2002).

El «ciclo de *La tortuga...*» o también llamado el «ciclo de Antonio» (Coyné 1981: 154) se gesta en México, donde Moro encuentra su mayor inspiración, el amor, que le permite escribir lo mejor de su obra poética: “El ciclo de la tortuga ecuestre [sic] abarca los años 1939-1940; pero la influencia de aquel amor en la vida y la poesía de Moro, fue perdurable, quizás indeleble, como lo prueban las cartas a Westphalen hasta 1948 y la publicación en México en 1944 de *Lettre d’amour*” (Ferrari 2002). Si la experiencia amorosa fue tan gravitante que ocasionó una correspondencia lírica, entonces, es comprensible la tesis de Ferrari al mencionar que los escritos fuera de esta etapa, igualmente, son «cartas». Sin embargo, asumir esta hipótesis provoca estigmatizar y relegar a los demás textos, como las *Cartas a Antonio*, a ser derivaciones del único poemario en español de César Moro.

De otro lado, se refiere también que la estrecha relación en la que se encauzan estos textos se debe a “la misma experiencia de la mor” (2002). Para sustentar ello, Ferrari cita al mismo Moro en una circular, en la cual, el vate cincela y fusiona su tránsito pasional con la escritura poética:

La experiencia del amor expresada en el poema es igual, dice el poeta, que la experiencia de una idea, un hecho personal e íntimo, como subraya el propio Moro en unas cartas dirigidas a su amigo Emilio Adolfo Westphalen. Refiriéndose al poema *Carta de amor*, dice: “Para sentirlo bien habría que leerlo en un solo sollozo. Es demasiado íntimo. Piensa que es una carta con destinatario” (2002; la primera cursiva es nuestra).

Si poema y vida se encuentran en la misma consustancialidad, el bardo peruano ha logrado encarnar en su producción escritural la etimología de la poesía (*poiesis*, ποιησις), «creación», como lo define Platón en *El banquete*: “el concepto de «creación» es algo muy amplio, ya que ciertamente todo lo que es causa de algo, sea lo que sea, pase del no ser al ser es «creación», de suerte que todas las actividades que entran en la esfera de todas las artes son creaciones y los artesanos, creadores o «poetas»” (2006: 63). Al engendrar el “no ser al ser”, Moro se erige como la imagen funcional expresada el verso escrito en “Arte poética”, de Vicente Huidobro, a quien paradójicamente repelía: “El Poeta es un pequeño Dios” (2011: 13). Si tomamos esta concepción, el rapsoda peruano ha sido un “Dios” que ha creado a partir de nada, sin una tradición precedente, una escritura epistolar única e inigualable:

el poema-carta no es referible a ninguna literatura, sino solo al encuentro entre yo y el otro, y en ese otro encarna la idea que gobierna una vida; el poeta da testimonio de ello en el poema o carta: «La mayoría de mis cartas son testimonios», dice Moro. Hay que pensar que la mayoría de sus poemas también (Ferrari 2002; el resaltado es nuestro).

Con ello, las *Cartas a Antonio* serían textos sin par en nuestro canon, pues el vate y su empirismo no solo se han transmitido en el tema de esta correspondencia, sino que él mismo es la escritura, la carta literaria.

En cuanto al aspecto temático, Ferrari nos dice lo que se desprende de estos textos, el hálito divino y mito de origen fundador que recorre la serie de textos escritos entre 1938-1939:

A todo lo largo de *La tortuga ecuestre* crece y se agiganta la visión cósmica-mítica del amor y de esa especie de dios erótico que es Antonio y que estaba prefigurada en las letanías ya citadas: “Antonio es Dios (...) Antonio tiene pies de constelaciones (...) Antonio es el origen de la Vía Láctea [sic]”. Representación que **culmina en una de las cartas-poemas a Antonio, que los editores suelen incluir como apéndice al poemario**: «Abrásame en tus llamas, poderoso demonio; consúmeme en tu aliento de tromba marina, poderoso Pegaso celeste, gran caballo apocalíptico de patas de lluvia, de cabeza de meteoro (...) Gran vendaval, dispérsame en la lluvia y en la ausencia celeste, dispérsame en el huracán de celajes que arremolina tu paso de centellas por la avenida de los dioses donde termina la vía láctea que nace de tu pene». Y ahora, para rizar el rizo, hay en el universo dos vías lácteas paralelas: la primera nació del pecho

mordido de una diosa helena, y la segunda del sexo erecto de un dios mexicano: «Antonio es el origen de la Vía Láctea», decía el ya citado **poema anexo** a *La tortuga ecuestre* [sic] (2002; el resaltado es nuestro).

De la cita se desprende que el hilo argumentativo y generador, allende destructor, del universo moreano es “Antonio”, pues se le prefigura como el elemento *sine qua non* de todo lo existente. Asimismo, la metaforización de “Antonio” tampoco es una referencia simple, sino que nos arriba a la mitología griega sobre el nacimiento del «Camino de Santiago», como también se le conoce a nuestra galaxia:

Varios mitos nos hablan de la formación de la Vía Láctea, si bien el más extendido es el que vincula su nacimiento con la infancia de Heracles [hijo de la mortal Alcmena y el dios Zeus]... Por mandato de Zeus, Hermes llevó al bebé al regazo de Hera mientras esta dormía, para que el niño pudiera beber su leche y así lograr la inmortalidad. Tal fue el sobresalto que se llevó la diosa al despertarse que un chorro de su leche salió despedido atravesando el firmamento, creando así la Vía Láctea (Ruiz Souza 2003).

Así, las raíces metonímicas de la figura metafórica de “Antonio” nos presentan la fortaleza y deificación de este. Si el destinatario tiene el aura de ser el originador del mundo, la magnitud y escritura de las cartas que traten sobre él, por supuesto, deben tener la misma naturaleza, es decir, grandiosas y extraordinarias.

Ahora bien, por este asunto común que comportan los textos del «ciclo mexicano», Ferrari “anexa” las *Cartas a Antonio*, sin mayor cuestionamiento, a *La tortuga...*, tal cual se observa en la cita referida, como si ellas no pudieran portar una historia interna e independiente con sus propias implicancias internas y externas.

Para finalizar, el texto de Américo Ferrari es uno de los primeros estudios generales que se hacen sobre las *Cartas a Antonio*, con el que establece ciertos tópicos que se repetirán en futuras aproximaciones a los referidos textos, como la “anexión” e incorporación de la correspondencia al llamado “ciclo mexicano o de Antonio o de *La tortuga ecuestre*”, allende la concepción temática de raíces míticas y de origen.

C) “La poesía como fatalidad” (1980, 1998, 2002, 2003, 2015)¹³, de Ricardo Silva-Santisteban.

Este artículo que ha sido varias veces reeditado, con ciertas ampliaciones o correcciones, es el primer estudio panorámico de la poesía casi completa de César Moro, porque analiza cada uno de los libros del rapsoda peruano con cierto detalle y profundidad hermenéutica. En cuanto al tema que nos incumbe, el autor “anexa” la circular lírica al ciclo de *La tortuga*: “Paralelamente, y dentro de ámbito de *La tortuga ecuestre*, se escribieron las *Cartas a Antonio* (1938-1939)” (Silva-Santisteban 2015: 289). Si bien corresponden al «periodo mexicano» de aquellos años y tienen un mismo origen (Ferrari 2002), consideramos que dicha colección es, aunque incompleto según Coyné (Moro 2015: 69), un proyecto orgánico autosuficiente, no dependiente de otro ni insipiente de diferentes escritos. Por el contrario, creemos que el texto tiene, entre varios mensajes, uno ineludible: el tránsito amoroso de la ilusión, por la presencia del amante en las primeras epístolas, a la desazón, debido a la ausencia de este mismo en los últimos escritos (Sobrevilla 1992). Por consiguiente, asociarlas como un “apéndice” del único poemario realizado en español nos parece injusta y obstruccionista, pues provee una mirada sesgada hacia las *Cartas*, como un resto sin mayor significación aleatoria a libros mayores.

Después de ello, el autor nos refiere que las *Cartas* se encuentran “plenas de angustia y pasión avasalladora, que vacilan entre el documento y el poema” (Silva-Santisteban 2015: 289). Al alinearlas dentro del «ciclo de Antonio», la trama del amor recorre cada imagen y metáfora de las esquelas líricas. Ahora bien, la otra hipótesis del

¹³ “La poesía como fatalidad” fue publicada como introducción a la *Obra poética I* (1980: 27-45), de César Moro; reimpresa luego en *Prestigio del amor* (1998: 7-23), así como en la reedición de *Prestigio del amor* (2002: 9-27). En el año 2003, este mismo ensayo apareció, con ligeros cambios, bajo el título “Trayectoria poética y humana de César Moro” en la revista *Martín 7 & 8*, en sazón del *Homenaje a César Moro en el centenario de su nacimiento*. Recientemente, se ha compilado el texto en cuestión en *Obra poética completa*, de César Moro, en la Colección Archivos, en 2015, en la sección “Crítica” del CD-ROM. Para nuestra exégesis, utilizaremos esta última publicación.

autor es polémica, ya que se le puede comprender desde tres perspectivas: en primer lugar, si se le toma como “documento”, registro, que transmite una experiencia como lo establece el *DRAES*: “1. m. Diploma, *carta*, relación u otro escrito que ilustra acerca de algún hecho... 3. m. Cosa que sirve para *testimoniar* un hecho o informar de él, especialmente del pasado” (2014; la cursiva es nuestra), Silva-Santisteban se encontraría en la misma directriz de Américo Ferrari (2002), en que el poeta Moro concibe y transfigura la vida en poesía por lo que poema-carta y poema-testimonio son resultados de dicha concepción. Sin embargo, en segunda instancia, la correlación existente entre misiva y relación testimonial, puede conducir a que lo manifestado en las *Cartas a Antonio* sea tomado como parte de su biografía, cuando no lo es, pues sería estrechar la capacidad, técnica y estro del bardo surrealista en poetizar lo empírico. También por lo dicho, en tercer lugar, existe la posibilidad de concebir la correspondencia lírica como textos narrativos, lo cual generaría la desnaturalización del proyecto poético de estos textos (Ferrari 2002).

Ahora bien, el mismo Silva-Santisteban desbarata la inclusión de las *Cartas* en el género narrativo debido al estilo que porta e imágenes poéticas que brinda, pese a ser una “relación”, según el *DRAES* (2014): “1. f. Exposición que se hace de un hecho”, redactado en prosa:

No exentas de un vocabulario de noble retórica, las *Cartas* se caracterizan por un tono grandilocuente y abisal. A la vez que un estremecedor **documento sobre una pasión**, las *Cartas a Antonio* son una obra vigorosa y en ellas están desnudados los sentimientos que acuciaron a Moro por un amor total y estremecedor en que el poeta revela los anhelos más íntimos a los que puede llegar un amor homosexual. **Por estar escritas en prosa, la escritura es más racional** que aquella de *La tortuga ecuestre*, **pero sus vuelos son de vastas resonancias cósmicas y humanas** (Silva-Santisteban 2015: 289; el resaltado es nuestro).

Con ello, el registro en el que se encuentra esta circular no menoscaba su expresión poética, así tampoco de su concepción etimológica de *poiesis* [«creación»], que se imprime en cada palabra, figura y metáfora, sino que al ser “racional” se enrumba hacia

las mismas raíces de la creación; por este motivo, la poesía moresca logra ribetes genésicos, “cósmicos”, aunque completamente humanos por los sentimientos expresados a través del tamiz lírico: “Moro transporta el amor al plano analógico del universo y el deseo de ser poseído por el ser amado constituye un temor a la vez que un anhelo cósmico” (289).

Asimismo, al ser la carta moreana un “documento” de su tránsito vivencial, aunque poetizado extraordinariamente sin dejar rastro de la cotidianidad, que es su materialidad social concreta, asistimos también a confesiones “íntimas” de un amor devorador y desgarrador, uranista por antonomasia, que quiebra las convenciones sociales del decoro amoroso impuestos: “La posesión de ese ideal es, por otro lado, una rebelión contra el orden, la moral y el concepto del amor establecidos. Como *documento*, estas *cartas* nos sirven para comprender mejor la obra de Moro, saber a quién nombra, de qué clase es su amor y el motivo de por qué es torrencial y destructor” (289). En consecuencia de ello, Silva-Santisteban manifiesta como *sine qua non* de los textos del «ciclo de Antonio»: “La pasión brutal y explosiva de *La tortuga ecuestre* y de las *Cartas*” (289) debido a la “escritura automática, que le servía a Moro para dislocar el orden cósmico” (289). Al trastocar y regenerar el origen del universo, el poeta se presenta, líricamente, como un Dios, generador y destructor de lo existente.

Por lo dicho, “[p]oéticamente, la etapa mexicana de Moro es la más accesible y feliz”, donde se escribió no solo *La tortuga ecuestre*, sino allende las *Cartas a Antonio*, con sus connotaciones (cósmicas, genésicas y avasalladoras) y tópicos (amor uranista) referidos adecuadamente por Silva-Santisteban, pese a la misma miopía que él mismo prodiga cuando “desaparece” las *Cartas* en el recuento de la obra poética moreana: “El último libro escrito en México por Moro fue *Pierre des soleils*... Luego de la sucesión deslumbrante de los textos de *La tortuga ecuestre*, *Le château de grisou* y *Lettre*

d'amour". Esta actitud de "ocultamiento" de las *Cartas* en cuestión, nos permite comprender la colocación de ellas como "Apéndice", por parte de Silva-Santisteban, en dos de los cuatro libros que preparó recogiendo la obra de César Moro, así como la desnaturalización de las mismas al "anexarlas" temáticamente a otro conjunto poético, y "precederlas" de un poema ajeno al proyecto de las *Cartas a Antonio* en el libro *Obra poética I* de 1980, tal cual se ha descrito en el apartado anterior.

D) "Moro: una edición y varias discrepancias" (1981), de André Coyné.

Este artículo polémico —como dejaría constancia Silva-Santisteban (2016: 15) en la presentación de las *Obras completas de César Moro*—, apareció en el n° 10 de la insigne revista *Hueso Húmero* al año siguiente de la edición de *Obra poética I* (1980). Públicamente el crítico francés cuestiona la disposición de los poemas editados en esta reunión de la obra moreana, como el caso de las *Cartas a Antonio*. Así, muestra su molestia por la arbitrariedad de Silva-Santisteban en reunir colecciones poéticas y poemas sueltos sin la mayor consideración: "En efecto, las *Cartas* de la segunda sección agrupan, sin explicación alguna, un poema —"Antonio es Dios" [sic]— y cinco cartas propiamente dichas, en español, de enero a octubre de 1939" (Coyné 1981: 154). Pese a tener un hilo temático común (el amor), además de gestarse en el «periodo mexicano», ambos proyectos escriturales tenían su propia autonomía poética: "Estas últimas [*Cartas*] constituían el principio de un tomo que no sé qué extensión habría tenido, ya que Moro nunca lo acabó, llegando tan solo a escribir unas cuantas líneas de una sexta *carta*" (154). Lamentablemente, debido a esta inserción no programada por parte de Silva-Santisteban, varios investigadores realizaron interpretaciones sesgadas o en base al poema "ANTONIO es Dios", como si las *Cartas* hubiesen sido los «borradores» de aquel.

Ahora bien, de la cita se desprenden tres cuestiones adicionales: la primera, la estigmatización de las epístolas como «inacabas», hecho que originará la poca atención de la crítica en relación a dicha colección, ya que no será apreciada en sazón de un proyecto orgánico, un libro «acabado». En cuanto a la segunda, se menciona la “sexta carta” que no aparecerá sino hasta el año 2002 en *Prestigio del amor*; este suceso circunstancial tampoco hizo posible una lectura adecuada y estructural acorde a la idea escritural que Moro buscaba con este diseño poético. Por último, con la afirmación de una epístola más y la línea lírica que el poeta tenía en mente cuando escribía las *Cartas*, no se comprende entonces la adhesión que el mismo Coyné hizo de una “séptima” misiva en *Obra poética completa* (2015), de la Colección Archivos, ya que difieren en registro drásticamente.

A pesar de protestar “que las *Cartas* no corresponden a una «colección organizada por Moro»” (Coyné 1981: 156), como otros libros de la mencionada edición de 1980, el crítico francés rescata un aspecto valioso de la diagramación de Silva-Santisteban: “Así las cosas, la inclusión, junto con el poema a Antonio, de las *cartas* que este simultáneamente inspiró, viene a respaldar los versos de *La tortuga ecuestre*, obra en la cual configuran, de ese modo, lo que podemos llamar el «ciclo de Antonio»” (154). Empero, esta agrupación en un ciclo o periodo determinado ha hecho que los principales investigadores moreanos estudien todos los textos sin detenerse exánime en las *Cartas*. Lo importante de ello es el tópico que trasunta a los referidos poemas, pues demuestra el aspecto organizacional de su escritura poética no solo en estos textos, sino a lo largo de su obra; por lo tanto, no debe sorprendernos las “colecciones” de poemas inéditos que

Moro escribió en el «periodo mexicano» y dejó listo para que en algún momento encuentren su momento de publicación¹⁴.

Pasando a otro aspecto, Coyné menciona un dato que ha generado confusiones en algunos investigadores, por ejemplo, la persona que logró publicar las *Cartas a Antonio*: “en el interín, yo confiara a Ortega, quien las publicó, por primera vez, en el N° 19 de *Creación y Crítica* (Lima 1976)” (154). Este error, al parecer, ha sido leído de manera directa sin mayores aspavientos por Sobrevilla (1992) quien también toma esta referencia, cuando realmente fue Silva-Santisteban el responsable de la aparición de las mencionadas epístolas. Es incomprensible este yerro de consignación de la persona encargada de la publicación de las *Cartas*, pues el mismo Coyné lo aclara en la misma página, pero en una nota al final del texto: “Cuando, en 1974, **mandé a Ortega el material de las obras completas, que luego heredaría RSS** (Ricardo Silva-Santisteban)... que contenían las dos colecciones citadas” (154; el resaltado es nuestro). Con esta acotación, la procedencia y ejecutor de esta edición no tendría por qué generar equivocaciones; inclusive, al revisar el número de la revista anotada, no existe en ningún apartado la mención de Julio Ortega. Por este motivo, en cada publicación de los poemas de Moro, Silva-Santisteban se ha consignado, de forma clara, como el gestor de la aparición de las *Cartas a Antonio* en dicho año y en el mencionado magazine literario.

Por lo expuesto, este artículo cuestionador de Coyné siembra las bases de muchas interpretaciones y discrepancias que se han hilado hasta el día de hoy en torno a los libros

¹⁴ Libros que se escribieron en este lapso temporal, pero que se publicaron póstumamente, fueron *La tortuga ecuestre* (1938-1939), *Pierre des soleils* (1944-1946); también, el poema “ANTONIO es Dios”, el conjunto de prosas poéticas *Cartas a Antonio* (1938-1939), *L'ombre du paradisier et autres textes* (1939-1945); y los que sí lograron editarse cuando el poeta estaba vivo: *Lettre d'amour* (1942) y *Le château de grisou* (1939-1941).

morescos, como la reciente publicación de las obras completas de César Moro, entre otros.

E) “Para una semblanza de César Moro” (1990, 2004), de Emilio Adolfo Westphalen.

En este texto, el autor de *Abolición a la muerte* inicia la polémica en cuanto a la naturaleza de las *Cartas a Antonio*, postura que luego retomará Sobrevilla (1992), sobre el carácter «no terminado» de las epístolas en cuestión:

Insisto —antes de enfrentarse al público las poesías de Moro pasaban por un nuevo baño alquímico definitivo. **Una prueba de ello es la transformación de lo que absurdamente se ha presentado como «cartas» en el tomo editado por el INC.** La experiencia que dictó estas páginas encontró su vestidura auténtica y refulgente en *Lettre d’amour*. La tentativa anterior caducó —anulada por esta poesía— escrita al parecer no por Moro sino por la propia Poesía. Después de *Lettre d’amour* ¿cómo podrían proponerse otras «cartas» (Westphalen 2004: 524)

El autor cuestiona la edición y rotulación de dicha colección como «cartas», pues existe una sola epístola que tiene el rango de poesía «terminada y publicada», “Carta de amor”. Tal vez, Westphalen tiene el derecho a arrogarse la discriminación del epistolario lírico que estamos estudiando, pues recordemos que él tradujo de forma extraordinaria dicha *Lettre*. Posiblemente, gracias a esta labor, haya tenido acceso a mucha información sobre el tejido y proyectos de escritura que conllevaron a la realización de *Lettre d’amour*; además, por testimonios, sabemos que Moro tenía mucho cuidado en la edición de un libro o plaqueta suya, pues publicaba un poema cuando estuviera totalmente finalizado. Esta actitud se debe a los errores que se presentaron tanto en los primeros textos publicados en *Amauta* (Westphalen 2004: 502), como los graves cambios editoriales que se realizaron en la edición e impresión de su libro *Trafalgar Square* (Coyné 2005: 276). De ello, se puede condecir lo expresado por Westphalen en no poder llamar «poesía» a aquellos textos, pese a los mecanismos internos que se despliegan para realizar una

historia poética: la pasión y frustración amorosa del Emisor-amado por la ausencia del Receptor-amante.

Asimismo, el autor agrega que la condición de «insipiente» se debe, también, por la falta de totalidad del conjunto: “La condición de «borrador» de estas se refuerza si se recuerda que existe el fragmento de una sexta «carta» —no publicada naturalmente. En una edición crítica —que incluyera variantes y antecedentes— habría lugar para esas páginas. No es aceptable que figuren como integrantes de la «obra poética»” (524). A lo que se refiere Westphalen sobre esta «condición de borrador», allende, es que no se le puede otorgar un rótulo de «obra», como ya se la estaban otorgando debido a los estudios o aproximaciones exegéticas que se venían haciendo por aquellos años, pues no estaban completas. Es decir, para Westphalen dicha colección poética no se le podía denominar «poesía» no solo por ser antecedentes de textos posteriores, sino porque ni siquiera se encontraban totalmente publicadas para formar una idea global acerca de ellas.

Sin embargo, pese a lo dicho por Westphalen y la valía de su opinión por su cercanía al poeta Moro, es posible objetar su opinión, pues un texto es autónomo en relación a otros que pueden alcanzar un mayor grado de perfección. En otras palabras, la conservación de versiones preliminares de otros ya culminados no invalida a los primeros de ser estudiados y comprendidos como literatura tal cual; inclusive, terminado el proceso creador de algún escrito, se puede hacer una hermenéutica del manuscrito primigenio con el fin de comprender la construcción del texto posterior. Nuestra opinión es reforzada por el mismo Westphalen en una nota al final del mismo artículo: “noto al releer que mi hipótesis (improvisada al momento de la redacción) carece indudablemente de armazón crítica válida. La expresión debió haberse matizado” (531). ¿Por qué? Por lo siguiente:

Hubiera sido mejor indicar que las impulsiones que conducían al poema —no cuajaron en las versiones primeras en que se recurrió al español. Que la vivencia se mostró en ellas demasiado evidente... que solo asentado con el tiempo el limo que enturbiaba la

corriente pudo surgir (y en francés) la perfecta conversión (espontánea) del desgarramiento interior en imágenes poéticas adecuadas. En todo proceso de creación poética hay ese problema —una corriente interna... que necesita el «poema» para ser ella —es decir— para serlo de modo singular cierto e inconfundible (531).

Entonces, de alguna manera, la naturaleza de poemas insipientes como se le catalogó a las *Cartas a Antonio* no tienen un sustento adecuado, puesto que el mismo Westphalen valida la gestación de los referidos textos en una idiosincrasia propia y de autonomía temática que, por supuesto, puede desarrollarse en una escritura posterior como tópicos que recorren la argamasa literaria de Moro, o cosmovisión poética que asume y transmite el poeta en sus creaciones, a través del registro lírico.

De este modo, el texto de Emilio Adolfo Westphalen abre la opinión beligerante acerca de la condición de las *Cartas* y, con ello, si se les puede tomar en cuenta como obra poética autónoma o descartarlo como borradores de textos superiores; opinión que también adoptó Sobrevilla en el siguiente artículo que veremos a continuación.

F) “Surrealismo, homosexualidad y poesía: El caso de César Moro” (1992), de David Sobrevilla.

La ponencia presentada por David Sobrevilla en el congreso *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina / Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique Latine*, nos presenta varios datos (algunos errados), hipótesis e ideas sobre las *Cartas a Antonio*, pese a que no es el tema central de su escrito, sino que las trata tangencialmente *ex profeso* del amor uranista de Moro.

Así, una de las primeras informaciones brindadas por el autor es el lugar donde estas cartas se publicaron: “La publicación por vez primera en el N° 19 de la revista *Creación & Crítica* (Lima, junio de 1976; p.14-18) de cinco cartas de amor escritas por César Moro a Antonio A. A.” (Sobrevilla 1992). Estos datos son importantes en cuanto a las *Cartas*, pues nos permite rastrear la edición príncipe con las publicaciones posteriores

y verificar si ha existido algún cambio. Sin embargo, en los párrafos siguientes Sobrevilla se equivoca en consignar al responsable de la impresión de dichos poemas: “las «Cartas» de 1939, que ya había publicado Julio Ortega en la revista *Creación & Crítica* en 1976 (...)”. Por supuesto, la afirmación es inexacta, ya que el encargado de editar los textos fue Ricardo Silva-Santisteban gracias a la disposición de André Coyné, quien tenía los manuscritos originales, como lo afirma él en la presentación de *Prestigio del amor*: “las *Cartas a Antonio*, que publiqué por vez primera en la revista *Creación & Crítica* en 1976 [...]” (2002: 29). Asimismo, en el n° 19 del magazine, donde aparecieron las misivas poéticas, en ningún momento se nombra a Julio Ortega. Sin embargo, la confusión sobre esta información tenga correlación con lo disertado por Coyné (1981: 154) en el artículo anteriormente analizado. Otra de las posibilidades que lo indujeron al yerro sea el entrecruzamiento de publicaciones, tal vez, con la edición en Caracas de *La tortuga ecuestre y otros textos* realizada en 1976 a cargo del investigador morista Julio Ortega; así como la indicación que realiza Stefan Baciú, encargado de incluir a Moro en la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (1976) hecha en México, en el n° 20 de *Creación & Crítica*, específicamente, en el artículo “Emilio Adolfo Westphalen el poeta de la tortuga voladora”, en el que dice lo siguiente: “la obra de César Moro todavía sigue siendo algo así como un mensaje secreto, a pesar de la edición comercial hecha en 1976 por Monte Ávila de Caracas, a cargo del poeta Juan Sánchez Peláez y a la organización de la edición, hecha por Julio Ortega” (1977: 9). Empero, en la edición venezolana no aparece ninguna de las cartas estudiadas en esta Tesis de Maestría, como lo acota el mismo Sobrevilla en su bibliografía al disgregar el contenido de la publicación caraqueña: “*La tortuga ecuestre y otros textos*. Ed. de Julio Ortega, Caracas: Monte Ávila, 1976. (Contiene cuatro poemas de Moro agregados por Coyné a *La tortuga ecuestre* [sic] y eliminados por R. Silva-Santisteban de su edición de la *Obra Poética I*; y testimonios

sobre Moro de A. Coyné, E. A. Westphalen, M. Vargas Llosa y un poema de E. Molina)” (1992). Ahora bien, Sobrevilla al tener conocimiento sobre el contenido del libro de 1976, el descuido se hace más acuciante, pues no hubo una predisposición de Sobrevilla de corroboración y corrección al momento de consignar la fuente de origen de las *Cartas a Antonio*.

En cuanto al eje temático, Sobrevilla manifiesta que esta colección, en conjunto con otros textos del «periodo mexicano», “ha puesto en evidencia que en México tuvo Moro una gran experiencia amorosa: una relación apasionada con Antonio A. A. que duró unos ocho años” (1992). Por supuesto, este tópico es el que recorre no solo los escritos realizados por el poeta en tierras aztecas, sino en toda su poesía, como apunta también Silva-Santisteban: “el aspecto del amor y del erotismo en la obra de Moro es fundamental [...] el amor es el sentimiento más constante en la obra del poeta, aparece reiterativo y es indudable que los mejores poemas de Moro son los poemas de amor” (2015: 287 y 291). De otro lado, nuevamente Sobrevilla nos brinda un equívoco en cuanto al nombre de la persona que inspiró el retorno de Moro a la escritura poética en español: Antonio Acosta Martínez (A. A. M.); error que será repetido por otros autores además. Sin embargo, lo que manifiesta a continuación sobre el tiempo que duró la relación, “ocho años”, entre Moro y Antonio es importante, pues a partir de las epístolas dirigidas al vate de *Las islas extrañas*, el investigador comienza a cuestionar las fechas de escritura de las *Cartas*: “Hacia 1945 la relación de Moro con Antonio A. A. [sic] había hecho crisis (*Vida de poeta*, carta del 15 de nov. de 1945) y en 1946 había concluido (*Vida de poeta*, carta del 5 de julio de 1946). Este es uno de los motivos por lo que dos años después Moro regresó al Perú” (Sobrevilla 1992); en consecuencia, menciona lo siguiente:

Quisiéramos agregar que hay razones para suponer que **las cartas fueron escritas en fecha posterior a 1939** habiendo sido en verdad antedatadas: en *Vida de Poeta* confía Moro a Westphalen en sus cartas del 15 de noviembre de 1945 y del 5 de julio de 1946

que su relación con Antonio A. A. [sic] duró ocho años. Si esto es así, no parece ser cierto que hacia julio de 1939 u octubre del mismo año —fechas de las «Cartas» IV^a y V^a— su vinculación hubiera concluido, como parece deducirse del texto de las dos últimas cartas (1992; el resaltado es nuestro)

Esta formulación hipotética es sustancial para los estudios moristas, pues no solo socava el planteamiento de los años designados al pie de cada epístola, sino el «ciclo de *La tortuga ecuestre*» que se suele consignar entre 1938-1939 (Coyné 1957: 83; Silva-Santisteban 2015: 289), cuando el bardo peruano conoció a la persona que inspiró esta etapa fructífera de su producción literaria: “Antonio A. A. [sic] estuvo por un tiempo como teniente del Ejército Nacional de México en San Luis de Potosí, México... localidad en la que Moro lo visitaba. De allí que algunos poemas de *La tortuga ecuestre* aparezcan como escritos en San Luis de Potosí” (Sobrevilla 1992); lapso de años apoyado, allende, de las fechas señaladas por Moro en las misivas líricas: “Las cinco cartas publicadas [hasta ese momento] están fechadas del 25 de enero de 1939 (la primera) al 10 de octubre del mismo año (la última que ha aparecido)” (1992). Ahora bien, siguiendo a Sobrevilla, si tomamos estas coordenadas temporales de manera literal, se podría encallar en la línea de la crítica biográfica al creer que lo expuesto en las cartas tiene un correlato auténtico y fidedigno; no obstante, si descartamos este planteamiento, se contravendría lo planteado por Ferrari (2002) y Silva-Santisteban (2015) acerca de que Moro poetizó su *experiencia vital*, de manera idónea, que hasta el registro ordinario de las cosas ha desaparecido casi por completo. Es por dicha razón que Sobrevilla objeta la mirada simple y plana relacionada con las fechas, ya que “las cartas de amor a Antonio A. A. [sic] no son cartas escritas en el sentido usual a fin de ser efectivamente remitidas a un destinatario, sino más bien epístolas literarias” (1992).

Al parecer, el asunto de la datación de estos textos (1938-1939) tiene una especial atención, apremio, en Sobrevilla, pues gesta una idea polémica acerca de que las *Cartas a Antonio* podrían ser «protopoemas» de un texto mayor a partir, en primer lugar, del

estilo y tono en el que se hallan redactadas: “[existe una] intensidad de los textos mexicanos o del «ciclo de Antonio» [...]: *La tortuga ecuestre* (1938/39), “ANTONIO es Dios” y *Cartas* (1939)” (1992), ligazón que condice el albacea de Moro: “Antes bien, [Coyné] afirma que *La tortuga ecuestre*, el poema y las «Cartas» formarían el «ciclo de Antonio» (Sobrevilla 1992); y en segundo lugar, por el eje argumental, como lo menciona en la nota 6 de su ponencia: “Formulamos aquí la hipótesis de que la experiencia amorosa de Moro con Antonio A. A. [sic] dio lugar primero a las **cartas** mencionadas, luego al poema «ANTONIO es Dios» y, finalmente, a *Lettre d’Amour* [sic]” (1992; el resaltado es nuestro). Por consiguiente, “[s]i se acepta que las [cinco] cartas proceden en efecto de 1939 y que existe entre ellas y el poema una referencia mutua, es también válido suponer que «ANTONIO es Dios» fue escrito asimismo en 1939. [...] Si esta hipótesis es correcta, **las cartas constituirían el borrador de «ANTONIO es Dios»** y este texto, a su vez, el de *Lettre d’Amour* [sic]” (1992; el resaltado es nuestro). El arribo a esta conclusión hace notar que si tomamos las referencias temporales al pie de la letra, tal como se asignan en la misma «circular a Antonio», podríamos limitar su alcance lírico al anexarlo, en sazón de “borradores”, de otros textos organizados en libros. Es por esta razón que la primera *hermeneia* realizada por Sobrevilla nos parece factible y sugestiva, pues prioriza el texto en su naturaleza literaria, no como medio de información a la manera de una “carta” cualquiera, además de confluir en la proyección poética morena de poema-carta, poesía-vida.

Después de lo dicho y desarrollado por Sobrevilla, solo queda mencionar la referencia que hace el autor a una epístola adicional no conocida hasta aquel año: “Coyné sostiene que además existen «unas cuantas líneas de una sexta carta»... pero aún no han sido publicadas” (1992). Lamentablemente, la misiva recién se publicará en el año 2002 con la reedición ampliada de *Prestigio del amor*, gracias a André Coyné, quien

proporcionó la sexta carta (Silva-Santisteban: 29), aunque primera cronológicamente, tal cual se indica en el mismo escrito: “Domingo, 23 de octubre [de 1938]”. De este modo, la totalidad del proyecto moreano quedó organizada editorialmente para sus lectores.

Para finalizar, el estudio y los apuntes de Sobrevilla es interesante y controversial, pues nos permite desentrañar la ubicación de las *Cartas a Antonio*, pese al error comentado; también, discutir la génesis de su creación y la naturaleza de las mismas, en sazón a la pertenencia de un periodo poético como “borradores” de otros escritos, o siendo parte de otros libros, ligados todos por el tema e influencia experiencial que motivaron la *poiesis* de dichos poemas.

G) César Moro y La tortuga ecuestre (Dos lecturas) [1998], de Iván Ruiz Ayala.

Si bien el asunto de este libro consiste en la exégesis de *La tortuga ecuestre*, encontramos referencias tangenciales al tejido textual que venimos analizando. Así, el primer apunte en torno a las *Cartas* es sobre su pertenencia a un «ciclo creativo»: “Indudablemente su periodo más productivo es el mexicano: *La tortuga ecuestre* (1938-1939), único libro escrito en castellano, *Le château de grisou* (1939-1941), *Lettre d’amour* (1942), y *Pierre des soleils* (1944-1946), a los que habría que agregar las *Cartas* (1939)” (Ruiz Ayala 1998: 23). De la cita observamos la “exclusión” cronológica de las epístolas de los demás textos, a pesar de pertenecer a la misma etapa poética. Si la separación de la circular se condice porque no fueron publicadas en libro, entonces, ni el primero ni el último tampoco podrían consignarse dentro de esta perspectiva, pues no se editaron así en su momento. Por consiguiente, una pregunta se hace pertinente, ¿cuál es la razón para no situarlas en el conjunto? Ninguna, salvo la opinión de estar “inacabadas” (Moro 2015: 69).

Prosiguiendo en esta misma óptica, Ruiz Ayala nos dice que las *Cartas a Antonio* “fueron escritas alternadamente con *La tortuga ecuestre*”. De alguna u otra manera, la afirmación del autor nos predispone a la “anexión” de aquellas prosas poéticas al poemario en español, así como una dependencia interpretativa en cuanto a influencia y temas que tienen en común, como si cada composición poética, sea individual o colectiva, no tuviera una organización inmanente *per se*. Con ello, el crítico se aproxima a las demás posturas correlacionadas en cuanto a las *Cartas*, verbigracia, el «proyecto» de una sola epístola de amor (Coyné 1957), ser secuelas de un libro terminado (Ferrari 2002; Silva-Santisteban 2015), o borradores de textos posteriores (Sobrevilla 1992).

En otro aspecto, encontramos un planteamiento gravitante sobre la concepción poética de Moro en estos escritos: “las *Cartas [a Antonio]* (1939), hermosos poemas-documentos” (Ruiz Ayala 1998: 23). Nuevamente hallamos alusión al texto poético como «registro», «relación», de la experiencia vivida, aunque de forma poética, ya que Moro, como los surrealistas, buscaban “convertir la poesía en sistema de vida” (15). Si seguimos esta formulación, entonces, es comprensible lo dicho por Silva-Santisteban (2015), de que Moro no solo había tematizado el amor al plano universal del plectro poético, como se aprecia en el verso “ANTONIO es Dios / ANTONIO es el Sol...”, sino que el mismo vate se vuelve sustancia lírica de sus cartas: “Ya no vivo sino en el deseo” (“III”: 28 de febrero, medianoche); hecho que también denotamos en otros poemas, por ejemplo, en el título “La vida escandalosa de César Moro”, y en los versos “Antonio Cretina César” del poema “El fuego y la poesía”. De esta forma, el bardo surrealista ha vislumbrado y ejecutado el significado de la *poiesis*, la «creación».

Así, pese a ser un comentario breve lo expuesto por Iván Ruiz Ayala sobre las *Cartas a Antonio*, nos ha permitido confirmar el cauce interpretativo que se tiene acerca de ellas, además de la concepción de poesía y vida imbricadas en su registro.

H) “La poesía de César Moro y el pensamiento mítico” (1998), de Camilo Fernández Cozman.

Este es el primer análisis que se aproxima máxime a las *Cartas a Antonio* dejando al margen las interpretaciones biográficas en favor de una “hermenéutica temático-simbólica de las *Cartas* (1939)” (Fernández Cozman 1998: 213). Sin embargo, la lectura del crítico literario yerra en estudiar el poema “ANTONIO es Dios” dentro del epistolario. En su defensa podríamos argumentar que su exégesis, como lo acota en la nota 8 del artículo, tiene por fuente primaria la edición de *Obra poética I* (INC, 1980), a cargo de Ricardo Silva-Santisteban, quien coloca en esta edición el rótulo de “Cartas” a esta colección, allende de incluir dentro de esta argamasa poética el texto anteriormente referido líneas arriba.

Por lo dicho en el párrafo anterior, Fernández Cozman comienza a analizar las *Cartas* a partir del poema “ANTONIO es Dios”. Como ya lo habíamos dicho, esta conjunción antinatural de los textos hecha por Silva-Santisteban gestaría lecturas globales e inexactas, como si la circular lírica abarcara más textos del proyecto orgánico que, al parecer, Moro estaba escribiendo (Coyné 2015: 69). Ahora bien, si su análisis trasuntara en derredor de la unión temática o la pertenencia a un solo periodo creativo, el «ciclo mexicano», su trabajo cobraría validez totalmente; empero, al unir dichos textos involuntariamente, el crítico arribará a ciertas conclusiones ligeramente sesgadas.

Partiendo desde el escrito aludido, el investigador sanmarquino correlaciona las *Cartas* con otros que tratan sobre el mundo prehispánico; debido a ello, se encuentran símbolos asociados no solo a la creación material del universo, sino también sagrada. En primera instancia, el autor refiere a elementos cardinales que son el soporte y sustento de la naturaleza: el poste cósmico, la montaña, la piedra. A partir de ellos, el crítico principia

la exégesis correspondiente de las prosas líricas. Por ejemplo, menciona el aspecto simbólico del «poste» sagrado como un *axis mundi* en la gestación del orbe. Al encontrarse César Moro implicado en la revaloración del pasado prehispánico¹⁵, esta experiencia se fusiona con su estro poético, verbigracia, la carta “V” que hace referencia a un elemento fálico, tótem de la creación: “Gran vendaval, dispérsame en la lluvia y en la ausencia celeste, dispérsame en el huracán de celajes que arremolina tu paso de centellas por la avenida de los dioses donde termina la Vía Láctea que nace de tu pene” (fragmento de Moro citado por Fernández Cozman 1998: 218). Esta cita en correlación con algunos versos de “ANTONIO es Dios”, en el que el personaje se muestra como “fecundo”, así también “demonio nocturno”, le posibilita al crítico aseverar la simbología fálica del pensamiento metafórico y mítico:

No cabe duda que la *estructura fálica es un poste cósmico* de ordenación del mundo. En primer lugar, de él nació la Vía Láctea. Antonio penetró a la estrellas y, por lo tanto materializó un ritual de fecundación. El semen de Antonio es como la lluvia que inunda el mundo y facilita el desarrollo de la agricultura (219; la cursiva es nuestra).

El líquido seminal cobra importancia dentro de la poética moresca, puesto que principia lo existente en derredor del Emisor; es decir, su naturaleza es gravitante como un Dios, pero no cristiano, sino griego, por las resonancias humanas que se desprende de su exégesis, como ya se desglosó en el apartado sobre la lectura de Américo Ferrari (2002) a los textos moristas.

Retornando a la lectura de Fernández Cozman, hay hincapié en cuanto a la gestación del mundo a partir del sexo, la penetración, que se inserta en forma lírica en la prosa de Moro, como se aprecia en las líneas citadas de la carta “V”: “Cuando sonrías parece que todas las montañas del mundo tuvieran sol y árboles y que viniera a tu encuentro a besar las huellas de tus pasos... Ya que en tu poder está volver sombrío el

¹⁵ Constancia de esta predisposición se hallan en sus artículos “Bajo el cielo de México” y “Escultura azteca”.

día y hacer clara la noche y desencadenar lluvias tempestuosas y hacer *gemir a los elementos*” (1998: 220; la cursiva es nuestra). Por consecuencia, el investigador nos dice que “[e]n la expresión «hacer gemir los elementos» revela que el acto sexual es un acto creador para el poeta. Penetrar significa crear, ordenar el mundo” (220). Asimismo, el aspecto fálico patente en esta concepción creadora se asocia con la montaña, un «poste cósmico» natural erigido como magnificante, pero que ante el amante, receptor de estos escritos, se postran o dependen de él, pues este es superior a sazón de una «montaña sagrada»: “El poste cósmico se hace presente en las montañas. Confiere a estas últimas un contenido ritual. Por virtud del poste cósmico, las montañas se convierten en casas de culto. Él es una columna que sostiene todas las cosas. Los árboles y el sol no pueden vivir sin él” (220).

De igual manera, desde el aspecto terrestre y pétreo, Fernández Cozman manifiesta que la “«piedra» es un componente fundamental de las *Cartas* de Moro. En lo sueños del hablante lírico, Antonio aparece transformado en una piedra: «... en mis sueños adquieres el aspecto demasiado violento de una enorme piedra...»” (220). En efecto, este epistolario demuestra el encumbramiento de Antonio como un demiurgo presente a plenitud en la naturaleza, ya que ha originado la “Vía Láctea”. Su inconmensurabilidad se refleja en metáforas de objetos gigantescos como la montaña. Y ¿por qué se representa esta imagen rocosa, tanto en piedra como montaña, en especial? Por lo siguiente: “La montaña se ha constituido en una casa de culto... se asocia al universo de lo alto, representado por el cielo... [del mismo modo] el hablante lírico desea que Antonio sea una piedra violenta y se vincule con el mundo de lo bajo” (221). Con ello, se infiere el pensamiento antitético de sus asociaciones, la contradicción que envuelve al mundo se hace presente en cada instante, inclusive, desde la creación del universo; idea última que observamos en un verso de Moro citado por el exégeta sanmarquino: “Haz que vuelva al

origen de mi vida, a la nada” (221). A través de estas facultades, el Emisor demuestra su vinculación con las culturas antiguas, donde se buscaba emular a las deidades, tener el poder de ellos, hacer *poiesis*, «creación»: “En las culturas tradicionales, el comportamiento del ser humano quiere imitar a de los dioses... El hablante desea volver al origen, anhela la repetición de la cosmogonía” (221). Y ¿a qué se debe esa reminiscencia? Lo que ocurre es que “«toda creación repite el acto cosmogónico por excelencia: la creación del mundo»” (Mircea Eliade citado por Fernández Cozman 1998: 221).

De otro lado, se recoge la postura del investigador peruano respecto a la poetización de la *experiencia vital* del poeta, por lo que lecturas antojadizas contrastadas con su vida no tienen mayor asidero en estos tiempos:

Se han leído las *Cartas* desde un punto biografista. Pero el texto literario es ficcional e implica una construcción y un montaje. Reducir el discurso poético a una página biográfica significa desconocer su complejidad. El poema dialoga con la cultura y no tanto con la vida del artista. Es un objeto vivo que se ha independizado de su creador para hablar de manera divina a los lectores acerca de una experiencia que adquiere una dimensión universal (221)

Aunque la postura del autor es más radical, puesto que “independiza” totalmente al texto de su creador, hallamos el planteamiento de la poesía-vida, el poema-documento. Por supuesto, no como una descripción biográfica de los avatares de Moro en París, Lima o México, lugar de creación de las *Cartas*, sino a la manera de “diálogo” en el que se intercambian elementos, se transfieren pensamientos, se fusionan culturas. Como lo manifestó Ruiz Ayala (1998), la sistematización de la vida en poesía era una actitud necesaria de los surrealistas, ya que intentaban transformar drásticamente el mundo, orbe descrito de forma realista y positivista hasta el cansancio desde mediados del siglo XIX hasta principios de la siguiente centuria. Para ello, tenían que adquirir, conocer y leer la realidad para luego *re-crear* una cultura a su deseo, lleno de poesía, cultura, donde lo imposible se vuelva asequible y verdadero. Así, la anagnórisis del vate como «creador»

nos vuelve a posicionar en el planteamiento del autor de *Altazor*: “Huidobro... afirmaba que la «idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará), que dijo: ‘El poeta no es un dios; no cantes la lluvia, poeta, haz llover’»” (Fernández Cozman 1998: 222). De este modo, el posicionamiento de Moro no era gestar, al parecer, un poema-testimonio que describa la vida-poesía, sino presentar un referente lírico creado por él, puesto que él mismo es la poesía, elemento *sine qua non* del universo.

Como se ha visto, el estudio de Camilo Fernández Cozman nos arroja una serie de planteamientos, por ejemplo, la simbolización (piedra, montaña, poste cósmico, de la poesía moreana) y la mirada lírica del orbe, postura última que lo alinea a Ferrari (2002), Silva-Santisteban (2015) y Ruiz Ayala (1998) acerca de que la poesía moresca es una *experiencia poética*, donde lo cotidiano ha cedido su lugar al plectro delirante.

I) “Translingüismo y poética del fuego” (2001¹⁶, 2015), de Martha L. Canfield.

En cuanto a este texto ya clásico de las lecturas moristas, Canfield bordea la poesía de Moro a partir de una lectura de tinte lingüístico, aunque también filosófico y literario. A partir de esta perspectiva, logra concatenar las adopciones que hizo el poeta a lo largo de vida: cambio de país, renombramiento de su persona, apropiación de otro idioma, y elección de su orientación sexual, amor uranista, que no era convencional tanto a nivel contextual como literario, pues el surrealismo no toleraba dichas preferencias en su *amour fou*.

Antes de iniciar su explicación, la autora engloba las *Cartas a Antonio*, *La tortuga ecuestre* y el poema “ANTONIO es Dios”, tal cual lo han realizado otros investigadores,

¹⁶ Inicialmente este texto fue publicado en México, específicamente, en la *Revista de la Universidad Autónoma de Puebla s/a*, 86 (2001): 52-90.

por compartir el mismo hilo argumental y espacio-temporal de creación: “*La tortuga ecuestre* se compone de trece poemas y **siete cartas de amor** —extraordinariamente líricas y por momentos verdaderos poemas en prosa—, precedidos por una composición en verso que revela el nombre del destinatario en una elocuente anáfora” (Canfield 2015: 99). En esta cita se desprende un error y un par de apreciaciones: no son siete, sino seis epístolas. Inferimos que la afirmación en la contabilidad de la circular se debe al conjunto, siete en total, que ha publicado la Colección Archivos en 2015, libro en el cual se incluye este artículo, suponemos editado de la publicación original (2001), de Canfield. No obstante, como acota Coyné (2015: 69) y, sobre todo, Silva Santisteban (2016: 7), la “séptima” misiva contiene otro registro y pertenece a un ámbito de comunicación personal y no poético. De esta forma, no se entiende la afirmación realizada por Canfield, porque en este artículo del 2001, no se analiza en ningún momento la carta agregada ni siquiera para la edición de este libro.

En cuanto a las apreciaciones, en primera instancia condecimos la naturaleza poética de los textos cuando Canfield los llama “verdaderos poemas en prosa”, tal cual afirmarán después Cuevas (2003) y Chueca (2010). Otro aspecto es la unidad que muestran las *Cartas* en cuanto al poema “ANTONIO es Dios” y *La tortuga ecuestre*; en el caso de los dos primeros, se infiere una asociación debido a la agrupación forzada (Coyné 1981) de los mismos en la edición de *Obra poética I* (1980); mientras que la ligazón de los tres escritos responde textualmente al idioma en el cual se hallan realizados, además de pertenecer a un periodo creativo conocido como el «ciclo de Antonio» (Coyné 1981).

En cuanto al eje temático, la autora analiza exánime las *Cartas* en conjunto con epístolas comunes, otros poemarios, reseñas, textos prosísticos, entre otros, con la finalidad de sustentar sus formulaciones: el translingüismo, es decir, la adopción del

idioma francés para escribir poesía; el autoexilio y marginación de las normas convencionales debido a los temas tratantes como el amor uranista, la incursión en el surrealismo, el cambio de nombre, etc.; la poética del fuego a sazón de ser elemento vivificador en el cual el poeta se muestra con rasgos prometeicos; los rasgos gnósticos y la filosofía existencialista que pueden cotejarse a lo largo de su producción escrita tanto por su tránsito en el surrealismo —escuela que buscó en el esoterismo y ciencias ocultas la verdad—, como por el contexto en el cual vivió el poeta, donde el pensamiento sartreano del ser arrojado y condenado, aunado a las ideas de secularización y del “Dios ha muerto” nietzscheano, se entretejieron en los versos del autor de *Amour à mort*.

Respecto a las *Cartas*, Canfield nos dice varias rasgos característicos, por ejemplo, la concepción de la *pasión* como *padecimiento* (2003: 99), es decir, el deseo y desesperación del Emisor ante la inhibición de una posible fusión con el objeto amado (99-100); el automatismo surrealista —método con el cual se hallan escritas— que le permitió unir imágenes contrarias y totalmente lejanas a nivel significacional (103); el aura prometeica, a semejanza de un «ladrón de fuego», que vive y se sacrifica a la vez en este elemento ígneo de carácter pasional (101-104); la multiplicidad corporal del Tú, ya que “él es alternativamente dios y demonio, dios y animal” (103), etc.

En relación a lo último, ¿por qué existe una variedad de imágenes idealizadas del Receptor brindadas por el Emisor? Lo que ocurre es una predisposición del vate a transformar la vida, *poetizar la experiencia*, recrear el mundo; por lo tanto, el poeta es un ser divino que “aspirando secretamente (y satánicamente) a ser él mismo dios y a poseer a dios” (106) forma proteicamente tanto un personaje divino y demonio a la vez, quien es el destinatario del embate lírico, como un referente que debe ser destruido por no saber e ignorar la existencia de esta entidad celestial y maligna.

Ahora bien, esta batahola de *poiesis* se produce en las *Cartas*, pues existe una concatenación de hechos e imágenes fulgurantes que permiten “una lógica sintáctica, más acorde con la intención dialógica y confesional que denuncian” (101). Pero ¿qué acusan estas epístolas? La *ausencia* del Tú en un medio que no lo comprende; un referente sobre el cual no se permite simultáneamente la presencia del objeto de deseo y del deseante; un orbe que no permite la libertad del amor, en este caso, el amor uranista, homosexual. Así, las misivas son escrituras que transgreden las formas de la poesía tradicional y las normas convencionales de la sociedad que no aceptan una vida *escandalosa*, como la de César Moro.

Con ello, el estudio de Martha L. Canfield se posiciona a sazón de un estudio panorámico de la obra moreana, aunque teniendo como centro de ebullición hermenéutica las *Cartas a Antonio*, donde recogemos una variedad de temas y opiniones diversas para comprender lo que fue la escritura moresca en su totalidad.

J) “El poeta y su bestiario” (2002)¹⁷, de André Coyné.

Publicado como “epílogo” a la edición ibérica de *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, el albacea literaria de Moro nos acota ciertos detalles sobre la prosa poética dedicada a Antonio, por ejemplo, el motivo que las inspiró y la ligazón que tiene con otro libro: “Los poemas de *La Tortuga* [sic], y las *Cartas* que, a partir de enero de 1939, los acompañaban, corresponden al primer año y medio de ese amor hecho de «delirio» y de «furor» que avasalló al peruano” (Coyné 2002: 89). De un lado, se desprende la comunión existente entre ambas colecciones poéticas, por ello, es inevitable que las mencionen juntas, pues, como dice el mismo Coyné líneas después, pertenecen a lo que él denomina el «ciclo de Antonio» (92). Aquí también debemos anotar la “anexión” de las misivas al

¹⁷ El “epílogo” se encuentra fechado en “octubre de 2001”. No obstante, el texto apareció recién oficialmente en 2002.

libro referenciado; sin embargo, no como secuelas ni borradores del texto íntegro en castellano, sino en un connubio lírico debido al tópico que los trasunta: el amor pasional.

De otro lado, el peruanista francés manifiesta que desde 1939 las *Cartas* acompañaban al poemario de 1938-1939. Si contrastamos dicha información con la datación de las misivas en la actualidad, entraríamos en una contradicción puesto que la epístola “I” está consignada con “Domingo, 23 de octubre [de 1938]”. Esta última carta de la colección apareció en el año 2002, en *Prestigio del amor*, gracias a la disposición de André Coyné. Por consiguiente, la información colocada entre los corchetes, como adicional al texto, no tendría validez por lo afirmado en la cita. Estas discrepancias de datación de las misivas afianza el planteamiento de que las *Cartas* fueron antedatadas por cuestiones poéticas, ya que su verdadera hechura fue posterior (Sobrevilla 2002). Lo que sí nos confirma estas beligerancias es que no se puede tomar como “verdad” lo expuesto en las prosas poéticas en cuestión, pues al final es literatura, *experiencia poetizada*, no real ni fidedigna.

Pese a que esta es la única información de Coyné sobre el epistolario a lo largo del texto, hay una referencia suelta que debemos recoger, sobre todo, por la polémica desatada a raíz de la publicación de “siete cartas” moreanas en la Colección Archivos (2015). En el epílogo tratante, Coyné se refiere a una epístola de confesión dirigida a Antonio por el motivo de su cumpleaños. Veamos la cita:

«No es tu culpa ser lo más hermoso y lo más terrible de mi vida», tiene que confesar el autor de las *Cartas* al «Pegaso celeste», a quien escoge la noche de su cumpleaños [sic] —la del 17 al 18 de noviembre de 1939— para manifestar, despreciativamente, su enojo por la «loca pasión» que lo perturba desde hace tantos meses (90).

Aunque la cita es confusa, pues el verso citado pertenece a la carta “VI” no al escrito personal “VII” con fecha del “17 de noviembre de 1939 (a las doce menos cuarto de la noche)” al cual parece adscribirse, Coyné no alude en ningún momento que esta última

forme parte integral de las *Cartas a Antonio* sino, contrariamente, que es un texto de situación comunicacional de otra índole. Esta perspectiva será utilizada por Silva-Santisteban para excluirla del epistolario lírico (2016: 7), apoyado por supuesto en la observación que hace el mismo Coyné al pie del poema en la Colección Archivos sobre la naturaleza distinta de la carta “VII”, aunque se encuentren unidas temáticamente; por ello, su inclusión arbitraria en este conjunto es incomprensible (2015: 69).

Solo resta decir que la brevedad de la mención de las *Cartas* por Coyné no objeta la profundidad y detalle de su información, así también el debate acerca de la inclusión o no de un determinado texto en las prosas de índole poético-epistolar.

K) *Caminado sobre el abismo. Vida y poesía en César Moro (2003), de Pedro Favaron.*

En esta autobiografía del bardo surrealista, aunque con muchos reparos por el mismo Coyné (2005: 276)¹⁸, se diserta acerca de la cronología y gestación de las *Cartas a Antonio* en medio del «ciclo de Antonio»: “El 30 de mayo de 1938 escribió el poema «Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas»... El 25 de enero del año siguiente, escribe la primera de sus *Cartas*, nombre que da Ricardo Silva-Santisteban a los poemas en prosa en los que Moro da testimonio de su amor por Antonio” (Favaron 2003: 73)”. De lo citado, podemos desprender dos aspectos: el primero, el error de consignación en cuanto a las fechas y el orden de las cartas, ya que Favaron fecha con “25 de enero [1938]” a la epístola inicial cuando la datación es de la segunda. Este yerro es comprensible parcialmente, pues hasta el año 2002, en que aparece la reedición de *Prestigio del amor*, solo se conocían cinco cartas y se tenía en cuenta a la misiva “II” como si fuera la primera; no obstante el error es criticado, dado que el libro que estamos comentando tiene como

¹⁸ En torno a este libro, Coyné dice lo siguiente a propósito de unas conferencias que brindó en el centenario del natalicio de César Moro: “En un momento de mi intervención, me referí a un primer intento de biografía de Moro, de autoría de Pedro Favaron, señalando sus aciertos y desaciertos, especialmente en lo que tocaba mi intimidad y mi subsiguiente relación con el homenajead [César Moro]” (2005: 276-277).

fecha de publicación el año 2003, tiempo por el cual ya se conocía la edición de la circular “T”, además de haberse mencionado en reiteradas ocasiones, como Sobrevilla (1992) y Coyné (1981), la existencia de una “sexta” carta que corresponde a la primera temporalmente. En cuanto a lo segundo, se asume esta colección poética como “testimonio” de un evento acaecido en la vida del poeta. Esta posición de asumir los escritos a sazón de un simple reflejo de la sociedad simplifica el plectro moreano que las despliega como textos poéticos de calidad. En este caso, Favaron no asume los postulados de Ruiz Ayala (1998) o Ferrari (2002) sobre el surrealismo y la asunción de la vida en forma de poesía, sino que su expresión, en realidad, solo guarda sentido con el planteamiento de que la literatura es “espejo de la realidad”. Lo que ocurre es que Favaron guía y emparenta su comentario con la idea disertada por Silva-Santisteban, a quien cita en una nota a pie de página: “A la vez que un hermoso documento sobre una pasión, las Cartas [sic] son una obra de arte y en ellas están desnudados todos los sentimientos que acucieron a Moro por un amor total” (citado por Favaron 2003: 73). De alguna manera, esto nos previene de arribar a una concepción de las *Cartas* como simples textos biográficos sin mayores atisbos poéticos.

Prosiguiendo con el análisis del libro, el autor continúa su indicación de fechas en cuanto a la correspondencia lírica hacia Antonio: “A la medianoche del 28 de febrero, [escribe] la *Carta* segunda... El día 18 de ese mes [junio] había escrito su *Carta* tercera; la cuarta está fechada el 25 de julio... El 10 de octubre de 1939 escribe su última carta” (2003: 73). El problema de la datación es que se asume, como auténtico, el contenido de las mismas. Sobrevilla (1992) ya ha planteado el posterior registro temporal a la circular teniendo su argumento en lo expuesto por Moro en las cartas enviadas a Westphalen. Por ello, lo señalado por Favaron no tiene mayor asidero, pues solo estaría realizando una

lectura simple y asumiendo, sin mayores cuestionamientos, la veracidad de dichos poemas.

Por lo tanto, lo mencionado por Pedro Favaron nos sirve para tener en cuenta la pertenencia de las *Cartas a Antonio* a un determinado periodo, pero no, por ende, se puede asumir la cronología expuesta en dichos textos como información fidedigna, puesto que eso menoscabaría su estatus poético y del significado mismo de la poesía, «creación», que poetiza la vida misma.

L) “Saber y violencia en los ensayos de Moro” (2003), de Helena Usandizaga.

En este texto se estudia las *Cartas a Antonio*, de forma complementaria, en relación a los ensayos, pues para la autora los textos moreanos se interrelacionan por la *experiencia vital* que las une, sin arribar, por supuesto, a la línea de estudios biográficos como se ha venido estudiando y que la autora denuncia. Asimismo, Usandizaga cuestiona la lectura de la “desposesión amorosa” (2003: 120) que tiende a tipificarla con rasgos religiosos y de corte sacrificial, pues también se le puede leer “en términos de la estrategia desplegada de la pasión amorosa” (120), en el cual se “construye el sujeto, y a partir de la cual también ese sujeto se destruye y se inmola en un acto de riesgo y de combustión, emblema de su particular autenticidad” (120).

Antes de iniciar su interpretación, la autora “desanexa” las *Cartas* del poemario escrito entre 1938-1939, de Moro, e invierte las jerarquías poéticas como si los textos de este libro fueran una consecuencia de la primera: “**los poemas de *La tortuga ecuestre...* puede inducirnos a leerlos como una variante de las cartas de amor** que Moro dirige al destinatario que inspira a los poemas” (120; el resaltado es nuestro). Es interesante la postura que tiene Usandizaga en torno al epistolario, pues de alguna manera le brinda independencia y autonomía, tal cual artefacto literario que se puede interrelacionar con

otros textos del autor: “las *cartas* podrían considerarse *un molde* para el poema [de *La tortuga...*], o viceversa” (121); con esta bidireccionalidad se descarta el planteamiento de textos insipientes que otros críticos y escritores le han querido endilgar a dichas prosas; inclusive, es la primera hermeneuta en colocar a estas *Cartas* como fuente primaria de los demás “poemas” de este periodo.

Ahora bien, hay un elemento ausente en las misivas que lo diferencia del poemario en español: “en las cartas de amor falta un elemento decisivo de su tono poético: la violencia situada en el propio sujeto, la violencia como manera de relacionarse con el mundo. No se trata de una supresión total, sino más bien de un desplazamiento de esa violencia que en las cartas actúa desde el mundo al sujeto” (120). Pese a existir una especie de furia en las epístolas, no se la relaciona con la autodestrucción del Emisor, sino con el referente. Y ¿a qué se debe esta circunstancia? La respuesta es sencilla: “Esta diferencia se debe sin duda a la diferencia en la situación enunciativa del poema y la de las cartas: en el poema, no hay un interlocutor inmediato; el de las cartas no solo es un ser preciso, sino que está determinando un tipo de actividad diferente al de los poemas, actividad que implica una definición del yo encaminada a persuadir y seducir” (121). Esta estrategia se debe a la autodefinición del sujeto, es decir a:

cierta ficcionalización que se debe probablemente a que el sujeto no quiere tanto mostrarse como es, sino definir la imagen que desearía que el otro viera, porque esa imagen es el resultado de su abandono. Abandono, patetismo, deseo de sublimación, existencia supeditada al otro y, finalmente, autodefinición mortal y negativa por oposición a la del amado, que representa en cambio el nacimiento y detenta el poder genésico: todo esto lleva al sujeto a la negación y aun a la autodestrucción (121).

Asimismo, lo que se percibe en las *Cartas* es la actitud de un sujeto arrojado hacia el sacrificio pero no acometido por él mismo, sino por el orbe que se predispone avasallador de todo lo que hay en sus parámetros. Ante esto, se nos presenta una interrogante: ¿por qué el Emisor no llega hasta ese extremo de autodestrucción? Por el objeto del amor “al que se somete con la máxima entrega y pasividad” (121).

Por otro lado, la vehemencia expuesta en estos escritos cobra diferentes matices a lo largo de la obra moresca, ya que “la actitud del sujeto cambia y su violencia adquiere otro sentido. En efecto la violencia de los poemas es una conjunción de actitudes reivindicativas con talante surrealistas, y que tienen que ver con una visión revulsiva del estado de cosas social” (121). Esta es la misma postura que diserta Salazar Bondy (1958) cuando se refiere en general a la correspondencia moreana. Así, la autora infiere que hay una doble actitud en el caso de Moro en su poesía: el primero, relacionado con la pasividad del sujeto poético en cuanto al mundo del ser amado; y lo segundo, la efusividad y caos intrínseco que existe en el sustrato contextual que lo embarga y arremete. Esta postura última es la que Moro transfiere a sus ensayos, donde el poeta se muestra feroz en contra de un referente pasivo y condescendiente con la mediocridad; inclusive, cuando la realidad es ajena a la reivindicación auténtica de lo nacional, tesitura que Moro logra imbricar en su discurso cuando trata la cultura azteca y la incaica.

De este modo, Usandizaga nos muestra cuál es la postura y actitud del poeta en su escritura, con lo que se puede afirmar la concepción de mundo y posición política que Moro desplegó tanto en sus diferentes textos poéticos como ensayísticos.

M) “Las cartas de amor de Moro” (2005), de Marie Elise Escalante.

La ponencia preparada para el Coloquio Internacional *César Moro y el surrealismo en América Latina* (2003), aunque publicado recién en 2005 en las actas del mismo, nos enuncia su eje temático que recorre no solo las *Cartas a Antonio*, sino panorámicamente a su extensa producción (poemarios, textos, ensayos, cartas personales, etc.) de Moro: la unicidad múltiple, polifacética.

Escalante principia su investigación citando a Ferrari (2002), el cual plantea que la obra moresca, tanto los textos que pertenecen al ciclo de *La tortuga ecuestre* como los

que se encuentran fuera, deben leerse como cartas. ¿Por qué? Por el tema que los trasunta: la experiencia amorosa. A partir de ello, la autora arroja un cuestionamiento —que luego enlazará con su formulación de lo «único»— sobre la conjunción y no diferenciación entre poesía y vida al interpretar sus poemas:

Vemos que leer un poema de Moro supone abolir la diferenciación arte / vida en el ámbito de la recepción; **el poema se lee como si fuese documento vital**, exactamente como si fuesen cartas, es decir como si tuviese un solo destinatario, concreto, único, no un lector ideal o un público como en el caso de otras obras literarias (Escalante 2005: 155; el resaltado es nuestro).

Denotamos que el tópico de la experiencia vital y poética se encuentra insertada en la recepción crítica moreana, como se ha visto con autores anteriores; no obstante, a la opinión de Fernández Cozman (1998), este tipo de hermenéutica ha sido dañina en la obra de Moro por lo que se invoca una diferenciación entre biografía y escritura literaria, a sazón de artefacto ficcional. Esa misma posición es la que cuestiona también Escalante: “Se podría decir que el público de las cartas, así como el de los poemas de Moro... es el mismo puesto que Moro configura al destinatario de su obra poética como al de sus cartas de amor; ubicándolo en la esfera de lo íntimo” (156). El ámbito de lo privado se conjuga con el público y se cierra la indiferenciación de estos espacios: “En otras palabras, no se realiza diferenciaciones, no se traza fronteras entre arte / vida, público / privado” (156). Y ¿a qué se debe dicha mecanización exegética sin mayor problematización? Por lo siguiente, allende que es su hipótesis de trabajo: “predomina la noción (percepción) de lo *único*, de aquello que no es discretizado; la figura de lo *único* aparece de modo recurrente en la obra de Moro, esa figura está estrechamente relacionada con la dimensión pasional de su discurso” (156; el resaltado es nuestro).

A partir del planteamiento de la «unicidad» y la crítica en cuanto al modo que se ha leído a Moro, Escalante comienza una lectura inmanente de las *Cartas a Antonio*, en el que diserta la fusión del Emisor con los elementos enunciados en el tejido textual:

“«Estoy libre de deseo [carta “III”]» no implica una disyunción sino, por el contrario, implica una fusión con el objeto de deseo enunciado a modo de paradoja... habría que advertir que en este discurso hay una indiferenciación entre el deseo y el objeto de deseo” (156). Esto se debe a que el “deseo tiene los mismos atributos que el ser amado... su deseo implica la conjunción con lo que desea, aunque esta no esté realizada” (216). Asimismo, la disposición unificadora que puede percibirse entre ellos no conlleva una misma jerarquía, ya que el objeto amado es quien succiona o atrapa en sus entrañas al Emisor: “es el objeto el que se apropia del sujeto, y no a la inversa como en los esquemas de acción” (156). Esta peculiaridad se debe a la no diferenciación textual de sus actantes: “la indiferenciación supone una unicidad, sujeto / objeto conforman una entidad única, «siendo él, ya no sufro de él». La preferencia por lo único supone en este caso, un rechazo por lo múltiple, lo vario, lo plural... solo se le acepta lo múltiple como manifestación de lo único” (156). Esta característica es notoria en la poesía moresca, como se evidencia en un fragmento de la epístola “III”: “[«Ya no es múltiple en los fines, sí polifacético en el deseo»]. El deseo es polifacético, es decir, tiene muchas, variadas apariencias, pero es *único* en su esencia y del mismo modo el ser amado” (156; la cursiva es nuestra). Con este rasgo de la poesía moreana, la autora hace extensiva esta cualidad en otro texto, verbigracia, “ANTONIO es Dios”, que forma parte del «ciclo de *La tortuga ecuestre*».

Luego de lo dicho, su discurso argumentativo discurre sobre los postulados de la semiótica de Claude Zilberbeg, con lo que extiende su planteamiento inicial de la «fusión»: “Los simulacros pasionales de la junción suponen una identidad de lo exteroceptivo, del mundo exterior con el ser amado: ver al ser amado es ver el mundo. Se configura un sujeto frente a un mundo percibido como *único*, como una presencia estallante, cohesionado, *único*” (157; la cursiva es nuestra). Pese a la confusión de su formulación, colegimos que la «intensidad explosiva» se asienta en un plano gradual de

la semiótica, y la «unicidad» en otro: “establecemos dos modos de presencia de opuestos: El pasional, que se configura en este discurso como estallante en el eje de la intensidad y concentrado; único en el eje de la extenuidad” (157). Con esto, Escalante vuelve a la misiva “III” para sustentar lo dicho teóricamente. Así,

los valores de lo absoluto configuran un modo cerrado, exclusivista... El mundo pasional de lo *único* no puede aprehender, percibir presencias que se diferencien o no formen parte de esa unicidad... se configura un mundo clausurado a lo otro, que no sea el ser amado, o sea fusión sujeto / ser amado... Es decir un mundo marcado por la pureza; ausencia de mezcla con lo diverso, lo otro (alteridad) (158; la cursiva es nuestra).

Lo interesante de la disertación es que no ejerce un dogmatismo de sus ideas, por lo contrario, contraviene sus propios postulados:

Si bien el mundo [de Moro] que se configura es un mundo cerrado... es bien sabido que no hay pasiones solitarias; a pesar de esta *unicidad*, esta fusión con el ser amado, hay otra entidad, no definida, pero a la cual el sujeto pasional evoca en su discurso: «¿Quién puede asegurarme una eternidad sin amarte?...» [carta “III”] (158; la cursiva es nuestra).

Esto le permite trastocar la idea de univocidad del vate que ella misma había planteado inicialmente: “El yo poético establece una relación de implicación entre la eternidad y el desamor o la disyunción con el ser amado y el deseo; pero esta relación eternidad-desamor está llena de incertidumbre, pues está basada en la relación del sujeto pasional con una entidad definida” (158). No obstante, el Emisor, pese a los rasgos enunciados por él mismo, trata de retornar a la fusión donde convive con el Receptor-amado: “El sujeto pasional configura entonces como alternativa a esta eternidad «desapasionada» una eternidad en la cual sea posible la conjunción con el ser amado” (158).

Ahora bien, esta concepción de lo *único* se recoge hasta en textos y en ámbitos no poéticos: “la preferencia de Moro por los valores de lo absoluto, lo *único*, singular, tiene también implicancias políticas. En efecto, Moro en sus ensayos antepone el individuo sobre la masa y define la masa como suma de individuos. Es como si Moro no pudiese sino aprehender lo individual, lo singular y no los conjuntos o masas” (159; la cursiva es nuestra). Entonces, lo que se desprende de lo dicho es que el poeta de *Amour à mort* tenía

una concepción de trabajo, un pensamiento patente, que será la guía no solo de su numen poético sino de ensayos, artículos y reseñas. De este modo, la obra moresca se presenta a sazón de orgánica, estructurada, y no aisladas. Se debe, como han estudiado otros críticos, a la actitud que tenía Moro frente a la «creación», es decir, una concepción del arte no banal, sino trascendente y transgresora, hecho que atraviesa su estro escritural.

Para finalizar, este texto de Escalante es importante, puesto que su análisis empieza desde las *Cartas a Antonio* para extrapolarse hacia otros, como Uzandizaga también lo ha leído (2003); así también por los temas propuestos, verbigracia, el aspecto «único», de «fusión» e «indiferencia» en cortocircuito con la «dispersión» y «diferenciación» que no solo se encuentran en estas prosas, sino, todo lo contrario, *in extenso* en su obra en general.

N) “Testimonio: Vida, encuentros y desencuentros” (2005), de André Coyné.

En este texto, el peruanista francés, aparte de contextualizar y delinear la trayectoria poética de Moro, nos explica los orígenes de las *Cartas a Antonio*, luego de referirse a la epístola “IV” a propósito de la concepción del amor, la libertad y la poesía surrealista: “Cito una de las prosas poéticas, en forma de *cartas* que, paralelamente a *La tortuga ecuestre* (mayo de 1938-julio de 1939), Moro escribió de enero a noviembre de 1939, y que interrumpió por un motivo que no hay por qué revelar ahora” (Coyné 2005: 288). De acuerdo a lo citado, la “anexión” de la circular se produce porque ambos textos se escribieron en el mismo lapso de tiempo, el «ciclo de Antonio», además de compartir el tópico del amor. No obstante, no existe una discriminación ni marginalización de Coyné en relación a esta colección de textos, puesto que formaban un grupo compacto de algún plan poético fallido: “Creo que Moro las escribía para, de acabarlas, reunir las en un libro cuyo título desconocemos” (288). Al considerarlas “inacabadas”, fallidas, no es azaroso

que Coyné proteste por la publicación de Silva-Santisteban en 1980, pues este las reúne como una obra terminada; sin embargo, la correspondencia a Antonio no es una poesía culminada, por lo tanto, no era editable: “Por eso, yo no las hubiera publicado en *Obra poética I* (Lima: INC, 1980)” (288). Empero, la consideración de los textos como no dignos de ser publicadas, pues no fueron “acabadas”, no desmerita la calidad e independencia poética de los mismos; por ello, Coyné recrimina la catalogación de “borradores”, en cuanto a las *Cartas*, que hizo Westphalen: “Pero tampoco entiendo el que E. A. Westphalen, al protestar contra esa publicación, las presente como «borradores» de *Lettre d’amour*, el gran poema magníficamente editado en 1944, con el cual no tienen nada en común”. De este modo, se descarta el “experimento de poemas” que se le ha querido asignar a las *Cartas*, como Sobrevilla (1992) sugirió.

Por otro lado, en párrafos posteriores, Coyné también alude al texto “ANTONIO es Dios”, el cual, por lo que narra, no corresponde agruparlo al conjunto del epistolario lírico, tal cual lo dispuso Silva-Santisteban en la edición del INC de la poesía moresca:

El poema «ANTONIO es Dios / ANTONIO es el Sol», etc., lo encontré más tarde, entre las páginas de uno de los libros de cabecera de Moro, dactilografiado a dos colores (ANTONIO en rojo); yo nunca lo había visto, a diferencia de *La tortuga ecuestre*, etc.; Moro lo guardaba, al alcance de su mano, sin mostrarlo a nadie, «memorial» de lo que había sido probablemente su «noche de fuego» (Coyné 2005: 292).

Pese al biografismo, se desprende que para Moro el poema acometía otra índole pues fue confeccionada por diferentes motivos, aunque siguiendo el mismo tema amoroso que lo emparenta a las *Cartas a Antonio* y *La tortuga ecuestre*; en consecuencia de esto, la afirmación tanto de Westphalen (2004) y Sobrevilla (1992) acerca de las prosas poéticas como textos insipientes de versiones posteriores queda, de alguna manera, descartada, puesto que es un proyecto autónomo, tal vez no terminado, aunque con un eje temático definido y mecanismo intrínseco funcional, tal cual se demostrará en el siguiente capítulo.

De este modo, el texto de Coyné nos brinda mayores luces en cuanto a la autonomía de las *Cartas*; no obstante, emparentadas en concordancia al tópico desplegado y motivo de gestación con otros poemas del «ciclo de Antonio», con lo que se descarta el planteamiento de «borradores» de dichas epístolas.

Ñ) Soberanía y transgresión: César Moro (2008), de Mariela Dreyfus.

Este libro de Mariela Dreyfus que tuvo su génesis en su tesis doctoral *Renommé de l'amour. La poesía surrealista de César Moro* (1996), en Columbia University, trata sobre la poesía, además de su obra plástica, del bardo peruano en relación. La autora a través de un estudio amplio y total de la lírica moresca, logra establecer la idea del «Yo soberano»: “La noción de soberanía esbozada por Bataille no es de rangos, nada tiene que ver con las leyes ni con la política; el autor se refiere más bien a una toma de posición que lleva al individuo a negarse cualquier servilismo o subordinación” (Dreyfus 2008: 83). Gracias a ello, la autora nos dice que:

La actitud rebelde del sujeto persiste en los textos que integran el ciclo mexicano y se exagera incluso en las *Cartas*... Este yo violento y maldito, apasionado y libertino, se asemeja al diseño del soberano elaborado por Bataille; comparte con él la capacidad de disfrutar la vida a plenitud, situado en pleno presente y sin perseguir ningún fin utilitario” (83).

Este rasgo que la autora demuestra en su investigación, se visualiza en las diferentes epístolas que conforman esta colección. Así, Dreyfus logra concluir que la “[r]abia, embestida, vértice donde confluyen placer y miedo, nacimiento y extemaunción, son las reglas dominantes de este juego amoroso” (95), dado que el “[s]oberano absoluto de sus sentimientos, dispuesto a vivir en el deseo, por él y en él, el yo es a la vez un insumiso que se entrega y no teme perderse en su pasión. Más bien se inserta de lleno en ese universo dominado por el tú, donde los elementos se animan o detienen al ritmo de su poder divino” (96).

De otro lado, Dreyfus descarta cualquier apreciación de que el epistolario en cuestión no sea parte de la poesía moreana: “De cualquier forma, las *Cartas* han quedado incorporadas a la obra poética de Moro” (95). ¿Por qué? Su inserción de ellas se debe a que “condensan la visión que tiene el yo poético respecto al tú; señalan el modo en que ambas entidades interactúan en ese diálogo signado por la pasión” (95). A ello hay que sumarle la *experiencia vital poetizada* que enriquece su lectura, puesto que “su capacidad de conmovernos, su gran impacto poético, residen juntamente en su absoluta sinceridad e inmediatez” (95). Con lo planteado, Dreyfus arriba a la concepción «documental» de estas *Cartas*, pero sin referirse a lo cotidiano y circunstancial, sino a la idea de “relación” de una serie de acontecimientos o como el *DRAES* (2014) lo significa: “2. f. Conexión, correspondencia de algo con otra cosa (...); 4. f. Trato de carácter amoroso.”. Esto se alinea, por supuesto, a la idea surrealista tanto del amor y la *poetización de la vida* ya expuestas por otros autores.

Ante lo dicho, se desprende que las *Cartas a Antonio* pueden desprender una lectura independiente e interrelacionada con otros textos, ya que son parte de un corpus orgánico de la poesía moreana y no simples «textos insipientes» de otros posteriores.

O) Las *Cartas a Antonio* de César Moro (2010), de Luis Fernando Chueca.

Este artículo es el primero en hacer un estudio panorámico y pormenorizado acerca de las *Cartas a Antonio*. Su estudio tiene dos miradas, la histórica y la hermenéutica. En el primer caso, Chueca principia su análisis mencionando las investigaciones que ha despertado la obra moreana en los últimos años. Asimismo, en las notas a pie de página nos brinda información sobre el cambio de nombre de César Moro, los poemarios publicados, así también las ediciones post mortem, las antologías y libros-homenajes en torno a su poesía y figura del bardo peruano. En cuanto al segundo aspecto, el autor realiza

una exégesis de las prosas poéticas en cuestión tomando varias ideas ya mencionadas, así como descartando otras de lectura literal o biográfica.

En el apartado inicial de su artículo, Chueca estudia la naturaleza de la circular lírica sobre dos criterios: el primero, la discusión si las *Cartas* son escritos elaborados, terminados, que constituyen un proyecto único y consolidado o si fueron «borradores» de libros y/o de textos posteriores (Coyné 2005; Sobrevilla 1992; E. A. Westphalen 2004); el segundo, si fueron poemas las misivas comentadas o si realmente fueron cartas personales de comunicación a Antonio. En relación a esto último, el autor desentraña esta polémica sustentando que las *Cartas* si tienen un carácter poético, pues las contrasta con las epístolas personales que Moro hizo a Westphalen y otros escritores. Empero, según la opinión de Chueca, siempre quedará la suspicacia cuál fue la verdadera intención de Moro.

Ahora bien, partiendo desde este punto de vista, el crítico formula una idea en derredor de ellas: “la reciente aparición de una misiva de 1938 (ubicada ahora como la primera)¹⁹... permite proponer, a modo de hipótesis, la posibilidad de que efectivamente se haya tratado inicialmente de cartas dirigidas a Antonio (o al menos de una primera), en las que Moro descubrió luego el potencial poético que albergaban” (Chueca 2010: 145). Y ¿por qué a partir de la circular publicada puede sustentar dicho planteamiento? Por lo siguiente: “Explico la propuesta: la carta recién incorporada al conjunto presenta características que claramente la diferencian del resto, pues en ella el uso del lenguaje (salvo, en alguna medida, en el párrafo final) no parece tener condiciones para elevarse sobre el nivel de una comunicación amorosa de finalidad básicamente pragmática” (145).

¹⁹ Se trata de la carta “I” recién publicada en *Prestigio del amor* (2002). Por supuesto, esta es la misiva que comentan varios autores como la “sexta” epístola no publicada en años anteriores.

Luego de ello, realiza comparaciones interparrafales de las *Cartas* para demostrar lo afirmado.

De algún modo, aunque mejor estilizado y sustentado también gracias a la aparición de la denominada misiva “I”, Chueca comparte la misma opinión de Sobrevilla (1992) y Westphalen (2004), aunque sin llegar a la opinión radical de que no son textos poéticos o solo «borradores» de otros poemas. Para no arribar a la misma postura que los autores citados, Chueca propone, basándose en las ideas de Terry Eagleton y Susana Reisz, que la naturaleza poética o literaria de cualquier texto se debe al consenso de una comunidad lectora que asume dichos textos no como escritos cotidianos sino, por lo contrario, de literatura. De otro lado, menciona también las características que se desprenden de las *Cartas* que las vinculan incuestionablemente al surrealismo, por lo que se descarta la idea de que solo son misivas de comunicación personal.

En el segundo apartado de su exégesis, el autor realiza una lectura de las seis cartas en la que logra establecer ciertas propuestas como la estructura epistolar de los textos en cuestión; la marginalidad del género ya que por tradición no pertenecen a la categoría de formas mayores como la novela o la poesía; la feminización de las mismas pues a nivel histórico este tipo de escritura estuvo asociada a las mujeres; la *presencia* y *ausencia* del ser amado quien es el *leitmotiv* de todo el engranaje epistolar; la divinización del Tú que le prodiga a sus versos una tematización de rasgos cósmicos; la diferenciación entre el poema en verso (“ANTONIO es Dios”) y el poema en prosa (*Cartas a Antonio*) no por su forma escritural sino al nivel de verbalización, ya que en el primero sí se nombra al ser divinizado, mientras que en el segundo no se lo menciona más que por sustantivos o epítetos que lo describen y maximizan; y los tópicos del amor y la libertad desplegados en las epístolas, dado que son atributos propios del movimiento liderado por André Bretón.

Como se ha visto en los párrafos anteriores, este artículo es un texto fundamental en cuanto a las *Cartas*, ya que nos brinda un panorama completo desde el aspecto histórico y hermenéutico, en el que se logran recoger las diferentes opiniones en cuanto a la discusión de la naturaleza de los textos, orígenes, y temas.

P) Otros textos que mencionan las *Cartas a Antonio*

En el artículo de lenguaje lírico, “Arborescente estrella” (2003), de Alfonso D’Aquino, inserto en el libro *Amour à mort. Homenaje a César Moro*, se mencionan algunos aspectos de la obra poética en general, así también de las *Cartas a Antonio*:

«el amor loco», se transforma, se trastorna, deja a un lado los convencionalismos sexuales del surrealismo y se inventa otro modo, otro objeto de deseo y otra intensidad. Y asume, además, la ausencia como parte de la pasión, y tiende a prolongarse «exactamente», fuera de todo límite «a través de todas las transformaciones postmortem [carta “III”]» (2003: 78)

Este *amour fou* prodigado por los surrealistas franceses en relación a la pasión despertada en torno a la mujer, en Moro se produce de forma antagónica, pues es motivada y dirigida hacia un hombre, como se observa en la epístola “V” y el poema “ANTONIO es Dios”. Esta controversia será *sine qua non* para que el vate se aleje del ismo francés *ex profeso* de la publicación de *Arcane 17* (1944), de André Bretón, en el que la mujer es presentada en sazón de símbolo de la pasión humana, concepción que Moro, por supuesto, no compartía y que fue expresa en la reseña a dicho libro:

Desde luego la afirmación de que todo ser humano busque un único ser de otro sexo parece tan gratuita, tan oscurantista... ¿Acaso no sabemos, por lo menos teóricamente, que el hombre persigue a través del amor la satisfacción de una fijación infantil más o menos bien orientada, más o menos aceptada por el súper-yo, por la sociedad? (Moro 2003: 205).

Debido a este aspecto beligerante de su vida y obra, la poesía de Moro deambulará al límite del abismo y la marginación, específicamente, las *Cartas a Antonio*, como se leerá más adelante en un testimonio de Ricardo Silva-Santisteban (2016).

En el artículo “Permanencia de César Moro bajo el cielo de México. Bibliografía mexicana”, de Marco Antonio Cuevas, situado en el libro *Amour à mort. Homenaje a César Moro* (2003), expone una revisión exhaustiva de los textos publicados por el vate peruano en tierras aztecas, además de los libros, como antologías y ediciones, que se hicieron de Moro hasta el año 2003. Entre esta diagramación bibliográfica del autor, Cuevas establece una diferenciación entre la correspondencia propiamente dicha, es decir, de comunicación personal y de situaciones contextuales, por ejemplo: “«Carta [acerca del Journal de guerre de Jean Malaquais]», «Correspondencia», «Carta a Xavier Villaurrutia», «Vida de poeta. Algunas cartas escritas en México» y «Texto [carta] para presentación del premio Xavier Villaurrutia»” (2003: 90), y la circular poética que estamos tratando: “«Cartas a Antonio»... Estas cartas son auténticos poemas en prosa” (90). De ello, colegimos dos aspectos: el primero, la disparidad entre estos dos conjuntos mencionados que oportunamente son separados y no fusionados dentro del mismo ámbito y registro escritural; el segundo, la naturaleza lírica de las *Cartas a Antonio* pese a encontrarse escritas en prosa, dado que el lenguaje es netamente poético pues se aleja del mensaje denotativo de anécdotas y cuestiones cotidianas; esta misma postura también será asumida por Luis Fernando Chueca (2010) en su ensayo sobre la correspondencia a Antonio, tal cual se ha tratado en un acápite anterior.

En la “Introducción de los Coordinadores”, Daniel Lefort realiza un recorrido histórico sobre el «periodo mexicano» de César Moro en el que conoce a “Antonio”, elemento inspirador que producirá “un torrente poético que dará el «ciclo de *La tortuga ecuestre*» [Ferrari 2002] compuesto por el poemario epónimo con dieciocho poemas en español, la *Lettre d’amour* en francés y las **siete Cartas**, epístolas de extrema densidad poética, destinadas al amante pero jamás enviadas” (2015: XXXVIII; el resaltado es

nuestro). Lefort asume la séptima misiva como parte del mismo «ciclo», pese a que fue diferenciada por el mismo Coyné en dicha edición (Moro 2015: 69); opinión que Silva-Santisteban, recordemos, tomó en cuenta para no insertarla en esta colección, pues la circular “VII” tiene un rasgo más personal y de características distintas a la poesía (2016: 7). De otro lado, se colige también de lo expuesto por Lefort, la “densidad” que desprende esta prosa lírica debido al lenguaje surrealista de imágenes apabullantes, situación que para un lector no adiestrado en “una correspondencia [delineada] entre violencia y éxtasis” (2015: XXX), puede resultarle impactante e inextricable.

En “El largo camino de las *Obras completas* de César Moro” (2016), Ricardo Silva-Santisteban menciona una anécdota sobre las *Cartas* donde se demuestra la censura que había en contra de ellas: “por otro lado, cierto poeta se portó en forma miserable enviando una carta al INC que criticaba la edición y pretendió vetar la publicación de las *Cartas a Antonio*” (14). Y ¿a qué se debía esta interdicción? Por su carácter transgresor, un amor uranista, sobre las convenciones socialmente aceptadas del mor: “teníamos que aceptar a César Moro como el homosexual que había sido, que ya no podía censurar sus textos y que prefería no publicarlo en absoluto que mutilar su obra” (14). Entonces, denotamos que la escritura moresca no solo fue controversial en su momento debido al idioma y al lenguaje que utilizaba, sino por el contenido beligerante de sus publicaciones post mortem; este hecho, por supuesto, cumple una de las máximas de Moro citada frecuentemente: “el arte empieza donde termina la tranquilidad” (2003: 179), una paz que se vulnera cuando la poesía se vuelve el tótem de la vida, como sucedió en la poesía del autor de *Couleur de bas-Rêves tête de nègre*.

En el artículo comentado de Rafael Vargas, “César Moro bajo el cielo de México” (2016), se menciona el motivo por el cual fueron escritas las *Cartas*, allende de ciertas características que las rodean:

Los poemas de *La tortuga ecuestre*, que concluye en 1939, así como **media docena de textos en prosa escritos** en ese mismo período, que Ricardo Silva-Santisteban agrupó bajo el rubro de “Cartas”, están inspirados en [Antonio] Acosta [Martínez], y la vehemencia de su tono, que combina la euforia y el lamento, hace pensar que se trató de un amor correspondido sólo a medias (2016; el resaltado es nuestro).

De la cita, aquí también hallamos lo que afirman todos los autores sin excepción: la imagen del joven militar mexicano como *leitmotiv* de la escritura de dichos textos; asimismo, gracias a esta pasión despertada por Antonio, se colige un estilo intenso y explosivo, donde el deslumbramiento, la divinización y la desolación son rasgos *per se* que desprenden las *Cartas* de mor uranista.

Como se ha podido apreciar en este acápite, la recepción crítica en derredor de las *Cartas a Antonio* es escasa, tal vez, o por la tardía publicación, allende de la incompleta edición al principio, o el desdén de los investigadores y exégetas literarios en cuanto a esta colección por no representar un libro orgánico, o ser escritos prístinos de textos posteriores, según la opinión de ellos. Felizmente esta desidia y sesgo con el cual se veía y leía a las *Cartas* ha sido superada, pues los nuevos investigadores encuentran en dichas prosa líricas tópicos importantes de la poesía moreana, además de considerarlas como artefactos literarios únicos, con sus propios mecanismos sígnicos autosuficientes, capaces de otorgar una lectura abierta y amplia en interpretaciones.

De esta manera, los estudios que han abordado la *Cartas a Antonio* ha principiado desde la “anexión” de estas epístolas a determinados «ciclos» o «periodos» de creación; la inclusión de textos ajenos a su corpus no respetando la disposición o intención que tenía Moro en cuanto a las *Cartas*; la catalogación de «inacabado» y de textos

«borradores» que se le ha endilgado a la colección; la jerarquización de estos escritos en relación con otros poemas y libros de Moro; el debate y problematización acerca de la naturaleza poética de estas prosas; la ficcionalización o autenticidad de las fechas y el contenido de las mismas; hasta la autonomía textual como conjunto lírico y de gran proyección no visto antes en la literatura peruana.

A nivel temático, los autores han incidido en la *poetización de la experiencia*, dado que fue una consigna de los surrealistas en hacer de la poesía una forma de vida; el hilo argumentativo de la pasión y el amor uranista, homosexual, que se infiere de estos poemas; la voz beligerante y transgresora que se ciernen en esta circular y que luego se propaga a otros textos de distinta índole, como los ensayos, reseñas y cartas personales; la divinización y satanización del ser amado, ya que es el motor de la gesta creadora del poeta; la combustión lírica del vate puesto que asume su posición de ser un “Pequeño Dios”, tal cual la máxima de Huidobro, por lo que su escritura y los rasgos tópicos que abarca se delinear por el aspecto cósmico y genésico; la destrucción del referente debido a la incompreensión de este lugar en relación a su amado a quien no puede asir; el deseo que conlleva a vivir un frenesí vivencial, pero también de lamentos, porque no puede fusionarse, o vivir, con su objeto amado; la libertad del «Yo soberano», quien vive solo para el placer, con lo que transgrede las normas convencionales; el pensamiento mítico desplegado como un rescate o vuelta hacia los orígenes de las culturas prehispánicas; la poética del fuego a sazón de ser un elemento dador de vida, pero a la vez de destrucción; el despliegue de la imagen prometeica que el Emisor asume en el desarrollo de los escritos; la fusión o unicidad múltiple que se delinea en las *Cartas*; etc.

De este modo, el estudio formal y de contenido nos permite discernir el nuevo panorama de la poesía moreana en las miradas y voces críticas que ahora estudian y analizan, de forma autónoma, las *Cartas a Antonio*; con ello, avizoramos un futuro

promisorio del conjunto epistolar de naturaleza poética y de escritura prosística que César Moro llevó a cabo para desestructurar la escritura convencional de una «carta», puesto que buscaba la transmisión su *experiencia vital* en forma de poesía, es decir, en un frenesí único, delirante y avasallador.

CAPÍTULO II:

EL «DISCURSO DEL AMO»: GESTACIÓN Y CONSECUENCIAS

En el primer capítulo se ha realizado el recorrido bibliográfico de los libros de César Moro; esto nos ha mostrado la importancia que tuvo el vate en vida y que originaron, luego, estudios críticos de reconocidos investigadores como de jóvenes intérpretes. También, gracias a la diagramación de la estancia de Moro en tierras aztecas, hemos observado el ambiente convulso que propició su salida de su país natal; asimismo, en aquel lugar conoció el motivo de su gesta creadora que ha sido denominado el «ciclo de Antonio» o el «ciclo de *La tortuga ecuestre*», periodo donde se escribieron las *Cartas a Antonio*. En otro aspecto, el exhaustivo y detallado análisis de las ediciones que contienen dicho conjunto de poemas ha demostrado una serie de yerros en cuanto a la consignación del responsable de dicha publicación, así como la problemática asunción de unos textos dentro del corpus orgánico que venimos estudiando. Para finalizar, la exégesis del material crítico que existe alrededor de dichos poemas en prosa ha discutido la naturaleza de los mismos, como los diferentes tópicos que dichas epístolas han suscitado desde que aparecieron publicadas.

En cuanto a este segundo capítulo, se enunciará una gama de conceptos preliminares disertados y teorizados por el francés Jacques Lacan en sus distintos *Seminarios* con el fin de comprender el despliegue de la categoría, el «discurso del Amo», en los poemas: la cadena significativa, el Significante Amo (S₁), el Esclavo (S₂) el Sujeto

(S), el Sujeto escindido (\$) y el *objet petit a*. Después, con los términos ya establecidos, se estructurará el «discurso del Amo», en el que existen dos actuantes generadores de un mecanismo de subordinación siempre en zozobra, el Amo y el Esclavo, con sus respectivas consecuencias: el *saber* del Esclavo y el *robo* del Amo; el Amo *no sabe* pero *desea*; el Estadio del Espejo; el Amo *ciego* (no hay fantasma); la *ilusión* del Amo; y el Amo *arriesga* todo (el Instinto de Muerte). De este modo, podremos delinear nuestra hipótesis general: el «discurso del Amo» y sus respectivas implicancias, hipótesis específicas, insertado como funcionamiento poético que despliega la *imposibilidad* de la relación dado que este discurso es *real*, en las *Cartas a Antonio*.

2. 1.- El discurso

Antes de empezar la conceptualización del «discurso del Amo», habría que delinear ¿qué es un discurso? Siguiendo los parámetros del psicoanálisis de Jacques Lacan en sus *Seminarios*, podemos definir “el discurso como una realidad en tanto tal, una realidad que está allí, legajo, conjunto de pruebas como suele decirse, haz de discursos yuxtapuestos que se recubren unos a otros, se suceden, forman una dimensión, un espesor, un expediente” (*Seminario 1*, 42). De la cita desprendemos dos aspectos: 1) el discurso como una aglomeración de hechos, situaciones, expedientes, legajos, textos; y 2) el referente como un discurso, es decir, un texto, una dimensión, una estructuración organizadora. Por consiguiente, se puede aseverar que el discurso se erige en tanto un “representante de la representación” (*Seminario 18*, 14). Pero ¿qué representación? La de las palabras, los significantes.

No obstante, el discurso no se limita al significante, sino que es “una estructura necesaria que excede con mucho a la palabra” (*Seminario 17*, 10). Esta realidad discursiva, entonces, logra sobrevivir sin la intermediación lingüística: “puede subsistir

muy bien sin palabras. Subsiste en ciertas relaciones fundamentales” (10); sin embargo, no en todas las concomitancias esenciales, solo en algunas, ya que “estas, literalmente, no pueden mantenerse sin el lenguaje” (10). Hay varias interrelaciones que se centran a partir de la materia verbal: “Mediante el instrumento del lenguaje se instauran cierto número de relaciones estables” (10-11). Una de estas es la correspondencia entre significantes, es decir, “la relación fundamental... de un significante con otro significante. De ello, resulta la emergencia de lo que llamamos el sujeto —por el significante que, en cada caso, funciona como representando a este sujeto ante un significante” (11). Y esto se debe a que en la misma definición de la palabra se puede hallar esta facultad de ser mediadora entre un sujeto y un significante: “La palabra es sin duda mediación, mediación entre el sujeto y el otro, e implica la realización del otro en la mediación misma” (*Seminario I*, 82); este proceso es *sine qua non* a la misma hechura de la palabra, puesto que “fluye enteramente hacia la vertiente a través de la cual se engancha al otro” (82). A todo este proceso descrito en ciernes, se le conoce con el nombre del «discurso del Amo».

2. 2.- El Significante Amo (S₁)

Como ya hemos mencionado en el apartado anterior, el lenguaje sostiene ciertas correspondencias esenciales, por ejemplo, lo que sucede en la lógica del significante, en la que un “significante representa a un sujeto para otro significante” (*Seminario 20*, 171); incluso, su función lingüística básica es la de representar “al sujeto *más que* para otro significante” (*Seminario 16*, 52; la cursiva es nuestra). De este modo, se desprende y establece no solo el funcionamiento de una estructura, sino la aparición de diferentes dispositivos que producirán esta articulación, el «discurso del Amo». Por consiguiente, habría que analizar quién es el Significante Amo.

El Significante Amo (simbolizado también como S_1) es uno de los principales componente de esta correlación. Dentro de la gama de significantes que se hallan en un determinado plano lingüístico, se erige el S_1 sobre lo demás a partir de la *diferencia*: “De algún modo, todos los significante son equivalentes, porque solo juegan con la diferencia de cada uno respecto de todos los demás, por el hecho de no ser los otros significantes. Pero por eso también cada uno de ellos es capaz de adquirir la posición de significante amo” (*Seminario 17*, 93); entonces, se puede afirmar que “un significante en sí mismo no es definible más que como una diferencia con otros significantes” (*Seminario 20*, 171), ya que un S_1 “no se caracteriza... sino por su diferencia, o sea, no por algo que se le adhiere y que permitiría identificarlo, sino por el hecho de que todos los otros son distintos de él” (*Seminario 16*, 167). Este posicionamiento de lugar de cualquier significante en uno fundante, Amo, no es desconocido, ya que gracias a este se entretajan las coordenadas de la cadena significacional donde emerge el Sujeto no escindido, pues es inherente a aquel el ejercicio de representación: “su función eventual es representar a un sujeto para cualquier otro significante” (93), debido a que una de las propiedades del mismo significante es que “todo puede significarlo salvo a sí mismo” (95). Por supuesto, esto implicará una serie de consecuencias, porque ese anudamiento de significantes produce secuelas, sentidos (50), pues “el significante es primero aquello que produce efectos de significado” (*Seminario 20*, 27); no olvidemos que este procedimiento es sustancial para el significante, dado que “el significante se *articula* representando a un sujeto ante otro significante” (*Seminario 17*, 50; la cursiva es nuestra).

El estudio del significante es importante, ya que “el fundamento mismo de la estructura del lenguaje es el significante” (383); y es la misma red lingüística que establece la mencionada relación fundamental que nos ocupa esta investigación: el «discurso del Amo». Por ello, debemos comprender que el significante Amo se erige y

afirma dentro de una aglomeración arbitraria de significantes, pues eso es el lenguaje: “concebido como trama, una red que se extiende sobre el conjunto de las cosas, sobre la totalidad de lo real” (*Seminario 1*, 381), del cual surgirá el S₁.

No obstante, hay que diferenciar el significante de otro aparato semántico con el cual se le suele confundir, el signo, que es “es lo que está en el lugar de algo para alguien” (*Seminario 7*, 114). De esta definición entendemos que un signo *ocupa* el sitio de una cosa, por lo tanto lo desplaza, para que alguien lo pueda visualizar y captar. Sustancialmente, el signo es “en la medida que nos avisa de la presencia de algo que se relaciona efectivamente con el mundo exterior” (*Seminario 7*, 62). El signo manifiesta, por consiguiente, la evidencia de una materia que ya no está para que un sujeto pueda significarlo de acuerdo al saber que este conlleva. En cambio, la función inversa a lo dicho lo realiza el significante, pues se define al “significante como lo que representa a un sujeto para otro significante” (*Seminario 16*, 20). Esta es la principal diferencia, ya que el significante se relaciona con otro significante con la consigna de *proyectar* al Sujeto, mientras que el signo *sustituye* a algo para una persona; por lo tanto, al conceptualizar el significante “está claro que no se trata de representación, sino de representante” (*Seminario 17*, 29).

Para finalizar este apartado, debemos decir que el S₁ tiene otras características desplegadas en el mismo proceso de la cadena significacional e interrelación con los otros significantes, el *saber*, el Otro, donde se sitúa el Esclavo, pero que lo veremos en la explicación de la significancia y emergencia del Sujeto.

2. 3.- El Esclavo (significante S₂)

En el plano de la significación, es decir, en el despliegue de la cadena significante, el otro factor trascendente es el S₂, el Esclavo. Tanto por su función como por el lugar en el que

se sitúa, dicho elemento cumple una función principal en el mismo proceso de anudamiento de anillos significantes, pues el S_2 es el *saber* con el que se interrelaciona el S_1 : “el campo que corresponde al esclavo, es el saber, S_2 ” (*Seminario 17*, 19); mientras que el “ S_1 es... el significante, la función de significante en que se apoya la esencia del amo” (19). Con esa precisión podemos concebir, entonces, que “no cabe ninguna duda sobre lo que digo del Esclavo, caracterizado como soporte del saber” (19). Así, a él se le puede delinear como un sujeto que no solo *sabe*, pues también tiene un saber-hacer (20) que lo coloca en una situación privilegiada en relación al Amo que lo domina. Sin el Esclavo, la cadena de significación no podría sostenerse.

Si el Esclavo es y ocupa el lugar designado del *saber*, ¿qué es el *saber*? Siguiendo lo que nos dice Lacan, este “es lo que hace que la vida se detenga en un cierto límite del goce” (17), dado que se articula “el nudo del goce en el origen de todo saber” (*Seminario 16*, 317). Esta esencia antitética que parece mostrar el S_2 no supone un condicionamiento de sus funciones en relación al goce, ya que logra desgajarse de este: “sabemos que el saber no solo adquiere su estatuto original a partir de su dependencia respecto del goce, sino que en su desarrollo articula lo que los separa” (303); esto se debe a la naturaleza del mismo goce que se encuentra relacionado a la Ley (*Seminario 7*, 233), así como a su transgresión: “Conocemos entonces el goce de la transgresión. ¿Pero en qué consiste? ¿Va de suyo que pisotear las leyes sagradas... desencadena por sí mismo no sé qué goce? Sin duda, vemos operar constantemente en los sujetos esa curiosa actitud” (236). Por lo tanto, su delineamiento se condice con el aspecto dañino, perjudicial: “¿Qué es el goce? Se reduce aquí a no ser más que una instancia negativa. El goce es lo que no sirve para nada” (*Seminario 20*, 11), por ello, en “la emergencia del saber, el goce está excluido” (*Seminario 16*, 297). Esta correlación es natural, pues el S_2 como significante se halla relacionado con el mismo goce, dado que está intrínsecamente en él: “El significante se

sitúa a nivel de la sustancia del gozante... El significante es la causa del goce” (*Seminario 20*, 33); empero, también es su límite, su interdicción, pues, “[p]or ser su término, el significante es lo que hace *alto* en el goce” (34; la cursiva es nuestra).

De otro lado, el Esclavo, se encuentra en el emplazamiento del Otro [A, *Autre*] (*Seminario 17*, 97); en este lugar se halla una “batería de significantes, designada por el signo S₂. Se trata de los significantes que ya están ahí” (11) y que permiten la articulación del «discurso del Amo», la puesta en escena de los mecanismos de significación de un sujeto mediante un significante ante otro significante. En otras palabras, la plaza del Otro está inscrita por una serie de S₂ que la constituye, con ello: “El vientre del Otro, el A mayúscula, está lleno de ellos” (33). Por consiguiente, el Otro goza gracias al saber del Esclavo, pues él sabe-hacer, además de ser un significante que en su propia constitución lleva el goce, como así lo expresa Jacques Lacan: “El año pasado di en llamar *saber* al goce del Otro” (12)

En síntesis, el S₂ es importante en el despliegue de la cadena significacional, pues aquel se sitúa en el lado del *saber*, ya que tiene dicho conocimiento que le permite ser el sostén del S₁, el Amo: “el esclavo solamente está así en el campo donde se sostiene el amo como sujeto” (*Seminario 16*, 349). A su vez, al situarse en el campo del Otro, allende de constituirlo, se presenta como un componente esencial para la comprensión de la idiosincrasia y comportamiento del Amo en relación a su entorno y al Esclavo mismo. De este modo, como se conceptualizará más adelante, el S₂ es sustancial a todo el engranaje del S₁: “el discurso del amo, tiene su lugar primordial en el esclavo” (*Seminario 17*, 54).

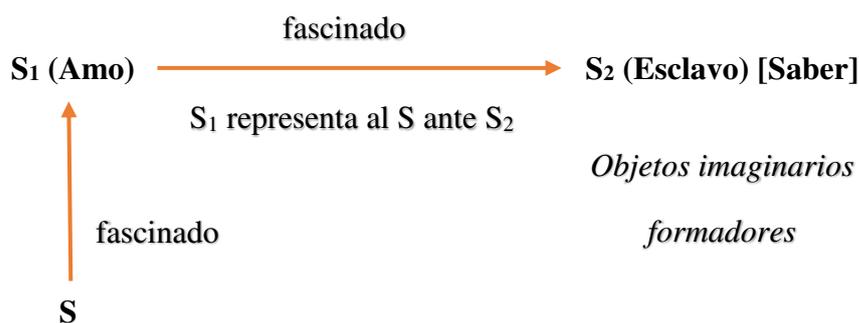
2. 4.- Sujeto (S) y Sujeto barrado (\$)

En el plano de la significación de los significantes, hay un elemento que funciona como dispositivo central dentro del esquema de desubjetivación: el Sujeto (S). ¿Por qué? Es

que un “sujeto es lo que puede ser representado por un significante para otro significante” (*Seminario 16*, 20). Si desde su misma constitución S se habilita como *ser representado*, por consecuencia, antes *no se hallaba* graficado, *representado*, por lo que el desplazamiento del Significante Amo (S_1) hacia otro significante (S_2) es trascendental, pues posibilita su *aparición*: “el sujeto no aparece más que una vez instaurado en alguna parte el enlace de los significantes. Un sujeto no podría ser más que el producto de la articulación significativa” (*Seminario 18*, 18). Con ello, se afirma que al ser producido en el recorrido del S_1 el “sujeto no está. Allí donde es representado, el sujeto está ausente” (10). El sujeto *per se* está desaparecido, *tachado*, de la cartografía significacional; por lo tanto, su naturaleza, de algún modo, es ser *escindido*: “Por eso, estando representado, se encuentra de todos modos dividido” (10); es decir, “el sujeto... [e]stá representado, sin duda, pero también no está representado” (*Seminario 17*, 93). ¿Cómo sucede esta situación? Lo que acontece es que en la función del significante, que es representar a un sujeto ante otro significante, se oculta al mismo que es representado, el Sujeto: “En este nivel hay algo que permanece oculto [S no barrado] en relación con este mismo significante” (93). No obstante, pese a esta disyuntiva de aparecer y desaparecer por parte del Sujeto, se estipula que en el sistema relacional emerge el S mismo: “Ahí, este punto de enlace, especialmente este, el primero, sin duda, del S_1 con el S_2 , ahí existe la posibilidad de que se abra esa falla que se llama Sujeto” (93). Y así como se produce el S en el traslado del S_1 hacia S_2 , aquel también ocasiona su división, pues “el significante amo no solo induce sino que determina la castración [del Sujeto]” (93). Entonces, si recapitulamos este proceso, hallamos que en la cadena significacional lo que se gesta inicialmente es el S aún no escindido, aunque ilusionado. Y ¿a qué se debe esta ilusión? Dicha fascinación es provocada por la imagen especular de los objetos imaginarios que lo formarán y castrarán por inducción del S_1 para convertirse en un Sujeto barrado, \$,

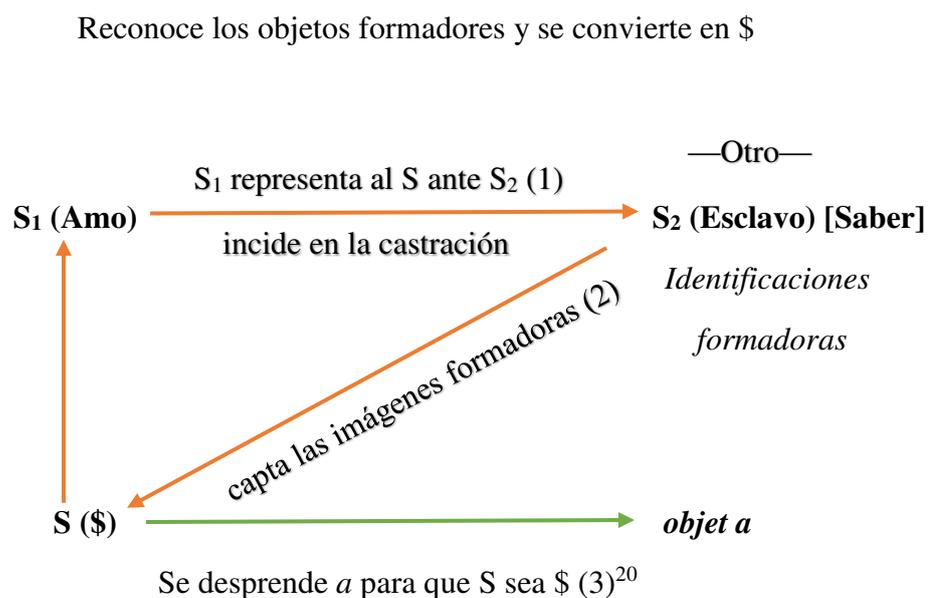
pues: “el sujeto adquiere conciencia de su deseo en el otro, por intermedio de la imagen del otro; imagen del otro que le proporciona el espectro de su propio dominio” (*Seminario I*, 235). De este modo, un primer esquema de la emergencia del Sujeto sería así:

Emergencia del Sujeto en la instauración de los significantes



La aparición del Sujeto clivado, \$, es un resultante de todo el aparato mecánico de la significación luego de seleccionar las identificaciones formadoras, puesto que lo que se desprende del S no barrado es un elemento, el *objet petit a*, que *cae* para que este pueda ingresar al plano de lo Simbólico, debido a que es un objeto que es en él más que él mismo por lo que tiene que desecharse, *perderse*, para que se constituya su ser *sujeto*, es decir, *encadenarse* a la cadena de significantes. Así, se afirma que el “*a* minúscula, [es] en la medida en que es consecuencia directa del discurso del amo” (*Seminario 18*, 26). Entonces, por lo expuesto hasta el momento, la “división del sujeto no es, sin duda, nada más que la ambigüedad radical que se vincula con el propio término de verdad” (*Seminario 17*, 191). Y ¿por qué con la verdad? Lo que sucede es que esta se relaciona con el saber del Esclavo, quien se sitúa en el campo del Otro, donde además se gesta el *objet petit a*: “Definí entonces el objeto *a* en primer lugar como esencialmente fundado a partir de efectos maliciosos, en el campo de lo imaginario, de lo que pasa en el campo del

Otro, en el campo de lo simbólico” (*Seminario 16*, 274); dicho de otro modo, “el propio del campo del Otro es, si puedo decir así, en forma de *a*” (274). En síntesis, con la vinculación de ambos elementos se evidencia que la escisión del Sujeto, S, en un \$ barrado, es connatural en todos los ámbitos donde se desarrolla el «discurso del Amo», pues tanto en el desplazamiento del Significante Amo por el saber de S₂, así como la fascinación del Sujeto por los objetos formadores imaginarios, allende del lugar, el Otro, en el que aquellos se gestan y se produce *a*, se produce el clivaje de S que lo hará ingresar al plano de lo Simbólico y se convertirá en un Amo verdadero. Por lo dicho, nuestro esquema se graficaría así:



De este modo, el proceso de significación del Sujeto no tachado, desde la partida del Significante Amo para representar a un sujeto ante otro significante, culmina con la

²⁰ La numeración indica la cronología del proceso de aparición del Sujeto y la significación del Sujeto barrado.

pérdida del objeto a, elemento sustancial para que el S se convierta en un Amo barrado, \$, como lo veremos en el siguiente acápite.

2. 5.- El *objet petit a*

En el «discurso del Amo» lo que hallamos constantemente es una serie de deslizamientos en su recorrido significacional. Así, el S no barrado es un elemento *deslizado* por los significantes, por ende, “[n]o es otra cosa, el sujeto... que lo que se desliza en la cadena significante” (*Seminario 20*, 64); del mismo modo, de este proceso de significación que convierte al Sujeto no escindido en uno castrado, \$, hay *algo* que se *desliza*, *pierde*, *sacrifica*, con el objetivo de que se vuelva un Amo verdadero; este elemento es el *objet petit a*; por lo tanto, “*a* minúscula, en la medida en que es consecuencia directa del discurso del amo” (*Seminario 18*, 26); en otras palabras, asignamos “el término *a* como efecto original de la inscripción” (*Seminario 16*, 184). Asimismo, este objeto que se genera en el campo del Esclavo, del saber, es importante para el funcionamiento inicial de estas relaciones de poder entre el S₁ y el S₂: “Es necesario que en el saber *se produzca algo* que cumpla la función de significante amo” (*Seminario 17*, 204; la cursiva es nuestra). Y ¿por qué tiene esta competencia de ser sostén de este engranaje? Se debe a que se origina también en el Otro, la red del lenguaje donde se halla “el tesoro de los significantes” (*Seminario 16*, 52) que se desplegará como identificaciones formadoras al Significante Amo y con ello castra al S no dividido y lo haga un Amo tal cual, \$.

La función, entonces, del *objeto a* es caer, no hallarse, *deslizarse*, ser siempre buscado mas no encontrado, por ello, es *huidizo*, metonímico (50) para el Amo no clivado (S) que lo anhela. Y ¿por qué el S lo busca con mucha insistencia? Pues desea dividirse, convertirse en \$, debido a la correspondencia que se establece entre ellos: “[el] significante que representa al sujeto, S barrado, en relación con él mismo es correlativa

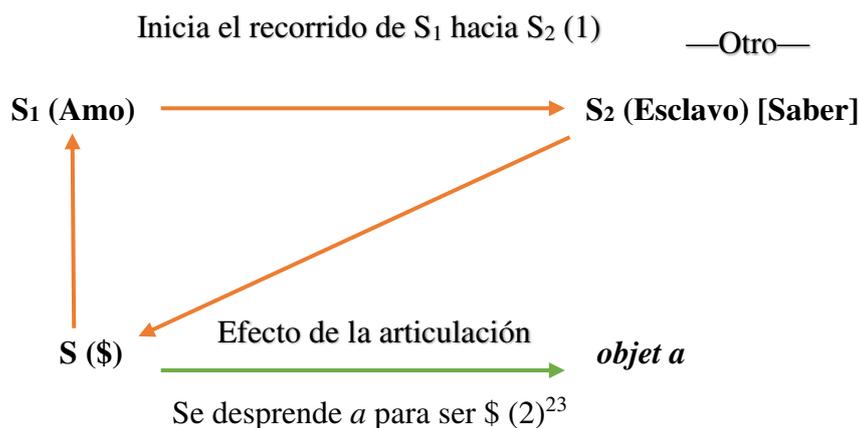
del *a*” (22). La indagación incesante del Sujeto por *eso que cae* es crucial para este, puesto que “el objeto *a*... demuestra retroactivamente que es él el que antes constituía toda la estructura del sujeto” (293). Como antes lo componía, ahora desea encontrarlo porque tiene “este efecto de metonimia que suelda al sujeto” (22) que se halla vacío sin el *objet petit a*, pues tal “es la contrapartida del *a*... que constituye la coherencia del sujeto como yo [moi]” (24; sic). Por consiguiente, afirmamos que en el desplazamiento del Significante Amo, fascinado por lo que se ofrece en S_2 , se desprende *algo* que constituye al Sujeto con la finalidad de ser castrado y permita su ingreso a lo Simbólico para situarse en el lugar como Amo verdadero; por ende, lo que se *cae* y se persigue, aunque nunca se lo ubique, puesto que “el *a* es, esencialmente y de origen, falta” (312), es consustancial al S: “el sujeto no podría reencontrarse en su representante significativo sin que tenga lugar esta pérdida en la identidad que se llama, hablando con propiedad, el objeto *a*” (20). Como es de su misma textura, aunque *extraño*²¹, ausente, por lo que no lo encuentra en su ser pues está *desechado*, él mismo (S) es el origen de *deseo* de su búsqueda; de este modo, “aplicar sobre el sujeto el término *a*... por medio del cual el sujeto puede plantearse como causa de sí en el deseo” (17), sin olvidar que “el *a* merece llamarse causa” (169) u objeto-causa de deseo, hace factible la conversión de S en \$ dividido: “El análisis articula el objeto *a*, como lo que es, a saber, causa del deseo, es decir, de la división del sujeto” (312). Por lo expuesto, “el efecto de pérdida, a saber, el objeto perdido²² en la medida en

²¹ En el *Seminario 16. De un Otro al otro*, Jacques Lacan muestra que el objeto *a* es antitético en su naturaleza constitutiva, pues es un elemento idéntico al Sujeto no escindido que se *excluye* para que ingrese a lo Simbólico; no obstante, este objeto es en él más que él mismo por lo que “el *a* sería lo más extraño que hay para representar al sujeto” (285). De este modo, el aspecto bifronte del objeto *a* en el Sujeto hace que este sea ambiguo y reconozca su *extrañeza* en otro, como si fuera él mismo, aunque *perdido* por siempre.

²² En el mismo *Seminario 16*, el teórico francés plantea que el objeto *a* es una pérdida del Sujeto para que este se constituya en \$, Sujeto castrado, y sea un Amo verdadero. Y este elemento al ser un *desecho* (289) irrecuperable, Lacan, plantea este *objeto a* en un conjunto de elementos que *perdemos* o *desechamos* representados en el seno (87), mirada (288), voz (288), mirada (285), excremento (285), extrañeza (285), saber sexual (189), resto, entre otros. Esta misma catalogación la hallamos en el *Seminario 18. De un discurso que no fuera del semblante*: “La teoría analítica articula algo cuyo carácter aprehensible como objeto es lo que designo con el objeto *a*... cierto número de contingencias orgánicas favorables, seno, excremento, mirada o voz” (34).

que lo designamos por a'' (116), es necesario que *caiga* y se *deslice* para que ocurra el clivaje de S en \$, es decir, en Amo verdadero para que ejerza las relaciones de poder entre este y el Esclavo que tiene el *saber* para mantener el sistema que lo subordina.

De lo delimitado, nuestro esquema propuesto quedaría del siguiente modo:



Excremento, seno, mirada,
voz, resto, desecho,
saber sexual, etc.

Con la puesta en escena y delimitación de los cuatro componentes que participan de la articulación significativa, podemos comprender el funcionamiento del «discurso del Amo» en el cual se significa el Sujeto escindido mediante la *pérdida* de algo que lo constituye en la concatenación de significantes, es decir, la cadena significacional, como lo veremos en el siguiente apartado.

²³ La numeración indica la cronología del proceso de aparición del Sujeto y la significación del Sujeto barrado.

2. 6.- La cadena significativa

Hasta el momento en la disertación de los elementos que conforman el «discurso del Amo» (S_1 y S_2), estos se interrelacionan y desprenden su funcionamiento en lo que se ha denominado cadena significativa. Esta “se trata pues de la relación del significante con otro significante” (*Seminario 16*, 51). Dicha correspondencia es trascendental pues es la primigenia en el que aparece y se establece un sujeto: “Se trata de la *relación primera*, pero más fuerte que las demás, de S_1 con S_2 , del significante que representa al sujeto para otro significante” (283; la cursiva es nuestra). Al ser la fuente de toda significancia, la conexión de dichos elementos permiten una serie de implicaciones, entre ellas, una *exclusión*: “[en] una concatenación significativa, se trata de un efecto de pérdida” (116). Lo que ocurre cuando se produce el entrecruzamiento de anillos significantes, es decir, el punto de almohadillo o anudamiento, es que empieza a surgir un sentido, el sujeto, que se muestra ante el Otro que lo acoge en una serie de significantes S_2 , de los cuales el individuo debe escoger lo necesario para iniciar la significación de su entorno, su realidad lingüística, pagando por ello “algo”, un elemento inmortal que subyace a la significación de la cadena: el objeto a , el objeto-*causa de deseo*, sin el cual no habría *asunción y desubjetivación del Sujeto* que, no obstante, debe *perderse*. Esto, por supuesto, traerá consecuencias en el «discurso del Amo».

Tanto S_1 como S_2 son componentes esenciales en el movimiento de conjunción de los significantes, aunque el S_2 tenga un lugar central en este proceso por la función que cumple en el lugar donde se encuentra el Otro como receptor: “en cuanto al segundo significante S_2 , el otro de estos dos significantes, ese en cuyo nivel el sujeto será representado por un significante” (283). La puesta en escena de los factores nos conlleva a una pregunta necesaria para la asimilación de este engranaje lingüístico: ¿cuál es el origen de estos significantes?, ¿de dónde vienen? Jacques Lacan nos responde: “De

ninguna parte, porque solo aparece en este lugar [el Otro] en virtud de la retroeficiencia de la repetición” (358). Esta replicación y reincidencia de los significantes en la cadena de anillos significacional es propiedad del significante, pues existe una acción absurda, una pulsión que siempre intenta retornar al inicio de todo el proceso, el goce; asimismo, esta tentativa de retroacción posibilita un desgaste en la fase de desubjetivación del sujeto que implica la pérdida de “algo” que es propio de él, el objeto *a*.

Con lo explicado en cuanto a la relación del Amo y el Esclavo —la concatenación y entrelazamiento de los significantes S_1 y S_2 —, podemos concebir el «discurso del Amo» con el objetivo de aplicar y demostrar el funcionamiento que subyace en la poesía amorosa de César Moro.

2. 7.- El «discurso del Amo»

La conceptualización y estructura del «discurso del Amo» tiene correlación con una relación fundamental, S_1 — S_2 , en el cual, se genera la emergencia del sujeto a través de la aparición de un significante que representa a aquel para otro significante. Desde este enfoque, describiremos el mecanismo que subyace en la relación existente entre el Amo y el Esclavo, así como las implicancias que se desprenden de aquel acontecimiento significacional.

2. 7. 1.- Lógica y estructura del «discurso del Amo»

En la categorización del «discurso del Amo», se halla la articulación de la red significante del cual resulta “la emergencia de lo que llamamos el sujeto —por el significante que, en cada caso, funciona como representando a este sujeto ante otro significante” (*Seminario 17*, 11). Si lo esquematizamos, este proceso se vería del modo siguiente:

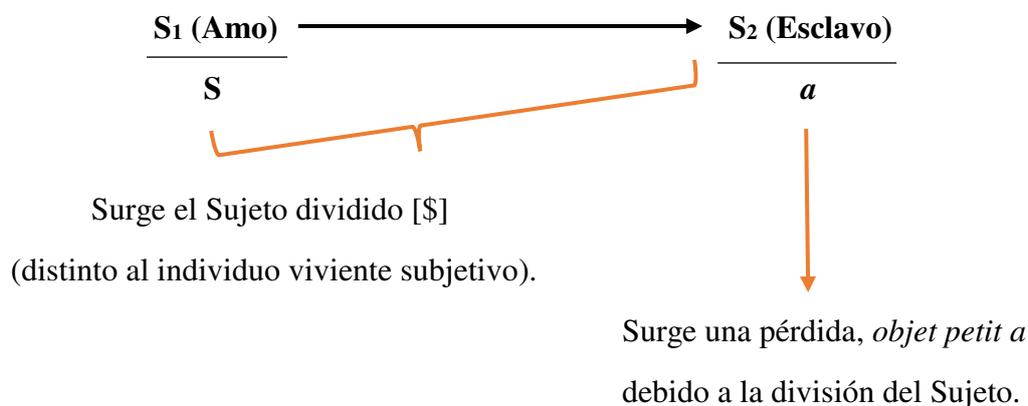


Emerge el Sujeto dividido (\$)

En este accionar, el Significante Amo, S_1 , como aparato de la cadena de significaciones, principia su recorrido al representar a algo o alguien frente a otro significante, S_2 , obteniendo un Sujeto, \$, que se halla dividido o castrado de un elemento primordial que es en él más que él mismo: “de este trayecto surge algo que se define como una pérdida. Esto es lo que designa la letra que se lee como el objeto *a*” (13). ¿Cómo se produce este complejo sistema? ¿Por qué en la interrelación del Significante Amo con el S_2 , donde se sitúa el Esclavo, permite la concreción del \$ castrado, dividido? Esto se elabora a partir de los actuantes pues cada uno de ellos conlleva *per se* una significación, como los edifica Jacques Lacan en su esquema teórico psicoanalítico: “consideramos S_1 y la batería de los significantes, designada por el signo S_2 [sic]. Se trata de los significantes que ya están ahí, mientras que en el punto de origen en el que nos situamos para establecer qué es el discurso, el discurso en su estatuto de enunciado, S_1 debe considerarse como el significante que interviene” (11). Entonces, delineado estas aristas, notamos que el lugar donde se posiciona el Esclavo tiene una importancia definida, pues será aquí donde el significante Amo logre realizar su principal accionar, fungir de representante de un S, dado que el S_2 contiene ya un aparato lingüístico al que se le denomina *saber*: “[S_1] [i]nterviene sobre una batería significativa que nunca, de ningún modo, tenemos derecho a considerar como dispersa, como si no formara ya la red de lo que se llama un saber” (11); este elemento es lo que el Amo no castrado, S, persigue a través de un Significante Fundante, S_1 , con el objetivo de cumplir la significación que lo designa como Amo propiamente dicho, \$.

¿Por qué el Significante Amo, S_1 , busca representar algo, alguien, así como propiciar la significación del Amo no clivado, S, en uno escindido, \$? En este desarrollo de significancia, “[d]e entrada se plantea este momento en que S_1 viene a representar algo, por su intervención en el campo definido... previamente estructurado de un saber. Y su supuesto... es el sujeto, en tanto representa *este rasgo específico* que debe distinguirse del individuo” (11; la cursiva es nuestra). Con ello, denotamos que el Significante Amo designa al S tal cual un Amo desubjetivado, \$, en cuanto entra en consonancia con los otros significantes que se hallan en conjunto, no disperso, que es el *saber*, en el Esclavo. Por consiguiente, la formulación esquemática de ello sería así:

Interrelación o *intervención* de S_1 con otros significantes: saber.



La fórmula antecedida es la base del funcionamiento del «discurso del Amo» que intentamos dilucidar en esta investigación. Lo que observamos en esta diagramación es “el preciso instante en que interviene S_1 en el campo ya constituido por los otros significantes en la medida que se articulan ya entre ellos como tales, al intervenir sobre otro, sobre otro sistema, surge esto, \$, que es lo que hemos llamado el sujeto en tanto dividido” (13); como consecuencia de este andamiaje sónico, se desprende el objeto-

causa de deseo, ya que es lo que se tiene que pagar para entrar el mundo de la significación lingüística.

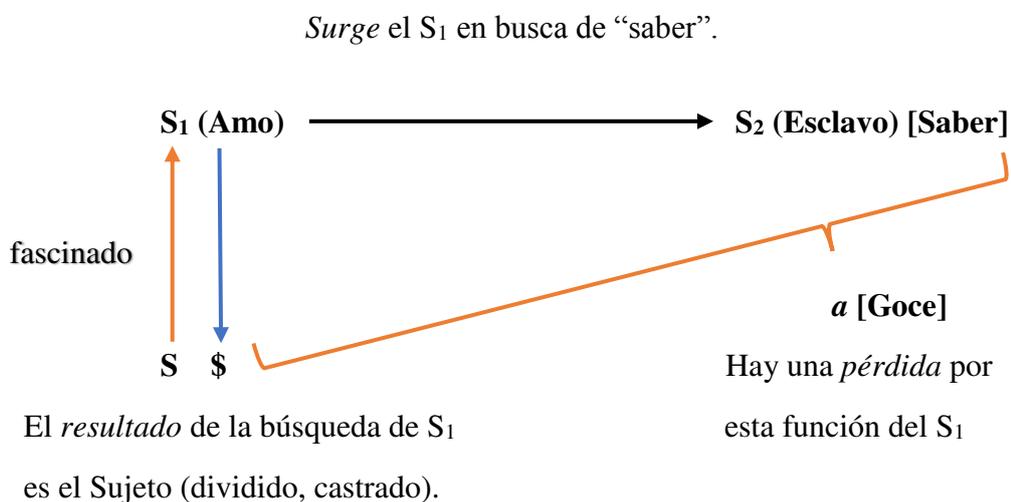
Y ¿cómo surge este S_1 para que inicie el despliegue de la función del significante que sustenta y estructura el «discurso del Amo»? El Sujeto, mediante el Significante Amo, el Significante Fundante, tiene ansias de saber algo sin saber el porqué, puesto que está en su naturaleza instintiva: “la idea de instinto es la idea de un saber, de un saber del que no somos capaces de decir qué significa” (14); no entiende el S_1 , que representa a un S, cuál es la necesidad por el conocimiento, la búsqueda de este saber, “pero supone, y no sin razón, que su resultado es que la vida subsiste” (14). ¿A qué subiste la vida guiada por esa curiosidad por conocer? A la muerte, pues “[l]a vida... es el conjunto de fuerzas que se resiste a la muerte” (14). ¿Y qué es la muerte? El pleno goce: “el camino hacia la muerte no es nada más que lo que llamamos el goce” (17). Debido a ello, existe una conexión entre el saber, el goce y el significante Amo: “Hay una relación primaria del saber con el goce, y ahí se inserta lo que surge en el momento en que aparece el aparato que corresponde al significante. Por eso es concebible que vinculemos con esto la función del surgimiento del significante [Fundante, S_1 , Amo]” (17). Por ello, se puede afirmar que el “saber es lo que hace que la vida se detenga en un cierto límite frente al goce” (17), dado que este nos conduce al Nirvana, la pulsión de muerte, lo inanimado (17). Por consiguiente, esquematizando lo mencionado quedaría del siguiente modo:

Interrelación. Por lo tanto, nos dirigimos al goce.

Saber —————→ **Goce**

Surge el Significante [S_1]

Con este marco establecido, la estructura del «discurso del Amo» comienza a dilucidarse debido a estas interconexiones y correspondencias, así como anhelos de los Significantes Fundantes, Amos, representantes de los S no desubjetivados, dado que “nosotros, seres débiles... tenemos necesidad de sentido” (14), conocimiento de lo que hay más allá, la muerte; por ende, se evidencia el riesgo que opta el Amo cuando se aproxima al Esclavo, pues este posee el *saber-goce-muerte* en tanto se encuentra en el lugar de la batería de significantes que lo alimentan. De este modo, la lógica del S₁ se vería así:



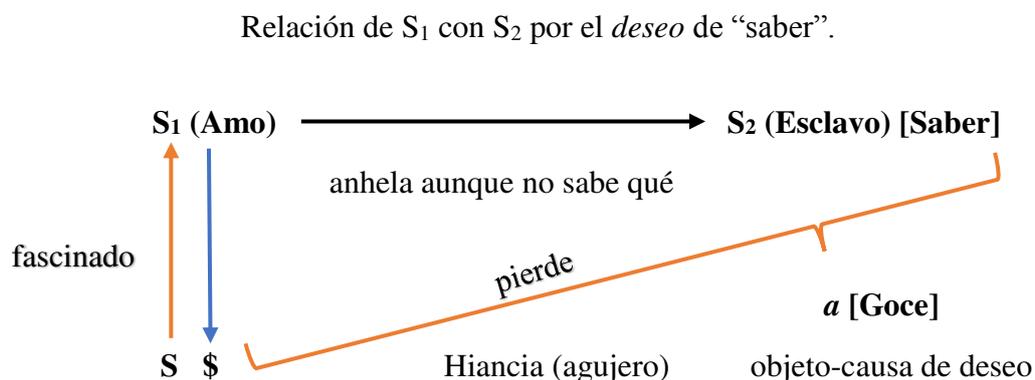
Para el establecimiento del Sujeto, \$, cuando el Significante Fundante ha representado al S para otro significante, este mismo S₁ —que surgió en busca del *saber* y que roza con lo gozante— coloca los límites para no arribar al goce, ya que de este se desprende el objeto-causa de deseo. Esta escisión del sistema significacional es primordial, pues “[y]a se sabe que para estructurar correctamente un saber hay que renunciar a la cuestión de los orígenes” (17); es decir, a la sustancia gozante que es inherente al propio Significante Fundante, Amo. Por ello, se puede inferir que existe una correspondencia entre el \$, que

es resultante del desplazamiento de S_1 hacia S_2 , y el objeto a : “De esta puesta en relación [$S_1 — S_2$] surge el sujeto, representado por algo, por cierta pérdida [*objet petit a*]” (17).

El goce y el significante también se encuentran emparentados por la repetición. Recordemos que el significante deviene de la *repetición* de la misma puesta en marcha del engranaje de la cadena significativa (*Seminario 16*, 358). Y la replicación de ello guarda concordancia con el goce: “Lo que precisa de la repetición es el goce” (*Seminario 17*, 48), dado que “la repetición se funda en un retorno del goce” (48). Delineada esta perspectiva, apuntemos que no podrá ocurrir este *regreso*, pues el mismo significante elabora una barrera en su camino al goce mismo; se deduce, en consecuencia, que “en esta misma repetición, se produce algo que es un defecto, un fracaso” (48), ya que “todo lo que surja de la repetición, de la producción repetida... esto es el objeto a ” (*Seminario 16*, 358). Y aquella interdicción del acceso al goce es una acción que se debe acometer, debido a que “la repetición no es solo función de los ciclos que lleva en sí la vida [la interrelación del S_1 con S_2]... sino de algo distinto, un ciclo que supone la desaparición de esa vida como tal y que es el retorno a lo inanimado” (*Seminario 17*, 48), la muerte; por supuesto, este estado es lo que evita acceder el mismo significante en su despliegue. Así, “[l]o inanimado. Punto de fuga, punto ideal, punto fuera del plano... Queda perfectamente indicado en lo que constituye el goce” (48). El elemento testimonial, por lo tanto, de dicho andamiaje complejo es el *objet petit a* totalmente *perdido*, por siempre.

Esta ausencia y necesaria represión de dicho objeto a , con la finalidad de constituir al Sujeto en la misma articulación repetitiva de los significantes, se deja constancia en lo que Jacques Lacan denomina como *hiancia*: “la pérdida del objeto [*objet a*] es también la hiancia, el agujero que se abre a algo que se sabe si es la representación de la falta de goce, que se sitúa por el proceso del saber” (18) y que se halla en la batería de significantes en S_2 . Esta hiancia es trascendente para comprender la posición del Amo castrado, $\$$, pues

a pesar de mostrar su poder magnánimo ante el Esclavo, no está totalmente constituido, ya que le “falta” algo, un elemento que se ha desechado en el momento de su estructuración como Amo tal cual, y que siempre anhela, desea, y cree que el Esclavo lo tiene, pese a que el mismo Sujeto dividido, \$, tampoco sepa qué cosa ambiciona poseer. De este modo, nuestro esquema tendría los siguientes matices:



Como se observa en el diagrama, las posiciones del Amo y el Esclavo se relacionan por el deseo. La producción entre ellos es crucial para el establecimiento del Significante Fundante y el inicio del sistema productivo complejo de la significación del Sujeto, quien será representado por un significante ante otro. Este \$ dividido de su goce, el *objet petit a*, pues así es lo determinado en la constitución del mismo significante, es quien ocupará el lugar de Amo tal cual, sujeto que tiene poder no originado por él, sino por el otro, el Esclavo, el único que tiene la verdad y el conocimiento que hace del S un Amo, \$, aunque este no se encuentra al tanto de ello.

2. 7. 2.- El *saber* del Esclavo y el *robo* del Amo

En el «discurso del Amo», el Esclavo es quien tiene todo el conocimiento, dado que se halla en el lugar de los múltiples significantes que le dan sentido al desplazamiento del

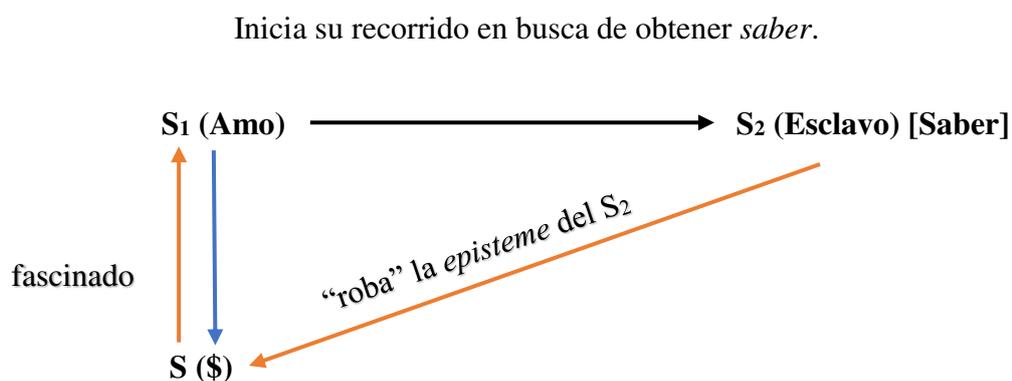
Significante Fundante: “el saber, en la forma del discurso del amo, es la parte que le corresponde al esclavo” (32). Efectivamente, el S_2 , que llena el vientre del Otro, tiene el bagaje de significantes que el Sujeto, representado por un S_1 , debe escoger para realizarse en $\$$ y mantener su estatus como Amo verdadero; no obstante, este no sabe que desea (lo ha perdido en su constitución), ya que no sabe comportarse como Amo tal cual, pues su naturaleza es así: “El esclavo sabe muchas cosas, pero lo que sabe más todavía es que quiere el Amo, aunque este no lo sepa, lo que suele suceder, porque de otro modo, no sería un amo” (32). En otras palabras, el Amo no sabe actuar en su posición: “[l]o que queda es ciertamente, en efecto, la esencia del amo, es decir, que no sabe lo que quiere” (32); en cambio, el Esclavo sí tiene la verdad de su proceder, incluso, concibe lo que el Amo castrado quiere: “El esclavo lo sabe, y esta es su función como esclavo” (32). Por consiguiente, la función de S_2 es trascendente, dado que él origina el despliegue del conocimiento que será, luego, tomado por S_1 , quien representa a un Sujeto: “Si hay un saber que no se sabe, ya lo he dicho, se instituye en S_2 , es decir, lo que llamo el otro significante” (33). Al tener dicha disposición, el Esclavo se convierte *per se* en una fuente de mucha importancia para el engranaje constitutivo y funcional que ejercerá el Amo escindido, puesto que aquel será su motor, mientras que este solo una imagen proyectada del saber del otro, el Esclavo: “ S_1 es, digamos, para ir deprisa, el significante, la función del significante en que se apoya la esencia de Amo. Por otra parte... el campo que corresponde al esclavo, es el saber, S_2 ” (19). Y ¿por qué se determina este juego de roles así? La respuesta es simple: viene desde la tradición antigua donde “no cabe ninguna duda sobre lo que digo del esclavo, caracterizado como soporte del saber” (20). Al ser la base del conocimiento, el Esclavo toma posición en la sociedad y en la familia, como lo menciona Aristóteles en su *Política* y que parafrasea Jacques Lacan: “[l]o está porque es alguien que posee un saber hacer” (20).

El saber en el «discurso del Amo» tiene el rol de fundar a un sujeto gracias al significante que lo representa, S_1 , (20) y al desprendimiento del *objet petit a*. En otras palabras, la constitución de un Sujeto Amo, $\$$, se debe al saber que conlleva en sus entrañas el Esclavo, dado que este sí sabe lo que quiere aquel, mientras que el primero ni siquiera sabe comportarse como Amo clivado. ¿Y cómo el Esclavo le transmite ese discernimiento para que pueda desenvolverse en el mundo? El S_2 no se lo otorga al S_1 , sino que este *se lo roba*: “¿Qué señala la filosofía en toda su evolución? Esto — el robo, el rapto, la sustracción del saber a la esclavitud por la operación del amo” (20). Este sapiencia puede ser *sustraída*, ya que es transferible “porque la *episteme* [es] especificada como saber transmisible” (20). Además, esto es factible puesto que el Sujeto pertenece al complejo sistema del lenguaje, es decir, a la lógica del significante que lo produce a él como $\$$ dividido:

Empecemos distinguiendo lo que llamaré en esta ocasión las dos caras del saber, la cara articulada y aquel saber hacer tan emparentado con el saber animal, pero que no está desprovisto, en el esclavo, del aparato que hace de él una *red de lenguaje*, y de las más articuladas. Se trata de darse cuenta de que esto, la segunda capa, el aparato articulado, puede *transmitirse*, lo que significa que se transmite desde el bolsillo del esclavo hasta el del amo (20; la cursiva es nuestra).

Entonces, la *extracción* o el *robo* es un hecho factible de realizar, pues al pertenecer a la cadena significativa el saber y el Amo verdadero, el deslizamiento y transferencia de la *episteme* cursa de un lugar a otro ostensible y necesariamente; a partir de ello, será que el $\$$ escindido se erija con esta obtención de la sabiduría: “Se trata de extraer su esencia para que ese saber se convierta en saber de amo” (20). Y esto se evidencia en la referencia que hace Jacques Lacan respecto al *Menón*, de Platón, en la escena cuando demandan al Esclavo el saber que porta: “Vayan al *Menón*... Hay uno que dice: *A ver, que venga el esclavo, ese pequeñín, ya verán ustedes lo que sabe*” (21; la cursiva es del original). Esta acción descrita en el texto platónico tiene el fin de mostrar la *sustracción* de la sapiencia del S_2 por parte del Sujeto castrado, $\$$, acontecida en la cadena de anillos significacional:

“lo que ocultan es que únicamente se trata de *arrebatar* al esclavo su función respecto del saber” (21; la cursiva es nuestra). Por consecuencia, si esquematizamos lo planteado hasta el momento quedaría del siguiente modo:



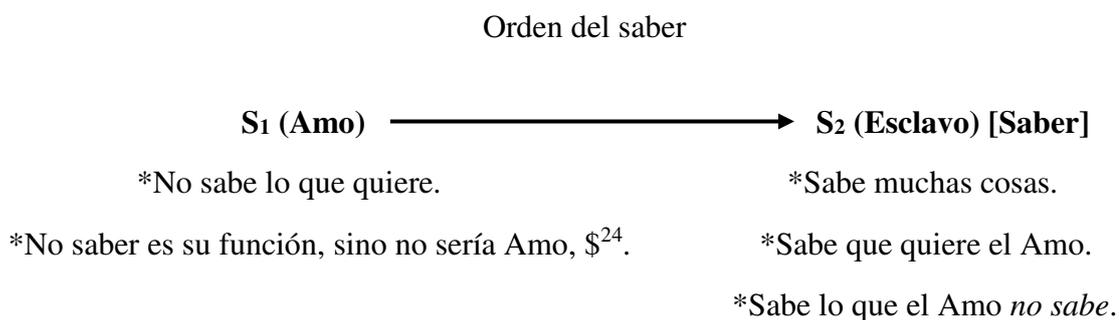
Por lo tanto, se revela que el Amo tal cual, representado por S₁, está en función de lo que pueda disponer el Esclavo, ya que este tiene intrínsecamente el saber, la ciencia, que surge a partir de aquella interacción del significante: “El esclavo... era al principio el saber. Aquí está la evolución del discurso del amo”. El amor a la sabiduría, la filosofía, permitió además el acercamiento entre el Amo y el Esclavo para la transferencia de la *episteme*: “La filosofía ha desempeñado el papel de construir *un saber de amo*, que *sustrae el saber del esclavo*” (159; la cursiva es nuestra). Y ¿cómo se formó este conocimiento? Lo que acontece es que la “*episteme* se constituyó por una interrogación, por una depuración del saber. El discurso filosófico muestra en todo momento que... [n]o en vano interpeló al esclavo y demostró que sabe” (159). De este modo, se puede aseverar que el S₂ es productora tanto del saber como del Amo dividido, dado que este no sabe nada.

2. 7. 3.- El Amo *no sabe pero desea*

El desplazamiento del S₁ para la generación del traspaso del *saber* del Esclavo al Amo desubjetivado se debe a la articulación significativa, acción propia de la naturaleza de este último. Pese a la transferencia que se realiza en el anudamiento de la cadena significativa, el Amo, \$, quien se dispone a recibir el conocimiento, no tiene el entusiasmo de adquirirla: “El amo que produce esta operación de desplazamiento, de transferencia bancaria, del saber del esclavo, ¿tiene acaso ganas de saber? ¿Tiene el deseo de saber? El verdadero amo... *no desea saber nada* en absoluto, lo que desea un verdadero amo es que la cosa marche” (22; la cursiva es nuestra). Entonces, si este Amo no tiene el deseo de saber el mecanismo de producción que lo hace un Amo, \$, gracias al trabajo del Esclavo, ¿cómo surge esta disposición de aprehender el saber si no es connatural de aquel sujeto dominante? Mediante la filosofía, pues “fue el discurso filosófico el que animó al amo con el deseo de saber” (34); incluso, se puede aseverar que esta disciplina es quien *roba* del Esclavo su conocimiento: “La filosofía ha desempeñado el papel de constituir un saber de amo, que se sustrae del saber del esclavo” (159). Si desde los tiempos antiguos, el amor a la sabiduría sirvió como una herramienta de adquisición y de dominio de la naturaleza en el que habitaba un Amo tal cual, puede establecerse una línea discursiva en que el Amo, \$, siempre le *arrebató* su saber al Esclavo, ya que este sabía que es lo que quería el Sujeto no clivado para definirse y constituirse como un \$: “Constatamos que históricamente el amo frustró lentamente al esclavo de su saber, para hacer de este un saber de amo” (34), aunque este no lo deseara, dado que él “podía prescindir del deseo, puesto que el esclavo le colmaba [de deseo] antes incluso de que supiera qué podía desear” (34).

Por lo descrito en el párrafo anterior, la relación entre significantes y el despliegue del Sujeto escindido, debido a esta acción conocida como función del significante, se le

puede nombrar *orden del saber*: “Lo que descubrimos en la menor experiencia del psicoanálisis es ciertamente la orden del saber y no del conocimiento... Se trata precisamente de algo que une a un significante S_1 con otro significante S_2 , en una relación de razón” (30). Con ello, el esquema que venimos estructurando quedaría de la siguiente manera:

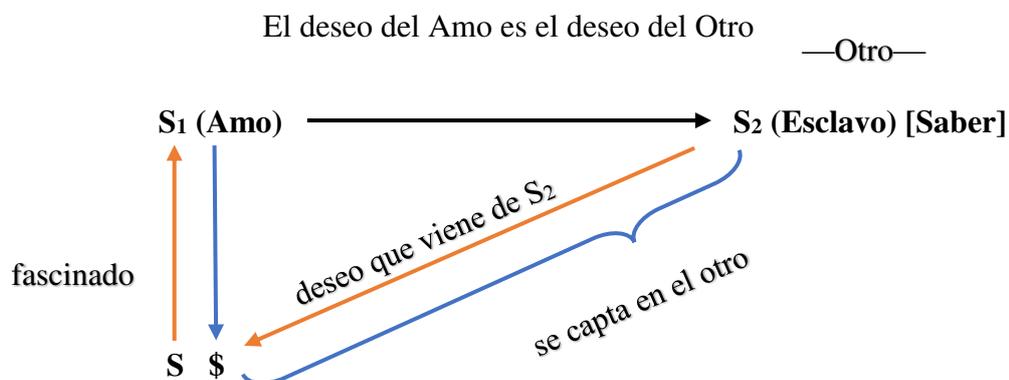


Como se desprende de lo diagramado, el saber del Amo, \$, se encuentra en el Esclavo, S_2 , pues aquí se constituye dicho conocimiento, así también la misma naturaleza del Amo verdadero: “Si hay un saber que no se sabe, ya lo he dicho, se instituye en S_2 , es decir, lo que llamo el otro significante” (33). Este factor es trascendental en el engranaje posicional en el que se establece el Amo tal cual, ya que nos permite observar que este realmente *no sabe* absolutamente nada, por lo que tiene que buscar en la batería de significantes de S_2 su propio sentido; en otras palabras, el \$ debe macularse e insertarse dentro de la significación, el Otro, la realidad, debido a que: “Este otro significante no está solo. El vientre del Otro, el A [*Autre*] mayúscula, está lleno de ellos”. Así, concluimos que el lugar donde se coloca el Esclavo es del gran Otro, por ello, su importancia en el proceso

²⁴ Recordemos que el S_1 representa a un Sujeto, S, que luego se constituirá en \$, debido a la interrelación entre S_1 y S_2 . Por ello, en el esquema de Lacan se coloca al Amo no escindido en la posición del S_1 ; del mismo modo, en S_2 , cuando se trata del Esclavo.

de constitución de \$, el Sujeto escindido, el Amo verdadero, que antes tuvo como representante, recordemos, al S_1 .

En cuanto al Amo y su naturaleza de desconocer qué es lo que desea, se relaciona con la posición en la que se ubica S_2 , el lugar del Otro. Como ya se explicó, el Amo desubjetivado puede *no desear*, incluso, prescindir del deseo que lo lleva a relacionarse con el otro significativo, debido a que este, el Esclavo, lo colma de deseo. En el aparato significativo descrito, el deseo es el motor que conlleva a la realización de la función del significativo, ya que el Esclavo al producir la sustancia de deseo en el Amo no clivado, quien es representado por el S_1 , cumple una de las leyes de la teoría de Jacques Lacan: “el deseo del hombre es el deseo del otro” (*Seminario 1*, 222). La proyección realizada de este elemento entre dos individuos se debe a que el “deseo es captado primero en el otro... La relatividad del deseo humano respecto al deseo del otro” (222). Lo que sucede es que en el desplazamiento del S_1 , el Sujeto a quien representa “se capta primero como yo en el rival” (262). La alienación producida muestra que “en el sujeto humano, el deseo es realizado en el otro, por el otro —en *casa* del otro” (263). Si sabemos que el S_2 , el Esclavo, se posiciona en el Otro (*Seminario 17*, 33), se refuerza entonces la máxima de que “el deseo del amo es el deseo del Otro” (39). ¿Por qué? Es que “el deseo [es] prevenido por el esclavo” (39). Por lo dicho, nuestro esquema sería el siguiente:



Con lo propuesto, la posibilidad de que el Amo castrado pueda prescindir del deseo se hace palpable ya que no lo necesita; esto se produce porque el Esclavo le proveerá el deseo mediante su saber y trabajo para que el Sujeto, S, realmente se convierta en un Amo, \$. El reflejo de este con su otro semejante, aunque diferente sustancialmente, le permitirá construirse como Amo dividido gracias a las “identificaciones formadoras” (*Seminario I*, 180) que se desprenden de la posición del saber, el S₂.

2. 7. 4.- El Estadio del Espejo y el «discurso del Amo»

¿A qué se debe esta predominancia del Esclavo en la gestación de la posición del Amo dividido? Lo que ocurre es que el desplazamiento, reflejo y captación del saber y el deseo de S₁ en S₂ tiene como base estructural la Teoría Especular definida por Jacques Lacan en su *Seminario I. Los escritos técnicos de Freud*, donde esta actividad y engranaje es propiamente humana, así también del trabajo y la idea del dominio (222-223) que subyacen en el «discurso del Amo».

Siguiendo los parámetros que se desarrollan en el mencionado *Seminario I* con el diagrama del Estadio del Espejo (florero, ramillete, reflejo y objeto especular), lo que hallamos es una “aventura imaginaria por lo cual el hombre, por vez primera, experimenta que él se ve, se refleja, y se concibe como distinto, otro de lo que es él” (128). Esta práctica es la misma que realiza el S₁ en su tránsito hacia el S₂ del cual se formará el S en \$, el sujeto escindido, el que asumirá como Amo propiamente dicho. Por consiguiente, se afirma que este desenvolvimiento es un “ejercicio triunfante” (222), debido a que la función del dominio del Amo, \$, aparece en estas relaciones.

Ahora bien, en cuanto el procedimiento del Espejo empieza a realizarse, el S₁ observa al otro significante S₂ para empezar a representar al Sujeto (S), con lo cual se desprenderá “algo” (*objet a*), una *pérdida* necesaria que le permitirá insertarse dentro de

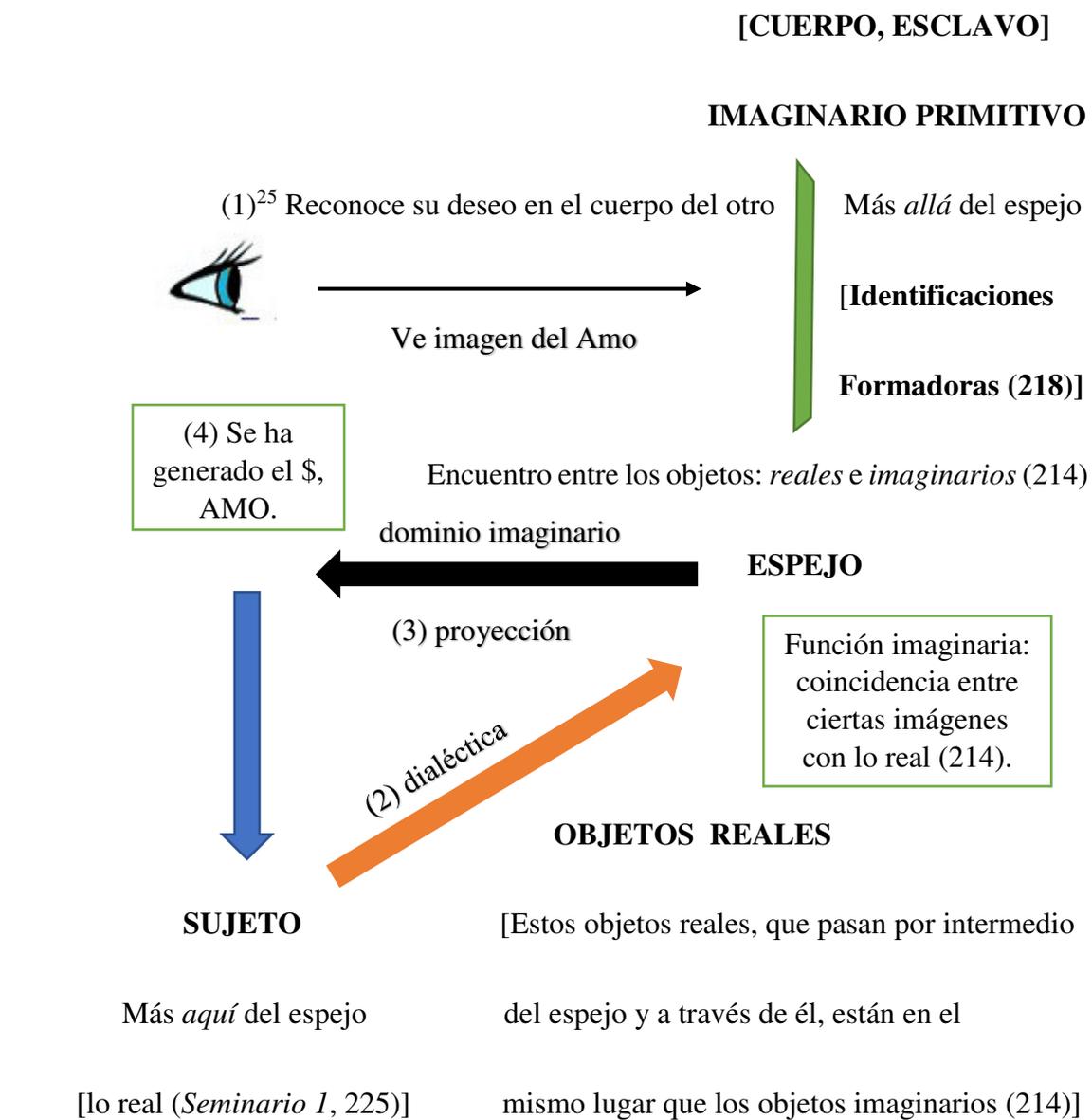
los parámetros de la significancia y ejercer un poder en el otro que le ha dado los elementos necesarios para convertirse en un Amo tal cual, porque en el “estadio del espejo: la sola visión de la forma del cuerpo humano brinda al sujeto [que ve] un dominio imaginario de su cuerpo” (128). Este aspecto es fundamental para la comprensión del «discurso del Amo», ya que “la imagen del cuerpo ofrece al sujeto la primera forma que le permite ubicar lo que es y lo que no es del yo... Así es como podemos representarnos, antes del nacimiento del yo y su surgimiento, al sujeto” (128). La discriminación del S_1 en relación al S_2 le otorga la fuerza y la primacía del poder fáctico en cuanto a dominio, pues de dicho proceso aparece el Sujeto escindido, castrado; en otras palabras, el \$, Amo.

Como ya hemos explicado en el apartado anterior, el deseo del Amo clivado está en el S_2 , es decir, es captado en el lugar del Esclavo ya que lo “que reconoce y fija en esa imagen del otro es un deseo fragmentado” (224). ¿Y por qué se muestra fraccionado el deseo? Se debe a que la proyección del cuerpo del Amo, \$, se encuentra diseccionado; con ello, nos encontramos con un símil entre dichos elementos que permiten desprender la siguiente idea: “El *cuerpo como deseo despedazado* buscándose, y el cuerpo como ideal del sí, vuelven a proyectarse del lado del sujeto como cuerpo despedazado, al mismo tiempo que ve el otro como cuerpo perfecto” (225; la cursiva es nuestra). El reconocimiento que se origina en el significante Esclavo de la imagen del Significante Fundante, S_1 , se debe a que dicho lugar corresponde al mundo Imaginario, donde se gesta la proyección del Sujeto escindido, \$. Pero ¿qué es la función imaginaria? En primer lugar, “a la relación del sujeto con sus identificaciones formadoras, este es el pleno sentido del término imagen en análisis; segundo, a la relación del sujeto con lo real, cuya característica es la de ser ilusoria” (180). La ilusión generada a partir de las primeras identificaciones que el Sujeto (S) encuentra son conectadas con lo que ha recogido en su experiencia y forman parte de él, aunque no hayan sido simbolizadas por el lenguaje, pues

lo *real* es lo imposible de significar: “lo real o lo que es percibido como tal es lo que resiste absolutamente a la simbolización” (110); por lo tanto, “[e]s en el nivel de lo imposible... donde defino lo que es real” (*Seminario 17*, 175). No obstante, habría que precisar que además de lo dicho, lo *real* es la piedra angular entre dos planos: por un lado, donde dictaminan los símbolos; por otro lado, en el que gobiernan las imágenes; esto generará una tensión en el proceso de la emergencia del Sujeto: “Todo el problema reside en la articulación de lo simbólico y lo imaginario en la constitución de lo real” (*Seminario I*, 121). Y: “¿Qué es un orden simbólico? Es más que una ley solamente, es también una acumulación, y además numerada. Es un ordenamiento [de los objetos imaginarios que fueron captados en la proyección de las cosas reales]” (*Seminario 16*, 269). Y ¿quién sistematiza dichos elementos? La palabra. He aquí la importancia que tiene el referente de los símbolos en la constitución del Sujeto: “La situación del sujeto... está caracterizada esencialmente por su lugar en el mundo simbólico, dicho de otro modo, en el mundo de la palabra” (*Seminario I*, 130), puesto que en esta residencia el S no desubjetivado “[s]e convierte en amo de la cosa [real], en la medida en que, justamente, la destruye” (257); mecanismo que también sucede en el universo de lo Imaginario: “la estructura más fundamental del ser humano en el plano imaginario: destruir a quien es la sede de la alienación [S₂]” (256); de ello, emergerá el Sujeto escindido y su elemento *perdido* para siempre a causa de su ingreso a lo Simbólico: el *objet petit a*.

De todo lo mencionado, denotamos que el Estadio del Espejo es la estructura subyacente de lo que nosotros llamamos el «discurso del Amo», pues aquí se generan tanto las implicancias de dominio, *identificaciones formadoras*, transferencia *imaginaria*, como las cuestiones de *ilusión* y *riesgo* por parte del Amo del cual emergerá el Sujeto, aunque no el inicial —el representado por un significante ante otro significante—, sino el Sujeto castrado, escindido, que ha tenido que soslayar lo *real*, *perder* el objeto *a*, en el

proceso de la significación. Con ello, podemos esquematizar el Estadio del Espejo del siguiente modo:



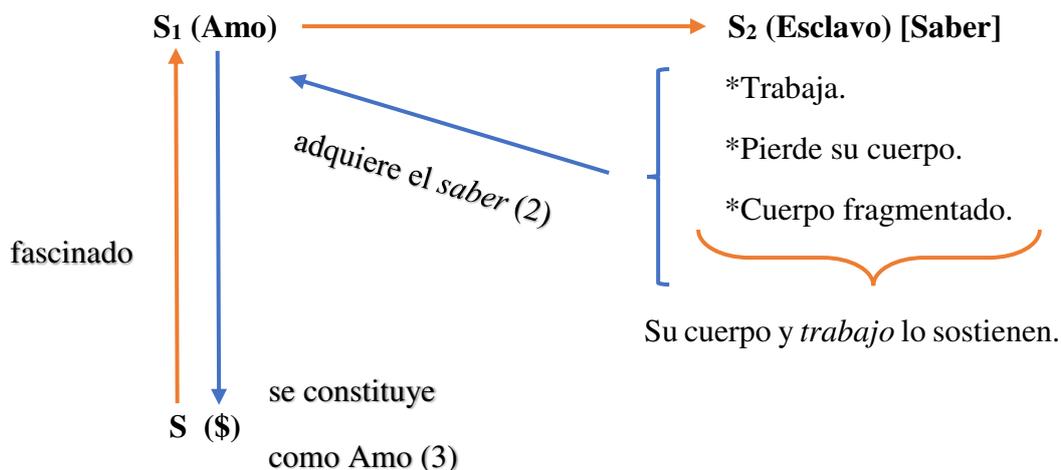
Se proyecta y estructura lo fantasmático.

²⁵ Indica los pasos en el Estadio del Espejo de manera cronológica.

Con esta descripción, observamos la complejidad del proceso especular en la que se proyecta el fantasma del individuo, el Sujeto castrado; sin embargo, este no podrá verlo, pues está *ciego*, ilusionado, cautivado, además de que él no conoce la verdad que oculta el *fantasme*.

2. 7. 5.- El Amo *ciego* (no hay fantasma)

En este engranaje discursivo de la emergencia de \$, el plano de lo simbólico “define la posición del sujeto como vidente” (*Seminario 1*, 214). Si seguimos lo que dice el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, el vidente es aquel que busca “esclarecer lo que está oculto” (2014); es decir, intenta descubrir lo que no sabe y se encuentra interdicto a él. Este mismo delineamiento corresponde al Amo, \$, ya que él *no sabe nada*, debido a que “el trabajo del esclavo nos dará [lo que] es la verdad del amo” (*Seminario 17*, 54), con lo cual este se comportará como un verdadero Amo. Por lo tanto, “[e]stá claro que su verdad se le oculta, y... la obtiene del trabajo del esclavo” (83); empero, [l]a caracterización del discurso del amo como el que comporta una verdad oculta no quiere decir que este discurso se oculte” (83), sino que el Amo tal cual no logra verlo, pues está *ciego*; no obstante, tampoco busca iluminar su visión, puesto que hay otra persona que labora para brindarle dicha ciencia. Por lo expuesto, podemos establecer el siguiente esquema:

Encuentra la *verdad* por el trabajo del otro (1)²⁶

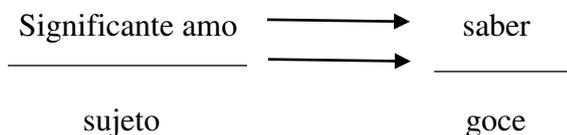
En la estructuración del «discurso del Amo» percibimos que el *trabajo* cumple un rol esencial dentro de este proceso, ya que diferencia tanto al Amo, \$, como al Esclavo funcionalmente, como también permite elaborar la verdad que se encuentra inhibida para el Amo verdadero pues no la comprende: “mediante el trabajo — quiero decir en el sentido propio, pleno, del término producir —, todo lo que se produce y que concierne a la verdad del amo, a saber, lo que lleva escondido como sujeto, se reúne con ese saber en tanto está separado... en la medida que está ahí y nadie entiende nada de eso” (94). Y esta falta de aprehensión por parte del \$ se debe a que no *ve*, está *ciego*, en torno al deseo y a su fantasma que constituye su realidad.

Si decimos que el Amo clivado se encuentra *cegado*, este se debe a que no logra ver su deseo ($\$ \diamond a$)²⁷. ¿Por qué? Lo que ocurre es que *su* deseo se lo prodiga el Otro, como lo indica su máxima: “el deseo es el deseo del Otro” (98), pese a que el S₁, que lo representa ante otro significativo, puede brindarle ello, dado que ocupa el lugar del mismo

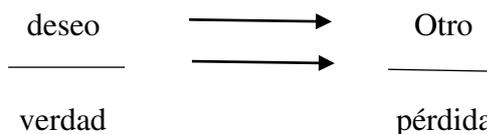
²⁶ Indica el proceso de constitución del Amo de manera cronológica.

²⁷ Recordemos que el deseo y el fantasma tienen la misma fórmula.

deseo en el «discurso del Amo», como se halla disertado (97) por Jacques Lacan en el *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*:



Esta misma estructura se emparenta con la máxima presentada y el esquema siguiente (98):



Si nos guiamos por estas relaciones, notamos que el Amo (\$), representado por S₁, se halla en la misma posición del deseo, por ello *no lo ve*, dado que se encuentra insertado en él; asimismo, el deseo se coloca en la misma relación con el Otro (donde se posiciona el otro, el S₂), en el plano de las vinculaciones imaginarias —antes de la instauración de lo Simbólico— que constituirán *a posteriori* la emergencia del Sujeto clivado, \$: “el deseo solo existe en el plano único de la relación imaginaria del estadio especular; proyectado, alienado en el otro” (*Seminario 1*, 253). Es decir, “[I]a imagen de la forma del otro [S₂] es asumida por el sujeto... El hombre se aprende como cuerpo [del S₂], como forma vacía del cuerpo... Asimismo, aprenderá a reconocer invertido en el otro todo lo que en él está entonces en estado puro deseo, deseo originario, inconstituido y confuso”

(253). En otras palabras, “el deseo es captado primero en el otro” (222), en el Esclavo, en el mismo lugar donde se posiciona el gran Otro con su batería de significantes S_2 .

El Amo no logra ver el deseo ($\$ \diamond a$), pues desde el comienzo se halla escindido, en clivaje: “lo que constituye la esencia de la posición del amo es estar castrado” (*Seminario 17*, 128). La división del Sujeto respecto a lo que es en él más que él mismo, el *objet petit a*, es pragmáticamente importante, puesto que se establece la relación entre el *fantasme* y el origen del deseo: “Se trata de saber qué quiere decir esta castración, que no es un fantasma, y de la que resulta que solo hay causa del deseo como producto de tal operación y que el fantasma domina toda la realidad del deseo, es decir, la ley” (136). La naturaleza y principio del Amo de ser castrado relaciona una conexión imposible de establecerse entre el $\$$ y el *objet petit a*, dado que este último se *pierde* en el proceso de desobjetivación, emergencia, del Sujeto hacia el mundo de lo Simbólico: “Esta fórmula, como definitoria del discurso del amo, tiene el interés de mostrar que es la única que hace imposible esa articulación que apuntamos en otra ocasión como el *fantasme*, en tanto es la relación del *a* con la división del sujeto ($\$ \diamond a$)” (114; la cursiva es nuestra). Lo que se observa de ello es que existe un estrecho vínculo entre el deseo y el fantasma. Y ¿en qué consiste esta correspondencia de los mencionados elementos? Por un lado, el *fantasme*, el “garante del deseo del Otro” (*Seminario 16*, 93), domina toda la realidad del deseo en el que se inserta el Amo escindido, empero, este no logra visualizarlo pues está *ciego*; por otro lado, el deseo principia el desplazamiento del S_1 hacia el S_2 con el objetivo de constituir al Sujeto en clivaje y posicionarlo en lo Simbólico, lugar donde se envolverá con el halo fantasmático que no le permitirá reconocer la *pérdida* del objeto-causa de deseo por siempre, dado que ha decidido *cegar* ante tal acontecimiento. Con esta cartografía significacional, entendemos el encadenamiento suturado, aunque imposible (114), de ambos elementos en una misma fórmula: ($\$ \diamond a$). Ahora bien, si existe esta férrea

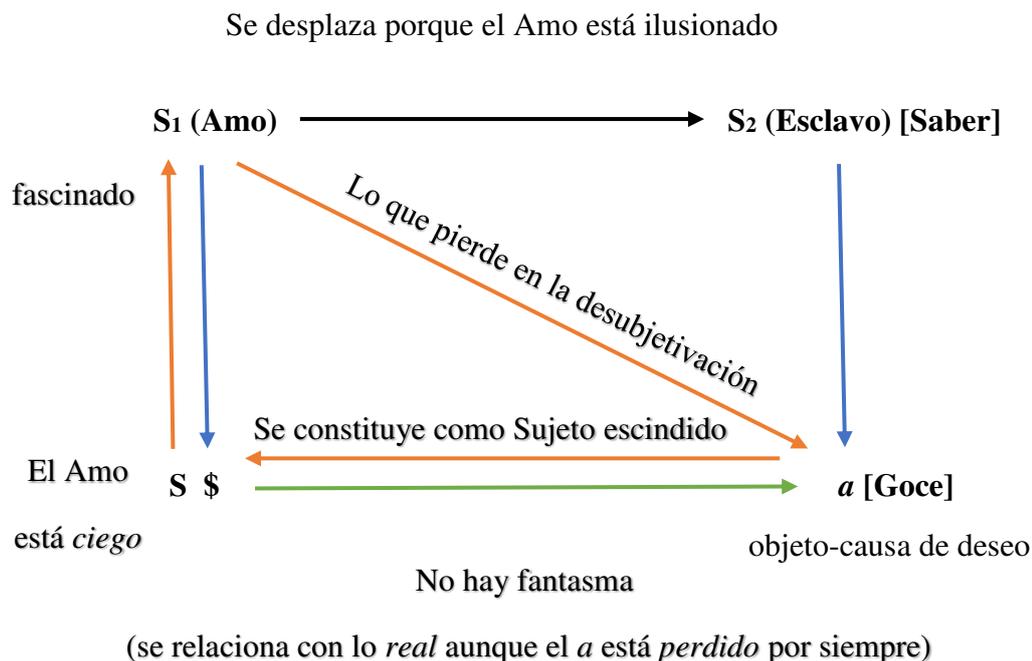
cohesión, al presentarse el *objet petit a* como *extraviado*, borrado, *perdido* de forma perenne —aunque perpetuamente buscado por el Amo tal cual mediante equivalencias latentes—, en consecuencia, tampoco habría un *fantasme*: “En su punto de partida fundamental, el discurso del amo excluye al fantasma. Esto es precisamente lo que lo hace, en su fundamento, completamente ciego” (114). En síntesis, ante la *pérdida* de su objeto-causa de deseo, el Sujeto dividido se muestra *invidente* para no percibir la *ausencia* del *objet a*, como del fantasma *excluido* que paradójicamente lo ha cubierto, ya que, recordemos, el \$ representado por el S_1 se halla insertado en el mismo lugar del deseo envolvente, el *fantasme*; por tal motivo, su *ceguera* es *exprofeso* porque no quiere sentir lo *desechado* de su entorno en sazón de su experiencia de desubjetivación.

De este modo, al no existir esta “visión quimérica” (*Seminario 1*, 9) para el \$, este se encontraría por consiguiente en relación directa con lo *real*, ya que estos elementos se corresponden en su constitución: “en el interior de la experiencia actual... esta aprehensión fantasmática debe, poco a poco, reducirse, transformarse, equilibrarse en cierta relación con lo real. El acento está puesto allí... en la transformación de la relación fantasmática en una relación que se llama, sin ir más lejos, *real* [sic]” (*Seminario 1*, 29). Si hay una vinculación entre el *fantasme* y lo *real*, es comprensible y necesario que el Amo tal cual esté *ciego*, pues no quiere ni debe ver sobre qué está constituido: lo *real*. Para él, no hay recuerdo de los elementos reales, primitivos, que se concomitaron con los objetos imaginarios con la finalidad de que aparezca el \$ barrado, es decir, él mismo como Amo. Esta anagnórisis es difícil de comprender, ya que no se admite al advenimiento de Sujeto escindido a partir de la materia *real*, confusa, caótica, porque “lo real es lo imposible” (*Seminario 16*, 60) de significar. De esta manera, se entiende el desdén del Amo propiamente dicho por adquirir el *saber* del otro, el Esclavo, pues intenta mantener en pleno equilibrio su experiencia simbólica, ya que el “saber es producido por la verdad”

(*Seminario 16*, 320) y “[c]uanto más se aferre su búsqueda por el lado de la verdad, más sostendrán el poder de los imposibles [lo *real*]” (*Seminario 17*, 203).

Ahora bien, este *saber* que nace del Esclavo “le sirve al amo” (357), debido a que lo constituirá como \$ barrado, castrado, desubjetivado: “[c]omo efecto del saber estamos escindidos” (357). ¿Por qué? Es que en este proceso de adquisición de la ciencia se desprende del Sujeto por siempre un elemento que es en él más que él mismo, un objeto metonímico que siempre huye de su búsqueda, el *objet petit a*: “Lo que el psicoanálisis reveló... es lo que se produce en el saber, esto es, el objeto a” (312). Por tal razón, el Esclavo no solo produce el *saber* del Amo dividido, sino también su ingreso al plano de los Simbólico, pues origina su escisión con la *pérdida* del objeto-*causa* de deseo: “En este sentido, el saber produce lo que designo con el nombre de objeto a” (314). Recordemos que en la composición del Sujeto (S), cuando es representado por un significante ante otro significante, tiene que perder el *objet a* en el anudamiento de la cadena significante; por esta razón, se afirma que “[e]l a... redobla la división del sujeto dándole su causa”, por supuesto, una *ausente* que el Amo (\$) no conoce porque es imposible de asir, ya que es *real*. Entonces, si el Esclavo produce el *saber* y en este se genera el *objet a* que es lo *real*, por consecuencia, “el esclavo es real” (349). ¿Cómo sucede esta metaforización lógica? Se realiza “desde que el trabajador, debido a la teoría, aprende a saberse como tal, puede decirse que por este paso encuentra las vías de un estudio —llámenlo como quieran— de sabio” (*Seminario 16*, 160). El Esclavo es el portador de la sabiduría, el *saber* que se halla *ausente* para el Amo no castrado, pero que el Esclavo genera con el fin de constituirlo en un Amo verdadero; esto a su vez, conlleva a la aparición y *caída* del objeto *a*, lo *real*; por lo tanto, afirmamos que “[e]l saber se añade a lo real” (*Seminario 17*, 202).

Con lo expuesto a lo largo de este acápite, nuestro esquema quedaría de la siguiente forma:



Como no existe *fantasme* en el «discurso del Amo», la quimera que permite la convivencia entre los sujetos actuantes, el Amo tal cual y el Esclavo, no puede establecerse, puesto que en la estructuración del mismo engranaje “de[1] *a* minúscula, plus-de-gozar, y del $\$$, S barrado del sujeto...[es] la relación que se rompe en el discurso del amo” (*Seminario 18*, 28); no obstante, al desaparecer esta barrera fantasmática, el Amo clivado se halla frente a frente y en relación directa con lo *real*, por ello, el Amo escindido se muestra *ciego* ante ello. Asimismo, esta *ceguedad* le posibilita posicionarse como *embeleso*, cautivado, ante el desplazamiento y generación de la red de significantes que lo colocan en la situación privilegiada de ser Amo, $\$$, como lo veremos a continuación.

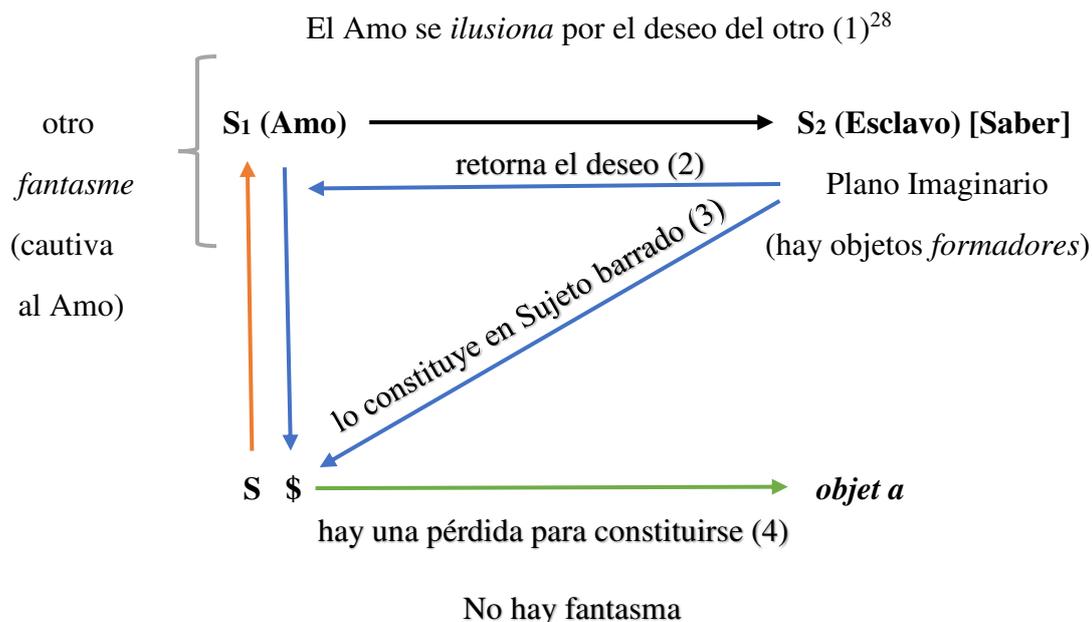
2. 7. 6.- La ilusión del Amo

Con la lógica del fantasma instituida en la significación del Amo verdadero, se apertura la inhibición del Amo tal cual en su propia mente con el propósito de no ver su relación con el Esclavo, es decir, con el *saber*, lo *real*. Al no existir el *fantasme* entre estos individuos, la relación que ellos mantienen no se puede consolidar; no obstante, el sistema de poder, donde el Amo gobierna y el Esclavo trabaja para brindarle *su* verdad al primero, se mantiene. Por lo tanto, si no hay esa *visión quimérica fantasmal*, ¿cómo se conserva esas relaciones laborales de sumisión y empoderamiento? La respuesta es sencilla: hay una *ilusión* que cautiva al Amo.

En nuestro recorrido sobre la constitución del Amo (\$) a través del desplazamiento del S₁, en el que representa en primera instancia a un Sujeto ante S₂, se adviene una serie de implicancias que atañen a este S: “En este discurso, el sujeto se encuentra vinculado con todas las *ilusiones* que eso comporta, con el significante amo [sic]” (*Seminario 17*, 97; la cursiva es nuestra). Recordemos que el inicio de la concatenación de significantes se debe al deseo de saber de S₁ en torno a la batería de significantes que dispone S₂, con los cuales, el Significante Amo discernirá qué objetos imaginarios le permitirá una constitución adecuada e ingreso a lo Simbólico del \$ barrado a quien representa. Con lo dicho, se entiende que “el sujeto es *cautivado* por uno de sus semejantes” (*Seminario I*, 254; la cursiva es nuestra), ya que existe una atracción, un deseo, que este otro fabrica con la imperiosa necesidad de ponerlo a disposición del Significante Amo. Así, luego de las identificaciones con los objetos del plano Imaginario, “el deseo retorna entonces al sujeto” (254), aunque no el objeto-*causa* de deseo que se *perderá* para que el Sujeto se convierta en un S castrado, un Amo verdadero, \$.

Si seguimos lo explicado, hay una *ilusión* que es el sustento de la concatenación de significantes y que principia el camino de la escisión del S: el deseo de saber. Por este motivo, el Amo no escindido se halla ilusionado, *cautivado*, por este proceder en el que adquirirá una verdad que le permitirá colocarse en el lugar de gobernabilidad sobre el otro significante, el Esclavo. De algún modo, este deseo que impulsa el cautiverio del Sujeto en este proceso, acaso, ¿no es un *fantasme*? Por supuesto, “[e]l fantasma en que está *cautivo* el sujeto, y que como tal es soporte de lo que se llama expresamente... principio de realidad” (*Seminario 20*, 97; la cursiva es nuestra); en otros términos, es el límite que permite el equilibrio y la supervivencia de la vida. Este otro fantasma es vital para el mantenimiento de las relaciones de poder, pues se logra comprender que al no existir el halo fantasmático posterior entre el Amo (\$) y el Esclavo, así también la relación del primero con lo *real* que es el segundo, el engranaje de la significación se sostiene una y otra vez por este *fantasme* superior e inicial que genera el desplazamiento de la concomitancia de significantes; debido a ello, discernimos la *ceguera* del \$ en su hábitat, ya que no puede visualizar ese fantasma superior que lo envuelve (*Seminario 7*, 34), porque “la realidad es así, o sea, *fantasmática*” (*Seminario 20*, 107; la cursiva es nuestra).

De esta manera, nuestro esquema del «discurso del Amo» quedaría así:



Sobre este diagrama, al no existir la realidad fantasmática entre el Amo (\$) y el Esclavo, no puede establecerse una relación; empero, para sostener este sistema se tiene que generar otro *fantasme*, una *ilusión*, en el que S₁, quien representa a un S, principia su recorrido hacia S₂ con la finalidad de capturar su deseo; elemento último que no conseguirá, pues su origen es metonímico, siempre huidizo, *objet petit a*. La *ilusión* primigenia es necesaria para que el Significante Amo no vea la relación que se establece con lo *real*, el Esclavo, sino no lo soportaría, moriría, y se destruiría este engranaje significacional. A causa de esto, se colige que en este proceso aparece de forma latente un Instinto de Muerte, un *riesgo* de desestructuración del «discurso del Amo», en otras palabras, la aniquilación total de las relaciones de poder.

2. 7. 7.- El Amo lo *arriesga* todo (Instinto de Muerte)

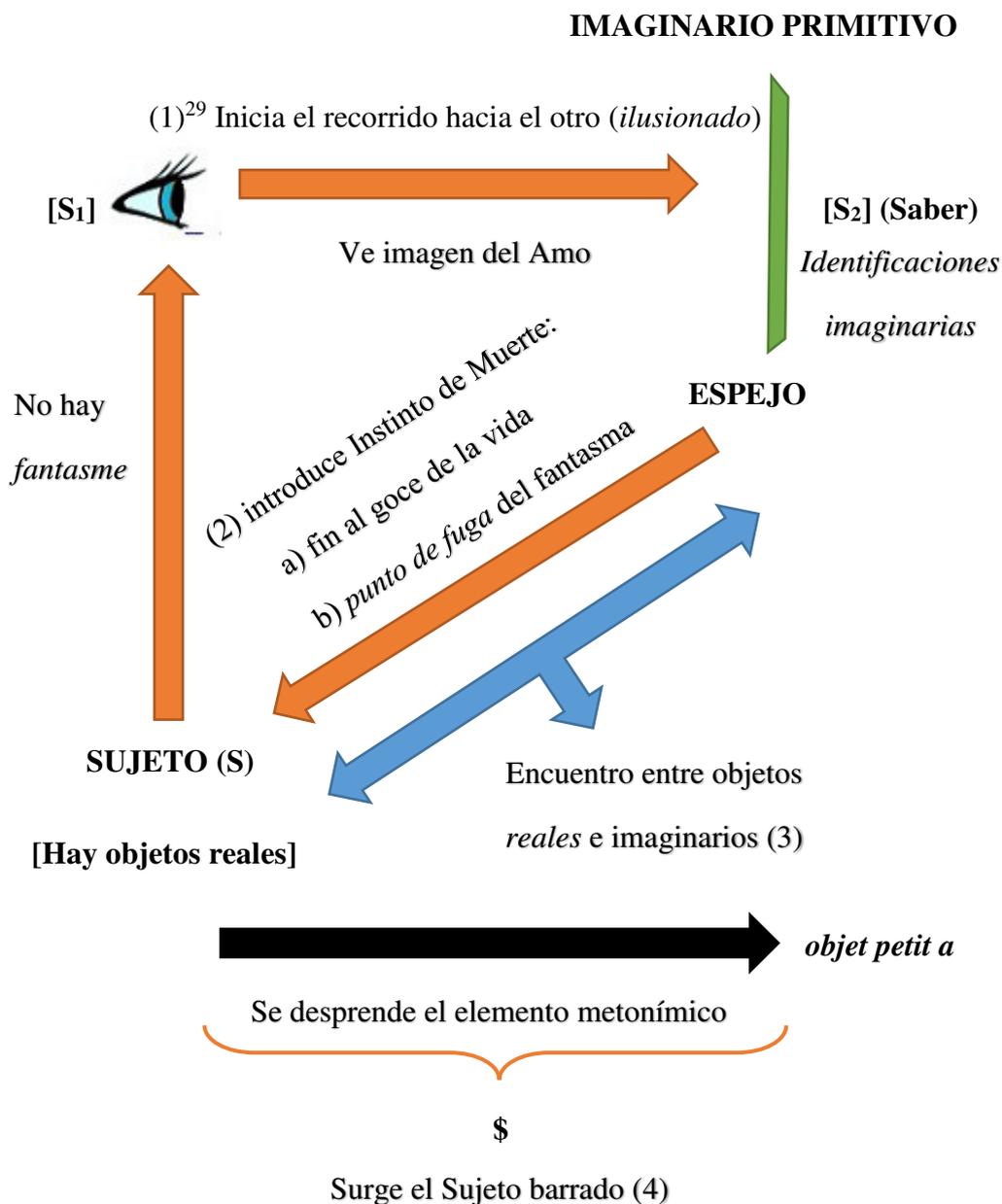
En el «discurso del Amo», desde sus raíces en la Teoría Especular, existe el Instinto de Muerte, impulso que causaría estragos al sistema de establecimiento del Amo verdadero. El Sujeto (S), antes de ser escindido, es representado por S₁ ante otro significante, S₂, que

²⁸ La numeración entre paréntesis indica la cronología de la *ilusión* del Amo.

porta una imagen especular, *identificaciones formadoras*, que serán tomadas por el Sujeto para formarse como Amo (\$): “Esta imagen del amo, que es la que él ve como imagen especular [en S₂], se confunde, en el hombre, con la imagen de la muerte” (*Seminario 1*, 226). Debido a ello, el Sujeto se siente atraído hacia esa figuración, porque el “hombre puede estar en presencia del amo absoluto... [por ello] está sometido a esa imagen” (226). Si el Sujeto se posiciona, en su relación imaginaria, frente a un Amo dominante, como es la Muerte misma, no es divergente pensar, en primer lugar, que hay una *fascinación* de S por la significancia que le puede otorgar S₂, a través de su batería de significantes, para que sea desubjetivado y se convierta en Amo verdadero, pues la “muerte es un punto, un punto límite, ¿de qué? — del goce de la vida” (*Seminario 18*, 20) que brinda el plano de lo Imaginario; en segundo lugar, dicha obnubilación puede socavar el «discurso del Amo», la relación sustancial de significantes, porque: “¿Qué es el instinto de muerte? ¿Qué es esa suerte de ley más allá de toda ley, que solo puede formularse como una estructura última, un *punto de fuga* de toda realidad [fantasmática] posible de alcanzar?” (*Seminario 7*, 31; la cursiva es nuestra). Si es un pasaje de salida, como se desprende de la pregunta retórica, este *paso de escape* es ¿hacia una nueva realidad promisoría y distinta de la descrita entre el Amo (\$) y el Esclavo? Depende de quién muera, pues lo beneficios y perjuicios son diferentes para cada actuante de esta relación de significantes. Lo que sí es fáctico es que con la Muerte el riesgo de desestabilización de dicho cadena significacional es latente.

De lo dicho, nuestro diagrama quedaría así:

En la dialéctica especular se introduce el Instinto de Muerte



Se desprende del cuadro esquematizado que la Muerte implicaría el fin de un ciclo —de una etapa donde hay un placer de la vida sin fin—, así como el escape hacia una realidad *deseante* que aproxima la figura del Amo en clivaje en torno al Esclavo, quien pertenece

²⁹ La numeración indica la cronología del Estadio del Espejo.

a lo *real*, el saber. En esta desestructuración que se produce por el Instinto de Muerte, los dos actuantes de esta cadena significacional tienen diferentes maneras de afrontar la llegada de la Muerte; mientras que el Amo (\$) *no espera nada*, el Esclavo *espera que todo empiece de nuevo*.

Por lo expresado, en cuanto a la persona que ejerce el dominio de las relaciones de poder, “[e]l amo —digámoslo— está en una relación mucho más abrupta con la muerte. El amo en estado puro está en una posición desesperada: *nada tiene que esperar* sino su propia muerte, pues *nada puede esperar* de la muerte del esclavo, excepto ciertos inconvenientes” (*Seminario 1*, 416; la cursiva es nuestra). Mientras tanto, “el esclavo tiene mucho que *esperar* de la muerte del amo. Más allá de la muerte del amo, será preciso que afronte la muerte como todo ser plenamente realizado, y que asuma... su ser-para-la-muerte” (416). En ambos casos, la Muerte está presente y es *sine qua non* en su composición, porque así “es la función de la imagen del amo como tal [especular, absoluto]” (416) y que se transmite en la significación que escinde al sujeto. Y ¿por qué se realiza en esta etapa? Lo que sucede es que “el instinto de muerte adquiere en el hombre una significación diferente puesto que su libido [*objet a*] está originariamente obligada a pasar por una etapa imaginaria” (225). De este modo, el plano Imaginario cumple un rol crucial en la significación del \$ barrado, pues los pone en situación de peligro y tensión por el influjo de la Muerte ahora presente en su experiencia vivencial.

Si para el Amo la Muerte *no le implica nada*, pues no sabe actuar como sujeto gobernante, además de ni siquiera saber qué es lo que quiere; para el Esclavo la Muerte si es trascendental, pues traería el derrumbe del sistema que lo posiciona en persona que labora y transmite su labor, la *verdad*, hacia el \$ que se aprovecha de ello; por esta razón, el Instinto de Muerte no es fáctica ni empírica: “Nunca la muerte es experimentada como tal, nunca es real. El hombre solo tiene un miedo imaginario” (326). Esto se corresponde

con la naturaleza misma de la Muerte que se gesta en el plano Imaginario. Además, el Instinto de Muerte es *imaginada*, pues “la muerte no está ni siquiera estructurada como temor, está estructurada como *riesgo* y, por decirlo todo, como apuesta” (326; la cursiva es nuestra). Incluso, si allanamos esta conceptualización hasta los orígenes del desarrollo y despliegue de significantes, específicamente, el Significante Amo, denotaremos que “[s]u punto de partida es mítico, puesto que imaginario” (326). No es azaroso, entonces, que el S₁, quien representa a un Sujeto, se *ilusione* con las imágenes irradiantes del S₂, ya que este tiene su localización en el plano Imaginario, donde se sitúan justamente las *identificaciones formadores* que se acoplan, o desechan, con los objetos *reales* que comporta el Sujeto *per se*. Por consiguiente, si se principia la correspondencia de S₁ y S₂ desde la dimensión que se encuentra “más allá” del Espejo, las consecuencias que se desgajan conllevan rasgos *imaginarios*. Con lo dicho, se puede afirmar que el derrumbe del sistema del Amo (\$) y el Esclavo solo está en *riesgo* constante de forma *imaginada*, mas no realizada. Esto se debe a que las significaciones, “sus prolongaciones [del plano mítico] nos introducen en el plano de lo simbólico” (326). Y en esta etapa es donde se genera la cadena signifiante del «discurso del Amo»:

Ustedes conocen esas prolongaciones; son las que permiten que se hable de amo y esclavo. En efecto, a partir de la *situación mítica*, se organiza una acción y se establece la relación del goce y del trabajo. Al esclavo se le impone una ley: satisfacer el deseo y el goce del otro [Amo]. No basta con que pida clemencia, es necesario que vaya a trabajar. Y cuando se va a al trabajo aparecen normas, horarios: entramos en el dominio de lo simbólico (326; la cursiva es nuestra).

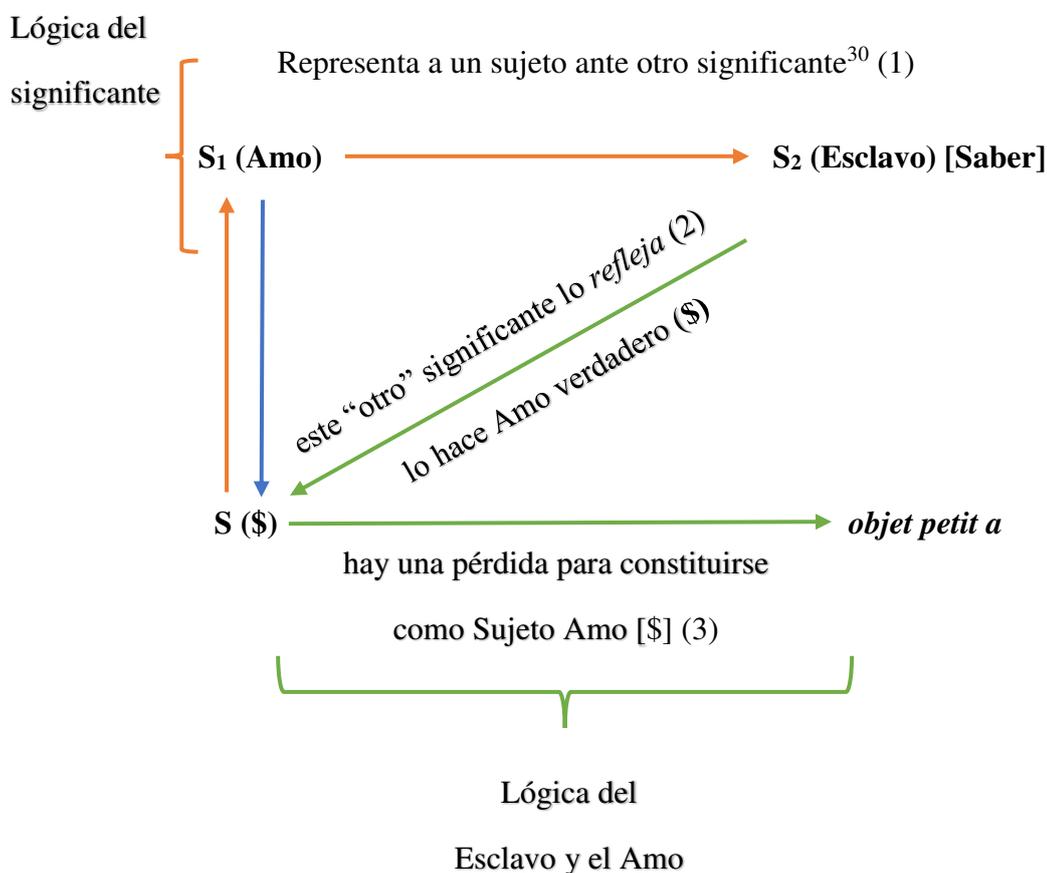
La imposición de las leyes al Esclavo corresponde a la escisión del Sujeto que lo hará Amo verdadero; en otra palabras, la coacción de la Ley en el subordinado implicará en S la *pérdida* que debe experimentar para posibilitar su ingreso al plano de lo Simbólico y convertirse en \$. Este procedimiento, por supuesto, se realiza en el mismo desplazamiento del Significante Amo atraído, *ilusionado*, por el magnetismo de los significantes *formadores e imaginarios* dispuestos en el lugar de S₂, donde se halla el *saber*, allende el

Otro, la Ley. Este *saber* conjeturado en la misma *verdad* buscada por el S₁ en su recorrido significacional constituyente del Amo verdadero —y que es *robada* de la labor ejecutada por el Esclavo—, tiene el objetivo de fabricar, mantener y fortalecer el sistema. Así, el *saber* involucra la manutención de una organización explotadora respecto al Esclavo, como el aprovechamiento del Amo (\$) que *no sabe nada*:

¿La imputación de que el trabajo del explotado está supuesto en el goce del explotador no encuentra su análogo en el inicio del saber —debido a que los medios que este establece convertirían a quienes poseen estos medios en aquellos que sacan provecho de los que ganan este saber con el sudor de su verdad? Sin duda, si el saber no se hubiera mostrado desde hace algún tiempo tan cómplice en el terreno de la explotación... la analogía fracasaría (*Seminario 16*, 321).

Como se estructura lo Simbólico a partir de la faena del Esclavo, no es posible concebir de manera *fáctica* el derrumbe de este engranaje subordinante mediante el Instinto de Muerte, solo *imaginaria*, mítica; esto se debe a que el sujeto subordinado *es* Esclavo en tanto exista el referente que él ha construido y que lo somete a la vez; por ello, “[n]o hay la menor lucha a muerte porque el esclavo, de no ser así, no sería un esclavo” (332). De este modo, el *sine qua non* del Esclavo es trabajar y edificar aquello que lo explota; en cambio si estuviera muerto, *todo volvería a empezar*; debido a esto, solo se cavila aniquilar lo existente en derredor suyo a través de la extinción de su propia vida: “No hay la menor necesidad de lucha, a muerte o no [sic]. Hay simplemente necesidad de *pensar en ello*” (332). De esta manera, pese a que el Amo barrado *no espera nada* de la muerte del otro que trabaja, su estabilidad simbólica sí se pone en peligro con la desaparición vital del subordinado, pues “[e]l esclavo aporta al amo lo que necesita” (333). En consecuencia de esta dependencia forjada, se logra comprender la intranquilidad de \$, puesto que “el amo está tan esclavizado como es posible” (333). Lo que sucede es que el “amo vive de una vida, pero no de la suya. Él vive de la vida del esclavo” (359). ¿Por qué? Es que “[e]l amo no encuentra allí más sostén que el cuerpo del esclavo” (349), del mismo modo que “el esclavo solamente está así en el campo donde se sostiene el amo

como sujeto”. En otras palabras, “¿dónde se enuncia toda la dialéctica de la relación del amo y el esclavo? A nivel del esclavo mismo, porque la dialéctica prosigue en la medida en que el amo es representado ante el esclavo” (350), tal cual se dispone en la lógica del significante en la que se representa a un sujeto ante otro significante; así, se puede afirmar que “el esclavo es el ideal del amo, que es también el significante ante el cual el sujeto amo es representado por otro significante” (359). Con lo dicho, nuestro esquema en construcción quedaría de esta forma:



De este modo, el trabajador es sustancial en este proceso. Por consiguiente, si se hace factible el aniquilamiento de su labor o la expiración de su vida, esto causaría estragos en el aparato significacional; por ello, no se busca realizar el Instinto de Muerte en lo

³⁰ La numeración entre paréntesis indica la cronología de la lógica del Amo y el Esclavo.

Simbólico, sino que solo se le *piensa* en el Imaginario: “La muerte... solo se perfila aquí por *no poner en discusión el conjunto de esta estructura* más que en el nivel del esclavo” (349; la cursiva es nuestra). Y ¿por qué solo se discierne en el lugar del S₂ y no en el del Amo verdadero? La respuesta es sencilla: “[s]i el esclavo muere, ya no hay nada” (349). Así, en esta dialéctica, “[l]o que se apuesta no es la vida del amo, es la del esclavo” (359), por eso el Amo castrado (\$) *no sabe*, pero *desea* el saber del Esclavo para mantener la cadena significativa de poder entre ellos y no concebir el Instinto de Muerte latente que destruiría lo Simbólico inmediatamente; por esta razón, “[t]odos saben que la muerte está fuera de juego” (359) de este sistema.

Como el Instinto de Muerte se encuentra en la misma convivencia de ambos individuos, “en esta dialéctica el sujeto amo asume un riesgo de vida” (351). ¿Por qué? Lo que sucede es que si el trabajador muere o se le libera, el Amo verdadero deja de situarse en la posición que lo ha encumbrado como el que manda; por tanto, es su naturaleza estar *arriesgado* para no aniquilar su referente dominante: “es un amo solamente porque empieza a arriesgarlo todo” (*Seminario 17*, 87); incluso, se expone a perder algo de él para hacer la Ley y mantener el sistema de lo Simbólico: “El amo, en este asunto, hace un pequeño esfuerzo para que todo marche, es decir, da la orden. Solo con que desempeñe su función de amo ya pierde algo en ello”. Y ¿qué es lo que pierde? El *objet petit a*, el goce de la vida que tiene aún el Amo no barrado (S), el Sujeto. Este abandona lo que es en él más que él mismo, el goce, el *objet a*, cuando ha visto en el plano de lo Imaginario al Amo absoluto, quien le ha dado al Sujeto la imagen que desea convertirse (Amo barrado, \$), situándolo en el límite y cese de la vida plena mediante la Muerte: “el amo a quien se le debe este plus de goce [*objet petit a*] ha renunciado a todo, empezando por el goce, porque se ha expuesto a la muerte” (113). Asimismo, el *riesgo* que asume el Amo (\$) también se visualiza en la concomitancia con el Esclavo, que es lo

real: “La verdad de lo que articula [el «discurso del Amo»] es esta, la relación con ese real, en tanto propiamente imposible” (183) de significar. Recordemos que el *saber* producido por el trabajador se debe a la *verdad*, y “la verdad dirige a lo real” (*Seminario 16*, 13). ¿Por qué la *verdad* nos conduce a lo *imposible*, lo *real*? La respuesta es simple: evidenciarnos la fragilidad del Amo verdadero por su correspondencia con lo *real*, el caos, donde se situaba el Sujeto (S) antes de ser escindido, pero que este no ha visualizado en la relación inicial (S₁ con S₂) por encontrarse *ilusionado*, estado que le ha permitido soportar la inexistencia del *fantasme* en su concomitancia con el Esclavo; si aquello no sucediera, se destruiría todo lo estructurado, lo Simbólico, tal cual lo hace la Muerte cuando aparece; por ello, “la verdad... es la que hace surgir aquel significante, la muerte” (*Seminario 17*, 186). Con el Instinto de Muerte en el proceso de producción del *saber* y en la primera relación *mítica* del desplazamiento del S₁, el poder del Amo y la subordinación del Esclavo se encuentra en constante *riesgo*, es decir, como *imposible* de mantener por siempre, ya que esta situación se encuentra en sus mismos orígenes: “La primera línea implica una relación [S₁→S₂] que está incluida aquí con una flecha y que se define siempre como imposible” (188) Y ¿por qué se asume de esta manera, irrealizable? Se acepta inviable este engranaje significacional, puesto que en “el discurso del amo... es en efecto imposible que haya un amo que haga funcionar su mundo” (188). Y esto se debe a que la persona que *hace* el sistema del Amo es el Esclavo, pues tiene el *saber* para hacerlo, así como posicionar al Sujeto no tachado, S, en Amo verdadero, castrado, barrado (\$).

Si lo disertado en cuanto a la *verdad* que prodiga el *saber* y que nos dirige a lo *real*, así como la concepción de que el Esclavo es *real* porque conlleva *per se* el Instinto de Muerte, además de ser generador y sustento del sistema, todo este ejercicio laboral del Esclavo es una quimera, puesto que su trabajo es *imposible* debido a que él es *real*, en

otras palabras, *imposible*. En conclusión, si el sistema se muestra en constante *riesgo*, es decir, en la *imposibilidad* de mantenerse, entonces, el «discurso del Amo» es *real*, *imposible*, de concebir como de funcionar.

Como se ha visto a lo largo del capítulo, el «discurso del Amo» comporta una serie de elementos desde la cadena significante, el Significante Amo (S_1), el Esclavo (S_2), el Sujeto (S), el Sujeto barrado ($\$$) y el *objet petit a*, hasta los lugares en los que se desenvuelven, por ejemplo, el Otro, el *saber*, el “más allá” del Espejo, el plano Imaginario, la dimensión de lo Simbólico, y el ámbito de lo *real*. También, hemos descrito procesos como el despliegue del significante inicial con la finalidad de representar a un Sujeto ante otro significante, pues este le dará las *identificaciones formadoras* que harán posible la castración del Amo, S , hacia uno escindido, $\$$, Amo verdadero, para que cumpla las respectiva función de subordinar y *robar* el conocimiento, el *saber*, impulsado por la *verdad* del Esclavo, pues el Sujeto tachado, dominante, no sabe comportarse tal cual.

En todo este proceso de significación, se ha confirmado que la partida del S_1 es *mítica*, *imaginaria*, pues es captado y atraído por la «batería de significantes», el tesoro de objetos imaginarios, que se encuentran en el plano de lo Imaginario, donde allende se encuentra el Otro. Como la partida es *imaginada*, el S_1 es *ilusionado*, fascinado, por lo ofrecido en S_2 ; dicho de otra forma, para la realización de este despliegue significacional se hace inevitable la generación de un *fantasme*, fantasma ($S\Diamond a$), para no visualizar que el Significante Amo, quien representa a un Sujeto, se encuentra en contacto directo con lo *real*, lo *imposible* de significar, lo que ha formado al Sujeto de manera inicial y que *desechará* luego de que los objetos imaginarios le otorguen las *identificaciones* necesarias para que sea un Sujeto clivado, $\$$. Por este motivo, el S_1 está *ciego* ante el deslizamiento

de la cadena de significantes; por ello, este significante primigenio, representante de un Sujeto, *no sabe*, pero sí desea *algo* que hay en el S_2 . Es en este emplazamiento de la cadena significacional donde el S_1 —por tanto el S también— al ubicarse frente al Otro, la red del lenguaje, el Amo absoluto, se le mostrará su composición y su naturaleza de ser castrado, es decir, lo que debe *excluir, perder* lo que hay en él, con el objetivo de significarse en un Amo barrado. Y quien provoca esa ejecución no es más que la misma Muerte, situada en ese “más allá” del Espejo, que le prodigará el Instinto de Muerte.

Como en los objetos imaginarios ubicados en el S_2 se halla ese instinto mortal, en el Estadio del Especular, donde se produce las identificaciones que desubjetivarán al Sujeto en \$ escindido, se transmitirá el Instinto de Muerte que afectará tanto al Esclavo situado en este sector, como al Amo quien lo subordinará a la vez que es subordinado por aquel. En el caso del Esclavo, quien tiene el *saber* de la *verdad* y que hace posible la posición del Amo (\$), su muerte posibilitará que *todo empiece de nuevo*, ya que su fenecimiento acarreará la fractura y el desmontaje del sistema que lo explota; en otras palabras, traería el derrumbe del «discurso del Amo». En cambio, el Amo *no espera nada* con su muerte, pues se mantiene dependiente de la muerte del Esclavo; su perecimiento no acarreará mayores problemas al engranaje que lo encumbra y que paradójicamente no ha organizado, puesto que no sabe comportarse como un Amo verdadero dado que el Esclavo es quien lo hace un \$ tachado. En síntesis, por el Instinto de Muerte que rodea a ambos actantes, \$ y S_2 , se percibe fácticamente la realización de lo que es *imposible* para la razón y la vida: la destrucción del orbe subordinante. La Muerte propicia estas consecuencias inconcebibles porque la Muerte es lo *real*, lo *imposible* de significar y concebir; empero, el Instinto de Muerte permanece latente en el referente porque lo *real* es su materia ígnea y primigenia, fuente de lo erigido verbalmente: la realidad; por lo tanto, ante lo dicho, no hay *fantasme* que proteja al Amo barrado y al Esclavo frente al

advenimiento de la desintegración *real*. Asimismo, al esperar la muerte en diferentes grados para cada uno de los actuantes de este mecanismo significacional, la relación se hace *imposible* entre el S₁ y el S₂, pese a la partida *mítica* y atracción inicial por la *ilusión* del fantasma que hizo factible este desplazamiento, ya que al Sujeto representado por S₁ se le coloca ante la imagen de la misma Muerte ubicada en S₂. A causa de ello, no hay un funcionamiento perfecto del «discurso del Amo», sino un constante *riesgo* de destrucción.

Y ¿por qué este procedimiento laboral se presenta en constante peligro de desestructuración? La respuesta es sencilla: el que motiva el recorrido del Significante Amo, que representa a un S, es el S₂, el Esclavo, que le brinda el conocimiento, el *saber* prodigado por la *verdad*, al Amo ya tachado —gracias al «tesoro de significantes» que comporta y en el que se encuentra insertado el Instinto de Muerte—, pues quiere *empezar todo de nuevo*. A partir de lo dicho, por analogía, si lo *real* es lo *imposible*, y la Muerte es lo *imposible* de significar, y el Esclavo se sitúa inmiscuido en dicha *imposibilidad*, por tanto, el Esclavo es *real*. Entonces, por consecuencia lógica de lo establecido, el «discurso del Amo» también es *real*, es decir, *imposible* de realizarse.

De este modo, ante la visualización y descripción de la compleja estructuración de dominio, lo que veremos en los siguientes capítulos de la Tesis de Maestría será la demostración de nuestra hipótesis general: el «discurso del Amo», en el cual existe dos actuantes, el Amo y el Esclavo, generadores de un mecanismo de subordinación, siempre en zozobra, con sus respectivas consecuencias, insertado como funcionamiento poético que despliega la *imposibilidad* de la relación, ya que este discurso es *real*, en las *Cartas a Antonio*. A su vez, de nuestra formulación central, se desprenderán seis hipótesis específicas que son las implicancias de la puesta en marcha del «discurso del Amo» en la correspondencia poética en cuestión: el *saber* del Esclavo y el *robo* del Amo; el Amo *no*

sabe pero desea; el Estadio del Espejo; el Amo *ciego* (no hay fantasma); la *ilusión* del Amo; y el Amo *arriesga* todo (el Instinto de Muerte).

CAPÍTULO III:

EL «DISCURSO DEL AMO» EN LAS CARTAS A ANTONIO DE CÉSAR MORO

En el primer capítulo se hizo un recuento bibliográfico de César Moro a nivel nacional e internacional desde que aparecieron sus primeros textos en el periódico *El Norte* hasta las ediciones de Obras completas; con ello, se demuestra la importancia y trascendencia del vate surrealista en las letras hispanoamericanas. Después, se realizó un examen riguroso de las distintas ediciones que ha tenido las *Cartas a Antonio* con el fin de verificar las variables, inserciones y exclusiones que ha sufrido este epistolario lírico. Luego, se efectuó una lectura crítica sobre los diferentes artículos y libros que abordan en mayor y menor proporción las *Cartas*; de este modo, se ha visualizado el desdén del canon crítico en relación a las misivas poéticas debido a su naturaleza escritural, la “anexión” a otros textos, y la estigmatización de encontrarse «inacabadas»; no obstante, este tamiz con el que se ha estudiado dichos poemas en prosa se ha transformado en los últimos años gracias al análisis temático que ha expuesto su riqueza verbal, además de exponer el estilo surrealista en el cual se encuentran escritas.

En el segundo apartado de nuestra investigación, se delineó los diferentes elementos que integran el «discurso del Amo», como el Significante Amo (S₁), el Esclavo (S₂) el Sujeto (S), el Sujeto escindido (\$) y el *objet petit a*, entre otros, que forman la cadena significacional. Con ello, se ha podido engranar el mecanismo de subordinación

latente y palpable dentro de las *Cartas*, pues es el sistema poético por el cual el Emisor se dirige al Receptor mediante un discurso amoroso y una intensidad pasional. Asimismo, mediante esta teorización, se pudo establecer la hipótesis general de trabajo: el «discurso del Amo», en el cual existe dos actuantes, el Amo y el Esclavo, generadores de un mecanismo de subordinación, siempre en zozobra, con sus respectivas consecuencias, insertado como funcionamiento poético que despliega la *imposibilidad* de la relación, ya que este discurso es *real*, en las *Cartas a Antonio*.

Entonces, continuando con el desarrollo de la Tesis de Maestría, en este tercer capítulo se delinearán los interlocutores, el amado (*erómenos*) y el amante (*erastés*), con la finalidad de establecer un discurso coherente, aunque beligerante, en cuanto a quién ejerce la voz y el mando en estos poemas en prosa que, por supuesto, se alinea a la hipótesis mencionada, el «discurso del Amo». Luego, se aplicará esta categoría en las seis cartas canónicas y aceptadas como parte de un proyecto iniciado por César Moro y que, al parecer, según algunos investigadores, no fue terminado. Así, en cada una de ellas, mediante la hipótesis general, se alinearán las implicancias dispuestas por el «discurso del Amo», es decir, las hipótesis específicas: el *saber* del Esclavo y el *robo* del Amo; el Amo *no sabe pero desea*; el Estadio del Espejo; el Amo *ciego* (no hay fantasma); la *ilusión* del Amo; y el Amo *arriesga* todo (el Instinto de Muerte), con una esquematización respectiva al final de cada exégesis que probarán sus mecanismos de subordinación, así como la *imposibilidad* de la relación por ser *real*, en dicha colección de poemas.

3. 1.- Los interlocutores: el amado (*erómenos*) y el amante (*erastés*)

En una anterior investigación, específicamente la Tesis de Licenciatura intitulada *La metáfora del amor en La tortuga ecuestre de César Moro* (2014) presentada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, demostramos que el discurso enunciado por

parte del Emisor poético es el de un amado (ἐρώμενος, *erómenos*) y no de un amante (ἐραστής, *erastés*), como la crítica tradicional lo ha suscrito durante décadas. Así, lo que suscitó nuestra exégesis sobre la poesía de César Moro fue contradecir la existencia de una voz poética correspondiente al *erastés*, que dirige su alocución a un *erómenos*, este último descrito a la sazón de receptor pasivo sin mayor incidencia en la apología construida por el primero. Lamentablemente, esta percepción de los críticos se ha endilgado a toda la producción del bardo surrealista como un *modus operandi*; no obstante, nos ha sorprendido la adopción de esta formulación discursiva del amante en relación al amado sin mayores reparos, puesto que en los versos del autor de *Le château de grisou* no existe una homogeneidad de enunciación poética.

A contracorriente de la *doxa* canónica, en la Tesis de Licenciatura mencionada se cuestionó el planteamiento establecido, ya que por las características disertadas en *La tortuga ecuestre*, se logró evidenciar que la prédica poética desplegada pertenece a la de un *erómenos*, dado que este responde con su *mano milagrosa* a la incitación del *erastés* con lo cual se crea el amor. Y ¿por qué afirmamos que es un amado y no un amante? Lo que sucede es que solo el *erómenos* es capaz de dar su vida por el *erastés*, destruir el mundo, transgredir la historia y generar un nuevo referente donde ambos puedan escribir un nuevo orden. Asimismo, luego de la relación de ellos, la implicancia que se gestará es una *unión jamás vista*, indestructible, indisoluble. Por este motivo y debido a que estas particularidades se despliegan en otros textos de César Moro, aseveramos que la lógica de enunciación de un *erómenos* a un *erastés* se replica, también, en los poemas denominados *Cartas a Antonio*.

Al tomar lo explicado como estructura básica del discurso, el amado y el amante, lo que se disertará es la génesis de las relaciones de poder y subordinación graficados en

las nominaciones que utilizaremos, a partir de ahora, como el Amo³¹ y el Esclavo. Con lo comentado en el marco teórico, sustentaremos en las *Cartas a Antonio* que el Amo es el *erómenos* y el Esclavo, el *erastés*, con todas los procedimientos, singularidades y consecuencias que este concepto acarrea. Allende, denotaremos cómo el amado se convierte en un Amo verdadero mediante la pérdida de un elemento que es lo más íntimo en él, el *objet petit a*.

A continuación, comprobaremos en los siguientes apartados nuestra hipótesis central así como las específicas: el «discurso del Amo», en la que actúan dos participantes, el Amo y el Esclavo, generadores de un sistema de subordinación, siempre en zozobra, con sus respectivas implicancias, insertado como funcionamiento poético que despliega la *imposibilidad* de la relación por ser *real*, en las *Cartas a Antonio*.

3. 2.- *Cartas a Antonio*: el Amo y el Esclavo

Las *Cartas a Antonio*³² son una serie de 6 epístolas que tienen un lenguaje altamente lírico³³. Su destinatario no es otro que el nominado como “Antonio”; además en ellas se revela la apología por este último, pues se le reviste como ser supremo, indomable, alineado con los dioses, y dominador de la Naturaleza. El candor que emerge de este personaje cautiva al Emisor, quien se desvive por el Receptor en versos amorosos, eróticos, además de transgresores, sexuales, copulativos, etc. No obstante, en la imagen

³¹ Para tener una economía del lenguaje, cuando mencionemos la denominación de “Amo” sin otros adjetivos, por ejemplo, “verdadero”, “tal cual”, “tachado”, “en clivaje”, etc., nos estamos refiriendo exactamente al Sujeto barrado, \$. Y cuando se refiera al Sujeto, S, no desubjetivado, lo anotaremos de forma precisa como “Amo no castrado”, “Amo no escindido”, entre otras denominaciones.

³² Nuestro análisis tendrá como base textual de las *Cartas a Antonio* la edición de las *Obras completas de César Moro*, 5 tomos, publicado en el 2016 por la Academia Peruana de la Lengua y Sur Anticuaria y que estuvo al cuidado de Ricardo Silva-Santisteban. Todas las referencias de páginas y poemas pertenecen al segundo volumen, *Obra poética completa II*, de dicha publicación. No obstante, cualquier precisión o variante se tomará de la edición de *Obra poética completa* (2015) que estuvo al cuidado de André Coyné, Daniel Lefort y Julio Ortega, y que apareció en la Colección Archivos.

³³ Hemos tomado las *Cartas a Antonio* como textos poéticos, ya que fueron parte de un gran proyecto inacabado, como ya se ha precisado anteriormente. Por lo tanto, para nosotros estas *Cartas* son escritos de poesía.

tiránica de “Antonio” subyace una estructura de relaciones de poder muy distinta a la *doxa* general, ya que este Receptor no es el verdadero ni auténtico Amo que ha sometido al Emisor como un Esclavo, sino que las funciones son inversas, Emisor-Amo-amado-*erómenos* y Receptor-Esclavo-amante-*erastés*; gracias a esta disposición, se produce el engranaje de subordinación amorosa.

Entonces, sobre lo dicho, demostraremos en los siguientes textos de las *Cartas a Antonio* nuestra hipótesis general del «discurso del Amo» y las diferentes hipótesis específicas ya mencionadas.

3. 2. 1.- “I: Domingo, 23 de octubre [de 1938]”³⁴

En esta sección, primero, transcribiremos el texto poético completo con la finalidad de que el lector conozca lo que se analizará y pueda comprender mejor el trabajo interpretativo. Luego, se realizará la respectiva exégesis con el método hermenéutico y el marco teórico psicoanalítico de Jacques Lacan abordado y desarrollado en el capítulo anterior. Por último, se efectuará el esquema del «discurso del Amo» que subyace en el escrito.

A) El texto

La primera epístola que analizaremos corresponde a la edición *Obra poética completa II*, de César Moro, publicado en el año 2016:

³⁴ Tomaremos las fechas de las *Cartas* como referencia para distinguirlas, ya que no llevan título alguno salvo una enumeración en romanos.

I

Un deseo de verdadera comunicación contigo se hace más y más urgente. A veces me parece que no somos bastante amigos, que tienes todavía muchas reservas conmigo. Quizá yo, sin quererlo, tengo la culpa.

Enteramente a la merced de tu presencia ardientemente deseada o de tu ausencia desesperadamente vivida, cuando estoy frente a ti estoy bajo tu imperio absoluto. Si estás alegre estoy alegre, si estás triste estoy triste: no tengo tiempo de pensar, sólo³⁵ puedo sentir. Cuando te vas pienso y reflexiono y me avergüenzo de imaginar que puedes juzgarme egoísta, o aun peor, que puedes interpretar mi vehemencia como la voracidad elemental de la satisfacción de un deseo. Esto estaría muy lejos de la verdad. Mi afecto por ti es tan profundo, tan leal, tan puro que no puede tener uno sino múltiples aspectos.

Cuando te digo cosas que pueden parecerte pueriles, no hago sino exteriorizar en forma espontánea una convicción. No me explico cómo los demás no perciben inmediatamente lo que yo veo, no supongo, veo en ti. O quizá hay demasiada gente que lo ve como yo, y entonces me entristece pensar que, si bien nadie puede quererte como yo, en cambio todos tienen más méritos y mayor posibilidad de hacerse querer por ti. Cuando digo quererte hago abstracción de todo aquello que pueda parecerte equívoco y queda siempre una extensión inmensa de afecto y de ternura.

Pensar que tú puedes creer que me divierto, que estoy alegre o siquiera tranquilo lejos de ti, me entristece como si hubiera cometido un crimen. Nada puede distraerme de mi única preocupación, de mi solo pensamiento, de la tristeza incurable de no verte a todas horas, de estar lejos del maravilloso espectáculo, de tu presencia. Te quiero, comprende solamente esta cosa sencilla y terrible: querer y querer cada día más y con más fuerza y hacer que el Universo dependa de tu voluntad o de tu capricho. El tiempo es hermoso si tú quieres, horriblemente triste si estás triste o si tu rostro se cubre con las nubes de la cólera o del disgusto. Apenas te alejas y ya el cielo radioso se oscurece.

Domingo, 23 de octubre [de 1938]

B) Despliegue *mítico e ilusión del Significante Amo*

En el primer párrafo de este poema encontramos el despliegue del «discurso del Amo»; los elementos que integran este engranaje significacional empiezan su labor de recorrido y fascinación: “Un deseo de verdadera comunicación contigo se hace más y más urgente” (Moro 2016: 339). Recordemos que en el S₂, lugar donde se posiciona el Esclavo, el

³⁵ Transcribimos tal cual la puntuación original con el fin de no alterar el sentido original que le quiso dar el poeta surrealista César Moro.

amante, *erastés*, se descubre el «tesoro de significantes» que alumbran e incitan el *desplazamiento* mítico, imaginario, del Significante Amo, S_1 , quien representa a un Sujeto, S, el amado, *erómenos*. Desde la posición del S_2 irradia un “deseo verdadero de comunicación” (339), pues tanto el deseo como la *verdad*, allende de la comunicación (conocimiento), provienen desde este lado, puesto que el Esclavo es quien tiene dicho *saber*, por ello, el S_1 se halla *ilusionado* ante la posibilidad de conocer esa sapiencia.

Esta *ilusión* del Significante Amo se debe al *fantasme* generado desde el frente del otro significante con la finalidad de que inicie su recorrido y se conjeture el sistema de subordinación. Lo que sucede es que entre el Amo no escindido (S) —representado por S_1 — y el Esclavo *no hay una relación* por causa de los emplazamientos en los que se sitian, como se grafica también en el poema: “A veces me parece que no somos bastante amigos, que tienes muchas reservas conmigo” (339). Por supuesto, sobre la correlación de dominación del Amo no clivado, amado, y el Esclavo, amante, no existe dicha amistad, pues este último cumplirá luego una función laboral de explotación y de manutención del Amo verdadero. El distanciamiento amical que hay entre ambos actuantes provoca “muchas reservas”, verbigracia, el *saber* apartado que tiene el *erastés* en concordancia con el *erómenos*, quien se encuentra encandilado y con curiosidad por tener, *robar*, aquel discernimiento, puesto que el Amo no clivado *no sabe, pero desea* ello. Efectivamente, recordemos que el Sujeto, quien es representado por un S_1 , es en potencia un Amo porque *no sabe* cómo se desplegará el sistema, tampoco mantenerlo. La no-relación entre ambos, al parecer, se debe a un origen desconocido, como se enuncia en el texto: “Quizá yo, sin quererlo, tenga la culpa” (339). Esta afirmación es correlativa con lo dicho: el Amo en clivaje, el *erómenos*, no tiene el mayor grado de conocimiento de esta estructura, pues quien *sí sabe* es el Esclavo, el *erastés*, por lo que suscita la partida *imaginaria* del S_1 al

comienzo del texto debido a la fabricación del fantasma que hace posible la relación primitiva, aunque engañosa, del «discurso del Amo».

C) Identificaciones *especulares* y el *objet petit a*

En el texto, el Sujeto se encuentra a disposición del Esclavo, el amante, eje del sistema que encumbrará aquel como Amo tal cual: “Enteramente a la merced de tu presencia ardientemente deseada o de tu ausencia desesperadamente vivida, cuando estoy frente a ti estoy bajo tu imperio absoluto” (339). Lo que se desprende de la cita es la confirmación de una de las implicancias que se diserta en nuestra hipótesis general, el «discurso del Amo», donde el Esclavo es quien esclaviza al Amo, pues este depende del primero, ya que al no existir el Esclavo, no habría un sistema de subordinación ni Amo. De este modo, se comprende la prédica apologética del Emisor, S₁, que representa al amado, *erómenos*, hacia el Receptor, *erastés*, amante, donde se le describe a este con una omnipresencia imperante. A partir de aquí, la fascinación irradiada desde el S₂ debido a la «batería de significantes» del Otro, quien se coloca en este lugar, principia a cumplir su finalidad: servir como *elementos formadores* y de *identificación* para el S no escindido representado por el S₁: “Si estás alegre estoy alegre, si estás triste estoy triste: no tengo tiempo de pensar, sólo puedo sentir (339)”. Estas *identificaciones* se deben a la Teoría del Espejo, donde el Sujeto empieza a tomar y discriminar ciertos elementos situados en el plano de lo Imaginario que le permitirán constituirse como \$ castrado. Justamente, a causa de estos objetos *imaginarios* es que se inicia el recorrido *mítico, imaginario*, de S₁. La cita, además, nos delinea la plena formación del Amo dividido, \$, por ello, no puede pensar, razonar, dado que no ha adquirido el lenguaje que lo tachará. El amado aún siente, no discierne, ya que se muestra como un Amo no clivado, inestable, *imaginado*; por este

motivo, su caracterización colinda con lo dinámico, vehemente, radical, puesto que aún no ha sido desubjetivado: “Cuando te vas pienso y reflexiono y me avergüenzo de *imaginar* que puedes juzgarme egoísta, o aun peor, que puedes interpretar mi vehemencia como la voracidad elemental de la satisfacción de un deseo” (339; la cursiva es nuestra). Lo que notamos es que con la huida del Esclavo, el Amo se castra y por momentos deja de estar *ciego*, ya que puede visualizar su comportamiento indomable, su ser violento y fogoso relacionado con el deseo, el objeto-*causa* de deseo que anhela pero que nunca encuentra, pues siempre es *huidizo*, *metonímico*, de satisfacer. Esto lo deshonra, avergüenza, ya que *eso*, su actitud virulenta por el deseo, está en lo más íntimo de él y que es en él más que él mismo, el *objet petit a*. No obstante, este cuerpo íntimo y ajeno, “ex-timo”³⁶, está sumamente enraizado en \$; empero, *eso* es inubicable pues adopta una diversidad de rostros en la misma interioridad del Amo: “Esto estaría muy lejos de la verdad. Mi afecto por ti es tan *profundo*, tan leal, tan *puro que no puede tener uno sino múltiples aspectos*” (339; la cursiva es nuestra). El objeto *a* se encuentra en estado puro porque proviene del inconsciente (“profundo”), por tanto, su naturaleza es violencia genésica, deseo flotante que trastoca la realidad, por lo que existe la obligación de *perderlo*.

D) El Amo está *ciego*

En el «discurso del Amo», luego de la partida primitiva del S_1 y el proceso de *identificación* con los objetos formadores, el Amo se *ciega*, puesto que no hay un *fantasme*, una realidad que cubra la relación directa del Sujeto clivado, \$, con el objeto-*causa* de deseo, el *a*. En el texto, la castración se ha manifestado cuando el Esclavo, el amante, *se va*, pues empieza a dilucidar su estado anterior, el Imaginario, donde no había

³⁶ El concepto “ex-timo” se menciona en el *Seminario 8. La transferencia*, de Jacques Lacan.

control ni reglas. Ahora el Sujeto barrado *habla*³⁷ y se descubre escindido de lo que era íntimo a él, el *objet petit a*; no obstante, este elemento reprimido será perpetuamente *anhelado*. Con ello, se establece una relación inestable, una conexión que no puede establecerse, por lo que el Amo prefiere *cegar*se ante la inexistencia del fantasma que haría posible esta correspondencia: “Cuando te digo cosas que puede parecerle pueriles, no hago sino exteriorizar en forma espontánea una convicción. No me explico como los demás *no perciben* inmediatamente todo lo que yo *veo*, no supongo, *veo* en ti” (339; la cursiva es nuestra). El Amo castrado no percibe ni logra entender por qué él si puede visualizar en el Esclavo algo que lo encandila a diferencia de otros que no denotan nada especial. Hay en él un objeto que el amado *anhela* y que ha *perdido* en el momento de *hablar* y que lo ha descolocado del Imaginario; empero, no sabe qué *cosa* es. Asimismo, el Amo *no ve* lo que es *real*, el Esclavo, ya que desde la posición del S₂ se desprende ese *objet petit a* que es *imposible* de retener; entonces, el Esclavo situado aquí es por supuesto *real*, lo que retorna siempre al mismo lugar, *lo que no cesa de no escribirse*, el caos primitivo de donde ha surgido el Sujeto, S.

Al encontrarse *ciego* y no ver la conexión que haría *imposible, real*, su relación, el Emisor cuestiona el proceder tanto de él como del Esclavo: “O quizá haya demasiada gente que lo ve como yo, y entonces me entristece pensar que, si bien nadie puede quererte como yo, en cambio todos tienen más méritos y mayor posibilidad de hacerse querer por ti” (339-340). Esta actitud se debe a que el amante, el Esclavo, tiene el *saber* que todos quieren y que este dispone para el Amo de turno, por ende, el lamento del *erómenos*, el Amo, el \$, debido a que el Esclavo no irradia su presencia exclusivamente para aquel. Nuevamente encontramos una de las consecuencias del «discurso del Amo» ya

³⁷ Recordemos que la *voz* pertenece a uno de los elementos en los que se puede manifestar el objeto *a*, ya que es un *resto* del proceso de desobjetivación.

referenciadas, en el cual el Amo es realmente un subyugado del Esclavo, pues está sometido a las disposiciones de este: “Cuando digo quererte hago abstracción de todo aquello que pueda parecerte *equivoco* y queda siempre una extensión inmensa de afecto y de ternura” (340; la cursiva es nuestra). Con la cita, se colige la dependencia existente y encadenada del *erómenos* hacia el *erastés*, ya que al eliminar su “equivoco”, el objeto *a*, lo que ha desechado para encumbrarse como Amo, solo le queda el “afecto”, es decir, lo que hace que se encuentre “[i]nclinado a alguien o algo” (DRAES 2014).

E) El Amo castrado que lo arriesga todo

El Amo se encuentra castrado. El clivaje de su subjetividad se ha debido a las *identificaciones formadoras* que se desplegaron en el plano de lo Imaginario por la irradiación que estas hicieron para que el Significante Amo empiece su desplazamiento y represente al Sujeto, amado, *erómenos*, ante otro significante, el S₂, el Esclavo, el *erastés*. En el texto poético la división del Amo no tachado se manifestó cuando el Esclavo *se fue*, con lo que dejó a aquel su juego imaginario de violencia y desmesura; a causa de ello, el reclamo y la reiteración del Amo ahora ya clivado: “Pensar que tú puedes creer que me divierto, que estoy alegre o siquiera tranquilo lejos de ti, me entristece como si hubiera cometido un crimen” (Moro 2016: 340). El Sujeto antes gozaba en diversión, pero al ser barrado y convertirse en Amo (\$) por la lejanía del Esclavo, se muestra triste, sin alegría, puesto que ya se posiciona en lo Simbólico, donde están los símbolos, el lenguaje, el raciocinio, que lo han desubjetivado: “Nada puede distraerme de mi única preocupación, de mi solo³⁸ *pensamiento*, de la tristeza incurable de no verte a todas horas, de estar lejos del maravilloso espectáculo de tu presencia” (340; la cursiva es nuestra). Hay una nostalgia de ese goce desechado, *excluido*, el *objet petit a*, que el Amo tuvo que *restarse*

³⁸ La construcción sintáctica es del original.

cuando el Esclavo, el amante, principió a irse de su lado. Lamentablemente, la ausencia del Esclavo, el *erastés*, pese a la castración del Amo, permanece latente, *anhelante*, aunque jamás ubicado, por su naturaleza correlativa con el objeto *a*.

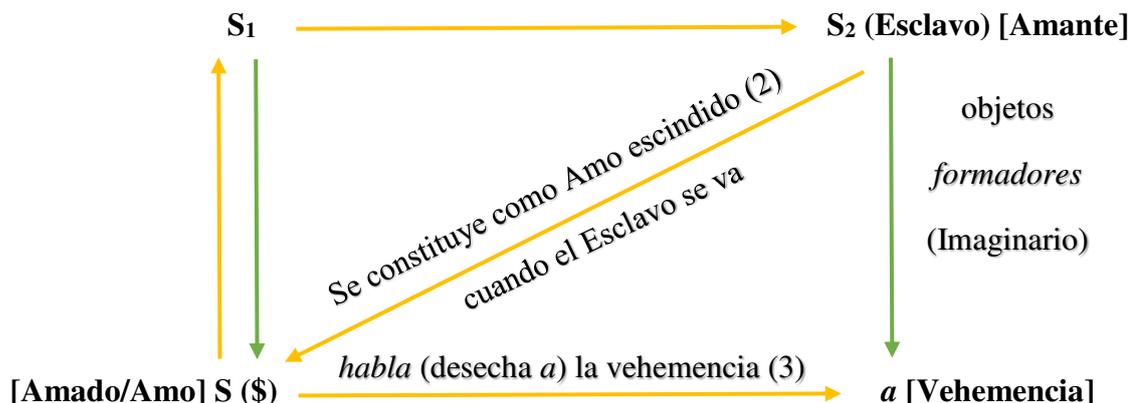
El deseo del Emisor hacia el Receptor se deja sentir al final del texto; este deseo lo atormentará, pues se ha metaforizado y adscrito al amante, el Esclavo: “te quiero, comprende solamente esa cosa sencilla y terrible: querer y querer cada día más y con más fuerza y hacer que el Universo dependa de tu voluntad o de tu capricho” (340). Según el *DRAES* (2014), «querer» es “1. Desear o apetecer”. Por consiguiente, si el querer, el deseo, se halla en el *erastés*, se puede colegir que lo *ambicionado* se muestra *ausente*, lejano, pues el Esclavo se encuentra *desaparecido*; con ello, terminamos de confirmar la sustancia misma del objeto- causa de deseo, siempre *metonímico*, que motiva la búsqueda, lamento y deseo del Amo por aquel *objet a*, el Esclavo. Entonces, se puede inferir el poder que tiene el *erastés*, ya que genera todo este deseo y angustia del Amo; incluso, generar que el Universo dependa de él. Recordemos que el Esclavo es quien tiene el *saber* a causa de la *verdad* que él conlleva en su labor; empero, la subordinación del amado ante el amante provocará un *riesgo*, ya que este es *real*, caótico: “El tiempo es hermoso si tú quieres, horriblemente triste si estás triste o si tu rostro se cubre con las nubes de la cólera o del disgusto” (Moro 2016: 340). Los objetos *imaginarios* que sirvieron en la formación del Amo, \$, se muestran latentes en el Esclavo, ya que él se halla en S_2 donde existe el «tesoro de los significantes» del Otro. Por ello, la función del Esclavo, el amante, es trascendental en la configuración del mundo simbólico del Amo por lo que su *extinción*, el Instinto de Muerte, acabaría con todo el «discurso del Amo», puesto que ya no habría persona alguna que laboraría para la manutención del Sujeto barrado como Amo verdadero. En consecuencia, se infiere que el alejamiento, la desaparición del Esclavo, el *erastés*, destruiría el sistema de subordinación: “Apenas te alejas y ya el cielo radioso se

oscurece” (340). La omnipotencia del amante deja su huella en esta cita, pues el cielo, el límite de lo máximo, se torna sombrío; es decir, el Esclavo es mucho más poderoso que el mismo sol que alumbraba la vida. En síntesis, por la no-relación que se escribe entre el Amo y el Esclavo, el «discurso del Amo» se vuelve inestable, *imposible* de hacer, ya que es *real*. Ahora bien, pese a que el Emisor trata de establecer ciertas correspondencias, la *imposibilidad* del sistema, la desconexión entre el amado y el amante, el *erómenos* y el *erastés*, el Amo y el Esclavo, se evidencia de principio a fin en el texto, puesto que todo es *real*.

F) Esquema del «discurso del Amo» en la carta “I”

A lo largo del poema el Emisor, el Significante Amo, ha emprendido su desplazamiento *imaginario* por la irradiación de los objetos *formadores*, que se sitúan en S_2 , donde se halla el Esclavo, el amante, el *erastés*. Este deja sentir su omnipotencia frente al Amo aún no escindido y que es representado por S_1 ante aquel. Las *identificaciones* principian por parte del locutor poético hasta que el Amo no barrado *habla*; acción que evidencia la *castración*, exclusión del *objet petit a*, como consecuencia de la partida del Esclavo. La lejanía de este ha provocado el ascenso del \$, el *erómenos*, al mundo de lo Simbólico, el referente en el que dictaminan los símbolos, la Ley; con esto, el Amo, recuerda su estancia *imaginaria* donde ha existido vehemencia y convivencia entre el amado y el amante. Por ello, el Esclavo es visto como deseo que *huye*, nunca alcanzado, por su idiosincrasia de *objet petit a*. La distancia de este, debido a su poder presente, genera zozobra en el «discurso del Amo»; por tanto, al presentarse *ausente*, el sistema de subordinación que somete al S_2 se aniquila totalmente. Así, la estructura de sojuzgamiento y mecanismos de subyugación hacia el Esclavo se torna *imposible* de mantenerse, ya que el conjunto sistemático, así como sus factores, pertenecen a lo *real*. Por lo expuesto, el esquema del poema analizado quedaría del siguiente modo:

Desplazamiento *mítico* por irradiación, *ilusión*, del *saber* de S₂ (1)³⁹



No hay fantasma, pero el Amo está *ciego* ante lo real
(hay *imposibilidad* de relación)

EL SISTEMA ES REAL

3. 2. 2.- "II: 25 de enero de 1939"

En esta sección transcribiremos el texto poético completo con la finalidad de que el lector conozca lo que se analizará y pueda comprender mejor el trabajo interpretativo. Luego, se realizará la respectiva exégesis con el método hermenéutico y el marco teórico psicoanalítico de Jacques Lacan abordado y desarrollado en el capítulo anterior. Por último, se efectuará el esquema del «discurso del Amo» que subyace en el escrito.

A) El texto

A continuación, la segunda epístola que analizaremos corresponde a la edición *Obra poética completa II*, de César Moro, publicado en el año 2016:

³⁹ La enumeración indica la cronología del «discurso del Amo».

II

El amor en la noche. Un tumulto se anuncia, un tumulto como de sangre que se vierte. Las alas del mundo empiezan a dormir, y sólo tus ojos iluminan el silencio, el gran silencio que reina a tu llegada. Y te desprendes como un árbol o como la noche, a pasos callados, como el gran caballero que aparece en los sueños. Con tu rostro severo, con el misterio y la distancia y con el gran silencio.

Yo no podré besarte, a veces dices, yo no podré besarte...

El corazón respira apenas ante el milagro repentino de tu presencia. Los ojos quisieran guardar para siempre el color de incendio de tus ojos, el resplandor de tu mirada, el exacto volumen de tu cuerpo, y devorarte y envolverte y guardarte ajeno a todas las miradas.

Te llamo desde lejos, de muy lejos; tú no me oyes, mi voz te llega amortiguada. Tú no me oyes. Si me oyeras vendrías y tus ojos se cubrirían de lágrimas y a través de esa bruma verías la imagen del amor acribillado. Pero no oyes y tu ausencia se renueva. Estás cerca de mí, estás cerca; todo me lo dice: el calor de tu cuerpo, tu cuerpo mismo, la sombra terrible de tu cuerpo interceptando la luz del sol. Tu voz también quiere decirme que estás cerca. Pero no es cierto... Ya te fuiste. Acaso no has llegado todavía y yo estoy ciego, completamente ciego, mirándote sin verte y llamándote hacia aquel punto donde ya nadie puede seguirme, donde la soledad me acosa, donde nada responde ni nada me acompaña.

¡Volver a verte!

Por un camino que no llega te aguardo y te estaré aguardando siempre; más lejos que mi vida, más lejos que el recuerdo de la vida consciente; desde mi oscuridad, agazapado, solo, horriblemente solo, esperando que al fin vuelvas y te detengas y me mires y hables y tu voz me haga nacer y me devuelva al mundo de mí mismo que he perdido al encontrarte sin hallarte.

25 de enero de 1939

B) El amor es lo *real* e inicio del desplazamiento *mítico*

El discurso, desde el comienzo, nos anuncia su conexión con lo *real*, el amor. ¿Por qué?

Para Jacques Lacan en su *Seminario 8. La transferencia* (2003), el amor se constituye mediante la *mano milagrosa* del amado, una respuesta de lo *real*, hacia la incitación inicial del *erastés*. Como esta contestación es *imposible* de concebir (aunque se logre), entonces, el amor es *real*, ya que la *imposibilidad* es lo *real* (Pacheco 2014: 55-77). Con ello, el sentimiento amoroso principia y estructura completamente el «discurso del Amo»,

por lo que el funcionamiento de este engranaje se hace difícil de mantener y la relación se hace *imposible* de corresponder pese a que ocurre el desplazamiento del Significante Amo, S₁.

Efectivamente, como se ha expresado en el párrafo anterior, la partida *imaginaria* del S₁ se establece a pesar de la zozobra imperante de lo *real*, pues la irradiación del otro, el Esclavo, ubicado en S₂, *ilusiona* con su «tesoro de significantes» al S₁, quien representa a un Sujeto (S), el amado, el Amo aún no barrado: “Un tumulto se anuncia, un tumulto como sangre que se vierte” (Moro 2016: 341). La conexión con el plano Imaginario empieza a gestarse, pues se generará las primeras *identificaciones* que lo formarán, aunque también castrar posteriormente. El *erómenos* denota un ente, un tumulto, forjado con sangre, líquido vital para la vida. Lo que el amado visualiza es la mortalidad e Instinto de Muerte en el *erastés*, el Esclavo, por lo que puede provocar una inestabilidad, puesto que el aniquilamiento de este hará que *empiece todo de nuevo*; en el caso del Amo no clivado, S, la transferencia de la mortandad no inducirá absolutamente nada porque él *no espera nada* con su muerte.

El Esclavo es descrito como un cuerpo lleno de sangre que se vierte; empero, también un tumulto que se avizora e impone; con ello, se delinea la omnipotencia del S₂: “Las alas del mundo empiezan a dormir, y sólo⁴⁰ tus ojos iluminan el silencio, el gran silencio que reina a tu llegada” (341). Frente al referente silencioso, adormitado y oscuro, el Receptor con su presencia suscita una sinestesia (“ilumina el silencio”) en el que se transgrede la concepción de percibir y enunciar las sensaciones del Emisor. Asimismo, la luz de los fanales del amante es el destello que ha originado el despertar e interés del Significante Amo con el objetivo de que realice su desplazamiento hacia S₂. ¿Por qué?

⁴⁰ Estamos respetando las tildes del texto original.

Lo que sucede es que hay una omnipotencia del *erastés* por “iluminar” ese silencio y opacidad; en otras palabras, existe un *saber* que se libera para atraer, encantar e *ilusionar*, al S_1 que representa un Sujeto, S, amado, ante aquel «iluminador».

C) Teoría del Espejo e identificaciones *imaginarias*

Después del rito inicial del S_1 , lo que se engendra son las *identificaciones* con los objetos formadores, *imaginarios*, que se ubican en el S_2 , en el vientre del gran Otro conformado por esa «batería de significantes». La Teoría del Espejo posibilitará que el Amo no barrado comience una discriminación y reconocimiento de los elementos que arrastra de su estado caótico sin castrar. De este modo, encuentra que el Esclavo situado en el S_2 es imponente: “Y te desprendes como un árbol o como la noche, a pasos callados, como el gran caballero que aparece en los sueños” (341). El *erastés* es descrito de forma grandiosa, totémico, como el árbol o la misma noche; así, la Naturaleza es parte de su ser; por este motivo, el Esclavo es el mismo mundo donde el amado, el Sujeto, se asienta. Por consiguiente, este se halla adherido al Receptor. Con esto, el amante se convierte en el eje fundamental del Amo verdadero.

Prosiguiendo con la cita, el S_2 es presentado como un “gran caballero”, no delineado de forma simple, sino adjetivado de manera grandilocuente. Recordemos que la semántica de la palabra “caballero”, según el *DRAES* (2014), comporta: “1. adj. Montado en una caballería o, por ext., en otro animal”; también “3. m. Hombre que se comporta con distinción, nobleza y generosidad”. Las otras acepciones indican un estatus superior en cuanto al hombre cotidiano; con ello, colegimos que la *imagen* revelada del Esclavo impacta en el Sujeto no dividido, S. No obstante, pese a la idealización del amante a la sazón de un ser supremo, ideal, distinguido y educado, este evidencia una «imagen fiera» que puede causar *riesgo*: “Con tu rostro severo, con el misterio y la

distancia y con el gran silencio” (Moro 2016: 341). En esta cita se puede colegir la caracterización completa del Esclavo: su faz adusta, el misterio y silencio de su *saber* irradiante, así como la lejanía que provocará la castración del amado.

Entonces, si el *erastés* es trazado excepcionalmente, el alejamiento se vuelve connatural a ambos actuantes, pues ya no pertenecen al mismo plano de relación sentimental; por ello, el Amo sin barrar menciona en su alocución el lamento de no poder asirse con su amante a través del beso: “Yo no podré besarte, a veces dices, yo no podré besarte...” (341). Empero, la desazón de esta acción no resta la vitalidad provocada del Esclavo con su aparición: “El corazón *respira apenas* ante el milagro repentino de tu presencia” (341; la cursiva es nuestra). También, en esta referencia encontramos lo *milagroso*, lo *real*, puesto que es *imposible* de concebir la aparición y permanencia del Esclavo en el sistema, ya que su ser es no-estar, *ser-ausente*.

D) El robo del Amo y su castración

Con las *identificaciones* que el Amo no clivado ha hecho en torno a los objetos *imaginarios*, este se ha castrado. El *robo* del *saber* por parte del Sujeto, S, ha permitido la *pérdida*, la ausencia del Esclavo, a pesar de que aquel ha querido engullirlo y cogerlo, como un apto de *apropiación*: “Los ojos quisieran *guardar* para siempre el color de incendio de tus ojos, el resplandor de tu mirada, el exacto volumen de tu cuerpo, y devorarte y *envolverte* y *guardarte* ajeno a todas las miradas” (341; la cursiva es nuestra). El hurto se debe a la grandiosidad que el amante proyecta hacia la percepción del amado. Lamentablemente, el *robo* de S respecto al cuerpo y sentimiento del Esclavo es inútil, pues este es *ser-ausente*: “Te llamo desde lejos, de muy lejos, tú no me oyes, mi voz te llega amortiguada” (341). El intento de *robo* que satisfizo al S no barrado fue una labor innecesaria, pues la *ilusión* del S₂ que inició el desplazamiento *mítico* ha desaparecido,

puesto que el Sujeto que fue representado por S_1 ante otro significante S_2 ha sido clivado de establecer una relación con el Esclavo; dicho de otro modo, el S ahora es un $\$$ escindido por lo que se ha vuelto un Amo verdadero. Esto se infiere porque el Amo *habla*, deja escapar su *voz*; este elemento es asociado a las pérdidas del *objet petit a*, ya que es un *resto* que el Sujeto tachado *pierde* cuando el lenguaje ha ingresado en su subjetividad y lo ha desubjetivado.

La clivación del Amo en $\$$ dividido se ha gestado por la nostalgia y lejanía que ahora evidencia el Esclavo, ya que no existe la *ilusión* inicial que revista y engañe esa *falta* de relación: “Tú no me oyes. Si me oyeras vendrías y tus ojos se cubrirían de lágrimas y a través de esa bruma verías la imagen del amor acribillado. Pero no oyes y tu ausencia se renueva” (341). Efectivamente, el *ser-ausente* del Esclavo, quien tiene el conocimiento, la sabiduría, el poder del mundo, puesto que es constituido como la misma Naturaleza, ya no se sitúa cerca ni está en el mismo plano referencial del Amo, $\$$, pues, como dice el amado, el amante acudiría a su llamado. Lo que no comprende es que al llamarlo con su *voz* lo ha perdido por siempre, debido a que el Esclavo, el objeto *a*, es *metonímico*, *anhelante*, buscado pero no encontrado. Al desprenderse el objeto-causa de deseo del Sujeto, lo que ha generado es el deseo por el Esclavo desaparecido, ya que este lo completaba en su vida; por ello, se enuncia como *agujereado*, acribillado, el Amo que se constituía a imagen y semejanza del amante al principio. Sin embargo, lo que recogemos de esta cita y de la siguiente es que el *erómenos* está *ciego*, ya que no quiere ver la realidad, es decir, su estancia en lo Simbólico, donde ha *perdido* algo, el *objet petit a*, para convertirse en un Amo tal cual: “Pero no oyes y tu ausencia se renueva. Estás cerca de mí, estás cerca; todo me lo dice: el calor de tu cuerpo, tu cuerpo mismo, la sombra terrible de tu cuerpo interceptando la luz del sol” (341-342). El Amo percibe que el Esclavo no está, pero corporiza sustancial y monumentalmente la presencia de este para

evitar ver, *cegar* ante, la realidad verdadera: el abandono del referente por parte del amante.

E) El Amo está *ciego* y el plano de lo Simbólico

En la identificación con los objetos *imaginarios*, el Sujeto adquiere también su escisión con la entrada del lenguaje, la razón, puesto que tiene que abandonar su comportamiento vehemente connatural a él. Dicho de otro modo, en las *imágenes* situadas en S_2 se ubica el mismo elemento castrador que se *resta*, por lo que su entrada y constitución al plano de lo Simbólico también es su destitución como Sujeto para ser un Sujeto escindido, $\$$. Así, se entiende que en el Esclavo encontremos la *voz*, el *objet petit a*, que se desprenderá, por lo que al ser tomado como imagen de formación, el Amo quede castrado: “Tu *voz* también quiere decirme que estás cerca. Pero no es cierto... Ya te fuiste” (342). Este *resto* se ha transferido como *pérdida* en el proceso de constitución del Amo; por consiguiente, existe una conexión irremediable entre lo que era en el Sujeto más que él mismo, el objeto *metonímico*, y el Amo tal cual; empero, este no quiere visualizar esa correspondencia *imposible* de acometer: “Acaso no has llegado y yo estoy *ciego*, completamente *ciego*, *mirándote sin verte* y llamándote hacia aquel punto donde ya nadie puede seguirme” (342; la cursiva es nuestra). El *erómenos* ha metaforizado al Esclavo en el deseo que *anhela* y busca pero que no ubica, pues ya no está. No quiere comprender la estrecha relación *imposible* que se ha generado; tampoco hay *fantasme* que logre *ilusionar* y engañar al amado de que el Esclavo, *erastés*, no está; por este motivo, se *ciega* con la finalidad de no desestabilizar el «discurso del Amo» que en su naturaleza se ha constituido con la zozobra del amor, lo *imposible*, lo *real*.

Castrado el Amo ($\$$) y sitiado en el plano de lo Simbólico, lugar en el que para acceder ha tenido que *exclure* algo muy íntimo de él —el objeto *a*—, el amado se siente

desdichado, desubjetivado: “donde la soledad me acosa, donde nada responde ni nada me acompaña”. Ya no está el Esclavo, el deseo encarnado, debido a su *ser-ausente*; empero no cesa de buscarlo, verlo, pues cree que ocurrirá el *milagro*, es decir, lo *imposible*, lo *real*: “¡Volver a verte!”. De inmediato vuelve a la realidad, a la ausencia del Esclavo, quien tiene el conocimiento de alumbrar el mundo, el silencio: “Por un camino que no llega te aguardo y te estaré aguardando siempre; más lejos de mi vida, más lejos del recuerdo de la vida consciente” (342). El amado ya no está en el plano de lo Imaginario donde pudo percibir la presencia del amante, sino que ahora se sitúa en lo Simbólico, en el que el objeto-cause de deseo se ha *desechado* por siempre. Por ello, el Amo intenta volver al recuerdo, la nostalgia, al mundo de lo Imaginario, pues aquí no está invadido por el raciocinio, la “vida consciente”. Dicho de otro modo, siguiendo la Teoría Especular, en el “más allá” del Espejo, en S_2 , también se encuentra el amante con la «batería de significantes». Sin embargo, la nostalgia no posibilita el retorno del Esclavo, el *erastés*, por lo que el referente de lo Simbólico es un lugar habitado por sombras: “desde mi oscuridad, agazapado, solo, horriblemente solo” (342). Aquí en la red del lenguaje, el mundo de los símbolos, el \$ aspira a que se reincorpore el Esclavo en su mismo orbe: “esperando que al fin vuelvas y te detengas y me mires y hables y tu voz me haga nacer y me devuelva al mundo de mí mismo que he perdido al encontrarte sin hallarte” (342). Desagraciadamente para el Amo esto no se efectuará, pues es *imposible*, ya que el Esclavo conlleva elementos que se *excluyen* y tienen que *perderse* en la transferencia, *identificaciones*, de los objetos *imaginarios* (*voz* y *mirada*) para que el Sujeto, S, amado, sea un Amo verdadero. Entonces, en el mismo amante, *erastés*, hallamos los objetos *a*, por lo que la castración se vuelve inherente a la misma relación *imaginaria* y al «discurso del Amo». Estos *objet petit a* son los elementos que el Amo debe pagar, *desechar*, dado que en él son más que él mismo; no obstante, estas cosas muy

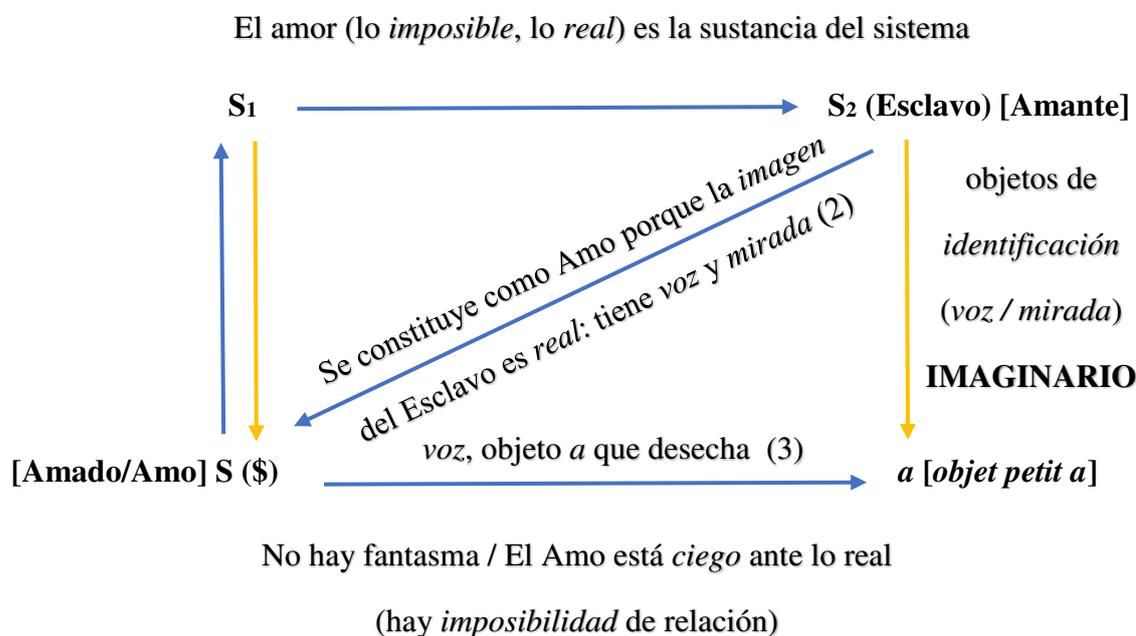
íntimas lo *completaban* y lo encerraban en las relaciones imaginarias, por lo que ahora que ya no están, el \$ se percibe como vacío, faltante. Debido a ello, invoca al Esclavo, quien tiene el *saber* (la *verdad*, el goce), que le devuelva dichos objetos *perdidos* para retornar al plano de lo Imaginario, es decir, de él mismo, donde da vueltas sobre sí y en el que reina la vehemencia, el desorden aún. Asimismo, el Esclavo, el *erastés*, al poseer la *voz* y la *mirada*, se vincula, se mancha, con el objeto *metonímico*; esto ocasionará que el Esclavo sea *huidizo*, ausente, pues pertenece al ámbito del *objet petit a*. ¿Por qué? La respuesta es sencilla: el amante, el Esclavo, es lo que ha *perdido* el amado para ser un Amo verdadero. De este modo, se comprende la búsqueda incesante, pero infructuosa, por parte del \$. Con esto, se grafica la *imposibilidad* del «discurso del Amo», puesto que sus actantes se encuentran maculados con lo *real*, además de que la génesis de dicho sistema se inició con el amor, el acto milagroso de lo *imposible*, lo *real*.

F) Esquema del «discurso del Amo» en la carta “II”

Desde su génesis, en este escrito se avizora que el sistema es *real*, puesto que lo constituye el amor que es *real*. Este sentimiento *milagroso* situado en la noche deja deslumbrar una luz proveniente del S_2 , lugar en el que se sitúa el Esclavo, el amante, el *erastés*, quien tiene el *saber*, la «batería de significantes», que rellenan el vientre del Otro, quien también se localiza en este refugio. Esta luminosidad de objetos *imaginarios* presenta al Esclavo como un ser grandioso, monumental, mayestático, aunque también *ausente* del referente. Como se muestra *desaparecido* desde el principio, el Sujeto no escindido intenta *robarlo* para él, *guardarlo* para su goce respectivo, pero no puede asirlo dado que no está en su orbe, ya que el Esclavo es *ser-ausente*, *huidizo*, siempre *buscado*. Esta no-presencia gestará tanto las *identificaciones formadoras* del Sujeto como su castración posterior para ser un Amo, \$. Esta relación con el *ser-ausente* del amante, metaforizado en deseo que se busca pero no se halla, desplegará una conexión irremediable con el Amo castrado con el

fin de no comprender, *cegar* ante, la *imposibilidad* que se cierne en ambos actantes. Al establecer una correspondencia con la ausencia del Esclavo, no hay *fantasme* que engañe al Amo de su *pérdida*; por tanto, la división del Sujeto se produce, así como la asunción a lo Simbólico se suscita. Sin embargo, su estancia aquí es de penumbras, por ello, añora el retorno, la *voz*, la *mirada*, del Esclavo para *completarse* otra vez; empero, dichos elementos son otros nombres del *objet petit a* y que al situarse en el Esclavo, este se macula de objetos *a*, es decir, de ser *excluido*. Al no poder asirlo, el S_2 se vuelve *imposible*, por ende, *real*. Con ello, la concomitancia entre el Amo y el Esclavo se torna *real*, por lo que se infiere y se hace palpable que el «discurso del Amo» es *real*, *imposible* de establecerse. Así, el esquema del poema quedaría del siguiente modo:

Desplazamiento *mítico* por deslumbramiento (*ilusión*) del *saber* de S_2 (1)⁴¹



⁴¹ La enumeración indica la cronología del «discurso del Amo».

3. 2. 3.- “III: 28 de febrero, medianoche”

En esta sección se transcribirá el texto poético completo con la finalidad de que el lector conozca lo que se analizará y pueda comprender mejor el trabajo interpretativo. Después, se realizará la respectiva exégesis con el método hermenéutico y el marco teórico psicoanalítico de Jacques Lacan abordado y desarrollado en el capítulo anterior. Para finalizar, se efectuará el esquema del «discurso del Amo» que subyace en el escrito.

A) El texto

A continuación, la tercera epístola que analizaremos corresponde a la edición *Obra poética completa II*, de César Moro, publicado en el año 2016:

III

Estoy libre de deseo. Vivo al interior de él y siendo él ya no sufro de él. Ya no es múltiple en los fines, si polifacético en el deseo. Ya no vivo sino en el deseo.

Desearte es ver todos los árboles y el cielo, el agua y el aire en ti. Mi vida se ha hecho simple, clara, ardiente, limpia.

¡Ay! ¡Si yo no amara! Sería la guerra de cien años de mi vida. Los frentes dispersos. Ahora la batalla es una, uno su fragor.

Te puedo dar todos los nombres: cielo, vida, alfabeto, aire que respiro.

Si todo eres tú, ya mi deseo es uno en su fin. Pero si a veces te presentas como el aire o la luz, fuera de ti no deseo, ni vivo y estoy ciego.

Megalomanía del amor. Qué delirio de grandeza puede igualarte. O deseo de su sola grandeza, de su solo brillo.

En tu deseo todas las formas reprimidas, exaltadas, demenciales, absurdas se resuelven y se hacen (. . . tivas). Crece la realidad y por primera vez la muerte no existe.

Grandeza de saberte el más alto deber, la urgencia mayor, y sacrificarte a un deseo simplemente humano.

Soy el santo de los santos. El receptáculo de tu amor. Gracias a ti, de este fuego que ha quemado toda impureza.

¿Quién puede asegurarme una eternidad sin amarte? Pero, ¿quién puede consolarme del trance de la muerte y darme la certeza, la única que pido, de amarte exactamente a través de todas las transformaciones post mortem?

Si puedo amar así, mi eternidad sería segura. ¿Tal eternidad dura sólo una vida?

28 de febrero, medianoche

B) Desplazamiento *mítico* y la inserción de Sujeto no barrado en el deseo

En el texto intitulado como la carta “III”, la cadena significacional ya se ha desplegado; dicho de otro modo, el Significante Amo, quien representa a un Sujeto, S, no escindido, el amado, ya se desplazó en su recorrido *mítico* hacia otro significante, S₂, pues aquí los objetos *formadores* del plano Imaginario han deslumbrando con azas luminosidad que han *ilusionado* al S₁ para que realice este cometido. Por tanto, el Emisor poético puede enunciar que ya se encuentra en el sitio del Otro, S₂, pues aquí se halla el deseo, lo *anhelante*, lo que nunca se encuentra. ¿Por qué? Recordemos que *el deseo es el deseo del Otro*, por ello, podemos afirmar que el Sujeto no barrado se halla en dicha localización, pese a que aparentemente diga lo siguiente: “Estoy libre de deseo” (Moro 2016: 343). Esta figura retórica de negación funciona como una exculpación de sentir el deseo en la palabra, como se ha visto en las cartas anteriores; empero, lo que nos quiere decir es que se encuentra *libre de desear*, ya que se sitúa ahí, en medio de la viscosidad del deseo: “Vivo al interior de él y siendo él ya no sufro de él” (343). El Amo no clivado se siente parte de ese enjambre de significantes conocido como el «tesoro de significantes» que conforma el vientre del Otro; por consiguiente, el Sujeto, S, se encuentra inserto en medio de la marea significacional del gran Otro.

Al encontrarse allí, el Amo no tachado puede visualizar los diferentes rostros del deseo perpetuamente cambiante; a causa de ello, no se le puede asir, dado que es *metonímico* debido a su origen, el objeto-causa de deseo, el *objet petit a*: “Ya no es

múltiple en los fines, si polifacético en el deseo” (343). Con esta cita, el Sujeto denota el encantamiento, el éxtasis, aunque también su angustia e incertidumbre, por este lugar, el Otro, donde el amante, el Esclavo, se ha metaforizado en el deseo propio. Tampoco es azarosa esta traslación del sentido del *erastés* hacia el *erómenos*, puesto que, rememoremos, el Esclavo tiene el conocimiento, el *saber*, que constituirá al Sujeto como Amo castrado, \$; por este motivo, su paradoja se expresa en la siguiente cita: “Ya no vivo sino en el deseo” (343). No podemos colegir más que una sensación abrumadora por parte del Sujeto, pues se ha regocijado con los diferentes perfiles del deseo, aunque también una resignación por hallarse y ser un elemento más de lo que se busca pero no se encuentra constantemente.

C) Teoría del Espejo y objetos *formadores* en el plano Imaginario

Ya situado el Sujeto en S_2 a causa del Significante Amo que lo ha representado ante aquel otro significante, la Teoría Especular inicia su funcionamiento en el amado cuando este relaciona los objetos *imaginarios* con las objetos *reales* que porta y que comenzará a discriminar con el propósito de convertirse en Amo, \$. De este modo, enuncia, en primera instancia, los sentidos de grandiosidad, omnipresencia, origen y vitalidad: “Desearte es ver todos los árboles y el cielo, el agua y el aire en ti” (343); luego, los traslada hacia su misma constitución como Sujeto, S, aún sin barrar: “Mi vida se ha hecho simple, clara, ardiente, limpia” (343). La declaración hecha por el amado es consecuencia de las *identificaciones formadoras* que se situaban en el plano de lo Imaginario y que resplandecieron para atraer al Significante Amo e inicie el proceso de la cadena significacional.

De la cita, también se desprende la presencia del deseo en la alocución del *erómenos*: “Desearte”. Desde aquí ya empieza a gestarse el *ser-ausente* del amante, pues

sabemos que el deseo es algo inalcanzable, perpetuamente buscado pero jamás encontrado. Por ello, se comprende los sustantivos que el Sujeto endilga al Esclavo: cielo, agua y aire, elementos que no se pueden asir, solo observar a lo lejos, coger momentáneamente o sentirlo sin percibir su presencia, como se colige respectivamente de los tres elementos mencionados. En cuanto a la referencia de los árboles, la imagen es totémica, monumental, imponente. El Esclavo no es un árbol en singular, sino el plural de ellos, el “todo” del referente arbóreo. Con ello, tal vez se entienda la contrastación que el mismo amado se hace frente al amante, pues aquel se caracteriza como alguien “simple”, mientras que el segundo, incommensurable. Incluso, desde la perspectiva del lenguaje, la sustantivación del Esclavo y la adjetivación del Amo sin castrar indican la jerarquía que se establecen entre ellos; dicho de otro modo, el *erómenos* se localiza como una derivación, caracterización, del *erastés*, pues este contiene el *saber*, los objetos *imaginarios* que le servirán al Amo no escindido para convertirse en un \$. Nuevamente se denota al Esclavo como un ser importante dentro del «discurso del Amo», ya que él labora arduamente con la «batería de significantes» que lo componen y que son sustanciales dentro del sistema.

Como ya se mencionó en los párrafos anteriores, el deseo nunca ubicable, aunque asiduamente *anhelado*, atisba la castración, puesto que hay *algo* que se le prefigura como inalcanzable, de antemano, *ya perdido* al Sujeto. Tampoco es gratuita la referencia de lejanía, estar distante, *perdido*, pues en las *identificaciones formadoras* se le transmite al Amo, S, la división y separación de *eso* para su emergencia como Amo tal cual; en otras palabras, se le transfiere lo que tiene que *desechar*, el objeto *a*; por ello, su enunciación de “Desearte” es comprensible, porque en este procedimiento de desubjetivación se figura y *excluye* el objeto-*causa* de deseo, el *objet petit a*. La relación con este elemento

metonímico asociado a lo *real* se replicará, luego, cuando se haga referencia al amor, lo *imposible*, lo *real*.

D) El amor y el caos *real*

Como ya se ha explicado en el análisis anterior, el amor es lo *real*. Su accionar se debe a la acción de la *mano milagrosa* del amado que responde, como lo *imposible*, a la incitación del amante. Y esta unión amorosa es la conjunción jamás vista e indestructible que se haya podido concebir. En consecuencia, cuando el Sujeto expresa que si no tuviera el amor del Esclavo, una acción bélica se desataría; esto se comprende por la misma sustancia del amor, lo *real*: “¡Ay! ¡Si yo no amara! Sería la guerra de cien años de mi vida!” (343). Por supuesto que acontecería una catástrofe de grandes magnitudes a la sazón de la Muerte misma, el Instinto de Muerte, debido a la “guerra” que comienza a asolar cerca de él. Asimismo, rememoremos que el amor al ser *real* inserta al Sujeto dentro del caos, la vehemencia, el descontrol; con ello, se comprende la alocución de que si no amaré el amante, entonces, acaecería una “gran guerra” que haría frente a la desaparición del sentimiento amoroso en derredor suyo. Si el Amo no clavado no genera esta barrera, inmediatamente acontecería la castración, la *exclusión* del *objet petit a* que es lo *real*, que lo situaría como Amo, \$, en un referente desolador sin el *erastés*; por ello, el esfuerzo a que esto no suceda: “Los frentes dispersos. Ahora la batalla es una, uno su fragor” (343). Se buscan los medios de evitar la división del Sujeto, pero es un hecho inevitable del sistema de subordinación del Amo.

La violencia y la muerte que acarrea *per se* el amor es lo que se transfiere para que el *erómenos* sea un Amo. Todavía se percibe una fuente de *identificaciones formadoras* que brillan circundantes al amado, ya que estos le funcionan como elementos constitutivos: “Te puedo dar todos los nombres: cielo, vida, alfabeto, aire que respiro”

(343). Al Esclavo se le vuelve a presentar importante, *sine qua non*, pues es lo inconmensurable, existencia, el lenguaje y lo necesario que se necesita para generar vida y, por ende, sobrevivir. Incluso, si somos más precisos, la afirmación principia con que el Esclavo es “todos los nombres”, es decir, las nominaciones pensadas y articuladas que pueden disertarse y, por tanto, existir. De este modo, el Esclavo es el lenguaje, la misma realidad que hace posible la convivencia y la correspondencia tensional, conflictiva, entre el Amo no barrado y el deseo, el Esclavo, lo *real*.

E) El Amo está *ciego*

Los objetos *imaginarios* han gestado la formación del amado, por ende, su latente castración. Mientras tanto, el Amo no dividido se sitúa en el plano Imaginario, donde se regocija, pues el deseo que le fascinaba en S_2 y que conllevó el recorrido del S_1 , quien lo representaba, se localizaba en este lugar: “Si todo eres tú, ya mi deseo es uno en su fin. Pero si a veces te presentas como el aire o la luz, fuera de ti no deseo, ni vivo y estoy ciego” (343). Hay comodidad, ya que el deseo perennemente buscado está aquí delineado a la sazón de elementos vitales; no obstante, por la naturaleza misma del deseo que es perpetuamente ser *anhelado*, la posibilidad de que esta *ambición* sensorial se haya cristalizado, como lo expresa el amado, solo es una utopía; empero, es comprensible esta probabilidad de asirlo, pues se diserta y actúa aún sobre el territorio de lo Imaginario.

De otro lado, las *identificaciones formadoras* han predispuesto una conexión entre el Sujeto y el Instinto de Muerte que subyace en este plano *imaginario*, detrás del Espejo, y que será transferido en el proceso de discriminación que lo hará un \$; por este motivo, se enuncia en la cita analizada que el amado está *ciego*. La ceguera es necesaria para el funcionamiento del «discurso del Amo» porque evita la confrontación con el Supremo Amo, la Muerte, que lo castraría de su idealización creada; no obstante, este Instinto de

Muerte jamás desaparece en la subordinación, sino que permanece latente en la red de sometimiento. Ante lo dicho, el Sujeto se muestra *ciego*, pues sabe que la muerte fáctica provocaría que *empiece todo de nuevo* para el Esclavo, donde se produciría la obediencia a otro Amo, o la liberación de aquel, o la destrucción del sistema de dominio. El temor del amado se funda en la extinción de quien tiene el *saber* que lo hace Amo, \$, ya que de su propia muerte no *espera nada*. Empero, por lo que se desprende de los siguientes versos, el amado no ha sido expulsado, castrado, del plano Imaginario pese al Instinto de Muerte transmitida; esto se debe a la resistencia del mismo Sujeto a no ser desplazado del campo Imaginario, por ende, se entiende la apología-ligazón que efectúa el amado, *erómenos*, de los objetos situados ahí: “Megalomanía del amor. Qué delirio de grandeza puede igualarte. O deseo de su sola grandeza, de su solo brillo” (343). La luminosidad de la «batería de significantes» del S₂ aún dejan sentir sus huellas en la visión del Sujeto, S.

F) El Amo *arriesga* y el Instinto de Muerte

La sustantivación del Esclavo, quien tiene el *saber*, por el «tesoro de significantes» que lo rodean en S₂, lo han estructurado como un ser supremo, vital y necesario capaz de cualquier acción, inclusive, como generador de vida, así también aniquilador de la subsistencia: “En tu deseo todas las formas reprimidas, exaltadas, demenciales, absurdas se resuelven y se hacen (...tivas)⁴². Crece la realidad y por primera vez la *muerte no existe*” (343; la cursiva es nuestra). En la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, la Muerte es el *retorno de lo reprimido, lo que siempre regresa al mismo lugar*. ¿Por qué? Lo que sucede es que la Muerte es el regreso al instinto natural del ser humano: destruirse, ya que busca reencontrarse con esa supuesta armonía, la Nada, que hay al parecer en la Muerte. Sin embargo, aquí también hay caos, vida, putrefacción, allende de incertidumbre, pues

⁴² En el original.

no sabemos que concurre después de este tránsito existencial por el mundo⁴³. Si seguimos estos apuntes teóricos, entenderemos que las “formas reprimidas” son la Muerte misma, incluso, se las adjetiva como “exaltadas” y “demenciales”, características que concuerdan con la idea de la Muerte. El Instinto de Muerte es gravitante en el «discurso del Amo», pues la aparición y concreción de aquella podría sabotear el mismo sistema. En consecuencia, se comprende que al no existir el Instinto de fatalidad y destrucción completa del ser, el engranaje subordinante funcionaría en óptimas condiciones. Quien domine a la Muerte, además, se arroga una jerarquización descollante, pues tiene el conocimiento, el *saber*, para que todo funcione adecuadamente; esto último, por supuesto, coincide con el desempeño que realiza el Esclavo, el amante.

De la cita también colegimos que el *erómenos* se muestra *ciego* en su realidad utópica, pues nos dice que el *erastés* tiene el poder suficiente para extinguir la Muerte, lo *real*, del «discurso del Amo» con el objetivo de que perdure perpetuamente, puesto que nunca estaría en *riesgo*. El amado hace crecer su “realidad”, su *ceguedad*, con el objetivo de no visualizar su relación intrínseca con el Instinto de Muerte, lo *imposible*, ya que se desquiciaría. No hay *fantasme* en esta comunión del Sujeto, S, y su aniquilamiento, el deseo más íntimo, lo que es en él más que él mismo, el *objet petit a*. La correspondencia directa del Amo no clavado con lo que debe *desechar* para que el sistema de dominio funcione invariablemente, es lo que precisamente busca y consigue obnubilar, pues *per se* aquella relación entre S y el objeto *a* no puede graficarse, ya que siempre está *excluida* esta posibilidad.

Por otro lado, el Sujeto amado al *cegarse* prefiere no observar el ingreso de la Muerte al territorio de lo Imaginario, ya que con ello se estaría expulsando, *castrando*, de

⁴³ La teorización expuesta sobre la Muerte que estructura el teórico francés, Jacques Lacan, se diserta en varios de sus *Seminarios*, no en un libro específicamente. En este caso, puede consultarse el *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis* y el *Seminario 18. De un discurso que no fuera del semblante*.

este lugar. El *erómenos* se aferra a no ser dividido, de localizarse en un mundo donde todo es posible, por ejemplo, la extinción de la Muerte misma. El Emisor poético no quiere ingresar a un sitio desolado, como es lo Simbólico, donde gobiernan los símbolos que representan a “algo” que no está presente y que tampoco será encontrado, aunque se le busque, puesto que se haya *perdido* por siempre. ¿Y qué está extraviado? El Esclavo, pues rememoremos que este es el *objet petit a*, lo que es *real*, lo que es *imposible* de generar una relación, lo que se halla *inhibido* de poder asirlo. Entonces, lo que intenta el Sujeto es seguir en el plano de lo Imaginario, lugar en el cual los objetos *imaginarios* siguen cumpliendo su función de formarlo, pero sin llegar a escindirlo y ser un Amo, \$, verdadero.

G) El sistema es *real*

En este texto, notamos que el Sujeto, S, impide su propia salida del plano Imaginario, pues no quiere perder al Esclavo, el amante, el objeto *a*, perpetuamente. No quiere ser un Amo castrado tampoco; es decir, no pretende someterse a la desubjetivación y *perder* al Esclavo, quien tiene el *saber*, por lo que se comprende las características monumentales que le asigna: “Grandeza de saberte el más alto deber, la urgencia mayor, y sacrificarte a un deseo simplemente humano” (343-344). Para convertirse en Amo, \$, tiene que sacrificar su deseo *imaginario* en el cual se inserta y que es elemento consustancial del amante. El recorrido *ciego* en lo Imaginario dando vueltas en círculo sin alguna fuerza centrífuga hacia el “deseo humano” (siempre *anhelante* y jamás ubicado), lo Simbólico, es lo que intenta perennizar. ¿Cuál es la razón de esta energía centrípeta por parte del amado? Su oposición a salir se debe a que la «batería de significantes» del S₂ aún mantiene su irradiación formadora en cuanto al *erómenos*, puesto que todavía no ha terminado de estructurarse, castrarse: “Soy el santo de los santos. El receptáculo de tu amor. Gracias a ti, de este fuego que ha quemado toda impureza” (344). Se desprende de

la cita que el amado es el receptor de esta sabiduría que brinda el «tesoro de significantes» para su constitución; asimismo, en esta transferencia también se le otorga lo que debe *perder*, el *objet petit a*, mediante el “amor”, pues rememoremos que el sentimiento amoroso es lo imposible, lo *real*. Al ser destinatario de lo *imposible*, el acecho del Instinto de Muerte no solo está latente, sino palpable, poniendo en *riesgo* el sistema: “¿Quién puede asegurarme una eternidad sin amarte? Pero, ¿quién puede consolarme del trance la muerte y darme la certeza, la única que pido, de amarte exactamente a través de todas las transformaciones post mortem?” (344). El Supremo Amo, la Muerte, se le ha presentado al Sujeto en el proceso de *identificaciones* por lo que la castración se hará efectiva, pues debe morir *eso* que es en él más que él mismo, el objeto *a*. Por ello el desconsuelo, el pedido de no *perder* el objeto-cause de deseo, el Esclavo; incluso, al suceder la extinción del mismo amado, el Sujeto, S, ruega continuar amando al *erastés* en las múltiples transformaciones, el caos, que da la Muerte al fenecido. Aquí vemos la conversión del amante en deseo, pues ahora será polifacético después del perecimiento; con ello, la seguridad de que el amado pueda asirlo, tenerlo para él, se resquebraja, ya que aquel ahora es *huidizo*, *ser-ausente*. De este modo, asistimos a la castración del Sujeto, aunque este ya en Amo, \$, no quiera admitirlo, pese a que ya *perdió* el *objeto metonímico*. La testarudez del amado barrado no tiene consistencia, pues desde que este se inserta en el “deseo” ya se hallaba predispuesto a la escisión; incluso, al ser receptáculo del amor y prodigar ese sentimiento hacia el Esclavo, el *erastés*, genera esa *imposibilidad* de relación, de mantener el «discurso del Amo»: “Si puedo amar así, mi eternidad sería segura. ¿Tal eternidad dura solo una vida?” (344). En el *erómenos* existe la incertidumbre, pese al amor que comporta y que cree puede perennizar la relación, cuando realmente sucede lo contrario, puesto que la semilla del caos se posiciona en dicha concomitancia. Por tanto, el engranaje de subordinación no tiene asidero, soporte sustancial, para

permanecer por siempre. Su “eternidad” *imaginaria* solo es efímera, pues la desolación de lo Simbólico es duradera; así, el «discurso del Amo» no tiene funcionamiento en esta carta; no existe relación, ya que lo *real* lo desestabiliza a cada momento hasta destruirlo; por ello, el sistema es *real*.

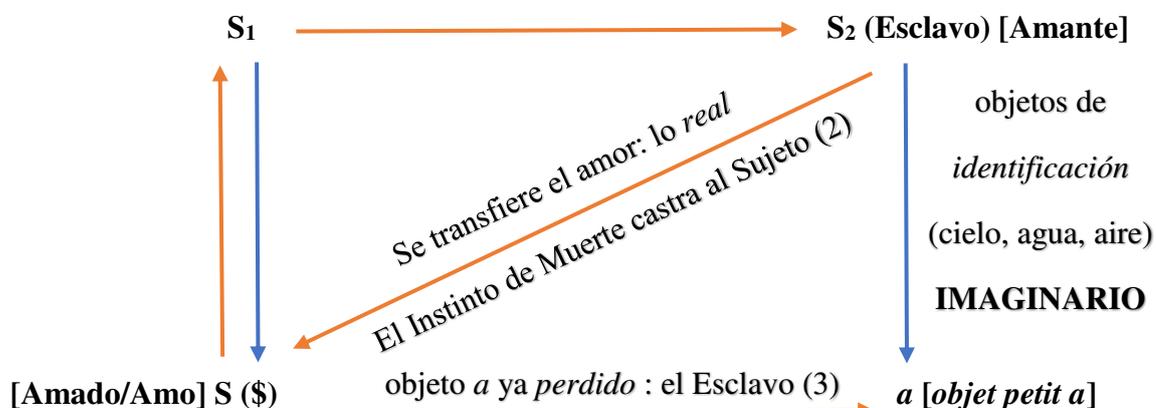
H) Esquema del «discurso del Amo» en la carta “III”

En el texto, el Emisor poético nos sitúa en la segunda instancia del proceso de edificación del «discurso del Amo»: la identificación con los objetos *imaginarios* en el S₂, donde se sitúa el Esclavo, el amante. Ya no asistimos a la partida *mítica* del Significante Amo, quien porta a un Sujeto, S, para representarlo ante otro significante, el cual, ha irradiado con extremo fulgor el «tesoro de significantes» que tiene en su vientre para *ilusionar* al S₁ e inicie este su recorrido. Como se ha mencionado, el Amo no clivado se halla en el mismo deseo, en el mismo lugar del plano Imaginario en el que se realiza la Teoría Especular y forma al amado como un Amo escindido; por ello, la mención de que ya vive en el deseo. Al encontrarse al otro lado, en el “más allá” del Espejo, las *identificaciones formadoras* surgen y proyectan al Esclavo de manera excesiva, monumental, así también necesario para la subsistencia y vida misma. El *erastés* es delineado como todo lo existente, pues contiene la totalidad de los nombres, es decir, el lenguaje mismo, la red lingüística, que atrapa al *erómenos* no dejándolo escapar de esta cadena *imaginaria* con el objetivo de convertirlo en un Amo, \$. En esta magnificencia discursiva hacia el otro, se menciona al amor, lo *real*, lo que es *imposible* de significarse. Entonces, se principia a visualizar la interdicción de esta relación entre el Amo y el Esclavo, puesto que en el procedimiento *identificatorio* se la ha transmitido al Sujeto no clivado el Instinto de Muerte, el Supremo Amo, lo que puede destruir el engranaje del «discurso del Amo» para que *todo empiece de nuevo*, así como desaparecer al amado del referente pues es *serausente*. No obstante, desde el comienzo, ya identificado el deseo por parte del Sujeto en

el S₂, se presenta la *ausencia*, lo que se *excluye* grosso modo, ya que es en esta instancia *imaginaria* donde se gesta la castración del Sujeto no barrado. Así, al graficar el amor se acentúa esta *ausencia*, la *imposibilidad* de correspondencia entre los actuantes, dado que debe *desecharse* lo que es más íntimo y vergonzoso del Sujeto, el *objet petit a*. Por ello, se entiende el pedido de S para no *perder* al amante, el Esclavo, en el plano de lo Simbólico, donde no perdura esta relación utópica creada en el Imaginario. Empero, el *erastés* ya es *perdido per se*, puesto que es el objeto *a*; de este modo se entiende que el Esclavo pertenezca a lo *real*; por consiguiente, el sistema también es *imposible, real*. Con ello, el esquema del sistema del «discurso del Amo» en este poema quedaría así:

Ya se ha iniciado el desplazamiento *mítico* por la *irradiación* del S₂ (1)⁴⁴

El Sujeto representado por S₁ ya se encuentra en S₂ (“está en el deseo”)



No hay fantasma / El Amo se muestra *ciego*

No quiere *ver* la castración / No percibe la conexión necesaria con lo *real*

(hay *imposibilidad* de relación)

EL «DISCURSO DEL AMO» ES REAL

⁴⁴ La enumeración indica la cronología del «discurso del Amo».

3. 2. 4.- “IV: 18 de junio de 1939”

En este acápite se mostrará el texto poético con la finalidad de que el lector conozca lo que se analizará y pueda discernir mejor la exégesis. Luego, se realizará la interpretación con el método hermenéutico y el marco teórico psicoanalítico de Jacques Lacan abordado. Para culminar, se delinearé el esquema del «discurso del Amo» que subyace en el escrito.

A) El texto

A continuación, la cuarta epístola correspondiente a la edición *Obra poética completa II*, de César Moro, publicado en el año 2016:

IV

Te quiero con tu gran crueldad, porque apareces en medio de mi sueño y me levantas y como un dios, como un auténtico dios, como el único y verdadero, con la injusticia de los dioses, todo negro dios nocturno, todo de obsidiana con tu cabeza de diamante, como un potro salvaje, con tus manos salvajes y tus pies de oro que sostienen tu cuerpo negro, me arrastras y me arrojas al mar de las torturas y de las suposiciones.

Nada existe fuera de ti, sólo el silencio y el espacio. Pero tú eres el espacio y la noche, el aire y el agua que bebo, el silencioso veneno y el volcán en cuyo abismo caí hace tiempo, hace siglos, desde antes de nacer, para que de los cabellos me arrastres a mi muerte. Inútilmente me debato, inútilmente pregunto. Los dioses son mudos; como un muro que se aleja, así respondes a mis preguntas, a la sed quemante de mi vida.

¿Para qué resistir a tu poder? Para qué luchar con tu fuerza de rayo, contra tus brazos de torrente; si así ha de ser, si eres el punto, el polo que imanta mi vida.

Tu historia es la historia del hombre. El gran drama en que mi existencia es el zarzal ardiendo, el objeto de tu venganza cósmica, de tu rencor de acero. Todo sexo y todo fuego, así eres. Todo hielo y todo sombra, así eres. Hermoso demonio de la noche, tigre implacable de testículos de estrella, gran tigre negro de semen inagotable de nubes inundando el mundo.

Guárdame junto a ti, cerca de tu ombligo en que principia el aire; cerca de tus axilas donde se acaba el aire. Cerca de tus pies y cerca de tus manos. Guárdame junto a ti.

Seré tu sombra y el agua de tu sed, con ojos; en tu sueño seré aquel punto luminoso que se agranda y lo convierte todo en lumbre; en tu lecho al dormir oirás como un murmullo

y un calor a tus pies se anudará que irá subiendo y lentamente se apoderará de tus miembros y un gran descanso tomará tu cuerpo y al extender tu mano sentirás un cuerpo extraño, helado: seré yo. Me llevas en tu sangre y en tu aliento, nada podrá borrarne. Es inútil tu fuerza para ahuyentarme, tu rabia es menos fuerte que mi amor; ya tú y yo unidos para siempre, a pesar tuyo, vamos juntos. En el placer que tomas lejos de mí hay un sollozo y tu nombre. Frente a tus ojos el fuego inextinguible.

18 de junio de 1939

B) Desplazamiento *mítico* e inserción en el Imaginario (objetos *imaginarios*)

Hasta el momento, lo que se observa en las *Cartas a Antonio* es que el Emisor poético ya no se sitúa en el inicio del recorrido *mítico* de la cadena significacional, es decir, en el desplazamiento del Significante Amo, quien representa a un Sujeto, S, hacia el S₂ donde se halla el Esclavo, el amante, sino en el plano Imaginario, en el cual los objetos *imaginarios* cumplen su función estructurante en cuanto al amado tomando como modelo de formación al amante. Esta constancia de situarse en el S₂, en el vientre del gran Otro que está compuesto por el «tesoro de significantes» constitutivos y discriminantes *a posteriori*, se manifiesta en el siguiente fragmento: “Te quiero con tu gran crueldad, porque apareces en medio de mi sueño y me levantas y como un dios, como un auténtico dios, como el único y verdadero, con la injusticia de los dioses, todo negro dios nocturno, todo de obsidiana con tu cabeza de diamante, como un potro salvaje, con tus manos salvajes y tus pies de oro que sostienen tu cuerpo negro” (Moro 2016: 345).

Allende de lo explicado, de la cita podemos desprender algunos aspectos, por ejemplo, el sueño, los dioses *reales*, la grandiosidad del Esclavo y la insostenibilidad de la relación. En primera instancia, el sueño se produce, efectivamente, mediante el desplazamiento y condensación de las cadenas significacionales relacionados con la metonimia y la metáfora. El encuentro de las cadenas, significante y significado, gestan las *imágenes* del sueño que permiten la visualización de las entrañas del inconsciente, ya

que el *inconsciente está estructurado como un lenguaje*⁴⁵. Si el mundo onírico es la plataforma de imágenes que nos acerca, pero aleja a la vez, a lo *real*, lo *imposible*, lo que *no cesa de no escribirse*, lo que no puede significarse, entonces, no es gratuita la referencia del amante como un dios. ¿Por qué? Lo que ocurre es que los dioses pertenecen al ámbito de lo *real*, pues son incomprensibles, los que nunca mueren, los que pertenecen al ámbito de la *imposibilidad*⁴⁶. La manifestación de un dios es *real*, porque es *imposible* de que suceda. Entonces, en la cita del párrafo anterior denotamos que el amante convertido en una deidad aparece de pronto en medio del sueño, la metáfora, la condensación de sentidos; empero, no es cualquier dios, sino uno “auténtico” y “verdadero” y “nocturno”. Recordemos que en el inconsciente se encuentra la *verdad*, lo que el Sujeto borra y oculta para ser escindido. Así, la verdad es lo *real*, lo que no concebimos que sea realizable pero está ahí en forma caótica, vehemente. Esto se condice con el Esclavo, quien porta la *verdad*, pues él tiene el *saber*, y que se halla detrás del Espejo, donde se encuentran los objetos *constitutivos* del plano Imaginario. No obstante, al caracterizar al *erastés* a la sazón de un dios *real*, la sistematización del «discurso del Amo» toma ribetes de *imposibilidad*, pues dicha relación no se corresponde, ya que uno de ellos, el Esclavo, el amante, ha sido *excluido*, por su naturaleza *imposible* de dios, del engranaje de subordinación.

De otro lado, al irradiar el amante en medio del sueño, la condensación, la metáfora, se puede comprender el aspecto polifacético de él, ya que su idiosincrasia se conjuga con la multiplicidad de sentidos e *imágenes* que brinda la órbita onírica. Por ello, no es estocástico que el *erastés* sea presentado variablemente como “potro salvaje” y “cuerpo negro”, y en su composición amalgamado con ornamentos preciosos: “cabeza de

⁴⁵ La teorización expuesta se encuentra a lo largo del *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, de Jacques Lacan

⁴⁶ La exposición teórica de que los dioses son *reales* se hace a lo largo del *Seminario 8. La transferencia*.

diamante”, “manos de oro”, “pies de oro”. Por supuesto, estos elementos también se arrojan a los *objetos identificadorios* que van a estructurar al Amo no clivado. Sin embargo, a la vez que componen al Sujeto, S, proyectan en él la castración inminente para que se posicione como Amo verdadero, pues el Esclavo, el amante, en conjunto con el «tesoro de significantes», trabaja para que la escisión se realice, ya que es la función *sine qua non* de su vida laboral, tal cual se expresa en la cita siguiente en la que el S es desterrado a lo Simbólico, al orbe de la desolación: “me arrastras y me arrojas al mar de las torturas y de las suposiciones” (345). Ahora bien, si el mar es una figura metafórica que connota el renacer, el fin de una vida; en la prosa citada, el Amo no desubjetivado es lanzado al ambiente marino el cual marcará la consumación de una etapa, una experiencia, relacionada con lo Imaginario; periodo subjetivo donde se producen los objetos *imaginarios* que serán insertados en la cadena significacional, pues el funcionamiento de ellos radica en proveer la castración del mundo Imaginario en dirección hacia la red del lenguaje, el territorio de lo Simbólico, donde reinan las «suposiciones torturantes», dado que el amante no se halla más que en la *imaginación*, ya que es *ser-ausente*.

C) El Amo no *sabe* que está castrado es decir que ya es un Amo

En la etapa de las *identificaciones formadoras*, el Sujeto (S) no solo discrimina los elementos que le servirán para estructurar su sujeción, clivaje, dentro de la cadena de anillos significantes, sino que recibe o visualiza, además, al Supremo Amo, es decir, la Muerte, el Instinto de Muerte, que lo expulsará de la etapa Imaginaria donde ha asistido por la irradiación de los significantes del gran Otro, S₂, en el que se halla también el Esclavo. Por ende, en las últimas líneas del primer párrafo, el Emisor menciona que en plena identificación con los objetos *imaginarios* siente que lo arrastran a un espacio de torturas y desolación como puede desprenderse de la significación de la imagen del “mar”. Sin embargo, su salida no es aceptada por el S a pesar de haber visto y sentido el

espacio de lo Simbólico, como se corrobora en el siguiente fragmento: “Nada existe fuera de ti, sólo el silencio y el espacio” (345); así, observamos que el Sujeto muestra resistencia a posicionarse mentalmente en el orbe de los símbolos, la red del lenguaje, por lo que pronuncia el mundo, la vitalidad, del amante, ya que este representa el referente *imaginario* total: “Pero tú eres el espacio y la noche, el aire y el agua que bebo, el silencio veneno y el volcán en cuyo abismo caí hace tiempo, hace siglos, desde antes de nacer, para que de los cabellos me arrastres a mi muerte” (345). Con esto, se sustenta el funcionamiento de los elementos *imaginarios* que componen y *castran* al Sujeto con la imagen de la Muerte. Las *identificaciones* asignadas al Esclavo sirven para dar “vida” al Amo no escindido, no obstante, también la “expulsión” del plano Imaginario, pues capta a través de ellas la naturaleza del ser humano que consiste en aniquilar(se) el sistema en el cual se ha posicionado. De este modo, el Amo tal cual, desubjetivado, es confinado al temor de volver al caos, lo *real*, representado por la Muerte, ya que *todo empezaría de nuevo* para el *erastés*, pues de su propia fenecimiento no atisba *ninguna esperanza*.

Como al Amo verdadero se la transferido el Instinto de la Muerte, aquel tiene temor de encontrarse con lo *real*, lo *imposible* de significar, puesto que no concibe que el amante, el Receptor de su pleitesía discursiva, muera; por este motivo, lo designa como una deidad, pero sin saber que los dioses también son *reales* y en sus entrañas, en su naturaleza composicional, llevan el germen de la destrucción: “Los dioses son mudos, como un muro que se aleja, así respondes a mis preguntas, a la sed quemante de mi vida” (345). Aquí ya no hay confort ni refugio sino lamentos, fuego y torturas en cuanto al Esclavo que también es *real* por lo que el sistema que él crea y mantiene se hace *imposible*.

De otro lado, notamos en el poema otra de las características del Amo: *no sabe* nada. El Sujeto castrado, \$, por su misma consistencia significacional *no sabe* que es un

Amo, ni siquiera sabe ejercer su función de dominación, ya que no tiene el conocimiento de elaborar el sistema que lo encumbra como el sujeto dominador, puesto que el Esclavo es quien *trabaja* para que aquel domine; con esto, se establece que el Esclavo es realmente el verdadero Amo. En consecuencia de ello, no es gratuita la referencia que hace el Amo clavado sobre el aura mayestática del *erastés*, amante: “¿Para qué resistir a tu poder? Para qué luchar con tu fuerza de rayo, contra tus brazos de torrente; si así ha de ser, si eres el punto, el polo que imanta mi vida” (345). El Amo, el *erómenos*, *no sabe* que es un \$ por lo que se postra ante la magnificencia del Esclavo y los objetos *imaginarios* que este comporta e irradia en S₂.

Prosiguiendo la idea descrita en el párrafo anterior, existe por parte del Sujeto desubjetivado, \$, un disfuerzo hacia la toma de posición en la red del lenguaje, lo Simbólico. Lo que ocurre es que el Amo escindido aún no se desprende de los objetos fascinantes y luminiscentes que le sirvieron para constituirse, castraron, aunque este *no lo sepa*, ya que no se da cuenta de que es un Amo: “Tu historia es la historia del hombre. El gran drama en que mi existencia es el zarzal ardiendo, el objeto de tu venganza cósmica, de tu rencor de acero. Todo sexo y todo fuego, así eres. Todo hielo y todo sombra, así eres” (346). De la cita, colegimos que el *erastés* tiene propiedades *míticas* como cósmicas (“zarza”) y lingüísticas (“historia”), así también de perdurabilidad y resentimiento (“acero”). Nuevamente, en el disfrute de la creación se instala someramente el “objeto”, el “rencor”, que *castrará* al Sujeto, S, pues la deificación del significante otro, el Esclavo, lo ha llevado a ello, dado que él es un dios nocturno, y como un dios, pertenece al territorio de lo *imposible*, lo *real*: “Hermoso demonio de la noche, tigre implacable de testículos de estrella, gran tigre negro de semen inagotable de nubes inundando el mundo” (346). Ya se había disertado que el Receptor de esta apología era “Todo sexo” por lo que ya era *real*. ¿Por qué? Lo que sucede es que el sexo es un trauma,

lo *imposible* de concebir, visualizar y afrontar, ya que lo sexual nos indica los orígenes caóticos del cual provenimos, pero que no asimilamos ni queremos saber. Las personas no se predisponen a asumir que son producto del deseo, de la búsqueda del *objet petit a* en el otro, en el cuerpo del ser amado o amante mediante el sexo. Entonces, si el Esclavo es “todo sexo”, por consiguiente *real*⁴⁷, se comprende por qué este es un “demonio” con “testículos” y “semen” que “inundan” el mundo. No riega de forma pasiva el referente, sino que lo invade, sumerge y empantana. Esta imagen de la inundación, por metonimia, nos lleva hacia el líquido elemento, la fuente vital, que genera, destruye y regenera lo creado hasta el momento. Aquí se mezclan los fluidos de vida como es el semen, pero también de destrucción cuando atiborra el orbe. Otra vez hallamos gestación y muerte en el *erastés*, puesto que es su idiosincrasia traspasar al *erómenos* el Supremo Amo, la Muerte, el clivaje, la escisión que lo expulsará hacia el plano de los símbolos donde reinará *sin saber* reinar, ya que en la red del lenguaje el amante es *ser-ausente*.

D) El Amo está ciego

Lo que se ha visto en el acápite anterior no solo es el despliegue de la resistencia vana del *erómenos* ante la castración, pues la naturaleza de la irradiación del S_2 es escindir al Sujeto, sino mostrar la *ceguedad* del Amo, también. Efectivamente, el amado ya clivado se halla *ciego* ante la relación que ha tenido con el amante en el plano Imaginario, pero que ya es *imposible* en lo Simbólico. ¿Por qué? Lo que ocurre es que habita en el S_{eso} que es en él más que él mismo, el *objet petit a*, cuyo *sine qua non* es *excluírse*, jamás encontrarse, en la unión significacional. Pese a ello, el Amo desea materializar su cercanía ante el amante con el fin de encontrar *eso*; empero, esta aproximación al objeto *a* genera que el *erastés* se aleje y no esté alrededor de aquel: “Guárdame junto a ti, cerca de tu

⁴⁷ La teorización de que el sexo es *real*, se puede recoger a lo largo de los *Seminarios* de Jacques Lacan, por ejemplo, el *Seminario 18. De un discurso que no fuera del semblante*.

ombbligo en que principia el aire; cerca de tus axilas donde se acaba el aire. Cerca de tus pies y cerca de tus manos. Guárdame junto a ti” (346). De la citado, desprendemos que no desea apartarse de quien lo ha formado con los *objetos imaginarios*, por ello, se entiende la descripción grandilocuente que aún pervive del amante, así como la súplica de quedarse junto a él en el Imaginario. Lamentablemente, el Amo ya ha sido castrado, —transformado en \$ aunque este *no lo sepa*—, pues de ese modo se puede mantener la supervivencia del sistema y las funciones del Esclavo, que consiste en hacer del Sujeto un Amo y convertirse en *ser-ausente* perpetuamente anhelado, pero nunca ubicado. Esta relación *imposible* es lo que sustenta el «discurso del Amo».

A pesar de la castración del Sujeto, este prefiere seguir *ciego* ante la realidad, frente a la dictadura de los símbolos que representan a *algo* que ya no está ahí, por ejemplo, el Esclavo, el *erastés*. Por tal motivo, comprendemos el discurso de imploración y de elogio por parte del amado hacia el amante: “Seré tu sombra y el agua de tu sed, con ojos; en tu sueño seré aquel punto luminoso que se agranda y lo convierte todo en lumbré” (346). Observamos el cambio de direccionalidad del discurso, pues ya no es el Emisor quien recibe las *identificaciones formadoras*, la luminosidad e irradiación desde el S₂, sino que ahora el \$ es quien cumple un rol proteccionista y estructurador del Esclavo gracias a las propiedades dadas por la «batería de significantes», pues de este depende la manutención de la estructura. Será por ello que la fuerza y características adquiridas del amado comienzan a asolar el cuerpo del *erastés*: “y lentamente se apoderará de tus miembros y un gran descanso tomará tu cuerpo y al extender tu mano sentirás un cuerpo extraño, helado: seré yo” (346). Los verbos de sujeción (“apoderará”, “tomará”, “sentirás”) hacia el amante se enuncian con la finalidad de señalar la apropiación y la encarnación del amado en cuanto al primero: “Me llevas en tu sangre y en tu aliento, nada podrá borrarne” (346). Esta consumación de ambos en un solo ser se debe al

reconocimiento y consustancialidad que ambos tienen a causa de la Teoría del Espejo, es decir, al proceso de identificación realizado en el Imaginario con la finalidad de que el Sujeto, S, sea Amo, \$. Sin embargo, esta concomitancia desde su base formadora tiene el correlato de la *imposibilidad*, lo *real*, no solo por la misma naturaleza del Esclavo, *ser-ausente*, estar *excluido*, sino por lo que este porta y dispone para realizar la relación: el amor, que es *real*.

E) El amor y el sistema son *reales*

Como se planteó en las últimas líneas del apartado anterior, la correlación amorosa evidencia su insostenibilidad, ya que tanto el Esclavo, quien origina el desplazamiento de la cadena significacional, como la razón del funcionamiento de este engranaje, el amor, son del ámbito de lo *real*. El mismo *erómenos* expresa la zozobra de la ligazón amorosa luego de que se predispone a generar una unión inquebrantable con el amante que es *real*, puesto que el amor, lo *real*, que los ha impulsado a buscarse, ya se encuentra en las simientes de su correspondencia sentimental: “Es inútil tu fuerza para ahuyentarme, tu rabia es menos fuerte que mi amor; ya tú y yo unidos para siempre, a pesar tuyo, vamos juntos” (346). Lo *real* distorsiona la relación, pues genera una inestabilidad, un caos, que no deja significar la simbiosis entre ellos, pese al esfuerzo del Amo y sus propiedades adquiridas. Desafortunadamente, la castración y *exclusión* del amante de la cadena de anillos significacional se hace inevitable de ejecutar, ya que es el único modo de que el S pueda ingresar en el mundo de lo Simbólico y convertirse en \$. Dicho accionar es tan irremediable que ni la *ceguedad* intencional del Amo evita. Esto se debe a que la concomitancia del \$ con el objeto *a* es *imposible*, dado que el objeto-*causa* de deseo es *metonímico*, eternamente *huidizo*. Y quien encarna al *objet petit a* en la trabazón amorosa es el Esclavo; por lo tanto, este se encuentra ya *perdido*, alejado, de forma perenne, como se colige del siguiente fragmento: “En el placer que tomas *lejos de mí* hay un sollozo y tu

nombre. Frente a tus ojos el fuego inextinguible” (346; la cursiva es nuestra). Lo que nos dice el Emisor es que el amante ya no está físicamente en derredor suyo, solo de forma nominal a través de su “nombre”; en otras palabras, luego de la escisión del Amo, solo queda un vestigio, el recuerdo y una huella de un tránsito significativo del *erastés* en la experiencia del amado. Ahora en el referente del lenguaje, los símbolos lo han remplazado debido a que el Amo se sitúa en el gobierno dictatorial de las palabras; estos funcionan como las marcas de lo que ya no está presente. Por lo tanto, en el caso del Esclavo, solo se muestra un “nombre”, porque es *ser-ausente per se*. De este modo, el «discurso del Amo», no puede concretarse ya que el amado no está, por eso, el estado del sistema es inconsistente, *imposible, real*.

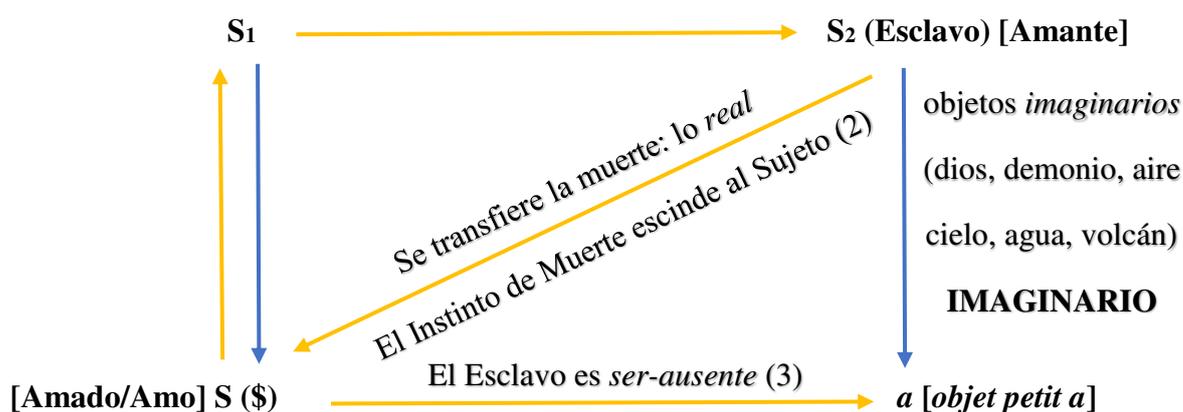
F) Esquema del «discurso del Amo» en la carta “IV”

En la carta “IV”, lo que hemos denotado es el deslumbramiento del Sujeto, S, por los elementos que habitan en S₂. Aquí se ha producido el proceso de las *identificaciones formadoras* en el que se ha visualizado las imágenes del Esclavo como un dios, un demonio, así también con características de vitalidad y necesidad. Esta descripción no es gratuita, pues se le ciñe el *saber* que aquel tiene, ya que gracias a él el sistema de subordinación se mantiene. Asimismo, en estos objetos *imaginarios* se le transfiere al S la mortandad, el Supremo Amo, el Instinto de Muerte, que lo castrará del mundo Imaginario hacia lo Simbólico. Empero, hay una resistencia por parte del *erómenos* de situarse en la realidad, es decir, de sentirse castrado, por lo que se *ciega* para no asumir la *pérdida* del amante, pese a que este es *ser-ausente*. Al final, el Amo escindido, \$, percibe su estancia en lo Simbólico por lo que avizora la lejanía del Esclavo; no obstante, gracias a las *identificaciones*, ahora es el amado quien brinda protección al amante, aunque infructuosamente, dado que el amor, lo *real*, se halla como sustento de la cadena de significantes, por ello, la relación entre el Amo y el Esclavo se vuelve *imposible*. Por

este motivo, el sistema es *real*. Con lo dicho, el esquema del «discurso del Amo» quedaría así:

El amor que es *real* origina el recorrido de la cadena significacional (1)⁴⁸

El Sujeto está inserto en el Imaginario donde aparece el amante



No hay fantasma / El Amo se muestra *ciego*

No quiere *ver* la castración / No percibe la conexión necesaria con lo *real*

(hay *imposibilidad* de relación)

EL «DISCURSO DEL AMO» ES *REAL*

3. 2. 5.- “V: 25 de julio de 1939”

En este acápite se mostrará el texto poético con la finalidad de que el lector conozca lo que se analizará y pueda discernir mejor la exégesis. Luego, se realizará la interpretación con el método hermenéutico y el marco teórico psicoanalítico de Jacques Lacan abordado. Para culminar, se delinearé el esquema del «discurso del Amo» que subyace en el escrito.

⁴⁸ La enumeración indica la cronología del «discurso del Amo».

A) El texto

A continuación, la quinta epístola que corresponde a la edición *Obra poética completa II*, de César Moro, publicado en el año 2016:

V

Yo puedo pronunciar tu nombre hasta perder el conocimiento, hasta olvidarme de mí mismo; hasta salir enloquecido y destrozado, lleno de sangre y ciego a perderme en las suposiciones y en las alucinaciones más torturantes. Todo me persigue con tu nombre. Tu imagen aparece a cada instante debajo de todas las imágenes, de todas las representaciones.

Nada puede hacerme sufrir más que el espectáculo del amor. Yo solo, frente al mundo, fuera del mundo, en el mundo intermedio de la nostalgia fúnebre, de las aguas maternas, del gran claustro, del paraíso perdido; frente a ti y lejos, tan lejos que ya nada puede salvarme, ni la muerte.

Me has arrojado por debajo de mí mismo: las palabras se van acumulando; hay palabras de las que ya no se vuelve, que abren una brecha por la que se introducen el veneno y la tristeza de muerte; la desolación total, la soledad, el abandono definitivo.

Encerrado dentro de mí, solo con tu recuerdo que me persigue noche y día sin reposo. Ya no puedo acordarme de cuando sonreías, ahora apareces alejándote y con una mirada que yo no hubiera querido conocer. Ya sé todo lo que nunca hubiera querido saber, lo que algunos hombres conocen solamente pocos instantes antes de su muerte. Y debo seguir viviendo sin esperanza, sin estímulo, sin ese pequeño espacio de refugio de descanso que todos necesitamos. Quizás más que nadie tenía yo necesidad de una tabla de salvación, de una última apariencia engañosa de la vida para seguir adelante, para salvarme de mí mismo y de la conciencia que del mundo y de la vida he tenido desde que pude darme cuenta de la vida.

Ahora, dónde ir, dónde volver la cara, a quién contar lo que puede sufrir un ser humano que a veces desconozco y que siento como un extranjero enloquecido dentro de una casa vacía. Qué puede reservarme la vida sino la repetición constante de un solo instante, del más amargo de los instantes. Cada nuevo día que viene no hace sino traerme la misma desesperación; mi primer pensamiento, al despertar, eres tú; el último, al dormir, eres tú. Y mi sueño no es sino una angustiada búsqueda de ti. Sueño que te vas, que me abandonas, como si pudiera abandonarse algo que nunca se ha aceptado. Porque tú nunca me has aceptado, nunca has querido saber nada de mí. Apenas llegaste, ya no pude ver nada, salí despavorido tras de ti y así he continuado.

Ojalá fuera verdad el mito del alma que se vende al diablo, ya la hubiera yo vendido por toda una eternidad para estar más cerca de ti, para tener la seguridad de verte siempre. Lo

que me aterroriza de la muerte es saber que entonces no podré pensar en ti, que ya no vendrá tu recuerdo a torturarme; que mi ternura, mi pobre ternura rechazada no podrá envolverte en una mirada, en un anhelo infinito.

El cielo es azul, la vida es hermosa, el aire se vuelve respirable porque existes. Yo sé que la vida es hermosa aunque no la recuerdo, sé que el cielo es azul aunque no lo miro nunca, sé que puede ser más azul que nunca cuando tú sonríes. Tu sonrisa es lo más bello y humano que yo conozca. Cuando sonríes parece que todas las montañas del mundo tuvieran sol y árboles y que vinieran a tu encuentro a besar las huellas de tus pasos; parece que la noche se hubiera acabado para siempre y que ya sólo la luz y el amor y una inocencia cósmica reinaran sobre el universo, donde los planetas y los astros no pueden compararse a ti sino como reflejos o emanaciones de tu presencia en el mundo. Ya que en tu poder está volver sombrío el día y hacer clara la noche y desencadenar lluvias tempestuosas y hacer gemir los elementos, ¿por qué no quieres transformarme en un pedazo de tu sombra, o en tu aliento o simplemente en una partícula de tu pensamiento? Si no quieres salvarme condéname a una muerte fulminante, condéname a la desaparición total, pero que no siga esta larga angustia, este temor de cada día, de cada hora. Haz que vuelva al origen de mi vida, a la nada, y no vuelvas a crearme ni a traerme nuevamente a la vida ni siquiera bajo la forma de una piedra; aún así tendría la nostalgia insaciable de ti, la memoria de tu recuerdo. Dispérsame en el aire o en el fuego o en el agua o mejor en la nada, fuera del mundo.

Sólo pido a la vida que nunca me deje un momento de reposo, que mientras haya un soplo de vida en mí, me torture y me enloquezca tu recuerdo, que cada día se me haga más odiosa tu ausencia y que por una fuerza incontenible me llegue a encerrar en una soledad que no esté habitada sino por tu presencia. Ya no sé quién soy ni quién fui antes de conocerte. ¿Acaso yo existía antes de conocerte? No, no era sino un reflejo de la luz que iba llegando, de tu presencia que se acercaba. Persígueme, tortúrame, maldíceme, pero no me abandones a mi propia desesperación. Trata de comprender los sentimientos de un ser mortal que te venera, que siente un ansia irracional de confundirse contigo, que no conoce de la vida otra cosa que lo que tú le has enseñado; que sabe que el día es un largo período de siglos que parecen un instante cuando tu presencia se manifiesta; el resto del tiempo es noche. Manifiéstate a mí bajo tu apariencia humana; no tomes el aspecto del sol o de la lluvia para venir a verme; a veces me es difícil reconocerte en el rumor del viento o cuando en mis sueños adquieres el aspecto demasiado violento de una enorme piedra de basalto que rueda por el espacio infinito sin detenerse y me arrastra a la desolación de playas muertas que la planta del hombre no había hollado aún, playas todas negras en que una montaña que ocupa todo el horizonte sostiene una reproducción del tamaño del cielo de tu cabeza tal como yo la conozco, tu cabeza rodeada de centellas y que despide un fuego tan terrible que a veces se propaga hasta las nubes e incendia el mundo. Pero basta el movimiento imperceptible de uno solo de tus músculos, el más pequeño, para que todo vuelva a ser como nosotros creíamos que era, antes de que tu presencia se manifestara al mundo y antes de que yo fuera el primero y el último de tus adeptos, oh espíritu nocturno. Abrásame en tus llamas poderoso demonio; consúmeme en tu aliento de tromba marina, poderoso Pegaso celeste, gran caballo apocalíptico de patas de lluvia, de cabeza de meteoro, de vientre de sol y luna, de ojos de montañas de la luna. Gran vendaval, dispérsame en la lluvia y en la ausencia celeste, dispérsame en el huracán

de celajes que arremolina tu paso de centella por la avenida de los dioses donde termina la Vía Láctea que nace de tu pene.

25 de julio de 1939

B) El Amo está *escindido* (no sabe, pero desea) y se muestra ciego

A medida que progresamos en la lectura de las denominadas *Cartas a Antonio*, el Emisor poético nos ha ido colocando en diferentes etapas de la cadena significacional correspondiente al «discurso del Amo», por ejemplo: a) en la *ilusión* del Significante Amo que tiene su origen en el S_2 donde se halla el «tesoro de los significantes»; b) en el proceso de objetos *imaginarios* que posibilitan la composición del Sujeto aún sin castrar, así como la división de este en $\$$ pues se le transmite el Instinto de Muerte por lo que tiene que *desechar* lo que es más íntimo en él, el objeto *a*, para no sucumbir en lo *imposible*, lo *real*; y c) en la estancia del Amo tachado, en el mundo de lo Simbólico, donde se siente apesadumbrado porque ha *cedido en su deseo*; en otras palabras, la acción en la cual ha *perdido* de forma perenne del objeto-*causa* de deseo que añora pero que jamás recuperará.

No obstante, desde el texto inicial hasta el presente poema “V” de la colección, las situaciones discursivas no son las mismas. Verbigracia, en los primeros escritos notamos la génesis del sistema de subordinación a partir de la gestación luminosa que proviene de S_2 ; mientras que en el escrito “V”, el cual analizaremos en este apartado, la enunciación poética ya nos sitúa en el proceso de *identificaciones formadoras*, circunstancia que sucede en el gran Otro, lugar en el cual se ubica la «batería de significantes». Aquí se estructura al amado, ya que coge los diferentes elementos prodigados e inherentes del Esclavo, pues recordemos que el *erastés* es quien labora para formar al Amo, $\$$; dicho de otro modo, es en este espacio donde el amante le otorgará la clivación al Sujeto para que sea expulsado de lo Imaginario: “Yo puedo pronunciar tu

nombre hasta perder el conocimiento, hasta olvidarme de mi mismo; hasta salir enloquecido y destrozado, lleno de sangre y ciego a perderme en las suposiciones y en las alucinaciones más torturantes” (Moro, 347). El nombre, el lenguaje mismo, que hace factible la creación de la realidad, la existencia de los objetos, así como de la máquina metonímica, desviará la búsqueda referencial del amado por el amante, siempre. De este modo, notamos el ingreso del lenguaje, la nominación, en medio de la transferencia *imaginaria*, lo que generará *a posteriori* la castración. Debido a ello, se comprende la *ceguedad* del Sujeto, \$, dado que no quiere admitir la *pérdida*, su salida, del plano Imaginario donde cohabitaba con el amante. Asimismo, al describirse *ciego* también evita que visualice la relación directa, aunque *imposible*, con algo que *pierde* y que solo se presenta en “suposiciones” y “alucinaciones”, ya que la naturaleza de *eso* es ser *huidizo*, el *objet petit a*. Lo que hallamos, por consiguiente, es un conflicto en el amado, pues se encuentra atrapado por las *imágenes* del S₂ y los símbolos de la realidad: “Todo me persigue con tu nombre. Tu imagen aparece a cada instante debajo de todas las imágenes, de todas las representaciones” (347). Efectivamente, existe una persecución y aparición de las siluetas del *erastés*, ya que este no es unívoco, sino múltiple, diverso, por lo que no se le puede asir.

C) No hay *fantasme* y el mundo de lo Simbólico

La transferencia ocurrida en la cita del acápite anterior pone en evidencia la transferencia de la escisión, así como la relación no correspondida entre el amado y el Esclavo, representado en el amor, que es *real*, por lo que se tiene que *desechar*, *excluir*, de lo que es en el Amo más que el Amo mismo, el objeto *a*: “Nada puede hacerme sufrir más que el espectáculo mismo del amor” (346). El amor es el objeto que debe *perder*, pues lo hace sufrir, para ingresar a la dictadura del lenguaje, al reino de los símbolos, donde no está el *erastés*, dado que es *ser-ausente*: “Yo solo, frente al mundo, fuera del

mundo, en el mundo intermedio de la nostalgia fúnebre, de las aguas maternas, del gran claustro, del paraíso perdido, frente a ti y lejos, tan lejos que ya nada puede salvarme, ni la muerte” (347). Hay una *pérdida* pues hay una nostalgia. El recuerdo y la añoranza se deben a la *ausencia* del otro, a la desaparición de la *imagen* del amante, ya que el *erómenos* se posiciona en la red del lenguaje, donde solo existe la desolación y la penumbra, porque no todo es posible, como la convivencia del Amo y el Esclavo en un mismo espacio, lo Simbólico. Ante ello, el Emisor enuncia que ni siquiera la Muerte, elemento que lo ha castrado, lo puede salvar de esta coyuntura, puesto que con su aniquilación *no espera nada*.

Siguiendo con la misma temática, el Amo dividido sigue mostrando su pesadumbre y sufrimiento en el referente de los símbolos que indican *algo* que ya no está: “Me has arrojado por debajo de mí mismo: las palabras se van acumulando; hay palabras de las que ya no se vuelve, que abren una brecha por la que se introducen el veneno y la tristeza de muerte; la desolación total, la soledad, el abandono infinito” (347). El lenguaje impone su gobierno: apertura y escinde al Sujeto, \$, de su deseo; lo símbolos extirpan del Amo su objeto-causa de deseo, lo más íntimo y vergonzoso que lo ha constituido como tal. Así también, en lo Simbólico queda el vestigio del Supremo Amo, la Muerte, lo que le ha permitido ser un Amo verdadero. *Eso* que se le ha *excluido* será buscado infructuosamente, pues es su reflejo, lo más puro que puede representarlo: “Encerrado dentro de mí, solo con tu recuerdo que me persigue noche y día sin reposo” (347). El amante es *ser-ausente*, pues está maculado por el deseo, ya que él es objeto-causa de deseo por la “mirada” que comporta: “Ya no puedo acordarme de cuando sonreías, ahora apareces alejándote y con una mirada que yo no hubiera querido conocer” (346). El *erómenos* menciona que la “mirada” es algo que hubiera preferido jamás aprender, ya que es un elemento vestigial del *erastés*, es decir, del *objet petit a* y que, por ende, tuvo que

perder. Este reflejo con lo que es semejante al mismo amado y que *excluyó*, se produjo cuando este se colocó frente al Instinto de Muerte por el que fue dividido: “Ya sé todo lo que nunca hubiera querido saber, lo que algunos hombres conocen solamente pocos instantes antes de su muerte” (347-348). El amado para ingresar a lo Simbólico ha debido *ceder a su deseo*, por ello, expresa lamentos por el pasado ideal y lejano donde el amante se encontraba: “Y debo seguir viviendo sin esperanza, sin estímulo sin ese pequeño espacio de refugio, de descanso que todos necesitamos” (348). La rememoración resignada del mundo Imaginario continúa, como un deseo que se *anhela* pero que nunca más se volverá a tener: “Quizás más que nadie tenía yo necesidad de una tabla de salvación, de una última *apariencia engañosa* de la vida para seguir adelante, para salvarme de mí mismo y de la conciencia que del mundo y de la vida he tenido desde que pude darme cuenta de la vida” (348; la cursiva es nuestra). La razón, la “conciencia”, el lenguaje, ahora subordina al deseo y a las imágenes que aún proyecta infructuosamente el *erómenos* con el objetivo de resistirse a la realidad significacional donde ya no aparece el amante.

D) El Amo *no sabe* que es Amo

Como ya se ha explicado, el Sujeto escindido, \$, *no sabe* que quien gobierna, domina y subordina al Esclavo es él; en otras palabras, el Amo *no sabe* que es un Amo situado en la red del lenguaje donde regenta y es regentado: “Ahora, dónde ir, dónde volver la cara, a quién contar lo que puede sufrir un ser humano que a veces desconozco y que siento como un extranjero enloquecido dentro de una casa vacía” (348). El mismo amado no se reconoce, se siente extraño, ajeno, a sí mismo. La escisión del Sujeto, S, ha surtido efecto, ya que no se identifica con el ser que se hallaba “más allá” del Espejo de la Teoría Especular en el plano Imaginario. Ahora se observa raro, “un extranjero”, un “ex-timo”,

es decir, lo más *íntimo* pero a la vez *extraño* y *externo* del territorio de las imágenes, pues ya ha sido barrado y desterrado a los confines de lo Simbólico.

Continuando con la exégesis, en las siguientes líneas de la epístola encontramos la misma aflicción e infelicidad del amado, donde el deseo *anhelante* lo invade mediante *imágenes metonímicas* que lo desesperan: “Qué puede reservarme la vida sino la repetición constante de un solo instante, del más amargo de los instantes. Cada nuevo día que viene no hace sino traerme la misma desesperación; mi primer pensamiento, al despertar, eres tú, el último al dormir, eres tú” (348). Esta congoja sistematizada produce en el Emisor una “repetición” constante, pulsional, obsceno, que lo lleva hacia el goce⁴⁹, es decir, a lo *real*, que lo lleva a sentir angustia: “Y mi sueño no es sino una angustiada búsqueda de ti. Sueño que te vas, que me abandonas, como si pudiera abandonarse algo que nunca se ha aceptado”. Con esta cita se entiende lo que Jacques Lacan diserta acerca de la situación angustiante que *no es sin objeto*, dado que se halla en relación directa con el objeto *a*, lo que se *excluye*, por lo que se hace *incompatible* esta conexión. Allende, la angustia *es lo que no engaña*, pues dice la *verdad*⁵⁰. Si seguimos esta conceptualización, del fragmento se desprende que a pesar de que se presentan las *imágenes*, los sueños, las metáforas, que “engañan” al Sujeto con la imagen y presencia del Esclavo, igualmente se avizora el panorama baldío sin el amante *metonímico*, ya que la ansiedad angustiante evidencia la *verdad*: el *ser-ausente* del Esclavo. Asimismo, al relacionarse con la *verdad*, recordemos, se halla en conexión irreversible con lo *imposible*, lo *real*. Y ¿por qué se origina esta trabazón no concordante? Lo que sucede es que en estas imágenes oníricas en las que el Amo guarda estrecha unión con el *objet petit a*, lo *real*, denotamos la *ceguera* de aquel, el \$, ya que si no fuese por este impedimento visual, la búsqueda incesante del

⁴⁹ La repetición del significante se diserta y conceptualiza en el *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*, de Jacques Lacan.

⁵⁰ La conceptualización de la angustia puede encontrarse en el *Seminario 10. La angustia*, de Jacques Lacan.

objeto *a*, el Esclavo, no se podría llevar a cabo: “Porque tú nunca me has aceptado, nunca has querido saber nada de mí. Apenas llegaste, ya *no pude ver nada*, salí despavorido tras de ti y así he continuado” (348; la cursiva es nuestra).

E) El Amo *arriesga* y el Esclavo *sabe*

La ausencia del *erastés* en el campo de lo Simbólico es *sine qua non* al «discurso del Amo», pues su *exclusión* es vital para la castración del *erómenos*. No obstante, se pone de manifiesto la persecución *imaginaria* del primero por parte del segundo sin algún resultado alentador. Tal vez, por ello, el Emisor piense en la muerte pero no de él, porque de esta aniquilación *no espera nada*, sino la del Esclavo, con el que *empezaría todo de nuevo*. ¿Y por qué el amado razona el fenecimiento del amante? La que ocurre es que al morir el Receptor poético, los aparatos que lo subordinan y *excluyen* ya no funcionarían, tampoco la red lingüística donde no está; por tanto, la restauración de la vida utópica *imaginaria*, en el que cohabitan el Amo y Esclavo, se hace factible, aunque no segura: “Ojalá fuera de verdad el mito del alma que se vende al diablo. Ya la hubiera yo vendido por toda una eternidad para estar cerca de ti, para tener la seguridad de verte siempre. Lo que *me aterroriza de la muerte es saber que entonces no podré pensar en ti, que ya no vendrá tu recuerdo a torturarme*” (348-349; la cursiva es nuestra).

Ex profeso de la cita anterior, recogemos la idea del Fausto, el hombre que vendió su «alma» al demonio a cambio del poder, el conocimiento y los placeres mundanos⁵¹. La historia del Fausto nos permite acercarnos a la narración de un hombre insatisfecho que no tiene el saber del mundo para complacer su escepticismo y angustia; por ello, vende su lado espiritual en favor de lo material representado por el diablo, Mefistófeles.

⁵¹ La idea del Fausto se desarrolla en varios libros como *Historia del doctor Johann Fausto* (1587), de autor Anónimo del siglo XVI; *La historia trágica del doctor Fausto* (1592), de Christopher Marlowe; *Fausto* (primera parte en 1808 y la segunda en 1832), de Johann Wolfgang von Goethe; la película *Fausto* (1926), de F. W. Murnau; y *Doktor Faustus*, de Thomas Mann.

Deducimos, entonces, que el Amo castrado se reafirma en su posición de *no saber nada* por lo que depende exclusivamente del *saber* del Esclavo, ya que este lo hace Amo, lo escinde; si aquel perece, el sistema no tendría ningún asidero de sostenimiento, pues este labora para su manutención. Ahora bien, la búsqueda de posibilitar la eternidad de la conjunción amatoria entre el Amo y el Esclavo tampoco tiene mayor validez en el texto, ya que el sujeto subordinante intenta relacionarse, transar, con el demonio. ¿Y cuál es la intransigencia de este pacto comercio-espiritual? Lo que sucede es que tanto los dioses como los demonios pertenecen al mundo de lo *imposible*⁵², lo incomprendible, *lo que no cesa de no escribirse*, el caos primitivo de donde proviene todo lo creado, lo *real*. Asimismo, la recurrencia del Sujeto tachado en solicitar ayuda al diablo lo coloca de forma inexorable en una concomitancia inviable con el objeto *a*, que es *real*, y que no solo es representado por el Esclavo mismo, sino por otro elemento, el “mirar”, que aparece en el Amo como mácula de la clivación acontecida: “que mi ternura, mi pobre ternura rechazada no podrá envolverte en una mirada, en un anhelo infinito” (349). Ante esta imposibilidad amorosa, el S dividido prefiere optar por una unión perpetuamente inestable con lo *desechado*, pese a que la ligazón entre ambos sea definitivamente irrealizable. El \$ cree concretar esta comunión con el *objet petit a* porque se muestra *ciego*; con esto, no se percata que el Esclavo, su objeto-cause de deseo, será eternamente *desviado* en su persecución, por tanto, jamás podrá asirlo, pues su naturaleza de *ser-ausente* así lo determina.

La indagación sobre la ubicación del Esclavo tiene su justificación en el *saber* que este conlleva no solo en el trabajo que realiza para que el Amo sea tal cual, sino en la materialización del mundo mismo que él encarna; por ello, no es gratuita la significación

⁵² La disertación de que los dioses pertenecen al mundo de lo *real* se encuentra en el *Seminario 8. La transferencia*, de Jacques Lacan.

que se hace del *erastés* como el referente mismo: “El cielo es azul, la vida es hermosa, el aire se vuelve respirable porque existes. Yo sé que la vida es hermosa aunque no la recuerdo, sé que el cielo es azul aunque no lo *miro* nunca, sé que puede ser más azul que nunca cuando tú sonríes” (349; la cursiva es nuestra). Del fragmento, colegimos también la mención por parte del Sujeto, \$, de una vida ya extinta del cual ya no hay *imagen* alguna, dado que este tránsito vivencial pertenece al Imaginario, territorio psíquico del cual salió expulsado durante el proceso de *identificación*, la castración; inclusive, se puede confirmar lo dicho cuando el *erómenos* expresa que ahora ya no “mira”, que es el objeto *a*, pues fue *algo* que se *descartó* para la sostenibilidad del «discurso del Amo».

Prosiguiendo con la línea discursiva, el amante no solo representa el aspecto físico de la naturaleza, sino también gestos, sentimientos, acciones: “Tu sonrisa es lo más bello y humano que yo conozca. Cuando sonríes parece que todas las montañas del mundo tuvieran sol y árboles y que vinieran a tu encuentro a besar las huellas de tus pasos” (349). De la cita, observamos que la descripción no es simple sino superlativa, ya que el Esclavo lo tiene y *sabe todo*; con ello, confirmamos que el Esclavo es el verdadero Amo, pues sin él, nada existiría ni siquiera el mismo Sujeto castrado, el amado. Pero las comparaciones no acaban aquí, sino que el aura mayestático del *erastés* supera los límites de lo terrestre: “parece que la noche se hubiera acabado para siempre y que ya sólo⁵³ la luz y el amor y una inocencia cósmica reinarán sobre el universo, donde los planetas y los astros no pueden compararse a ti sino como reflejos o emanaciones de tu presencia en el mundo” (349). Si la fuerza de su imagen es suprema, la potestad de crear que se le atañe no es azarosa: “Ya que en tu poder está volver sombrío el día y hacer clara la noche y el desencadenar lluvias tempestuosas y hacer gemir los elementos” (349). ¿Por qué se le describe al amante con una potencia destructiva y vehemente? La respuesta es sencilla:

⁵³ En la escritura original.

Él es *real*. Él *no cesa de no escribirse*, de no asirse en la cadena significacional por parte del amado, pues el Esclavo, lo *real*, siempre *retorna al inicio*, al caos pre-lingüístico en donde todo se inició.

F) El Esclavo es *real*

Si el amante es *real*, por consiguiente, el sistema es *real*, se hace *imposible*. Esta mácula de la vorágine primigenia se deja visualizar desde la misma composición que conlleva el referente del amado, el amor. Como ya se ha visto, el amor es *real* y al reinar en un mundo único, tal cual se observa en la penúltima cita (“el amor y una inocencia cósmica reinarán sobre el universo” [349]), el sistema se torna *imposible* de concretar; debido a esto, se excluye el objeto-cause de deseo, lo que es *real*, para que lo Simbólico se sostenga e ingrese a gobernar la palabra, el lenguaje, la Ley, a la vida del Amo, \$. Lo *desechado* es algo que se debe *excluir* siempre, ya que al producirse las *identificaciones* en la Teoría Especular, el *erómenos* encuentra su semejanza en el *erastés*, por lo que al ser el primero como el segundo, este se convierte en lo más íntimo de aquel, lo “ex-timo”, lo que perturba la estructura y la relación de subordinación entre ambos actuantes. Si el Esclavo en el Amo es más que el Amo mismo, entonces, debe ser expulsado del sistema, de la cadena significacional, pues el S₂ representa y exterioriza lo *vergonzoso*, lo más íntimo y externo, el *objet petit a*, del \$, y que se hallaba reprimido en la psiquis de este. Con lo delineado, la cita siguiente se entiende a plenitud: “¿por qué no quieres transformarme en un pedazo de *tu* sombra, o en *tu* aliento o simplemente en una partícula de *tu* pensamiento?” (349; la cursiva es nuestra). Ambos son semejantes, especulares, pero también distintos y extraños por lo que uno de ellos debe de ser *excluido*, el *erastés*, ya que así se asegura la manutención del complejo subordinante.

Frente a lo expuesto, lo que busca el Amo dividido es también *ausentarse* a través de su muerte para no sentir esa aflicción que *no es sin objeto*, la angustia; sin embargo, de su fenecimiento *no se espera nada*, por tanto, no hay solución a su desazón: “Si no quieres salvarme condéname a una muerte fulminante, condéname a la desaparición total, pero que no siga esta larga angustia, este temor de cada día, de cada hora” (349). Ese temor opresivo, la angustia, se produce por la cercanía del objeto *perdido*, el objeto-cause de deseo, que se creía perpetuamente *huido*; debido a esto, se implora el retorno a la nada, donde aparentemente existe la armonía, pero en el que también hay actividad de gestación, creación, del caos primigenio: “Haz que vuelva al origen de mi vida, a la nada, y no vuelvas a crearme ni a traerme nuevamente a la vida ni siquiera bajo la forma de una piedra” (349). La muerte simbólica del amado no significará un cambio alguno en la realidad, ya que *no se espera nada* de su desaparición vital. Y ¿por qué no existirá un giro radical en su tránsito vivencial con su aniquilamiento? Es que las *imágenes* de lo Imaginario, territorio psíquico donde habitaba con el Esclavo, seguirán apareciendo de forma perenne, pues el amante al ser *real* —base de lo Imaginario y lo Simbólico— *retornará* perpetuamente, puesto que lo *real* es el *retorno de lo reprimido*⁵⁴: “aún así tendría la nostalgia insaciable de ti, la memoria de tu recuerdo” (349-350). Después de la inevitable rememoración de lo que es *imposible*, solo queda la resignación: “Dispérsame en el aire o en el fuego o en el agua o mejor en la nada, fuera del mundo”. El *erómenos* quiere situarse externo al referente, alejado de las figuras y símbolos que señalan elementos que ya no están, como el Esclavo.

⁵⁴ La conceptualización de lo *real* como el *retorno de lo reprimido* o el *retorno al mismo lugar* se desarrolla a lo largo de los diferentes *Seminarios* de Jacques Lacan. Algunos textos que se pueden consultar sobre ello son el *Seminario 16. De un Otro al otro*; *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*; y el *Seminario 18. el Seminario 20. Aun*.

G) Teoría del Espejo y la estancia en lo Simbólico

La sistematización de las *identificaciones formadoras* ya se ha producido en el texto. Lo que observamos a lo largo del escrito es la estancia del *erómenos* en lo Simbólico, aunque el Amo, \$, *no lo sabe*. Por tanto, se comprende la resistencia *imaginaria* a los recuerdos del Esclavo, quien se manifiesta *ausente*, pues se le ha *excluido* para el mantenimiento del «discurso del Amo»: “Sólo⁵⁵ pido a la vida que nunca me deje un momento de reposo, que mientras haya un soplo de vida en mí, me torture y me enloquezca tu recuerdo, que cada día se me haga más odiosa tu ausencia y que por una fuerza incontenible me llegue a encerrar en una soledad que no esté habitada sino por tu presencia” (350). Aquí dictaminan los símbolos y su arbitrariedad de significados donde no está el amante. Aún existe una cierta luminosidad del «tesoro de significantes» del S₂ que colaboraron con la discriminación y hechura del Sujeto no dividido, S. Asimismo, ahora que se encuentra escindido, \$, *no sabe* quién es ni cuál es su función, pues es *sine qua non* no tener conocimiento de cómo comportarse como Amo: “Ya no sé quién soy ni quién fui antes de conocerte. ¿Acaso yo existía antes de conocerte?” (350). No recuerda exactamente el *erómenos* la organización especular que sufrió para que se pueda convertir en un Amo verdadero, apenas vestigios de la imagen del Espejo de *identificaciones*: “No, no era sino un reflejo de la luz que iba llegando, de tu presencia que se acercaba (350)”. Pero como el amante tenía que *perderse*, pues es lo más íntimo del amado, ahora este lo invoca porque se halla vacío, castrado, desubjetivado: “Persígueme, tortúrame, maldíceme, pero no me abandones a mi propia desesperación”. El Sujeto clivado no discierne que el Esclavo es *real*, en consecuencia, *imposible* de retenerlo o entablar alguna relación con él; inclusive, lo cataloga como parte de las divinidades, de aquellos que pertenecen al ámbito de lo *real*, a los cuales hay que venerar y ser parte de ellos: “Trata de comprender

⁵⁵ Así se encuentra en el original.

los sentimientos de un ser mortal que te venera, que siente un ansia irracional de confundirse contigo” (350). El Amo se denota mortal, desesperanzado; ni la Muerte lo consuela, ya que *no espera nada* con su fenecimiento. En contraste de la situación y descripción del \$, el Esclavo es congraciado como el dador de todo lo que ha aprendido el Sujeto tachado, pues este *sabe* en absoluto: “que no conoce de la vida otra cosa que lo que tú le has enseñado” (350). Además, la grandiosidad del amante es tan desmesurada que ni el mismo tiempo, lo que avasalla todo, le es comparable: “que sabe el día es un largo periodo de siglos que parecen un instante cuando tu presencia se manifiesta; el resto del tiempo es noche” (350).

Hasta el momento, la caracterización del *erastés* como figura suprema es connatural a su aura de deidad; de este modo, no es gratuita la omnipresencia del Esclavo, quien aparentemente se sitúa totalmente en el orbe, pero a la vez tampoco. Su presencia late, aunque no se puede palpar, asir. ¿Por qué? Lo que sucede es que el amante es *objet petit a*; está ahí *ausente*, *metonímico*, siempre *desviado*: “Manifiéstate a mí bajo tu apariencia humana; no tomes el aspecto del sol o de la lluvia para venir a verme; a veces me es difícil reconocerte en el rumor del viento o cuando en mis sueños adquieres el aspecto demasiado violento de una enorme piedra de basalto que rueda por el espacio infinito sin detenerse” (350). Aquí la referencia al sueño no es casual. Recordemos que lo onírico es la condensación de imágenes que permiten descifrar lo que existe en el inconsciente que es y donde se ubica lo *real*⁵⁶, el caos más íntimo y vergonzoso, es decir, el *objet petit a*. Por consecuencia, se comprende la aparición del Esclavo, que es *real*, en medio del sueño y de forma violenta. No obstante, estas son *imágenes* transmitidas en el momento de las *identificaciones* que ya se dieron antes de que el amado ingrese a lo

⁵⁶ Para la conceptualización de la formación del inconsciente y del sueño y de las cadenas, significante y significado, se debe revisar el *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, de Jacques Lacan.

Simbólico, por ello, estas manifestaciones solo son *ilusiones* pasajeras, pues al despertar se encontrará en medio de la devastación, el vacío, por la *ausencia* de lo que es “ex-timo”, el *erastés*: “y me arrastra a la desolación de las playas muertas que la planta del hombre no había hollado aún, playas todas negras” (350).

H) El sexo es *real* por tanto el sistema es *real*

En estas últimas líneas de la carta “V”, observamos, en primer lugar, la relación inconsistente entre el objeto-causa de deseo y el Sujeto, \$, puesto que no hay *fantasme* que obnubile esa unión *imposible*; en segundo lugar, para que lo Simbólico se haya mantenido ha sido necesario que el Amo se encuentre *ciego*, como se ha visto a lo largo del texto. Sin embargo, los elementos constitutivos del engranaje discursivo, por ejemplo, el amor, la mirada, el Esclavo y su deificación, permiten aseverar que el sistema es *imposible*, ya que sus componentes pertenecen al mundo de lo *real*. Incluso, en el texto, observamos que esa *imposibilidad*, la vehemencia primigenia, se hace presente mediante un goce vertiginoso en el que lo demoniaco y el sexo serán las huellas de lo que *no cesa de no escribirse*: “playas todas negras en que una montaña que ocupa todo el horizonte sostiene una reproducción del tamaño del cielo de tu cabeza tal como yo lo conozco, *tu cabeza rodeada de centellas y que despide un fuego tan terrible que a veces se propaga hasta las nubes e incendia el mundo*” (350-351; la cursiva es nuestra). Si el amante es *real*, entonces, la distorsión del referente es su resultante, pues el caos que es la base de la red lingüística se ha desbordado agrietando lo que hasta ese momento es la realidad estable mediante metáforas catastróficas e incandescentes. Lo que se visualiza ahora es el *retorno de lo reprimido*, lo que *siempre vuelve al mismo lugar*, a la nada efervescente, donde la génesis de lo existente bulle en la cadena significacional: “Pero hasta el movimiento imperceptible de uno solo de tus músculos, el más pequeño, *para que todo vuelva a ser como nosotros creíamos que era, antes de que tu presencia se manifestara*

al mundo y antes de que yo fuera el primero y el último de tus adeptos, oh espíritu nocturno” (351; la cursiva es nuestra). Lo *real* en esta cita se expresa mediante la figura metafórica de una deidad, lo *imposible* de concebir. Y esta *imagen* estructurada viene acompañada de un referente abrasador, donde solo reina el caos, lo que socava lo circundante: “Abrásame en tus llamas poderoso demonio, consúmeme en tu aliento de tromba marina, poderoso Pegaso celeste, gran caballo apocalíptico de patas de lluvia, de cabeza de meteoro, de vientre de sol y luna, de ojos de montañas de la luna” (351). Los tropos aparecen y desaparecen en una sinergia apabullante. Este efecto *metonímico* (montaña, espíritu, demonio, caballo, meteoro, sol, luna) es propio del *objet petit a* que es el Esclavo, lo *real*. Al ser *imposible* el amante, el sistema se vuelve totalmente inviable, como se desprende del siguiente fragmento: “Gran vendaval, dispérsame en la lluvia y en la ausencia celeste, dispérsame en el huracán de celajes que arremolina tu paso de centella por la avenida de los dioses donde termina la Vía Láctea que nace de tu pene” (351). Lo *real* ha inundado de goce la red lingüística hasta desestabilizarla y transgredirla con el fin de principiar un orbe nuevo; por ello, la mención al caos cósmico de donde se generó absolutamente todo; no obstante, también hay imágenes de dioses y genitales, los cuales pertenecen al ámbito de lo *real*. En el caso de los dioses, ya hemos visto que estos son *reales*; en cuanto al sexo, este es *real*, pues es incomprendible para nosotros la procreación de los individuos, es decir, no podemos significar hasta el momento nuestro origen violento, pues el sexo es despliegue de fuerza, concatenación de fluidos, germinación y destrucción de seres, para que aparezca un nuevo ser, un Sujeto. Visualizar el acto que nos crea es *imposible* de pensarlo. Asimismo, por la diferencia de sexos y roles, así como el estar incompletos por el vacío que hay en el Sujeto al ser castrado, la relación se vuelve *imposible*, ya que en ambos actantes existe un “hueco” que intentan llenar infructuosamente. De este modo, se comprende el aforismo de Jacques Lacan, «no hay

relación sexual»⁵⁷. Con lo dicho, entendemos que la sustancia creadora de todo lo estructurado es lo *real*, por ello, el «discurso del Amo» se torna *imposible, real*.

I) Esquema del «discurso del Amo» en la carta “V”

En este escrito el Emisor nos sitúa ya en el mundo de lo Simbólico luego de la clivación del Sujeto, \$. Dicho de otro modo, el proceso de *identificaciones formadoras* ya ha sucedido por lo que solo registramos vestigios del mundo Imaginario, los recuerdos de una vida idílica donde el amante se encuentra a plenitud con el amado. Esta rememoración por parte del *erómenos* se debe a que en lo Simbólico solo existen penumbras, desolación, angustia y desesperación, pues aquí no se ubica el *erastés*. El único rastro del Esclavo es mediante diversas *imágenes* que solo causan aflicción al Amo castrado. Pese a la resistencia que este hace mediante las invocaciones y descripciones del otro (figuraciones monumentales, delineamientos destellantes, veneraciones divinas) resultan insuficientes, vano, pues el amante ya no se encuentra, solo existe la huella de él y de algún tiempo utópico. Ahora el Amo es dominado por la dictadura de los símbolos que solo indican de forma *desviada* al Esclavo, ya que este por su naturaleza es *ser-ausente* para que el sistema se pueda mantener. No obstante, por los mismos elementos que lo componen y *retornan al mismo lugar*, como el amor, la mirada, las divinidades, el sexo, y el Esclavo mismo, hacen que el «discurso del Amo» se encuentre en zozobra, sea insostenible, *imposible*, pues desde su génesis, el caos cósmico y el sexo demuestran que el dominio del Amo es *real, imposible*, debido a que «no hay relación sexual». Con ello, el esquema del sistema subordinante del \$ quedaría así:

⁵⁷ La conceptualización del sexo como lo *real* y la *imposibilidad* de la relación, se puede encontrar en muchos pasajes de los *Seminarios*, de Jacques Lacan; en este caso específico, puede consultarse el *Seminario 18. De un discurso que no fuera del semblante*.

El caos cósmico y el sexo *reales* son la fuente del «discurso del Amo» (1)⁵⁸

El Sujeto ya pasó por el proceso de *identificaciones formadoras*



3. 2. 6.- “VI: 10 de octubre de 1939”

En esta sección se presentará el texto con la finalidad de que el lector conozca lo que se analizará y pueda discernir mejor el análisis. Luego, se realizará la interpretación con el método hermenéutico y el marco teórico psicoanalítico de Jacques Lacan descrito

⁵⁸ La enumeración indica la cronología del «discurso del Amo».

anteriormente. Para culminar, se delinearé el esquema del «discurso del Amo» que subyace en la epístola.

A) El texto

A continuación, la sexta epístola correspondiente a la edición *Obra poética completa II*, de César Moro, publicado en el año 2016:

VI

¿Qué puedo decirte aún? ¿No te he dicho mil veces con la palabra y mil veces con el silencio, con el desesperado lenguaje de los ojos o del pensamiento que se retuerce sobre sí mismo y labra infatigable, como la gota de agua, la piedra del cerebro y deshace el corazón vacío y la esperanza tenaz y el aguardar eterno, no te he dicho, mil y mil veces más, lo que ahora no me atrevo a decirte y que tú sabes y no quieres saber?

A quién, sino a ti, puedo hacer responsable de esta lluvia que cae interminable, de esta brumosa tristeza que me corroe el gusto de la vida; a quién, si no a ti, debo hacer responsable de esos espacios fugaces y brillantes de mi vida en que todo parece nacer y ordenarse según un nuevo orden desconocido y una alegría sin medida: la alegría potente de haberte conocido, de saber que tú eres, y que eres sin remedio en mi vida; la última alegría, la última tristeza, el solo nombre que mi mente pronuncia sin descanso a través de la experiencia insoportable de los días que pasan inútiles, sin alegría fuera de ti.

No puedo resolverme a aceptar el hecho evidente, crudelísimo, de saberte distante, indiferente, ajeno. Lo sé, no puedo aceptarlo. Te adoro. Palabras, palabras... Nada es comparable a la sensación de mi ternura por ti; llámala de cualquier modo: justa, injusta, reprochable, monstruosa; también es un hecho innegable, más fuerte que mi muerte, más fuerte que el infierno de cada día y que la desesperación en que me debato. Es así, así será siempre.

Nada tengo que reprocharte o debiera reprocharte hasta el aire que respiro; no es tu culpa ser lo más hermoso y lo más terrible en mi vida. Tu ausencia, tu sadismo, tu indiferencia: qué cosa puedo hallar fuera de tu mundo absorbente sino el silencio y la sombra mortales en que a lo largo de los días te busco. ¡Qué bella debe ser la vida! Ahora llueve, para mí podría ser la hora luminosa, el cielo azul, el aire tibio de la estación más tibia en el clima ideal del mundo si pudiera verte interminablemente, hasta que mis ojos se cerraran viéndote, aparición concreta de mi paraíso perdido, de mi lejano paraíso que no encontraré jamás y que me deja más solo y más indefenso que a todo ser humano.

10 de octubre de 1939

B) El Amo castrado y el Esclavo *sabe*

Como se ha visto en el texto anterior, el Amo, \$, ante la *ausencia* del Esclavo deja aflorar las imágenes *metonímicas*, la relación no concordante, con el objeto *a*, que termina por inundar y causar *zozobra* al referente, lo Simbólico, hasta distorsionarlo totalmente con la finalidad de crear un mundo nuevo, *real*, aunque *imposible* de realizarse por su misma composición. Esta resistencia que intenta acometer el Sujeto dividido es vana, pues su estancia en la red del lenguaje ya es definitiva, como se evidencia en el escrito “VI”, pese a la aparición de recuerdos fugaces de una vida utópica que ya no existe ni sucederá otra vez. Ahora las palabras, las nominaciones, la cadena de significantes, ejercen su dictadura *desviando* de forma perenne al significante a través de muchas *imágenes* que nunca es ni será el significado *anhelado*.

En el poema “VI” la división del Sujeto ya ha sido expuesta y graficada mediante la *voz*, uno de los elementos representativos del *objet petit a*: “¿Qué puedo decirte aún?” (Moro 2016: 352). La *voz* es un vestigio, un *resto*, que sobra de la castración; *algo* que excede luego de la aparición del lenguaje⁵⁹. Esta huella nos permite aseverar que la escisión del Sujeto, S, ya ha sucedido. Así, el Emisor ya no nos narra la partida *mítica* del Significante Amo, quien lo representa ante otro significante, sino que centra su focalización en lo Simbólico, en su experiencia de vida en medio de las palabras, como se observa en la siguiente cita: “¿No te he dicho mil veces con la palabra y mil veces con el silencio, el desesperado lenguaje de los ojos o del pensamiento que se retuerce sobre sí mismo” (352). Lo lingüístico irradia su dominio, la clivación, hacia el amado a través de la *mirada*, el “lenguaje de los ojos”, que pertenece al ámbito del objeto-*causa* de deseo y que se tuvo que *excluir*. Este vacío, la *ausencia* de lo más íntimo y lo más externo, “ex-

⁵⁹ Sobre la *voz* como *resto* de la castración puede consultarse el *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, de Jacques Lacan

timo”, que es en el *erómenos* más que el amado mismo, *objet petit a*, se pone de manifiesto en la misiva: “y labra infatigable, como la gota de agua, la piedra del cerebro y deshace el corazón vacío y la esperanza tenaz y el aguardar eterno” (352). El Amo se muestra desubjetivado, vaciado de su mismidad, a causa del lenguaje que se indica mediante el *decir*, la *voz*: “no te he dicho, mil y mil veces más, lo que ahora no me atrevo a decirte y que tú sabes y no quieres saber?” (352). El Sujeto tachado no tiene el atrevimiento de expresar, de hablar, *algo*, porque ya no lo tiene, pues ha sido desechado *eso* para la formación de lo Simbólico. Además, el Amo no necesita decir *algo* que no sabe al Esclavo, pues la naturaleza de aquel es *no saber*, porque el *erastés* ya tiene el conocimiento para sostener la subordinación. Así, el amante puede discernir de forma acertada sobre el referente en el cual se sitúa, ya que es su función: laborar y hacer del Sujeto, S, un Amo, \$.

En el siguiente párrafo de la carta, denotamos ese *saber* que conlleva el amante, ya que este es la naturaleza, los sentimientos y aflicciones: “A quién, si no a ti, puedo hacer responsable de esta lluvia que cae interminable, de esta brumosa tristeza que me corroe el gusto de la vida; a quien, si no a ti, debo hacer responsable de esos espacios fugaces y brillantes de mi vida en que todo parece nacer y ordenarse según un nuevo orden desconocido y una alegría sin medida” (352). El amante es responsable de la situación, de la penumbra en la que vive ahora el amado, pues al *ser-ausente*, porque es necesario que sea *huido*, el sistema se sostiene, aunque cause desolación al *erómenos*. Exactamente, el «discurso del Amo» tiene como base sustancial la *exclusión* del objeto *a*, metaforizado en el Esclavo, quien es *anhelado*: “la alegría potente de haberte conocido, de saber que tú eres, y que eres sin remedio en mi vida; la última alegría, la última tristeza, el solo nombre que mi mente pronuncia sin descanso a través de la experiencia insoportable de los días que pasan inútiles, sin alegría fuera de ti” (352). De la cita,

notamos la fortaleza del \$ para no caer en la aflicción mediante las *imágenes* que recuerda de su estancia en el territorio de lo Imaginario. Desafortunadamente, el esfuerzo es inútil, pues el Esclavo se encuentra alejado del referente en el cual se halla el amado, quien ahora está solo y sin alegría.

C) Lo más íntimo del Amo (el *objet petit a*)

En el proceso de desubjetivación del Sujeto, S, el objeto-cause de deseo es un *resto* de la cadena significacional que se debe *exclure*. Lo que en algún momento del proceso especular le sirvió al amado para estructurarse y que asimiló como lo más íntimo, semejante a él, el *objet petit a*, ahora ya en el plano de lo Simbólico lo visualiza como *ajeno*, distante, pues lo ha tenido que *desechar* para convertirse en un Amo dividido: “No puedo resolverme a aceptar el hecho evidente, crudelísimo, de saberte distante, indiferente, ajeno. Lo sé, no puedo aceptarlo. Te adoro” (352-353). El *erómenos* venera lo que es “ex-timo”, lo más entrañable aunque también extrañable, que es el Esclavo. La idolatría se produce porque el amante es *ser-absente*, *huidizo*, debido a la clivación del amado, a la entrada del lenguaje en este: “Palabras, palabras... Nada es comparable a la sensación de mi ternura por ti” (353). El deseo que embarga al Amo es más tenaz y desestabilizador que la red lingüística que lo envuelve; esto es natural dado que el deseo es impulsado por el objeto *a*, lo *metonímico*, que es lo *real*: “*llámala de cualquier modo: justa, injusta, reprobable, monstruosa; también es un hecho innegable, más fuerte que mi muerte, más fuerte que el infierno de cada día y que la desesperación en que me debato. Es así, así será siempre*” (353; la cursiva es nuestra). No hay mayor energía invencible que el deseo, pues ni la misma Muerte produce los efectos que el \$ genera; aunque recordemos también que de su fenecimiento el *erómenos no espera nada*, por ello, de su aniquilación no se logra alguna repercusión en la extinción del deseo que este *anhela*.

Continuando sobre el mismo eje temático, el amado prosigue su apología sobre el amante, empero, deja entrever en aquella pleitesía el doble rostro de este: lo bueno y lo malo, lo constitutivo y lo desestabilizador, lo “ex-timo”: “Nada tengo que reprocharte o debiera reprocharte hasta el aire que respiro; no es tu culpa *ser lo más hermoso y lo más terrible* de mi vida” (353; la cursiva es nuestra). Debido a esta dualidad, se le ha tenido que *desterrar* para que el amado asuma la posición de Amo castrado, aunque este no sepa comportarse como tal; por ende, en vez de posicionarse y ejercer su dominio, lo que hace es expeler su congoja en el orbe: “Tu ausencia, tu sadismo, tu indiferencia: que cosa puedo hallar fuera de tu mundo absorbente sino el silencio y la sombra mortales en que a lo largo de los días te busco” (353). Este anhelo del *erómenos* por ubicar al *erastés* será a partir de ahora su *leitmotiv*, lo que conducirá su porvenir a través de lo Simbólico donde siempre deseará lo ya *perdido* perpetuamente.

D) El Amo está *ciego* y «discurso del Amo» es *real*

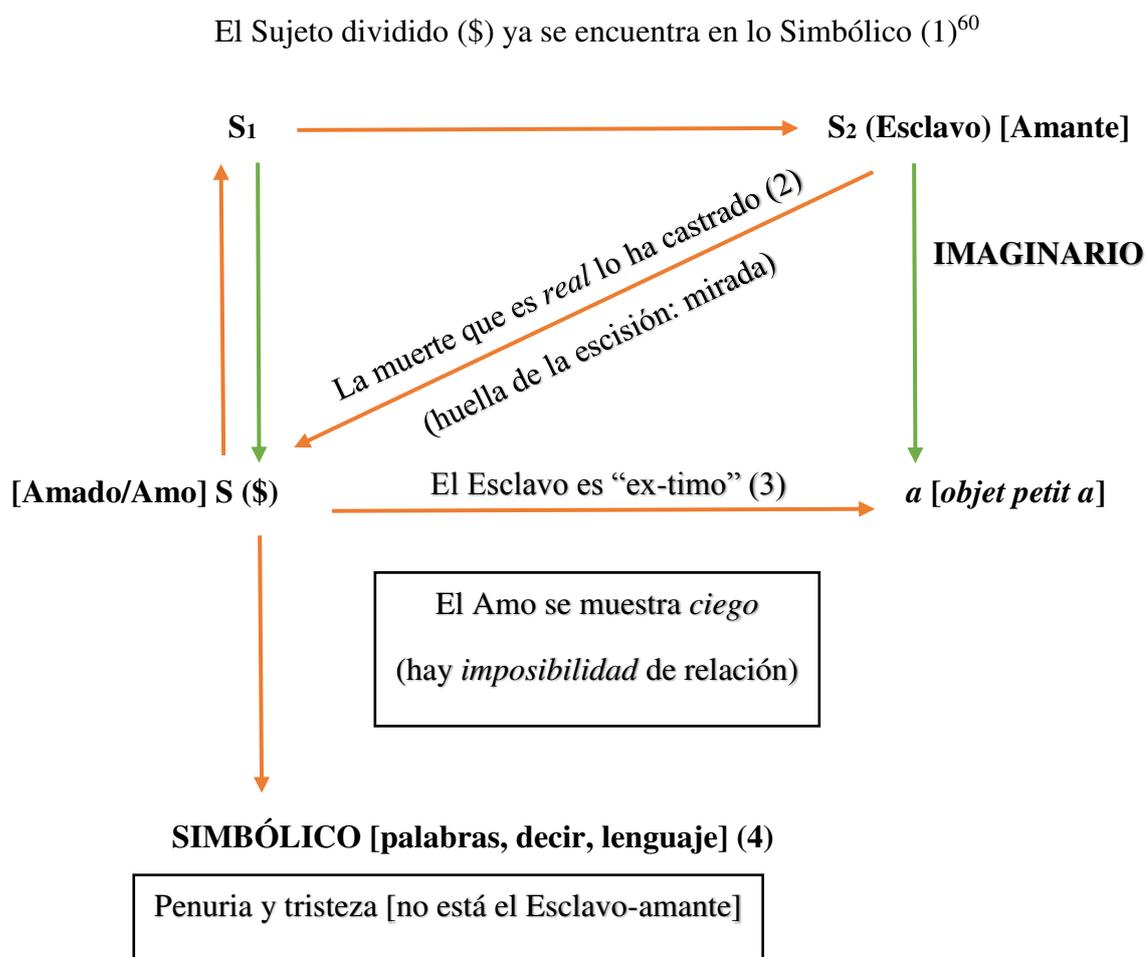
A lo largo del poema, lo que hallamos es una descripción del \$ en el plano de lo Simbólico con una nostalgia por la *ausencia* del Esclavo, quien fue *excluido* para que el primero pueda ingresar a la red del lenguaje, lugar en el cual todas las referencias al *erastés* se encuentran *desviadas*. Al final del texto, este recuerdo se hace más palpable, pues añora la dimensión de lo Imaginario, en el que todo era posible, como la coexistencia con el amante: “¡Qué bella debe ser la vida! Ahora llueve, para mi podría ser la hora luminosa, el cielo azul, el aire tibio de la estación más tibia en el clima ideal del mundo si pudiera verte interminablemente, hasta que mis ojos se cerraran viéndote, aparición concreta de mi paraíso perdido” (353). Ante lo dicho, denotamos que el Amo cierra sus fanales, se *ciega*, frente a la escisión de su subjetividad por la *ausencia* de su objeto-causa de deseo, el *erastés*, y su pertenencia a la realidad lingüística. Asimismo, prefiere mostrarse *ciego* para principiar una conexión con lo que es *metonímico*; por supuesto, esta conjunción

entre el Amo y el Esclavo es una concomitancia *impossible* de realizarse, porque ambos no están en el mismo plano referencial, así como por la incompletud del amado, ya que este se encuentra tachado, faltante, de *eso* que era en él más que él mismo, el “ex-timo”. Esta conexión que conlleva el Amo con lo *desechado* es irrealizable, puesto que esto último se condice con el ámbito de lo *real*, el caos primigenio, que es la base del sistema. Si persiste en su anhelo de *eso* vehemente, el «discurso del Amo» se desestructura; sin embargo, *si cede en su deseo*, su experiencia vivencial será abolida y totalmente desesperanzadora: “de mi paraíso que no encontraré jamás y que me deja más solo y más indefenso que a todo ser humano” (353). En cualquiera de los caminos que hubiese optado, el engranaje subordinante se volvería *impossible* al no establecer una relación. Para este caso, se observa la resignación de haber *cedido en su deseo* por lo que ahora es un “indefenso” mortal, susceptible a la Muerte, lo *real*, lo que pone en constante peligro la estructura hasta convertirlo en *impossible*, no solo por la acechanza de lo que *no cesa de no escribirse*, sino por el otro integrante quien impulsa el funcionamiento de la cadena significacional, el Esclavo que es objeto *a*, lo *real*. Así, el «discurso del Amo» se hace insostenible de cualquier modo, pues es *real, impossible*, en todos los aspectos.

E) Esquema del «discurso del Amo» en la carta “VI”

El Emisor nos sitúa dentro del mundo de los símbolos, donde solo hay penumbra y desolación. En el texto solo se manifiesta la sinrazón de vivir del Amo, ya que se le ha *excluido* lo que era en él lo más íntimo, aunque también más extraño, el *objet petit a*, es decir, el Esclavo. Este ha tenido que ser expulsado de la experiencia vivencial del Sujeto para que este se convierta en un Amo y se posicione en lo Simbólico. No obstante, hay aflicción porque se añora el Imaginario, la vida idílica, en el que ambos habitaban en una relación *impossible*. Al final hay resignación, pues el amante es *ser-ausente* por su naturaleza misma; debido a esto, el Amo, \$, tiene que aprender a convivir en dicha

situación. Con ello, el «discurso del Amo» es inviable, *imposible*, ya que el Esclavo es *real* y el amado al quedarse “indefenso”, asolado por la Muerte, también pertenece al ámbito de lo *real*. Así, el esquema del análisis quedaría del siguiente modo:



EL «DISCURSO DEL AMO» ES *REAL*

A lo largo de esta sección, se ha revisado las seis epístolas que conforman las *Cartas a Antonio*, en las cuales, se ha podido comprobar que la lógica que subyace es la hipótesis planteada desde el comienzo en nuestra Tesis: el «discurso del Amo» con sus respectivas

⁶⁰ La enumeración indica la cronología del «discurso del Amo».

implicancias: el Amo *no sabe, desea, roba* el conocimiento, se *ilusiona*, está *ciego*, y se *arriesga* en la estructura de subordinación; también, hemos descrito la situación del Esclavo, quien *sabe* y trabaja para que el S se constituya en \$; por último, la *imposibilidad* del engranaje dominante que es *real* debido a los factores que lo inician, como el amor, o por uno de sus actuantes, el Esclavo, quien es *real*.

En cada una de las misivas, el Emisor nos ha puesto en la lógica del significante, es decir, la partida *mítica, imaginaria*, del Significante Amo, S₁, quien representa a un Sujeto no castrado ante otro significante S₂, debido a la irradiación del «tesoro de significantes», que existe en este ámbito, en el plano Imaginario, “más allá” del Espejo, donde se producen las *identificaciones formadoras* gracias a los objetos *imaginarios* que tienen la función de constituir al Sujeto, S, comportado en el S₁. En plena transferencia de la Teoría Especular, el Sujeto es escindido, puesto que se le transmite el Instinto de Muerte, el Supremo Amo, quien le mostrará lo *real*, lo frágil e inestable que puede ser su condición, así como lo zozobante del engranaje subordinante. Esto será reprimido para que el Sujeto pueda constituirse como un Amo verdadero, \$, lo que posibilitará su expulsión de lo Imaginario hacia el plano de lo Simbólico, la red del lenguaje, en el que reinan los símbolos. No obstante, la presencia de la Muerte siempre latente hará que fenezca *algo* en él, un objeto que es en él más que él mismo, el *objet petit a*, puesto que es lo más íntimo que comporta lo más externo, extraño y vergonzoso, lo “ex-timo”. Este *resto* estará *perdido* perpetuamente, pese a que se le asocia a otras imágenes mediante el efecto de la metonimia. No obstante, este objeto-cause de deseo lo representará el Esclavo, quien se encontraba en S₂ y que motivó, además de los objetos *imaginarios*, el traslado del Significante Amo. Eternamente el amante será buscado, pues existió una relación idílica, utópica, *imaginaria*, donde el Amo, el *erómenos*, y el Esclavo, el *erastés*, lograron establecer su comunión; sin embargo, en lo Simbólico, el amante al representar

la imagen del objeto *a*, su esencia es *ser-ausente*, *huidizo*. Debido a ello, el «discurso del Amo» se vuelve inviable, pues se establece una relación *imposible* entre el amado y el objeto-causa de deseo; en otras palabras, esta correspondencia no concordante confirma que no existe un *fantasme* por lo que no se ha compuesto una realidad que haga viable esta circunstancia. Empero, se mantiene esta forzada interrelación otrora *imaginaria*, aunque en constante zozobra, porque el Amo, \$, está *ciego*. Por lo dicho, el sistema también se halla perpetuamente en riesgo, porque la concomitancia entre el Amo y el Esclavo-objeto *metonímico* es *imposible, real*.

Lo expuesto en los párrafos anteriores es la mecánica poética y de subordinación que el Emisor realiza en las *Cartas a Antonio*. Desde la misiva “I: Domingo, 23 de octubre [de 1938]”, denotamos el funcionamiento de nuestra hipótesis, el «discurso del Amo». En este texto, observamos la irradiación plena de los objetos *imaginarios* que inician el despliegue de la cadena significacional; así como la castración del Sujeto, S, que se resiste inútilmente a la escisión y al ingreso en lo Simbólico. En el siguiente poema “II: 25 de enero de 1939”, las implicancias del «discurso del Amo» se muestran de forma patente; asimismo, ya se avizora con mayor ahínco la *pérdida* del Esclavo, pues su naturaleza es ser *excluido* para que el Sujeto, S, se convierta en Amo, \$. Luego, en el “III: 28 de febrero, medianoche”, el proceso significacional se encuentra ya comenzado; es decir, el texto empieza ya en el plano Imaginario, donde se producen las *identificaciones formadoras*, en el que todo es posible, inclusive, hasta la relación entre el amado y el amante, correspondencia que en la red del lenguaje no podría suceder. Ya en el “IV: 18 de junio de 1939”, el Sujeto escindido ya se encuentra en plena salida del “más allá” del Espejo; dicho de otro modo, en el mismo momento de la castración, debido a la simiente que ha principiado este engranaje, el sexo, lo *real*, que se debe *reprimir* para la constitución del Amo, pero que regresa, pues lo *real es lo que siempre retorna* generando un nuevo

referente que es *imposible* de realizarse. Después, en el “V: 25 de julio de 1939”, ya el Emisor se sitúa en lo Simbólico describiendo la nostalgia de una vida idílica, los retazos *imaginarios* de un *erastés* que ha sido *excluido* del referente del amado, pues es lo que tiene que *desviarse*, ya que el amante es *metonímico*, el objeto *a*, lo *real*. Aquí ya nos hallamos en la última estancia del «discurso del Amo», es decir, el ingreso al territorio de lo lingüístico, el gobierno de los símbolos, donde se indican las huellas de objetos que ya no se encuentran ahí. Por tal motivo, en la carta “VI: 10 de octubre de 1939” colegimos la realidad, lo Simbólico: un espacio desolado, devastado, en el que solo rigen las palabras y el decir, puesto que aquí ya no se sitúa eternamente el Esclavo, dado que ha sido *desechado*. De este modo, el Amo nos muestra cómo es la desubjetivación del Sujeto amado, un actuante que *ha cedido en su deseo* por lo que deambula sin *eso* que es lo más íntimo pero extraño a la vez, “ex-timo”, el amante, el Esclavo, lo *real*.

Por lo dicho, en esta Tesis de Maestría se ha comprobado en las *Cartas a Antonio* nuestra hipótesis central, el «discurso del Amo» y sus diferentes hipótesis específicas, con lo que podemos afirmar que la lógica de subordinación, la puesta en marcha de un engranaje subordinante entre un amado y amante, *erastés* y *erómenos*, Amo y Esclavo, así como la *imposibilidad* de la relación, dado que este discurso es *real*, es lo que subyace en estas seis misivas vistas y analizadas a lo largo de esta investigación.

CONCLUSIONES

1.- En nuestra investigación se demostró la importancia que suscitó y continúa suscitando la escritura de César Moro desde sus primeras publicaciones en periódicos, revistas y antologías, no solo a nivel nacional sino internacional, como Argentina, Francia, México, España, a través de las reediciones de sus libros emblemáticos, *La tortuga ecuestre*, *Amour à mort*, *Los anteojos de azufre*, entre otros, así como en los grandes proyectos de reunir toda su escritura: *Obra poética completa* (Colección Archivos 2015) y *Obras completas de César Moro* (Academia Peruana de la Lengua / Sur Anticuaria 2016). Por supuesto, la labor de revaloración de sus textos se debió a sus principales difusores, por ejemplo, su albacea literario André Coyné; el poeta, traductor y amigo de Moro, Emilio Adolfo Westphalen; el crítico y editor de varios libros morescos, Julio Ortega; el crítico y traductor de los poemas del bardo peruano, Américo Ferrari; y el poeta, editor, traductor y gran difusor de los textos del vate surrealista, Ricardo Silva-Santisteban. También, dentro de esta pléyade de exégetas no podemos dejar de mencionar a Camilo Fernández Cozman, Yolanda Westphalen, Mariela Dreyfus, Iván Ruiz Ayala, Helena Usandizaga, Rafael Vargas, Luis Fernando Chueca, Pedro Favaron, entre otros investigadores de notable importancia, que han contribuido con sus lecturas a la difusión de la poesía del poeta en cuestión.

2.- En cuanto al contexto sociocultural que permitió la gestación de las *Cartas a Antonio*, se delineó cuáles fueron las circunstancias sociales y políticas que incitaron a César Moro a autoexiliarse del Perú e instalarse en tierras aztecas en 1938, año que dará inicio al llamado «periodo mexicano», durante 10 años, hasta su retorno a Lima en 1948. Así, a su llegada a tierras aztecas, entre 1938-1939, se mapeó los hechos experienciales del bardo surrealista que inspiraron un conjunto de textos donde la pasión, el amor uranista y la

desolación son los hilos argumentales que los recorre: *La tortuga ecuestre*, *Cartas a Antonio*, el poema “ANTONIO es Dios” y *Lettre d’amour*; a esta etapa de escritura se le denominó el «ciclo de Antonio» (Coyné) o el «ciclo de *La tortuga ecuestre*» (Ferrari). Asimismo, se presentó cronológicamente sus colaboraciones en diferentes revistas como *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, *Dyn*, así también de *El uso de la palabra* y *Las Moradas*, estas últimas del Perú; con ello se observó la presencia e importancia artística y poética que tenía Moro en vida por otros poetas que radicaban en México. Por último, se narró, a partir de las cartas enviadas por Moro a Westphalen, los motivos que le obligaron a regresar, con cierta desazón, a nuestra patria en el año de 1948 instalándose como profesor en centros educativos de formación militar.

3.- En esta Tesis de Maestría también se detalló, de manera minuciosa, las diferentes publicaciones en las que se ha insertado las *Cartas a Antonio*. Con ello, hemos observado que dichos textos aparecieron por vez primera en la revista *Creación & Crítica*, n° 19, en el año de 1976, gracias a la disposición de André Coyné para que sean publicadas en dicho magazine por parte de Ricardo Silva-Santisteban. A partir de ello, sin embargo, se ha generado ciertas confusiones al consignar a Julio Ortega como el responsable de la impresión de las mismas. Esto se debió, al parecer, a la misma información que brindó André Coyné cuando, en un artículo polémico de 1981, mencionó que le concedió los escritos originales de las *Cartas* a Julio Ortega, quien luego heredaría a Ricardo Silva-Santisteban dichos textos.

4.- En este mismo aspecto se coligió las divergencias que existieron en cada publicación en la que se adjuntaba dicha colección de poemas en prosa. Por ejemplo, la rotulación de ellas como *Cartas de amor*, *Cartas*, *Cartas a Antonio* y *Cartas [1938-1939]* cuando no existía nombre alguno dejado por el poeta; la inclusión de textos ajenos, como el poema “ANTONIO es Dios”, al proyecto inicial del epistolario lírico; la publicación de la “sexta”

carta (en realidad la primera cronológicamente), anunciada en ediciones anteriores y artículos biográficos y hermenéuticos pero que apareció impresa recién en *Prestigio del amor* (2002), con el cual se completó este conjunto poético; y la polémica relacionada a la inserción y exclusión de una epístola “VII” de distinta índole, tanto en el estilo como el tópico tratado, pues pertenece a un ámbito de comunicación personal.

5.- Respecto a la recepción crítica, se apreció la nimia preocupación por estudiar y analizar, de forma independiente, las *Cartas a Antonio*, pues la mayoría de críticos las ha estudiado de manera tangencial o menoscabando su importancia como texto secundario e insipiente de otros libros mayores u orgánicos; empero, en los últimos años, gracias también a la publicación de una última epístola (“I: Domingo 23 de octubre [de 1939]”) y la difusión y edición de su obra poética de forma antológica, han aparecido artículos que han abordado dichos textos como colección autónoma, pues tienen sus propios mecanismos significacionales tanto que se puede interrelacionar con escritos de diversa índole de César Moro.

6.- En la escasa bibliografía encontrada se ha cotejado que hay ciertos tópicos apremiantes por parte de los exégetas, verbigracia, a nivel formal, la “anexión” de las *Cartas* a determinados ciclos de escritura, por ende, de otros libros o poemas; la estigmatización de dicho epistolario como escritos «inacabados» o «borradores»; la discusión y polémica sobre la naturaleza poética de estos poemas en prosa; la jerarquización entre este conjunto de misivas líricas y los poemas realizados en verso; el debate sobre la datación auténtica o fechado ficcional de las *Cartas*; la independencia textual y proyecto lírico de las mismas sin precedentes en nuestra literatura nacional, etc.

7.- Sobre el ámbito temático, se ha colegido la preferencia de los investigadores sobre temas como la poetización de la vida, poesía-vida, poema-documento; la pasión amorosa,

la desolación sentimental y el amor homosexual; la voz transgresora que no solo se encuentran en las *Cartas*, sino en otros textos de diferente registro (ensayo, reseñas, epístolas personales, etc.); la divinización y demonización del Tú; la asunción funcional del bardo como un “Pequeño Dios”; los hilos argumentales de características cósmicas y de rituales; la devastación del orbe; la obsesión por el objeto de deseo, el Tú; el anhelo del Emisor para fusionarse con el Receptor ideal, porque este se encuentra *ausente*; la plena libertad del Yo soberano para vivir el placer de manera desmedida; el pensamiento mítico de naturaleza prehispánicas; el fuego a sazón de elemento vivificador y destructor; la funcionalidad prometeica del Yo; la unicidad múltiple que despliega la voz de las misivas líricas, etc.

8.- A lo largo de nuestra investigación se comprobó la formulación de la hipótesis general: el «discurso del Amo», en el cual existe dos actuantes, el Amo y el Esclavo, generadores de un mecanismo de subordinación, siempre en zozobra, con sus respectivas consecuencias, insertado como funcionamiento poético que despliega la *imposibilidad* de la relación, ya que este discurso es *real*, en las *Cartas a Antonio*. Asimismo, se logró sustentar las seis hipótesis específicas que son las implicancias de la puesta en marcha del «discurso del Amo» en las epístolas líricas: el *saber* del Esclavo y el *robo* del Amo; el Amo *no sabe pero desea*; el Estadio del Espejo; el Amo *ciego* (no hay fantasma); la *ilusión* del Amo; y el Amo *arriesga* todo (el Instinto de Muerte).

9.- En la concatenación y despliegue del «discurso del Amo» se observó que los dos actuantes, el Amo y el Esclavo, generadores del sistema de subordinación perpetuamente en zozobra, se insertan dentro de la lógica del significante donde se congregan otros factores primordiales para el sustento de la estructura, por ejemplo, el Significante Amo (S₁), el Esclavo (S₂), el Sujeto no escindido (S), el *objet petit a*, y el Sujeto castrado (\$). Estos cinco elementos entran en ejecución en la cadena de anillos significantes gracias a

la irradiación del «tesoro de significantes» que se encuentran en S_2 , sitio en el cual también se encuentra el Esclavo y el gran Otro. A partir de esta «batería de significantes» en la que se gesta una *ilusión*, el Significante Amo, quien representa a un Sujeto (S) ante otro significante, empieza su traslado, su partida *mítica*, hacia el campo de los objetos *imaginarios*, donde se producirá las *identificaciones formadoras* que desubjetivarán al S para convertirlo en un \$ a causa de la *pérdida* del objeto- causa de deseo, ya que esto le permite entrar al mundo de lo Simbólico, en el cual cumplirá su rol de Amo verdadero.

10.- En cuanto a la estructura del «discurso del Amo» se evidenció la Teoría del Espejo, en el que encontramos al S proveniente del mundo *real* (el “más acá” del Espejo), lugar donde se encuentra el caos primigenio, la vehemencia y violencia de los objetos *reales* que sirven como base de los otros planos significacionales, pues aquella estancia es la que se *reprime* para que el Amo no tachado empiece a constituirse en la siguiente fase, el Imaginario (el “más allá” del Espejo). En este campo aparecen una serie de objetos- imágenes que serán tomados, así como discriminados, por el amado no clivado con la finalidad de estructurarse; es aquí donde suceden las *identificaciones formadoras*. En dicho proceso se produce una serie de transferencias que constituyen al Sujeto a la vez que lo que castran, por ejemplo, la imagen del Supremo Amo (la Muerte), el Instinto de Muerte, que lo expulsará del Imaginario para hacerlo ingresar al plano de lo Simbólico. Debido al temor que irradia la *imagen* de la Muerte, el Amo ahora ya desubjetivado lo *reprime*, pues el aniquilamiento de la vida conduce a lo *real*. Por este motivo, el Amo *pierde* un elemento tan propio de él, *algo* que es en él más que él mismo, el objeto *a* que es *real* y que lo tienta a fenecer.

11.- En la investigación se dilucidó que el «discurso del Amo» conlleva una serie de consecuencias por su puesta en marcha en la cadena significacional. En primera instancia, el S no *sabe* absolutamente, aunque sí *desea* conocer el *saber* sin presagiar que esta

búsqueda lo tachará y lo convertirá en \$, dado que el *saber* deriva de la *verdad* que se vincula a lo *real*. En segundo lugar, el Sujeto se *ilusiona*, crea un *fantasme*, debido al deslumbramiento, el *saber*, que ofrecen los elementos *imaginarios* situados en S₂, donde se halla el Esclavo; esto impulsará al Significante Amo, que conlleva a un Sujeto, a trasladarse —la partida *imaginaria*— en busca de aquella luminiscencia, conocimiento, inicial. En un tercer ámbito, este procedimiento mostró que el Esclavo *sabe*, ya que este porta dichos objetos, *saberes* del mundo, por lo que el S₁ siempre lo busca puesto que también quiere dichos conocimientos para dárselos al Sujeto que representa. En un cuarto aspecto, a causa de la sabiduría latente del *erastés*, el Amo *roba* esta ciencia para mantener el sistema sin que sepa comportarse como \$ tal cual; debido a ello, se afirma que el Esclavo es quien realmente trabaja para sostener el engranaje subordinante, así como constituir el posicionamiento y funcionalidad del Amo verdadero. Como quinta implicación, se demostró que en la transferencia de elementos *imaginarios* desde S₂ hacia el Sujeto, representado por S₁, se establece una relación *imposible* entre el Esclavo-*objet petit a* y el Amo; por tal razón, este se *ciega* no solo para *no ver* esta correspondencia inviable debido a que ya no hay fantasma, sino, más adelante en lo Simbólico, no percibir la *ausencia* del Esclavo, pues ha sido *excluido* de este aparato de subordinación. Por último, el Instinto de Muerte transferido en el Sujeto tachado, \$, causará que el «discurso del Amo» esté en constante zozobra, aniquilación, puesto que el Amo *arriesga* el sistema por la inminente desaparición del Esclavo, objeto *a*, por lo que este mecanismo de poder al no producir una relación se torna *imposible, real*.

12.- En la Tesis de Maestría se visualizó que el Instinto de Muerte, o simplemente la Muerte, es un elemento que escinde al Sujeto para que haga su ingreso al referente de lo Simbólico y se coloqué y ejecute su función de Amo verdadero. No obstante, este Instinto de Aniquilamiento, de *retornar al lugar* donde, aparentemente, hay paz y armonía, pero

que en realidad es ebullición de vida, caos vitalizante y necesario, provoca que haya invariablemente un desequilibrio, un constante *riesgo*, de la estructura, ya que con el fenecimiento del Esclavo se provocaría *empezar todo de nuevo*; con esto, existiría la posibilidad de que este escape del dominio del Amo y sea una persona libre, aunque también la eventualidad de subordinarse a otro \$. La muerte del *erastés* es trascendental y peligrosa, mientras que la del *erómenos* no tiene mayores repercusiones, ya que este *no espera nada* de su extinción, solo desesperación motivada por la *ausencia* del Esclavo. Debido a ello, por la presencia constante del Instinto de Muerte, el desequilibrio transgresor, el «discurso del Amo» se vuelve *imposible, real*.

13.- En el presente estudio fueron señaladas las funciones del Amo y el Esclavo que son las mismas del amado, *erómenos*, y amante, *erastés* como se demostró en nuestra Tesis de Licenciatura *La metáfora del amor en La tortuga ecuestre de César Moro* realizado en el año 2014. De este modo, se establece que el Amo es el amado, puesto que este se *ilusiona* ante la irradiación y aparición del Esclavo, amante. Este con su sola presencia provoca que suceda la «metáfora del amor», la *mano milagrosa*, la respuesta de lo *real*, por parte del amado hacia el amante ya que es una contestación inesperada, *imposible*, de comprender. Por lo tanto, el amor es *real*, y al ser el germen de la unión entre estos dos actuantes, el sistema desde sus inicios se socava, dado que siempre está latente la *imposibilidad* y destrucción caótica de lo *real*.

14.- En relación al análisis y los textos, se comprobó en la carta “I: Domingo, 23 de octubre [de 1938]” que existe un mecanismo denominado el «discurso del Amo» que es nuestra hipótesis de trabajo. Lo que se observa en el poema es la puesta en marcha de dicho engranaje subordinante, es decir, desde la *ilusión* generada por los objetos *imaginarios* en el S₂ hasta el arribo al territorio de lo Simbólico, la castración. A través de ello denotamos el desplazamiento *mítico* del Significante Amo, quien representa a un

Sujeto ante otro significante, S_2 , donde se sitúa el Esclavo, amante. Aquí se produce las *identificaciones formadoras*, por ende, la clivación del amado. Con ello, el *resto* que debe eliminarse para que el S se transforme en Amo, $\$$, es el *objet petit a* que ha sido metaforizado en el *erastés*, a quien se le ha tenido que *desechar* porque no puede ingresar a lo Simbólico, ya que es *real*. Por este motivo, su *ausencia* late, aunque no se le puede asir; con esto, la devastación de la realidad se vuelve inminente.

15.- En el análisis de la epístola “II: 25 de enero de 1939” se logró verificar que el amor, que es *real*, es la base del «discurso del Amo» por lo que al final del texto el sistema se vuelve *imposible* de realizar. No obstante, pese a que el amor es el impulsor del movimiento del Significante Amo, esto no inhibe que se concreten las implicancias de la lógica del significante, ya que notamos el traslado de S_1 hacia S_2 , lugar en el cual se gestarán las *identificaciones formadoras*, aunque también la transferencia de la escisión, puesto que se deja notar el *ser-ausente* del Esclavo, el *objet petit a*, que debe *desecharse* para que el amado se vuelva Amo. En el texto, además, se observó el *saber* del Esclavo, así como el *deseo* por parte del Amo para *robarle* esta ciencia al amante. Asimismo, se pudo notar que hay una predisposición de dependencia por parte del amado en cuanto al amante; por ello, se genera una *concomitancia incompatible* entre ellos que el *erómenos* no visualiza porque está *ciego*; esto confirma la inexistencia del fantasma que al principio sí existió y que permitió la *ilusión* del Significante Amo. Como se establece una relación *imposible*, donde el amante tiene que desaparecer pues es el objeto *a*, la estructura que lo domina se hace inviable, *real*.

16.- En correlación al tercer texto, “III: 28 de febrero, medianoche”, el Emisor se sitúa ya en el plano de lo Imaginario, puesto que ya se realizó el traslado *imaginario* del S_1 que representa a un Sujeto. Aquí, el S manifestó que se encontraba libre de deseo, es decir, que ya no lo buscaba, debido a que estaba inserto en el mismo deseo. En este espacio, el

amado observa al amante, quien constituye a la naturaleza, el referente mismo, dado que él es el mundo que lo rodea. Las descripciones que se hacen del *erastés* son de vitalidad, divinidad y grandiosidad; así, la devoción hacia el Esclavo por parte del *erómenos* se puede deducir y comprender. Lo que se evidencia con lo dicho es la utopía de una vida donde el Amo y el Esclavo convivían de manera cordial; sin embargo, el tránsito en el plano Imaginario hace factible no solo la constitución del Sujeto, S, sino, allende, su clivación, la *exclusión* del objeto *a*, por lo que la relación es invariablemente inconstante, en *riesgo* de deshacerse, no solo por la *ausencia* del amante, sino por ser el objeto-causa deseo que se debe *excluir*. De este modo, nuevamente encontramos que el «discurso del Amo» es *imposible*, puesto que uno de sus integrantes, el Esclavo, además del deseo y el amor que aparecen e impulsan este engranaje de subordinación, es *real*.

17.- En el cuarto poema, “IV: 18 de junio de 1939”, la partida *mítica* ya ha sucedido, pues la alocución nos remite al plano de lo Imaginario, donde se producen las *identificaciones formadoras* que hacen posible la constitución del Sujeto, S, en un Amo verdadero, \$. Mientras sucede ello, notamos las descripciones de un Esclavo como un demonio, un animal ecuestre, y un mineral precioso. La irradiación del amante situado en S₂ es lo que ha principiado el desplazamiento de S₁, quien representa a un S; no obstante, el amante al metaforizarlo tal cual un dios o demonio, entonces, pertenece al territorio de lo *real*, ya que las divinidades se posicionan en el ámbito de lo *real*. Por consiguiente, desde sus orígenes del «discurso del Amo» existe la *imposibilidad*, la inviabilidad del engranaje subordinante por la naturaleza *real* de uno de sus componentes. Además de lo dicho, en el texto se recoge otro acto sustancial que incentiva la relación *incompatible*, el sexo que es *real*. El Esclavo es *todo sexo*, el caos primordial y originador de lo viviente, pero que debe ser *reprimido*, dado que es *imposible* de concebir. Asimismo, se desprende que el

Sujeto también manifiesta un amor que conlleva y que hace *impensable* el sistema. Por estos motivos, el «discurso del Amo» es *real*.

18.- En la misiva más extensa intitulada con “V: 25 de junio de 1939” se visualiza otra fase del «discurso del Amo». Ahora el Emisor se sitúa en medio del proceso de castración, aunque con reminiscencias de una vida idílica, los retazos *imaginarios* de una utopía, en el que el esplendor de una relación no concordante se había realizado. La transferencia de los objetos *formadores* ya se ha realizado, dado que con la traslación de ellos, desde S_2 hacia S , se ha producido la castración. En esta prosa poética, el \$ rememora el mundo Imaginario lamentando su ingreso al plano de lo Simbólico. Este referente, donde gobiernan los símbolos, el lenguaje, *desvía* al elemento que se busca perpetuamente pero que ya no está ni se encontrará, puesto que su naturaleza es ser *huidizo, metonímico*. El anhelo del Amo se produce porque el amante es la fuente absoluta de lo que hay en derredor suyo; es decir, el Esclavo *sabe* su función, debido a que ha construido lo circundante con su propio ser. No obstante, debajo del estrato lingüístico subyace la vehemencia, el caos, lo *real*, que late y golpea los cimientos de la realidad hasta que logra desbordarse con la finalidad de trastocar y transgredir la red significante. Como lo *real* no puede significarse, se metafORIZA a través del amante que es convertido en un demonio, un ser *real*; un animal apocalíptico, un dios, que es *real*; y el mismo sexo, también *real*, representado en una imagen genital que gesta un mundo inverosímil, *imposible*, donde se sitúen el *erastés* y el *erómenos* con el fin de que puedan convivir a plenitud, en goce. Esto confirma el *sine qua non* de lo *real*, lo que *siempre retorna*; por ello, el aforismo *el retorno de lo reprimido*, pese a los intentos de obnubilación de los tropos *reales* que se discurren, insertan y trastocan, de forma irremediable, en la red lingüística. Empero, este referente es absurdo, inverosímil, impensado, puesto que es un una *realidad* caótica,

imposible, porque lo *real* es lo que *no cesa de no escribirse*. Por este motivo, el «discurso del Amo» es *imposible*.

19.- Se comprobó en el último escrito titulado “VI: 10 de octubre de 1939” la resignación del Emisor, el Amo castrado, en lo Simbólico. En este poema se recoge la manifestación de los lamentos, la congoja, la indiferencia, la soledad y la devastación, por la dictadura del lenguaje, ya que indica a *algo* que ya no está, pues siempre se *desvía* del objeto al cual se ha señalado. Las palabras ahora gobiernan y la soledad es inconmensurable, por tanto, ya no se lucha por revivir ese *algo* ni se proyecta recuerdos del Imaginario, del paraíso perdido, sino que se expresa una larga elegía donde la Muerte está latente porque ahora el Sujeto, S, es un mortal, un ser humano, un Amo escindido, que no sabe ser \$, puesto que ya no está el *saber* del Esclavo, quien posibilitaba con su esfuerzo el posicionamiento y el dominio del Sujeto clivado. Por ello, al *ser-ausente* el amante, allende del Instinto de Muerte acechante para desestabilizar el mundo, el «discurso del Amo» se torna inconcebible, *real*.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

MORO, César. *Amour à mort*. París: Le Cheval Marin, 1952.

_____. *Amour à mort et autres poemes*. Choix et présentation par André Coyné. Francia: Orphée / La Différence, 1990.

_____. *Amor a muerte/ Amour à mort*. Traducción de Américo Ferrari. Lima: Riotigre, 2004.

_____. *Amour à mort (Love till Death)*. Traducción de Frances Le Fevre. Nueva York: The Vanishing Rotating Triangle Press, 1973.

_____. “Carta de César Moro a su hermano Carlos Quíspez Asín”. En: *Lucerna* IV, 8 (2015): 38-41.

_____. “Cartas de amor”. En: *Creación & Crítica* VI, 19 (1976): 14-18.

_____. “César Moro: con los anteojos de azufre (pintura)”. En: *Contranatura*, 26 de marzo de 2016, 13:11 h,
<http://www.contranatura.org/graficas/pinturas/moro/index.htm>

_____. *Ces poèmes... Estos poemas*. Traducción de Armando Rojas. Madrid: Ediciones La Misma, Colección Libros Maina, 1987.

_____. “¿Cómo hacer un poema?”. Traducción y rescate de Reynaldo Jiménez. En: *Vallejo & Co.*, 27 de marzo de 2016, 14:44 h,
<http://www.vallejoandcompany.com/como-hacer-un-poema-por-cesar-moro/>

_____. *Couleur de bas-Rêves tête de nègre*. Lisboa: Alta Forte Editores, 1983.

_____. *Couleur de bas-Rêves tête de nègre*. Lima: Riotigre, 2004.

_____. *Derniers poèmes. Últimos poemas (1953-1955)*. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Ediciones Capulí, Colección La Torre de Babel, 1976.

_____. *El uso de la palabra*. Edición facsimilar. Lima: SUR, 2003.

_____. *La poesía surrealista*. Colección dirigida por Ricardo Silva-Santisteban. El Manantial Oculto 6. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

_____. *La poesía surrealista y otras traducciones*. Tomo IV. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Academia Peruana de la Lengua / Sur Librería Anticuaria, 2016.

_____. “La tortuga ecuestre (1938-1939)”. En: Julio Ortega. *Palabra de escándalo*. Barcelona: Tusquets, 1974.

_____. *La tortuga ecuestre y dos poemas anexos*. Notas de André Coyné. Lima: Revuelta Editores, 2012.

_____. *La tortuga ecuestre y otros poemas*. Con una nota de André Coyné. Lima: Tigrondine, 1957.

_____. *La tortuga ecuestre y otros textos*. Edición de Julio Ortega. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976

_____. *La tortuga ecuestre y otros poemas*. Edición facsimilar. En: Luis Fernando Chueca. *Poesía Vanguardista Peruana II*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.

_____. *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*. Edición e introducción de Américo Ferrari. Epílogo de André Coyné. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

_____. *L'ombre du paradisier et autres textes*. Traducción de Franca Linares. Lima: Antares artes & letras, 1987.

_____. *Los anteojos de azufre*. Prosas reunidas y presentadas por André Coyné. Lima: San Marcos, 1958.

_____. “Los anteojos de azufre”. En: José Ignacio Padilla y Carlos Estela (editores). En: *Amour à Moro. Homenaje a César Moro / Los anteojos de azufre*. Lima: Signo Lotófago, 2003.

_____. *Los anteojos de azufre*. Tomo V. Edición de Ricardo Silva-Santisteban, Lima: Academia Peruana de la Lengua / Sur Librería Anticuaria, 2016.

_____. *Obra poética completa*. Edición crítica de André Coyné, Daniel Lefort y Julio Ortega. Argentina: Colección Archivos / Alción Editores, 2015.

_____. *Obra poética completa I*. Tomo I. Traducción de Armando Rojas completada por Rosa Ostos Mariño y Paul Biju-Duval. Edición de Ricardo Silva-Santisteban, Lima: Academia Peruana de la Lengua / Sur Librería Anticuaria, 2016.

_____. *Obra poética completa II*. Tomo II. Edición, traducción y cronología de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Academia Peruana de la Lengua / Sur Librería Anticuaria, 2016.

_____. *Obra poética completa III*. Tomo III. Traducción de Américo Ferrari, Jorge Nájjar y Ricardo Silva-Santisteban. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Academia Peruana de la Lengua / Sur Librería Anticuaria, 2016.

_____. *Obra poética I*. Prefacio de André Coyné. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: INC, 1980.

_____. *Œil de perdrix / Ojo de gallo*. Los Ángeles: The Getty Research, s/a.

_____. “Œil de perdrix / Ojo de gallo”. En: *Antología general del teatro peruano. Teatro republicano: Siglo XX-I*. Tomo V. Lima: Banco Continental / Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

_____. “Ojo de perdiz”. En: Laurietz Seda y Rubén Quiroz (Eds.). *Travesía trifontes. El teatro de vanguardia en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2008.

_____. *Prestigio del amor*. Selección, traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban. Colección El Manantial Oculto 11. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

_____. *Prestigio del amor*. Selección, traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban. Obras esenciales 1. Ediciones del Rectorado. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

_____. “Renombre del amor”. En: *Amaru. Revista de artes y ciencias* III, 9 (1969): 51.

_____. *Renombre del amor. Antología*. Selección, prólogo y notas de Julio Ortega. Cuidado de Rafael Vargas y Fernando Maqueo. Material de Lectura. Serie Poesía Moderna 62. Edición digital de la 1º edición de 1979 y 2º de 1988. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

_____. “Raphael”. En: *Lienzo* s/n, 11 (1991): 63-80.

_____. *The scandalous life of César Moro in his own words*. Traducción de Philip Ward. Nueva York /Cambridge: The Oleander Press, 1976.

_____. *Versiones del surrealismo*. De esta selección y del prólogo Tusquets Editor y Julio Ortega. Barcelona: Tusquets, 1974.

_____. *Viaje hacia la noche. Antología poética*. Edición y prólogo de Julio Ortega. Acompañado con una separata facsimilar de la *Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Párraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Somtomayor, María Valencia, 1935*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 1999.

_____. *Vida de poeta. Algunas cartas de César Moro escritas en la Ciudad de México entre 1943 y 1948*. Edición de Emilio Adolfo Westphalen. Lisboa: Cooperativa de Artes Gráficas, 1983.

_____. “Un poema y tres cartas del libro *Vida de poeta*”. En: *EOM*, 03 de abril de 2016, 18:15 h, <http://www.eldigoras.com/eom/2002/aire10pvcm01.htm>

Secundaria

ALONSO, Joseph; LEFORT, Daniel y RODRÍGUEZ GARRIDO, José. *Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina / Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique Latine*. Lima: Institut Français d'Études Andines / Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992. <http://books.openedition.org/ifea/2189>

ALTUNA, Elena. “César Moro: Escritura y exilio”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XX, 39 (1994): 109-125.

BACIU, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: José Joaquín Mortiz, 1974.

_____. “Emilio Adolfo Westphalen poeta de la tortuga voladora”. En: *Creación & Crítica* VII, 20 (1977): 9-13.

_____. “Perú”. En: *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, 1974, 111-115.

BARRIENTOS SILVA, Violeta. “Imagen, deseo y cuerpo humano en *La tortuga ecuestre*”. En: Universidad de San Martín de Porres. *Martín. Revista de artes y letras* III, 7 y 8 (2003): 81-89.

BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2013.

BÉDOUIN, Jean Louis. *La poésie surréaliste*. París: Éditions Seguers, 1964.

BELLATÍN, Mario. *Efecto invernadero*. Lima: Ediciones COPÉ / PETROPERÚ, 2014.

BELLI, Carlos Germán. *El Surrealismo en la poesía hispanoamericana*. Tesis para optar el Grado de Bachiller en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1983.

_____. *La poesía de Oquendo de Amat*. Tesis para optar el Grado de Doctor en Letras. Especialidad Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1980.

BRETON, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Ediciones: Nueva visión, 1965.

BUENDÍA, Felipe. “La Carta de Amor”. En: *Expreso*, 8 de enero de 1969, p. 13.

CABALLERO MEDINA, Carlos Arturo. “Eros y Tanatos en *La tortuga ecuestre* de César Moro”. Yolanda Westphalen (Compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*. Lima: Fondo Editorial UNMSM-Centro Cultural de España, 2005.

CANFIELD, Martha L. *Translingüismo y poética del fuego*. En: César Moro. *Obra poética completa*. Argentina: Colección Archivos / Alción Editores, 2015.

CARAZAS, Milagros. “El discreto (des)encanto del surrealismo francés. Reacciones y posturas críticas del intelectual peruano (1924-1930)”. En: Yolanda Westphalen (Compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*, 79-91.

CHUECA, Luis Fernando; GÜICH RODRIGUEZ, José; LÓPEZ DEGREGORI, Carlos y SUSTI GONZÁLEZ, Alejandro. *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2010.

CHUECA, Luis Fernando. “Aproximaciones a la poesía de vanguardia en el Perú”. En: *Poesía vanguardista peruana I*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.

_____. “Las *Cartas de Antonio* de César Moro”. En: *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*, 141-169.

CHIRINOS, Eduardo. “Un surrealista entre Esopo y Maldoror”. En: *El Techo de la ballena*, Lima: PUCP, 1991.

CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.

_____. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

COYNÉ, André. “Al margen”. En: *Palabra de escándalo*, 1974, 448-451.

_____. “César Moro”. En: *Cultura I*, 1, (enero-febrero-marzo de 1956): 58-60.

_____. “El poeta y su bestiario”. En: *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, 2002, 85-93.

_____. “Introducción de los Coordinadores”. En: César Moro. *Obra poética completa*, 2015, XLVI-XLVIII.

_____. “Poésie, fil d’Ariane...”. En: César Moro. *Amour à mort et autres poèmes*, 7-21.

_____. “Prefacio. César Moro entre Lima, París y México”. En: *Obra poética I*, 1980, 23-11.

_____. “Nota sobre la edición”. En: César Moro. *La tortuga ecuestre y otros textos*, 82-83.

_____. “Nota filológica”. En: César Moro. *Obra poética completa*, 2015, XII-LII.

_____. “Moro: una edición y varias discrepancias”. En: *Hueso Húmero III*, 10 (julio-octubre 1981): 148-170.

_____. “Testimonio: Vida, encuentros y desencuentros”. En: Yolanda Westphalen (compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*, 2005, 275-295.

CUEVAS, Marco Antonio. “Permanencia de César Moro bajo el cielo de México. Bibliografía mexicana”. En: *Amour à mort. Homenaje a César Moro*, 2003, 85-92.

D’AQUINO, Alfonso. “Arborescente estrella”. En: *Amour à mort. Homenaje a César Moro*, 2003, 75-78.

DE LA FUENTE BENAVIDES, Rafael. *De lo barroco en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.

DELGADO, Washington. *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Ediciones Rikchay Perú, 1984.

DÍAZ CHOZA, Mateo. *La secularización en los ensayos y la narrativa de Clemente Palma*. Tesis para optar el Título de Licenciado en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 2015.

DIAZ MANUNTA, JANET. “Mundos-el mundo entre Westphalen y Moro”. En: Yolanda Westphalen (Compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*, 177-184.

DREYFUS VALLEJOS, Mariela. *César Moro o la sublime interpretación delirante de la realidad*. Tesis para optar el Título de Licenciado en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1989.

_____. “La tortuga ecuestre: visión y pasión”. En: Universidad de San Martín de Porres. *Martín. Revista de artes y letras*, 2003, 131-135.

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

_____. *Renommé de l'amour. La poesía surrealista de César Moro*. Tesis para optar el Grado de Doctor. Columbia University. Nueva York, 1996.

DREYFUS, Mariela y GUERRA, Silvia. “La pluma en el aire prende fuego: Juan Parra del Riego”. En: Juan Parra del Riego. *Poesía completa*. Sevilla: Sibila-Fundación BBVA, 2013.

DUCASSE, Isidore (Conde de Lautréamont). *Obras completas (Los cantos de Maldoror-Poesías-Cartas*. Estudio preliminar, traducción y notas de Aldo Pellegrini. Argentina: Editorial Argonauta, 2014.

ECHÁVARRI, Ricardo. “La tortuga ecuestre, ¿un libro olvidado?” [2015]. En: *Confabulario*, 28 de marzo de 2017, 15:00 h, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/la-tortuga-ecuestre-un-libro-olvidado/>

EIELSON, Jorge Eduardo; SALAZAR BONDY, Sebastián y SOLOGUREN, Javier. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013.

ESCALANTE, Marie Elise. “Las cartas de amor de Moro”. En: Yolanda Westphalen (comp.). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*, 2005, 155-159.

ESCOBAR, Alberto. *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1989.

FAVARON, Pedro. *Caminando sobre el abismo. Vida y poesía en César Moro*. Lima: Editorial Antares, Artes y Letras, 2003.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. “César Moro y los ecos del surrealismo francés en el Perú”. En: *Boletín Academia Peruana de la Lengua* s/a 42 (2006): 69-97.

_____. “César Moro y el francés como lengua internacional. Una aproximación”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXI, 62 (2005): 231-236.

_____. *Cesar Moro, ¿un antropófago cultural?* Lima: Revuelta editores, 2012.

_____. “*La inmaculada concepción* y los confines de la poética surrealista”. En: André Bretón y Paul Eluard. *La inmaculada concepción*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.

_____. “La poesía de César Moro y el pensamiento mítico. Una aproximación”. En: *Revista de Letras* LXIX, 95-96 (1998): 213-224.

_____. *La soledad de la página en blanco*. Lima: Fondo Editorial Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2005.

_____. *Las huellas del aura. La poética de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Latinoamericana Editores, 1996.

_____. “Los interlocutores en *Escrito a ciegas* (1961) de Martín Adán”. En: *Sujeto, metáfora, argumentación*. Lima: USIL, 2011.

FERRARI, Américo. “La tortuga, el tigre, el amor, la poesía”. En: *César Moro. La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, 2002, 11-17.

_____. “Cesar Moro y la libertad de la palabra” [1969]. En: *Auroraboreal*, 19 de marzo de 2017, 12:22 h, <http://www.auroraboreal.net/actualidad/la-columna-de-americo-ferrari/1207-cesar-moro-y-la-libertad-de-la-palabra>

_____. “César Moro y su obra poética” [2002]. En: *Agulha Revista de Cultura*, 19 de marzo de 2017, 12:31 h, <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.pe/2016/01/americo-ferrari-cesar-moro-y-su-obra.html>

_____. “La tortuga, el tigre, el amor, la poesía”. En: César Moro. *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, 11-17.

FITTS, Dudley. *An anthology of contemporary latin-american poetry*. Compilación y prólogo de Dudley Fitts. Traducción al inglés de H. R. Hays y Muna Lee de Muñoz Martín. Nueva York: New Directions, 1942.

<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.75415>

FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

GÁLVEZ, José. *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)*. Lima: Casa Editora M. Moral-Pando, 1915.

GARCÍA CALDERON, Francisco. *El Perú contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2001.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *Poesía Peruana. Siglo XX. Tomo I*. Lima: Ediciones COPË / PETROPÉRU, 1999.

_____. *Poesía Peruana. Siglo XX. Tomo II*. Lima: Ediciones COPË / PETROPÉRU, 1999.

GUILLÉN, Paul. “La tortuga ecuestre y la modernidad”. En: Yolanda Westphalen (Compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*, 161-166.

HOURLIN, Gaëlle. “El imaginario poético de César Moro: un espacio entre dos lenguas”. En: *Ruseau Amérique Latine*, 10 de marzo de 2013, 19:30 h, <http://www.reseau-amerique-latine.fr/ceisal-bruxelles/C-LIT/C-LIT-4-Hourdin.pdf>

_____. “«Destiny» y «Silex of destiny»: las metamorfosis de un destino poético-amoroso en la obra de César Moro”. En: *Revista Laboratorio*, 10 de marzo de 2013, 15:30 h,

<http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/%E2%80%9Cdestiny%E2%80%9D-y-%E2%80%9Csilex-of-destiny%E2%80%9D-las-metamorfosis-de-un-destino-poetico-amoroso-en-la-obra-de-cesar-moro/>

_____. “L’à-côté, l’amer / la côte et la mer: Quelle inscription de l’espace maritime liménien dans l’œuvre de César Moro?”. En: *Hals Archives Ouverts*, 10 de marzo de 2013, 14:25 h,
http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/20/34/92/PDF/HOURDIN_Gaelle_-_La_cote_lamer_la_cote_et_la_mer_uvre_de_Cesar_Moro.pdf

HUAMÁN, Miguel Ángel. “Una lectura deconstructiva de César Moro”. En: Yolanda Westphalen (Compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*, 69-76.

HUAMÁN, Reinhard. “César moro: plástica: surrealismo: militancia”. En: *Triplov*, 28 de marzo de 2017, 03:52 h, http://triplov.com/mori/cesar_moro.htm

HUIDOBRO, Vicente. *El Espejo de Agua y Ecuatorial*. Buenos Aires: Pequeño Dios Editores, 2011.

JASAUI CHERO, Álvaro. “César Moro, la poesía y el escándalo” [2016]. En: *El Comercio*, 26 de marzo de 2016, 14:04 h,
<http://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/cesar-moro-intensidad-y-creacion-sin-fin-noticia-1931680>

LAUER, Mirko. *Musa Mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

LEFORT, Daniel. “Introducción de los Coordinadores”. En: César Moro. *Obra poética completa*, 2015, XXIX-XLII.

LOAYZA, Luis. *El sol de Lima*. Lima: Mosca Azul Editores, 1974.

_____. *Sobre el novecientos*, Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1990.

MARIÁTEGUI, José Carlos. “El proceso de la literatura”. En: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1958.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifeste du futurisme”. En: *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909, p. 1.

MARINO JIMÉNEZ, Mauro. “Disolución de opuestos en la poesía de César Moro”. En: Yolanda Westphalen (Compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*, 133-140.

MARTÍNEZ, Jon. “César Moro, 110 años de su existencia poética” [2013]. En: *La República*, 28 de marzo de 2016, 16:16 h, <http://larepublica.pe/13-08-2013/cesar-moro-110-anos-de-su-existencia-poetica>

MELÉNDEZ, Concha. *Entrada en el Perú*. La Habana: Verónica, 1941

MONDOÑEDO, Marcos. “Poesía como intervención en lo real: análisis de un poema de César Moro”. En: Yolanda Westphalen (Compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*, 167-176.

MONDOÑEDO, Marcos; VARGAS CANCHANYA Martín y CALLE, Karen. *Lo que no cesa de no escribirse. La interpretación de lo real y algunos ejemplos de su aplicación en la lírica peruana*. Lima: Dedo Crítico Editores, 2014.

NADEAU, Maurice. *Historia del Surrealismo*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1972.

NÚÑEZ, Estuardo. *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Editorial Antena S. A. 1938.

OLIVERA MENDOZA, Luis Mauricio. *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. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2011.

_____. *Doble invocación y venida de los Dioscuros: las transformaciones en las isotopías temáticas de la muerte, del amor y de la escritura en Amour á mort de César Moro*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2016.

OQUENDO, Abelardo y LAUER, Mirko. *Vuelta a la otra margen*. Lima: Casa de la cultura, 1970.

_____. *Surrealistas & otros peruanos insulares*. Prólogo de Julio Ortega. Barcelona: Ocnos-Librería de Sinera, 1973.

ORTEGA, Julio. *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. Octava edición. México: Siglo XXI, 2008.

_____. “El surrealismo: escenario de lectura”. En: César Moro. *Obra poética completa*, 1-18.

_____. *Figuración de la persona*. Barcelona: Edhasa, 1971.

_____. “Introducción a los Coordinadores”. En: César Moro. *Obra poética completa*, 2015, XLIII-XLV.

_____. *Palabra de escándalo*. Barcelona: Tusquets, 1974.

_____. “Prólogo”. En: César Moro. *Viaje hacia la noche. Antología poética*, 1999, 9-15.

ORTIZ CANSECO, Marta (ed.). *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia. Indigenismo. Tradición*. Lima: SUR, 2013.

OSTOS MARIÑO, Rosa. “Ser en el lenguaje: Voz y ruptura en el *Hommage à Triztan Tzara* de César Moro” En: *Lucerna. Revista de Literatura* I, 1 (2012): 38-45.

_____. “Cuando César Moro se volvió César Moro”. En: *Lucerna* IV, 8 (2015): 36-37.

OVIEDO, José Miguel. *Antología. La poesía del siglo XX en Perú*. Madrid: Visor, 2008.

PACHECO QUISPE, Jhonny Jhoset. *La metáfora del amor en La tortuga ecuestre de César Moro*. Tesis para optar el Título de Licenciado en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 2014.

PAZ, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 1993.

PÁEZ, Ángel. “Se hizo justicia con el poeta César Moro” [2016]. En: *La República*, 26 de marzo de 2016, 10:48 h, <http://larepublica.pe/impresario/ocio-y-cultura/808216-se-hizo-justicia-con-el-poeta-cesar-moro>

PADILLA, José Ignacio y ESTELA, Carlos. *Amour à Moro. Homenaje a César Moro / Los anteojos de azufre*. Lima: Signo Lotófago, 2003.

PARIENTE, Ángel. *Poesía surrealista en español. Antología*. Paris: Éditions de la Sirène, 2002.

PELLEGRINI, Aldo. “La poesía surrealista”. En: *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2012.

PEÑA PUYO, Paulo. *1945: Jorge Eduardo Eielson, vida y canción en Lima*. Lima: Paracaídas, 2015.

PERET, Benjamin. *El núcleo del cometa*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2011.

_____. *La poésie surréaliste française*. Francia: s/e, 1958.

PIERRE, José y SCHUSTER, Jean. *Los arcanos mayores de la poesía surrealista*. Argentina: Argonauta / Alianza Francesa, 1992.

PINILLA, Patricia C. *Hacia la recuperación de la obra de César Moro*. Tesis para optar el Grado de Bachiller en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1979.

PONGE, Robert. “El surrealismo y las Américas —Conferencia de clausura—”. Yolanda Westphalen (Compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*, 365-388.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl. *El sentido tradicional de la literatura peruana*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969.

QUIJANO, Mónica. “Un surrealista peruano: César Moro” [2016]. En: *Vallejo & Co.*, 26 de marzo de 2016, 14:34 h, <http://www.vallejoandcompany.com/un-surrealista-peruano-cesar-moro/>

RAMÍREZ, Rafa. “La creación de César Moro, o sobre cuándo nació realmente Alfredo Quíspes Asín”. En: *Párrafo 451*, 26 de marzo de 2016, 12:24 h, <http://blog.parrafomagazine.com/post/149762756487/la-creaci%C3%B3n-de-c%C3%A9sar-moro-o-sobre-cu%C3%A1ndo-naci%C3%B3>

RAMOS, Gabriel. “La articulación del lenguaje surrealista de César Moro” En: *Lexis* XXXIX, 1 (2015): 101-132.

<http://www.scielo.org.pe/pdf/lexis/v39n1/a03v39n1.pdf>

RIMBAUD, Arthur. *Iluminaciones (Illuminations) seguidas de las Cartas del vidente*. Nueva traducción y notas de Juan Abeleire. Edición bilingüe. España: Hiperión, 1995.

RIVA-AGÜERO, José de la. *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Obras completas I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.

_____. “El movimiento intelectual en 1910”. En: *Del Inca Garcilaso a Eguren. Estudios de literatura peruana*. Obras completas II. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.

_____. “La vida literaria en el Perú (1909)”. En: *Del Inca Garcilaso a Eguren*, 449-455.

RODRIGUEZ REA, Miguel Ángel. *La literatura peruana en debate*. Lima: Ediciones Antonio Ricardo, 1985.

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

RUIZ SOUZA, Juan Carlos. “La Vía Láctea” [2003]. En: *Centro Virtual Cervantes*, 02 de abril de 2017, 11:55 h,

http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_03/24062003_02.htm

SALAZAR BONDY, Sebastián. “Moro, Ternura y Felicidad”. En: *La Prensa*, 24 de junio de 1958, p. 8.

SALAZAR BONDY, Sebastián y ROMUALDO, Alejandro. *Antología general de la poesía peruana*. Selección, prólogo y notas de Sebastián Salazar Bondy y Alejandro Romualdo. Con una bibliografía de estudios generales y antología del mismo tema por Alicia Tisnado. Lima: Librería Internacional del Perú S. A., 1957.

SALAZAR, Claudia. “Escritura del deseo: el caso de César Moro”. En: *El hablador. Revista virtual de literatura* II, 2 (2004): 1-3. <http://www.elhablador.com/deseo.htm>

SALAZAR, Ina. “Los idiomas del amor”. En: Universidad de San Martín de Porres. *Martín. Revista de artes y letras*, 69-79.

SÁNCHEZ FRANCO, Moisés. *Historia del mal. Representación de los personajes en Historietas malignas, de Clemente Palma*. Lima: Editorial Agalma, 2016.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. “Textos y autores”. En: *Creación & Crítica* VI, 19 (1976): 40.

_____. “André Bretón en el Perú”. En: *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina / Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique Latine*, 1992, 79-108. <http://books.openedition.org/ifea/2213?lang=es>

_____. “Cronología de César Moro”. En: César Moro. *Prestigio del amor*, 2002, 33-39.

_____. “El largo camino de las *Obras completas* de César Moro”. En: César Moro. *Obra poética completa I*, 2016, 11-19.

_____. “Esta edición”. En: César Moro. *Prestigio del amor*, 2002, 29-31.

_____. “Esta edición”. En: César Moro. *Obra poética completa I*, 2016, 19-21.

_____. “Esta edición”. En: César Moro. *Obra poética completa III*, 2016, 7-8.

_____. “La poesía como fatalidad”. En: César Moro. *Obra poética I*, 1980, 27-45.

_____. “La poesía como fatalidad”. En: César Moro. *Prestigio del amor*, 1998, 7-23.

_____. “La poesía como fatalidad”. En: César Moro. *Prestigio del amor*, 2002, 9-27.

_____. “La poesía como fatalidad”. En: César Moro. *Prestigio del amor*, 2015, 9-27.

_____. “Trayectoria poética y humana de César Moro”. En: *Martín. Revista de artes y letras*, 2003, 53-65.

SOBREVILLA, David. “Surrealismo, homosexualidad y poesía. El caso de César Moro”. En: *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina / Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique Latine*, 167-188. <http://books.openedition.org/ifea/2222?lang=es>

TRUJILLO, Jorge A. “Artista tridimensional”. En: *Ajos & zafiros. Revista de Literatura s/a*, 5 (2003): 229-230.

TZARA, Tristán. *Siete Manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets Editor, 1972.

USANDIZAGA, Helena. “«El olor y la mirada»: Erotismo y pasión en la poesía de César Moro”. En: Yolanda Westphalen (Compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*, 325-337.

_____. “Saber y violencia en los ensayos de César Moro”. En: *Amour à mort. Homenaje a César Moro*, 2003, 120-128.

UNIVERSIDAD DE SAN MARTÍN DE PORRES. *Las moradas*. Edición Facsimilar. Lima: USMP-Facultad de Ciencias de la Comunicación, Psicología y Turismo, 2002.

_____. *Martín. Revista de artes y letras* III, 7 y 8 (2003): 1-224.

VALENZUELA GARCÉS, Jorge. “Xavier Abril y la experiencia de la vanguardia en *El Autómata y otros relatos*”. En: Xavier Abril. *El Autómata y otros relatos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.

VARGAS, Rafael. “César Moro bajo el cielo de México” [2016]. En: *Nexos. Cultura y vida cotidiana*, 28 de diciembre de 2016, 08:51 h, <http://cultura.nexos.com.mx/?p=10344>

VARGAS LLOSA, Mario. “*Carta de amor*, de César Moro”. En: *Literatura*. Edición facsimilar 1958-1959. Lima: Cátedra Mario Vargas Llosa-UNMSM-Facultad de Letras y Ciencias Humana, 2011.

_____. *El pez en el agua*. España: Alfaguara, 2005.

_____. *La ciudad y los perros*. España: Alfaguara, 2005.

_____. “Nota sobre César Moro”. En: *Literatura*, 5-6.

VELÁZQUEZ, J. Ignacio. *Louis Aragon*. España: Editorial Síntesis, 2003.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel. “Las primeras lecturas en el Perú del fenómeno de las vanguardias”. En: Yolanda Westphalen (Compiladora). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*, 207-225.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo. *Amaru. Revista de ciencias y artes*. 1967-1971. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, s/f.
<https://es.scribd.com/collections/4313764/Revista-Amaru>

_____. “César Moro. *Le château de grisou*”. En: *Poesía completa y ensayos escogidos*. Edición, prólogo y cronología de Marco Martos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

_____. “En 1922: César Moro...”. En: *Poesía completa y ensayos escogidos*, 2004, 501-509.

_____. *Las moradas*. (1947-1949). Lima: Universidad San Martín de Porres, 2002.

_____. “Nota sobre César Moro”. En: *Poesía completa y ensayos escogidos*, 2004, 449-456.

_____. “Para una semblanza de César Moro”. En: *Poesía completa y ensayos escogidos*, 2004, 518-531.

_____. “Sobre César Moro”. En: *Poesía completa y ensayos escogidos*, 2004, 575-582.

_____. “Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas”. En: *Poesía completa y ensayos escogidos*, 2004, 583-599.

WESTPHALEN, Yolanda (comp.). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*. Lima: Fondo Editorial UNMSM-Centro Cultural de España, 2005.

_____. *César Moro. La poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Tesis para optar el Título de Licenciatura en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1997.

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

_____. *Correspondencia de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen. El fetiche de la carta. El fantasma de la co-respondencia*. Tesis para optar el Grado de Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 2006.

Complementaria

ALBADALEJO, Tomás. *Retórica*. Madrid: Síntesis, 1991.

ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. España: Universidad de Murcia, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

_____. *Retórica*. Madrid: Gredos, 1990.

AUSTIN, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1990.

BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

_____. *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

_____. *Fragmentos de una poética del fuego*. Argentina: Paidós, 1982.

_____. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

_____. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

_____. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

_____. *Psicoanálisis el fuego*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.

BADIOU, Alain y TROUNG, Nicolas. *Éloge de l'amour*. Paris: Flammarion, 2009.

_____. *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

BARTHES, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. México: Siglo XXI, 1998.

_____. *Fragmento de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 1999.

_____. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. España: Paidós, 1990.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2002.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI, 1999.

CACCIARI, Massimo. *El dios que baila*. Lanús: Paidós, 2000.

CULLER, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral Editores, 1973.

ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. España: Lumen, 1992.

EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____. *Después de la teoría*. Barcelona: 2005.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Alianza/Emecé, 1985.

_____. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor, 1985.

DERRIDA, Jacques. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires, 1997.

FABRI, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 1981.

_____. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber. Tomo I*. México: Siglo XXI, 2002.

HEIDEGGER, Martín. *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: 2001.

_____. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2012.

_____. *Tiempo y ser*. Madrid: Tecnos, 1999.

LACAN, Jacques. *El seminario 20. Aun*. Barcelona: Paidós, 1985.

_____. *El seminario 17. El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

_____. *El seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós: 1997.

_____. *Seminario 1. Los Escritos Técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

_____. *El seminario 5. Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

_____. *El seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

_____. *El seminario 8. La transferencia*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

_____. *El seminario 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

_____. *El seminario 16. De un Otro al otro*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

_____. *El seminario 18. De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

_____. “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. En: *Escritos 1*. México: Siglo XXI, 1984.

_____. “El seminario sobre «La carta robada»”. En: *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

_____. “Kant con Sade”. En: *Escritos 2*. México: Siglo XXI, 1985.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.

MARCURSE, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral, 1968.

MONTALBETTI, Mario. *Cajas*. Lima: PUPC, 2012.

PLATÓN. *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*. Madrid: Gredos, 2000.

_____. *El banquete*. Barcelona: Folio, 2006.

_____. *La República*. Lima: Peisa, 1973.

_____. *Menón*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. España: RAES, 2014. <http://www.rae.es/>

SAUSSURRE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Losada: Buenos Aires, 1945.

VATTIMO, Gianni. *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós, 1991.

ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

_____. *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI, 2005.

_____. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 1992.

_____. *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.

_____. *La metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Barcelona: Paidós, 2003.

_____. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

_____. *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

_____. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial, 1994.

_____. *Violencia en acto. Conferencias en Buenos Aires*. Buenos Aires: Paidós, 2004.