

CAPÍTULO II

SENSACIÓN Y SINESTESIA: EL TRANCE Y EL ÉXTASIS

Nos proponemos demostrar, en este capítulo, que Moro hace un uso distinto del lenguaje surrealista que el de sus similares europeos. Para tal efecto nos hemos propuesto estudiar, en primer lugar, el poema titulado "Renommée de l'amour" (1933). Trabajaremos, también, poemas claves de *Couleur de bas-rêves, tête de nègre* (1983) y de *Ces poèmes* (1987) que nos servirán para, a través de un análisis retórico, diferenciar la poética moreana de la surrealista.

El estudio de las regularidades del lenguaje poético en las obras mencionadas revela, en el plano isomórfico de la expresión, a la metáfora sinestésica como el procedimiento constitutivo esencial de la poética de Moro, alrededor del cual se estructuran las demás figuras del discurso.

¿Qué otras figuras del discurso? Se trata de procedimientos de repetición textual de una parte de la frase al comienzo, al interior o al final de un grupo supraordenado con valor de totalidad, sea éste de naturaleza sintáctica o métrica y que constituye una constante a lo largo del poema.

Pero ¿qué es lo que se reitera? En cada nuevo verso la reiteración isotópica es la dedicatoria; el tema es entonces el amor como ofrenda, inmolación, sacrificio, en una suerte de ritual de eterno retorno que a la vez que ancla el objeto poetizado en la iteratividad, desencadena mediante el procedimiento de la enumeración caótica la acumulación de elementos disímiles, produciendo un doble efecto de fijeza y dispersión, el uno en el orden paradigmático, el otro en el sintagmático.

Pero ¿qué es lo que se reitera? En cada nuevo verso la reiteración isotópica es la dedicatoria; el tema es entonces el amor como ofrenda, inmolación, sacrificio, en una suerte de ritual de eterno retorno que a

la vez que ancla el objeto poetizado en la iteratividad, desencadena mediante el procedimiento de la enumeración caótica la acumulación de elementos disímiles, produciendo un doble efecto de fijeza y dispersión, el uno en el orden paradigmático, el otro en el sintagmático.

Las reiteraciones de anáforas y geminatio configuran el ritmo poético de una danza ritual, en la que el universo alucinante de sensaciones creadas por la metáfora sinestésica deviene en un estado de trance y éxtasis.

La metáfora sinestésica asocia sensaciones que no tienen entre sí nada en común, pero que a través de los procedimientos de acumulación, correspondencia e identificación construyen el caleidoscopio sensorial de un nuevo rito cultural y una nueva propuesta de conocer y descifrar el cosmos.

Según Fontanier, la metáfora consiste en

présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie. (Fontanier, 1977: 99)².

La gran variedad de este tropo se debería fundamentalmente a la capacidad de emplear todo tipo de palabras metafóricamente. Así, tanto el sustantivo como el adjetivo, el participio, el verbo e incluso el adverbio pueden mostrar una relación análoga entre la significación propia de la palabra sustituida y la significación propia de la palabra que se sustituye trópicamente.

Según Fontanier, existen dos tipos básicos de metáforas: la metáfora física, en la que dos objetos físicos animados o inanimados son comparados entre sí; y la metáfora moral, aquella en la que algún concepto abstracto, metafísico o de orden moral se encuentra comparado con algo físico y que afecta a los sentidos, tanto si el traslado o salto de significado se da de los primeros a los segundos o viceversa.

Para realizar nuestro trabajo de descripción y explicación retórica, nos apoyamos en la concepción de metáfora desarrollada por Fontanier y utilizamos el término sinestesia de acuerdo a Ludwig Schrader y la tradición en la que él se sustenta como “sensaciones asociadas” (Schrader, 1975: 78).

Éstas pueden ser del tipo de transposición - identificación, en el que “Las esferas sensoriales están enlazadas como si las impresiones de una pasaran a la otra: lo óptico, por ejemplo, se representa como estimulante acústico y lo acústico como lo óptico. El color suena, la forma resuena” (Schrader, 1975: 82).

Pueden ser también del tipo de correspondencia en el que “los campos sensoriales se representan no como penetrándose recíprocamente e idénticos, sino como correspondiéndose unos a otros y como comparables” (Schrader, 1975: 84).

Finalmente, pueden ser del tipo de acumulación, en el que se produce “la evocación enumerativa, simultánea de impresiones provenientes de varios campos sensoriales” (Schrader, 1975: 85).

Existen también las sinestesias ampliadas o abstractas en las que los enlaces se hacen no sólo entre varias zonas sensoriales, sino entre un campo sensorial con otro extrasensorial: “la vinculación de una impresión sensible a un sentimiento, un concepto abstracto o cualquier otro objeto que no caiga sin más en el terreno de lo sensible; por ejemplo uno de los cuatro elementos de la antigua ciencia natural” (Schrader, 1975: 88).

En 1983, E.A. Westphalen publicó el primer poemario que fue concebido cronológicamente como tal, *Couleur de bas-rêves, tête de nègre* (traducido en 1987 por Armando Rojas como *Color de media ensoñación morena*). Ya en él, el tropo de la metáfora sinestésica se convierte en el eje que articula a las figuras retóricas en la construcción de sentido, no sólo de un poema, sino del poemario mismo³.

2 presentar una idea bajo el signo de otra idea más impactante o más conocida, que, además, no tiene con la primera ningún otro lazo que no sea el de una cierta conformidad o analogía. (Traducción Y.W.).

*“Existence vénéneuse ébréchée à félures immenses
existence
exil aux îles du temps
eau de fer
eau de clous de pointes de tessons
clameur sourde
plus sourde que l’enfer qui m’entoure
sous mes pieds ma tête”* (CBRTN, p. 54)⁴.

En este pequeño poema una metáfora sinestésica abstracta es la que articula el conjunto de figuras retóricas y da sentido al poema y al poemario mismo. En él se define la existencia, una categoría filosófica abstracta, como “agua de hierro”, como “agua de clavo de puntas de vidrios rotos”.

La relación entre la existencia y el agua, uno de los cuatro elementos naturales que está vinculado semánticamente al fluir del tiempo y la fertilidad, es muy clara, pero luego se la califica como de hierro.

Lo importante aquí es que tal calificación nos remite de inmediato a las propiedades físicas del metal, a su resistencia, su dureza, su peso. Se busca la idea contradictoria de un fluir dúctil pero con enorme dificultad, idea que a su vez se deriva de otro nivel de asociaciones vinculadas al hierro, más bien de tipo cultural, el del hierro candente que deja marcas, la bola de hierro que cargan los reclusos en cadena perpetua y trabajos forzados.

La segunda metáfora es más clara aún; se recurre a objetos y a las sensaciones táctiles que éstos producen para acceder mejor al conocimiento de lo que es la existencia: “agua de clavo de puntas de vidrios rotos”, imagen que nos remite a la sensación de dolor que producen el clavo o las puntas de vidrios rotos cuando uno los pisa, sensación de hincadura producida por objetos punzantes, cortantes. Se explica el concepto por medio de y a través de la sensación.

La existencia es también un “clamor sordo”, grito vehemente de una multitud y voz lastimosa que indica aflicción, sonido lanzado con un esfuerzo desgarrador pero que no se oye, sea porque es un grito callado, silencio-

so, sin ruido, casi un gesto, o porque el mundo es insensible a las súplicas y al dolor ajenos. La naturaleza de la existencia está vinculada al tipo de sonido que emite y éste es “más sordo que el infierno que me envuelve”.

Nuevamente, la presencia de uno de los cuatro elementos naturales, ahora el fuego, pero no vinculado a la existencia en general sino a la del sujeto de la enunciación que incursiona en la parte final del poema: “infierno que me envuelve”, “mi cabeza bajo mis pies”.

El “infierno que me envuelve” está vinculado a la idea de sufrimiento, fuego, pasión y pecado. Su infierno es también sordo, pero el clamor de la existencia lo es más y esto es lo que pone todo de cabeza y lo hace regresar a la posición fetal en busca de protección.

La repetición de las palabras *existencia*, *agua* y *sordo* empleadas en el discurso buscan la amplificación afectiva de lo igual –que es lo que da fijeza en el texto– y dan paso a la acumulación que es la que produce el efecto de dispersión. La igualdad se realiza como diversidad. ¿Qué es lo que se reitera? La existencia, que es el concepto que se quiere definir; el agua, que es el valor paradigmático que se le atribuye a la misma existencia y su característica fundamental, la sordera, pues no oye los llamados ni los gritos.

3 Para efectos de las citas de poemas de los textos mencionados, abreviaremos “Renommée de l’amour”, por (RA) y *Renombre del Amor* –versión en castellano del poema anterior hecha por Álvaro Mutis– por (RA-1). Diferenciaremos la versión de Mutis del otro poema titulado “Renombre del Amor” –escrito en 1933 y aparecido en la revista *Escandalar* en 1980–, utilizando para esta versión la abreviatura (RA-C), por encontrarse dicho poema originalmente en castellano. *Couleur de bas- rêve, tête de nègre*, será reemplazado por (CBRTN) y la versión en castellano *Color de Media Ensoñación Morena* por (CMEM). Los versos o poemas de *Ces Poèmes* se citarán con la abreviatura (CP) y la traducción de Armando Rojas al castellano con la abreviatura (CP-C).

4 “Existencia venenosa desportillada con fisuras inmensas / existencia / exilio en las ínsulas del tiempo / agua de hierro / agua de clavo de puntas de vidrios

Esta existencia tiene la capacidad de envenenar, está profundamente deteriorada, y no se trata simplemente del maltrato de un borde o canto, sino de fisuras inmensas.

La existencia no representa más que islas, pedazos de tierra en el fluir del tiempo, en las que uno está arrojado, aislado, apartado –por decisión propia o ajena, poco importa–; éste es el estado del existir, pedazos de soledad rodeados de esta agua de sufrimiento que causan, como se señala en otro poema del mismo poemario, “las más tristes, las más feroces lesiones”.

Se trata de una existencia que clama, que grita, pero desgraciadamente “el que lea estas líneas nunca sabrá su valor como llamado”. La búsqueda del amor y la espera nocturna pueblan todo el poemario “con vuestros alaridos y el amor de vuestro abrazo”.

Como el análisis de este primer poema revela, para lograr expresar el contenido de la existencia el poeta ha recurrido, además de a la metáfora sinestésica, al efecto auditivo del significante en su materialidad y a figuras relacionales de adjunción repetitiva, que contribuyen a la construcción del sentido del poema.

Mostrar que este es el eje articulador de sentido en la poesía de Moro es el objetivo del presente trabajo. Hacerlo implica desentrañar los procedimientos de construcción de sentido que se revelan en los dos poemarios mencionados: *Couleur de bas-rêves*, *tête de nègre* y *Ces poèmes* y en las diferentes versiones de “Renommée de l’amour”, recurriendo tanto a la concepción de la metáfora sinestésica de Schrader, como a los lineamientos sobre retórica del Grupo m (Grupo Mi o de Lieja).

Haremos uso de la terminología utilizada por ellos, en tanto herramientas teóricas que contribuyen a la clarificación de la construcción del sentido del texto y del papel de la metáfora sinestésica en la obra de Moro.

RETÓRICA

La Retórica ha sido definida por el Grupo m como una ciencia que se encuentra “en los confines del estructuralismo, de la nueva crítica y la

semiología” (Grupo m, 1987: 40), ciencia que tiene como objeto estudiar cuáles son los procedimientos del lenguaje.

Se trata de analizar las metáboles, es decir los desvíos que modifican el nivel normal de redundancia de la lengua y alteran el grado cero o semas esenciales del discurso. La norma es transgredida o se inventan nuevas reglas mediante un conjunto de operaciones creadas por el autor y percibidas por el lector. Estas marcas textuales pueden ser reducidas a invariantes y regularidades y constituyen las figuras del discurso.

El Grupo m renueva el estudio de estas figuras y propone una nueva clasificación de las mismas. Existen, según él, cuatro dominios de las unidades de significación: el dominio plástico, sintáctico, sémico y lógico, que corresponden al dominio de los metaplasmos, metataxis, metasemas y metalogismos.

A. Metaplasmos

El Grupo de Lieja plantea que “el metaplasmo es una operación que altera la continuidad fónica o gráfica del mensaje, es decir la forma de expresión en tanto que manifestación fónica o gráfica” (Grupo m 1987: 97).

Así, en el nivel de los metaplasmos encontramos fundamentalmente aliteraciones y asonancias que repiten una o varias consonantes o una o varias vocales, respectivamente, al interior del texto.

En el caso del poema que estamos estudiando (CBRTN, p. 54) podemos notar que en toda la primera parte lo que predominan son la /e/ y la /i/, vocales agudas de acuerdo a las características que la fonética acústica señala a estas vocales en el sistema vocálico francés. Hasta las consonantes utilizadas son agudas /z/, /s/, /l/, /n/. En la segunda parte del poema las vocales que se repiten son la /o/ y la /u/ y las nasales ã/ y / / , todas ellas graves. A nivel de las consonantes, en cambio, se combinan las graves /f/, /r/ y /p/, con las agudas /d/, /l/ y /s/.

Los únicos matices al tono agudo de la primera parte son la palabra “*existence*” e “*immense*”. La existencia en su inmensidad es grave, pero está poblada de veneno, de fisuras, de exilios. El grito agudo de esta existencia desportillada surge de la profunda gravedad del ser que nos anuncia el verso “*eau de fer*”, de los sufrimientos del más profundo infierno existencial, de “*l’enfer qui m’entoure*”. Pero, una vez más, se repite ese “clamor sordo”, ese grito cósmico profundamente grave y agudo a la vez.

Para expresar el contenido de la existencia el poeta ha recurrido, además de a la metáfora sinestésica, al efecto auditivo del significante en su materialidad. Las aliteraciones y asonancias antes mencionadas, así como la anáfora⁵ de la palabra “*existence*” y “*eau*” con la que se identifica y la geminatio⁶ de la palabra “*sourde*”, contribuyen a la construcción del sentido del poema.

Los mismos recursos estilísticos los podemos analizar en “*Renommée de l’amour*”. El juego de aliteraciones y asonancias es clave para transmitir la sensación de paroxismo parricida, de violencia y sed de conocimiento que implica el encontrar una nueva filiación al amor. La riqueza del sistema vocálico y consonántico del francés se convierte por esto en elemento clave para la obra poética de Moro.

*“À l’avenir des fous
Aux fossoyeurs aux gais compagnons de baigne
Au poignant au brûlant souvenir du tatouage
A ma chère mort”* (RA) ⁷.

El porvenir de locura que este amor suscita está asociado con el placer, el dolor y la muerte. Moro busca renombrarlo también a través del significante. La combinación del sonido gutural del fonema “g”/g/ con el sonido de la consonante nasal “ñ” / / y con las vocales nasales /ã/ y / / nos coloca en el espectro que podemos encontrar entre el grito apagado y la falta de aire. Sonidos graves, pero quemantes, que nos remiten a la aguda sensación de placer que produce el recuerdo de ese dolor, de ese tatuaje grabado en el cuerpo. La selección de los términos y sus caracte-

rísticas acústicas (*brûlant /y/ aguda*) (*souvenir /i/ aguda*) son indispensables para lograr transmitir esa sensación.

La impresión que estos efectos fónicos producen en el lector es una impresión material hecha en y a través de los sentidos. El poeta busca que el lector siga un método de conocimiento alternativo que va de la sensación a la percepción y de ahí a una aprehensión vivencial de la realidad.

B. Metataxis

Las metataxis son las figuras retóricas que “al actuar sobre la forma de las frases... remiten a la sintaxis” (Grupo μ 1987: 121). Tanto desde el punto de vista retórico como gramatical se modifica el orden de las palabras, es decir, el aspecto esencial de la estructura convencional de la oración.

En el nivel de las metataxis, las figuras relacionales de adjunción repetitiva como la anáfora y la geminatio predominan en los poemas analizados. Devienen, por lo tanto, en ejes constitutivos de la construcción de sentido, porque la repetición de las dedicatorias en cada verso tiene como objetivo convertir al poema en una letanía ritual.

Las relaciones de adjunción repetitiva pueden darse tanto en el nivel fónico como en el sintáctico o en el semántico. En “Renommée de l’amour” la relación es, en primer lugar, semántica, porque las anáforas se refieren a la dedicatoria misma, independientemente de la forma fónica o sintáctica

rotos / clamor sordo / más sordo que el infierno que me envuelve / mi cabeza bajo mis pies” (CMEM, p. 54).

- 5 Según el Grupo μ , es una metataxis de adjunción repetitiva. Heinrich Lausberg plantea en su libro *Elementos de retórica literaria* que se trata de una repetición a distancia que “consiste en la repetición de una parte de la oración al comienzo de grupos de palabras sucesivos” (Lausberg, 1975: 131).
- 6 (Iteratio, repetitivo). Se trata de otra metataxis de adjunción repetitiva que, según Lausberg, “consiste en la repetición en contacto de una parte de la oración (palabra aislada o grupo de palabras) en un lugar cualquiera (al comienzo,

que asuma: “A”, “Aux”, “Pour” (“A”, “Al”, “A los”, “Para”). Por su lado, lo que busca renombrar la geminatio es el concepto del amor.

*“L’amour dédicace à l’amour”
 “Pour l’amour et ses préférences
 Au renom du plus vieil amour
 A la pluie du mot amour
 Au seul amour sans regret sans bonheur sans
 retour” (RA)⁸.*

En el poema existen también, sin embargo, dedicatorias en las que se conjugan los tres niveles.

J

*“Aux premiers événements qui signaleront la révolte
 et le sang
 Aux draps de crimes passionnels
 Aux beaux draps de suicides” (RA)⁹.*

*“Pour mieux effacer mon nom
 Pour secouer la poussière et tomber en poussière
 Pour maudire les instants soi-disant heureux
 Pour le réveille-matin chargé de poudre” (RA)¹⁰.*

La anáfora introduce, entonces, el ritual de ofrenda, la letanía invocatoria, que al llevar al estado de trance permitirá acceder a la revelación de la esencialidad del nuevo contenido del amor, aprehendido así analógica y simbólicamente.

Los sentidos tienen una significación y cumplen una función dentro de la interna analogía del mundo. El microcosmos del poema es por analogía el cosmos, también visto como persona. Existe una armonía entre el micro

en el interior, al final) de todo el grupo de palabras supraordenado, que por sí mismo puede ser de naturaleza sintáctica o métrica” (Lausberg, 1975: 122).

y el macrocosmos, entre lo “exterior” y lo “interior” del hombre, entre los sentidos y las cualidades anímicas y espirituales. Como es obvio, prevalecen aquí las sinestesias abstractas, porque las correspondencias entre los sentidos y estas cualidades están afincadas en lo especulativo.

C. Metasememas

Los metasememas son las metáboles “que reemplazan un semema por otro, es decir que modifican las agrupaciones de semas del grado cero” (Grupo m, 1987: 76). Pero hacer tomar a una palabra un significado que no es el suyo es una operación regulada que nos remite a lo que tradicionalmente ha sido denominado como los tropos.

Se trata de modificar el contenido de una palabra, y no de sustituirlo por otro, porque siempre queda algo del sentido inicial. “Si se puede alterar el sentido de una palabra es porque el sentido es plural” (Grupo m 1987: 159).

La palabra o lexema es la unidad mínima del discurso y es constituida por una colección de semas o unidades mínimas de sentido, algunos de los cuales son nucleares y otros contextuales. La suma de estos semas produce un efecto de sentido o semema. La manipulación de los semas es lo que produce los cambios de sentido y plantea el estudio de la significación y, con ello, el problema central no sólo de la retórica, sino de toda ciencia del lenguaje.

La plurisignificación existe y se desarrolla en un proceso de semiosis y de construcción y de deconstrucción permanente, pero si no se llega al hermetismo y la arbitrariedad en el análisis, es porque el lenguaje es portador de sentido.

7 “Al porvenir de los dementes / A los enterradores a los alegres compañeros de prisión / Al punzante al quemante recuerdo del tatuaje / A mi querida muerte” (RA-1).

Para Riffaterre el fenómeno literario no es solamente el texto, sino también el lector y el conjunto de reacciones posibles del lector al texto, es decir enunciado y enunciación.

Pero la explicación de los hechos literarios implica ser dócil al texto porque no se trata de corregirlo ni de extrapolarlo, sino de basar su explicación sólo en aquellos elementos cuya perceptibilidad es obligatoria. El texto es un signo, y como tal, portador de significado. “Le texte est un code limitatif et prescriptif” (Riffaterre, 1979: 11.)

El texto literario es un signo único en su género y en esta unicidad radicaría la literariedad del mismo. El texto nos transmite la experiencia de lo único y en esta transmisión radicaría precisamente la definición de estilo “le style, c’est le texte même” (Riffaterre 1979: 8).

En las unidades de estilo que se imponen al lector están contenidas las múltiples posibilidades de interpretación. El texto está construido de tal manera que puede controlar su propia decodificación.

Según Maury, en las obras de los escritores se forman redes de asociación o agrupamiento de imágenes obsesivas y probablemente involuntarias. Para estudiarlas, el método psicocrítico propone practicar superposiciones de textos que permitan descubrir aquéllas que se repiten y se modifican.

Estas estructuras inconscientes se expresan en el texto mediante las figuras de estilo. Entonces, la tarea de explicar los hechos literarios implica el estudio de las redes y asociaciones de redes de estas metáforas obsesivas, para así llegar al descubrimiento de los elementos esenciales del mito personal y cultural del autor y de las figuras míticas que la encarnan.

En “Renomé de l’amour” los metasemas utilizados para redefinir el amor son también, y fundamentalmente, sinestesias abstractas que vinculan, por ejemplo, la violencia con el sentido del tacto. Se explora una

8 “El amor dedica al amor” / “Para el amor y sus preferencias / Al prestigio del más antiguo amor / A la lluvia de la palabra amor / Al único amor sin pesar sin dicha sin retorno” (RA-1).

9 “A los primeros hechos que señalarán la rebelión y la sangre / A las sábanas de los crímenes pasionales / A las hermosas sábanas de los suicidas” (RA-1).

nueva dimensión al definir el concepto abstracto del amor mediante sensaciones táctiles, como el punzante y quemante recuerdo del tatuaje o el tormento del fuego y del hielo.

“Au poignant au brûlant souvenir du tatouage” (RA)

“Au tourment de feu et de glace” (RA)

“Pour que ceux qui ne sont pas touchés meurent

Comme des chiens empoisonnés” (RA) ¹¹.

La absoluta novedad de esta poesía se nos revela si se leen las metáforas como una sucesión de metáforas encadenadas, escritura automática expresada tanto a través de versos libres como de la prosa poética (poema en castellano también titulado “Renombre del Amor”, que apareció en el N° 3 de la revista *Escandalar*), en la que cada palabra establece un campo semántico de asociaciones que hay que develar.

En su libro, *La producción de texto*, Riffaterre plantea que las imágenes surrealistas parecen generalmente oscuras y desconcertantes, incluso absurdas, pero sólo lo son si son vistas aisladamente. En contexto, ellas se explican por aquello que las precede; tienen antecedentes a los cuales se ligan por una cadena ininterrumpida de asociaciones verbales propias de la escritura automática.

“Aux draps de crimes passionnels

Aux beaux draps des suicides

A la crosse plus tendre que de raison du
revolver” (RA)

“Aux plomb des balles” (RA) ¹².

El amor está vinculado en el poema con el lecho y éste con la violencia (sábanas de crímenes pasionales, sábanas de suicidas, culata del revólver), elemento simbólico clave de la ofrenda amorosa y de la ofrenda poética.

Violencia y dolor, pero ¿frente a qué? La voz poética del locutor nos enfrenta a la violencia del tiempo, ese tiempo lineal e irreversible que nos

permite tan sólo un acceso efímero al éxtasis, al absoluto. Tiempo cronometrado de la modernidad industrial, tiempo siempre a punto de estallar.

Acceder al éxtasis implica crear otra noción del tiempo. La función de la palabra poética debe ser la de tratar de recapturar el instante y perennizarlo.

*“Pour maudire les instants soi-disant heureux
Pour le réveille-matin chargé de poudre” (RA)¹³.*

Lo arbitrario de estas imágenes no existe más que en relación con nuestros hábitos lógicos, con nuestra actitud utilitaria respecto de la realidad del lenguaje.

A nivel del poema, al interior de este microcosmos, se impone una lógica de las palabras que no tiene nada que ver con la comunicación lingüística normal; se crea un código especial.

La metáfora encadenada constituye un código especial porque las imágenes que la componen no tienen sentido individualmente sino como grupo, y a partir de la secuencia verbal en la que están insertas.

Se trata de una serie de metáforas ligadas las unas a las otras por la sintaxis –constituyen una parte de una misma estructura narrativa o descriptiva– y por el sentido: cada una expresa un aspecto particular de un todo, cosa o concepto, que representa la metáfora primaria o estructurante de la serie.

Este sentido no es siempre fijo, se crea y recrea en el proceso de semiosis que el texto expande y difumina y en el proceso de comunicación y de lectura en contextos históricos y culturales en permanente cambio.

D. Sensación y sinestesia

10 “Para mejor borra mi nombre / Para sacudir el polvo y tornar en polvo / Para maldecir los instantes que se dicen felices / Para el reloj despertador cargado de pólvora” (RA-1).

La poética de Moro manipula los semas ligados a los diferentes órganos sensoriales y a las sensaciones que éstos producen y, al hacerlo, crea un efecto de sentido distinto.

Este desvío de la norma surge de la tensión entre dos sememas que nos plantean efectos sensoriales disímiles, de los cuales el primero queda presente, aunque implícitamente.

Los sentidos pueden reemplazarse unos a otros; es así como se establece especulativamente la sinestesia de tipo edificante que en el caso de Moro sirve para captar las finísimas estructuras perecederas del existir, del acto de amar, de cada acto de vivir y de amar que se nos presentan como igual a lo otro, como contenido en lo otro.

Estas entidades discontinuas, separadas en esferas sensoriales y vitales distintas, son captadas en su unicidad a través de un lenguaje también discontinuo y fragmentado, pero que al transponer e identificar metafóricamente los planos puede aprehender esta discontinuidad como totalidad y perennizarla.

En la sinestesia de correspondencia se trata de construir universos semánticos en los que las sensaciones aprehendidas como elementos culturales encuentran su significado en su referente. Las asociaciones y correspondencias encadenadas onírica y poéticamente remiten a un subconsciente que accede a las formas culturales, sus asociaciones y referencias, haciéndolas estallar.

Finalmente, en las sinestias de acumulación, la evocación de sensaciones analíticas, discontinuas, descompuesta en sus elementos constitutivos –como en el caso de la luz cortada– se expresa por medio de un lenguaje que ha estallado y que trae como ráfagas estos fragmentos del inconsciente. Al hacerlo, va construyendo el movimiento filmico de la *continuidad*—y a través de ella— una imagen de la totalidad que conser-

11 “Al punzante al quemante recuerdo del tatuaje” (RA-1) / “Al tormento del fuego y del hielo” (RA-1) / “para que quienes sigan indemnes mueran como perros envenenados” (RA-1).

12 “A las sábanas de los crímenes pasionales / A las hermosas sábanas de los suicidas / A la culata inesperadamente suave del revólver” (RA-1).

va en sí toda la riqueza de las sensaciones particulares, de los momentos en su fugacidad.

El espectro de sensaciones del universo moreano es un eterno caleidoscopio en el que se asocian los sentidos más diversos de las maneras más disímiles. Este continuo movimiento del caleidoscopio hace que no exista una jerarquía en la que, como era característico en la tradición poética previa, la vista o el oído jugaban un papel privilegiado. En Moro, la vista y el oído son obviamente importantes, pero el sabor, el olor y el tacto tienen también un lugar de honor.

Hay dos aspectos en la poética de Moro: la correspondencia, identidad y cooperación de los sentidos al servicio del puro placer, o del puro dolor, es decir de la sensación misma, experiencia única e irrepetible que constituye el aura del momento poético, y la misma identidad y correspondencia de los sentidos como instrumento cognitivo que permite acceder a lo eterno y lo absoluto.

¿Cómo conjugar lo efímero y lo eterno, la unicidad de lo diverso y lo Uno, entendido como totalidad? ¿Qué procedimientos retóricos utilizar para captar esta totalidad y para que ese momento único no se pierda? Moro recurre a sinestesias de acumulación para lograr el efecto kinestésico del devenir y conseguir así que ese momento único no se pierda.

Descompone en sensaciones aisladas, fragmentadas, la totalidad de representaciones y procesos con los que la memoria enfrenta la experiencia (tu sabor de incendio, tu olor de trueno, tu pesadez de río, etc...), para posteriormente montar una secuencia que por efecto de combinación y acumulación de sememas amplifica el sentido e intenta captar así la totalidad.

*“Oublier ton goût d’incendie
Ta nuée de tourments
Ton odeur de tonnerre
Ton poids de fleuve
Tes gestes de cataclysmes?”* (CP, p. 39) ¹⁴.

Otros ejemplos de sinestesias de acumulación confirman este efecto filmico de continuidad, pero a diferencia de las películas, estas imágenes son capaces de transmitirnos recuerdos de sabores, olores y texturas.

*“La rumeur obscène de paupières qui se frôlent
Poil à poil pensée proche à boire la réserve
Des herbages du temps à gagner si on signale
Divers refoulements à perdre si la salive est toujours
divine
Partageant entre les branches de l’haleine l’échelle
Du bien-être de rester séduit à tisser des tapisseries
de saveur”* (CP, p. 28) ¹⁵.

Las sinestesias de acumulación buscan la asociación –como toda metáfora surrealista– de elementos lo más disímiles posibles para poder descubrir así una nueva sensación, una nueva perspectiva.

Se acumulan sensaciones aprehendidas, internalizadas, disfrutadas o, por oposición, la simple carencia de ellas, carencia que plantea al poeta la necesidad de este conocimiento.

“Des goûts et des couleurs de densité égale” (CP, p. 16)
*“sang plus riche que l’odeur et l’ouïe
SANGPLUSCHATOYANTQUELE
REFLETDESCHEVELURES”* (CP, p. 63)
“Je n’en connais ni le goût ni la couleur” (CP, p. 39) ¹⁶.

La acumulación de presencias o ausencias inevitablemente termina en un llamado. El cuerpo no es sólo materia sino formas, pero a diferencia de lo que el discurso crítico sobre el poeta plantea, éstas no sólo instaurarían una suerte de escena mirada, la mirada del amante que así aprehendería la imagen del amado, sino una pasión, una erótica del cuerpo.

Se trata de la construcción poética del cuerpo del otro y de la búsqueda de una plenitud que no depende sólo de la posesión del objeto amoroso extrapoético, sino del goce que se obtiene en la construcción del objeto del lenguaje.

“Memoire fidèle, tu reproduis avec exactitude le contour de ses gestes, la saveur de sa voix, le nombre de ses cheveux s’enchevêtrant dans ma gorge déployée à centupler son nom, je l’appelle par l’odeur, par la couleur sombre que la nature acquiert dans son absence” (CP, p. 64)¹⁷.

Las sensaciones son claves para reconstruir el objeto amoroso en la memoria y transformarlo en objeto del lenguaje que ya no se comparte sino que sólo el poeta posee.

“Aujourd’hui ton souvenir est fabriqué de toutes pièces, il m’appartient en entier, avant c’était à nous deux le parfaire, de lui faire prendre sans y prendre garde de ces dimensions monumentales, ces arêtes aussi violentes que la foudre” (CP, pp. 64-65)¹⁸.

La acumulación de estos recuerdos va configurando un universo de tormento existencial y éxtasis poético, de sensualidad y locura que constituyen la esencia de la poética de Moro.

*“Délie un à un les cheveux
Gélés et hurlantes”* (CP, p. 15)
*“Il serait préférable de se baigner la nuit
A la lumière d’une lampe de mercure
Avec une fleur de marbre à l’oreille
Avec une odeur de muraille*

¹² “Al plomo de las balas” (RA-1).

¹³ “Para maldecir los instantes que se dicen felices / Para el reloj despertador cargado de pólvora” (RA-1).

¹⁴ “¿Olvidar tu sabor de incendio / Tu nubada de tormento / Tu olor de trueno / Tu pesadez de río / Tus ademanes de cataclismo?” (CP-C, p. 39).

¹⁵ “El rumor obsceno de párpados que se rozan / Pelo contra pelo pensar listo a beber la reserva / De los yerbajos del tiempo por ganar si alguien

Et des mains de gavia!” (CP, p. 19) ¹⁹.

El uso de símiles para establecer determinadas correspondencias es crucial, porque la comparación desusada de elementos produce un efecto que rompe toda forma de vínculo racional con el texto. Se trata de que el lector participe de esa sensación, mejor dicho del conjunto de sensaciones, fragmentos de realidad que uno percibe en su simultaneidad, si bien la atención y a veces el recuerdo focaliza tan sólo algunos de ellos.

La belleza poética de alguna de estas correspondencias y transposiciones descubre nuevas posibilidades a sensaciones históricamente tan subestimadas como el tacto. Así Moro nos puede decir:

“Rugueux comme un verre d’eau tiède” (CP, p.38).

“Le bruit entoure ton sommeil” (CP, p.13) ²⁰.

Para luego preguntarse y cuestionar el origen histórico y cultural de determinadas correspondencias.

“A quel âge remonte à quelle couleur s’allie

Pareille saveur” (CP, p. 37) ²¹.

Los recuerdos huelen, saben, tienen textura, temperatura, emiten sonidos o silencios, luces, colores y sombras. En las metáforas sinestésicas de transposición-identificación, sean éstas de índole concreta o abstracta, sólo se descubren las relaciones esenciales del mundo cuando se comprende que lo uno es igual a lo otro, que está contenido en lo otro.

La ligazón de las metáforas encadenadas, de las repeticiones y asociaciones, la logicidad textual, depende del significante en su

señala / Por perder distintas represiones si la saliva siempre es divina / Repartiendo entre las ramas del aliento la escala / Del bienestar de permanecer seduciendo tejiendo tapicerías de sabor (CP-C, p. 28).

16 “Gustos y colores con igual densidad” (CP-C, p.16).

materialidad. Lo que es, lo es en virtud única y exclusivamente del lenguaje. “Tradición literaria propia: la representación preponderantemente metafórica de la palabra y del lenguaje como gustable, olible, visible y tocable” (Schrader, 1975: 410).

Esta identificación descubre la esencia de las relaciones con el ser amado, las profundidades de la ira, tanto la dureza o la frialdad como los momentos de dulzura, pasión o ternura: “Divers sentiments assoiffés” (CP, p. 39), “Varios sentimientos sedientos” (CP-C, p. 39). ¿Cuáles sentimientos?

*“Quel temps de fièvre pour aimer
Quelle joie de feu de sanglots pour aimer”*
(CP, p. 30)

“Du lit baigné d'ombre de sucre” (CP, p. 38)

“Moites du parfum de l'ouïe” (CP, p. 38)

“Fougue d'invulnérables arpeges de plumes”
(CP, p. 44) ²².

Pero los recuerdos no son sólo placenteros; los sentimientos que su concepción del amor como paroxismo implica, llevan también al extremo de la frialdad, del asco y del desagrado.

“Quel secret éventré quel poids léger

“sangre más rica que el aroma y el oído/SANGREMÁSTORNASOLANTEQUEEL / REFLEJARDECABELLERAS”(CP-C, p. 63).

“No le conozco ni el color ni el gusto” (CP-C, p. 39).

17 “Memoria fiel, reproduces con exactitud el contorno de sus gestos, el gusto de su voz, el número de cabellos que se enreda en mi garganta desplegada hasta centuplicar su nombre, lo llamo por el olor, por el color oscuro que reviste la naturaleza en su ausencia” (CP-C, p. 64).

18 “Hoy tu recuerdo está enteramente fabricado, me pertenece por entero, antes era tarea nuestra perfeccionarlo, sin prestar atención hacerle cobrar esas dimensiones monumentales, esas aristas tan violentas como el rayo” (CP-C, pp. 64-65).

*Quel souvenir puant allonge
Pour ce soir le soleil et déclenche les tremblements
de terre* (CP,
p. 19)

“La pierre ponce des yeux...” (CP, p. 53)
*“Retendre les courts et coûteux passages des larmes
au rire figé”* (CP, p. 36)²³.

Este desplazamiento sensorial, esta simultaneidad y fragmentación hace difícil la nominalización, porque ésta implica una definición racional, una categorización. Es por eso que no se puede nombrar al ser amado, quizás incluso no tenga nombre, no pueda tenerlo.

“Premièrement c’est vert j’erre dans ton nom”
(CP, p. 20)²⁴.

Por relación analógica, la problemática humana es cósmica. El cosmos es constantemente personificado, pero ¿cuál es esta personificación del cosmos?

“D’auditions de calendriers sourds et aveugles” (CP, p. 16).
“Le ciel le bruit font la sourde oreille” (CP, p. 15)
“Des étapes parsemés de lanternes sourdes” (CP, p. 11)
“Arbres fruits reflets griffes sourdes” (CP, p. 44)
“Dont tout l’oeil crie aux rochers l’abîme aveugle de l’espace”
(CP, p. 44)²⁵.

19 “Uno a uno libera los cabellos / Aullantes y helados” (CP-C, p. 15).

“Sería preferible bañarse de noche / A la luz de una lámpara de mercurio / Un olor de muralla / Y manos de gavia” (CP-C, p. 19).

20 “Rugoso como un vaso de agua tibia” (CP-C, p. 38).

La imagen del espacio que se presenta es la del hueco negro de la ausencia y de la sordera cósmica. El espacio y el tiempo son ciegos y sordos, insensibles al clamor y sufrimiento humanos. El hombre no es más que “Fruit de terre comme l'aurore de verre” (CP, p. 13)²⁶, un fruto terrenal, efecto lumínico que alumbrá dolorosamente.

El uso de las metáforas sinestésicas como camino de acceso a una superrealidad que emerge de una vida escandalosamente vivida y del camino de los sueños y el inconciente, emparentan a Moro con la tradición mística y romántica, con Baudelaire y el simbolismo y con la tradición del poeta maldito.

E. Metalogismos

Los metalogismos modifican el valor lógico de la frase. Su grado cero no está vinculado a criterios de corrección lingüística sino a la noción de un orden “lógico” de presentación de los hechos, o a la progresión “lógica” de dicho razonamiento.

En este dominio las unidades de significación recurren a la objetividad de la realidad tal como es, para separarse de ella y obtener efectos de distanciamiento. Es decir, cualesquiera que sean sus formas, hipérbolés, antítesis o ironías, estas figuras tienen por criterio la referencia necesaria a un dato extralingüístico.

El efecto irónico en la obra de Moro surge de la asociación de metásemas y metalogismos en una misma expresión, en la que el referente al cual remiten los versos contradice o modifica la descripción que se da de éstos. Al relacionar ambos términos, los últimos se revelan profundamente ilógicos, o en contradicción con los parámetros admitidos como tales por la sociedad.

“Ciñe el ruido tu sueño” (CP-C, p. 13).

21 “A qué edad remonta a qué color se liga / Semejante sabor” (CP-C, p. 37).

22 “Qué tiempo candente para amar / Qué placer de fuego de sollozos para amar” (CP-C, p. 30).

“Del lecho bañado en sombra de azúcar” (CP-C, p. 38)

El establecimiento de relaciones inusuales entre objetos ordinarios produce el efecto de una suerte de extrañamiento que busca revelar el absurdo del mundo en su cotidianidad a través del humor negro.

La manera irónica de presentar o enjuiciar las cosas en su poesía se ejerce a propósito de entidades que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, respeto, mesura, corrección, o emociones tales como la piedad el dolor o la lástima.

Tanto en sus poemas sobre el amor, como en aquellos en los que se desafían valores ideológicos y morales de la burguesía, o en los que se describen situaciones cotidianas, se puede percibir una burla sin gravedad que no perdona a nada ni a nadie en su efecto corrosivo.

*“Grand péril pour la ruche
Si le réquin est pris pour une holoturie
Car le navigateur barbelé
Se prendrait à tout jamais
Pour une jeune fille à la destinée royale.
Et soignerait ses pertes causant un ravage
Parmi les rhinopomes orphelins
Que l’Egypte offre à bon marché
Aux touristes syphilitiques et chauvins”*
(CP, p. 14) ²⁷.

“Humedecidas por el aroma del oído” (CP-C, p. 38)

“Ráfaga de invulnerable arpegio de plumas” (CP-C, p. 44).

23 “¿Qué despanzurrado secreto qué peso leve / Qué apestoso recuerdo alarga / En esta tarde el sol y desencadena los terremotos?” (CP-C, p. 19).

“La piedra pómez de los ojos...” (CP-C, p. 53)

“Volver a tensar cortos y costosos pasos del llanto a la risa helada” (CP-C, p. 36).

24 “Primero lo verde yerro en tu nombre” (CP-C, p. 20).

25 “De audiciones de calendarios ciegos y sordos” (CP-C, p. 16).

“El cielo el ruido prestan oídos sordos” (CP-C, p. 15).

El juego travesti de confusión entre el tiburón y la holoturia tiene un contenido profundamente simbólico e irónico que el encadenamiento de metáforas y su vinculación con el referente revela. El poema comienza anunciando un gran peligro para la sociedad si esta confusión se produce, si la sociedad misma se confunde, porque, entonces, el nauta dentado quedaría atrapado para siempre en este juego de imágenes y causaría destrozos entre los “rinopomos huérfanos”.

La palabra *rinopomos* no figura en el diccionario de la Real Academia Española ni en el de la Academia Francesa, pero etimológica-mente nos remite a la idea de pomos para la nariz, que en el poema tienen, además, la característica de ser huérfanos, es decir de no tener padres, de estar solos en el mundo.

El juego irónico se da en la ambigüedad y la polisemia a la que esta asociación remite, porque se puede tratar tanto de arrasarse con sustancias que se ingieren por la nariz para enfrentar la soledad como, por un efecto metonímico, de reemplazar el producto por aquellos que lo consumen, en cuyo caso, al causar destrozos entre ellos, el tiburón que se cree jovencita, constituiría un gran peligro para la colmena.

El humor negro es un término inventado por los surrealistas en los años de la preguerra. Se basa en la noción de “humor objetivo” heredada de Hegel, a la que integra las implicancias señaladas por Freud en *El chiste y sus relaciones con el inconsciente*.

Existe, de acuerdo al surrealismo, una oposición y complementariedad entre los conceptos del azar objetivo y el humor negro. El azar objetivo plantea que a veces hay una concordancia mágica entre las palabras formuladas por una subjetividad y el curso de los acontecimientos, de la historia. Esta relación mágica se da cuando el acontecimiento realiza metafórica o metonímicamente el signo previamente emitido.

El humor negro, por el contrario, no plantea una coincidencia entre las palabras y las cosas; su proyecto consiste, más bien, en obstaculizar,

“Zonas consteladas por sordas linternas” (CP-C, p. 11).

“Árboles frutos reflejos garras sordas” (CP-C, p. 44).

trabar la representación de los acontecimientos y de su nexo opresivo con el yo. Se crea así una imagen totalmente subversiva.

El humor es el triunfo paradójico del placer sobre las condiciones reales en el momento en que éstas son juzgadas como más desfavorables. Es un mecanismo de defensa ante la realidad objetiva del mundo exterior y de perversión de su representación.

El yo se niega a dejar que se le impongan los sufrimientos de la realidad exterior y los transforma más bien en ocasiones de placer. El humor se enfrenta incluso a la muerte, porque es en esta relación que se logra en el grado más alto la potencialidad de rechazo de lo real. Es, por esto, enemigo mortal de lo trágico y del sentimentalismo.

Il n'est rien, a-t-on dit, qu'un humour intelligent ne puisse résoudre en éclats de rire, pas même le néant..., le rire, en tant que l'une des plus fastueuses prodigalités de l'homme, et jusque la débauche, est au bord du néant, nous donne le néant en nantissement. (Breton, 1970, p. 11)²⁶.

Esta revuelta superior del espíritu, en la que se entrecruzan y se sustituyen el humor objetivo de Hegel y el azar objetivo de Breton, busca representar las situaciones sucesivas de la vida y su encadenamiento y se opone totalmente a la intención satírica y moralizadora que lleva a la caricatura.

En la *Anthologie de l'humour noir*, Breton plantea el placer humorístico en términos de intercambio y le atribuye un valor ascendente entre los otros valores, porque lo siente capaz de oponerse a la negación del espíritu humano y de lograr que los deseos se vuelvan reales, mediante el azar objetivo.

“Cuyo mirar entero grita a las rocas el ciego abismo del espacio” (CP-C, p. 44).

26 “Fruto terreno tal como la aurora de vidrio” (CP-C, p. 13).

27 “Máximo peligro para la colmena / Si al tiburón lo toman por una holoturia / Pues el nauta dentado / Se creería para siempre / Una jovencita con destino real / Y cuidaría sus pérdidas causando destrozos / Entre los

El humor surge de un principio generalizado de mutación, de metamorfosis. Se concentra y fija el interés en los accidentes del mundo exterior porque el humorismo está en el objeto mismo o en la contemplación de la naturaleza bajo sus formas accidentales. Lo accidental deviene en lo esencial.

La correspondencia entre objetos y accidentes se establece liberando al lenguaje de su significado usual. Se reemplaza el uso anquilosado y exclusivo que recubre prácticamente todas las palabras y que no deja virtualmente ningún campo fuera del ya establecido por la rutina, por una sinfonía de acordes pasionales.

Es con esta concepción del humor con la que Moro subvierte la realidad de su época, pervirtiendo la representación tradicional de las preferencias sexuales o las creencias religiosas. Utiliza los mismos mecanismos de perversión de la representación, en los pocos poemas en los que plantea la problemática social de una manera explícita.

Así, en el segundo poema de su primera plaqueta, describe hiperbólicamente y corrosivamente la realidad exterior de la vida en los bajos fondos, realidad tal como la percibe él y a la que se niega a someterse.

*“Sous les bas fonds
une horloge de verre à dents
calme l’horreur de prairies mouvantes
prêter c’est une affaire de rire
les insectes mangent la couleur
paisible des murailles en marche
un bruit de tous les diables
aide la faible pensée
brillante comme une petite monnaie de cuivre
des hommes-pneus aux mains sales
encombrent l’air
saluant minuit avec des paroles dures
les plus jeunes boivent du pétrole
mélangé d’absences de pensée*

*produite par des chat-huants
ensevelis sous les dalles*" (CBRTN, p. 50)²⁹.

En este poema la vida de los trabajadores en los bajos fondos se grafica con una hipérbole "Debajo de los bajos fondos". El escenario se construye y muestra lo absurdo de esas condiciones de vida relacionando objetos inusuales como "un reloj de vaso de dientes", sinécdote mediante la cual se define el objeto por el material que lo compone y que nos transmite la idea de un objeto de baja calidad, hecho de material de desecho. La suciedad y la miseria, material e intelectual, nos las presenta Moro mediante metáforas sinestésicas "los insectos se tragan el color apacible de murellas en marcha" "un ruido de todos los diablos / ayuda el débil pensamiento / brillante como una monedita de cobre", para concluir con mucha ironía, en esas condiciones "prestar da risa" y es imposible pensar.

Lo interesante es que este extrañamiento, esta falta de sentimentalismo que lleva a una cierta ironía escéptica, se logra no sólo mediante la naturaleza explosiva que emana del campo semántico que produce el encadenamiento de metáforas, sino con la ayuda de metáforas sinestésicas de identificación y correspondencia.

En el verso "los insectos comen el color" se identifica el efecto luminoso del color con la experiencia gustativa del comer y en las "voces duras" la emisión de sonido de las palabras con la característica táctil de la dureza. Finalmente, al concepto abstracto del pensamiento se le atribuye la característica visual de ser brillante y mediante un símil se establece una correspondencia con el brillo emitido por una monedita de cobre.

Una vez más, podemos apreciar el papel de eje articulador de sentido que juegan las metáforas sinestésicas en la estructura retórica de los poemas estudiados y en la construcción de la poética y el universo poético de Moro.

rinopomos huérfanos / Que Egipto ofrece muy barato / A los turistas sifilíticos y patrioterios" (CP-C, p. 14).

28 No hay nada, se ha dicho, que un humor inteligente no pueda resolver en estallidos de risa, ni siquiera la nada..., la risa, en tanto una de las más

La lucha por acceder al conocimiento del amor, por recrearlo a través de la palabra, ha sido el objetivo de toda la obra poética de Moro y de su búsqueda ética y estética.

El acto poético deviene así una operación vital que busca encontrar el Paraíso, conocimiento que no se puede lograr por la simple vía de los sentidos porque éstos no pueden captar la totalidad ni la infinitud de la vida y el amor universales, pero que tampoco se puede lograr a través del racionalismo y las categorías abstractas que carecen de "elan vital".

¿Cuál es el camino, entonces? ¿Cómo recrear el éxtasis a través de la palabra? La metáfora sinestésica se presenta en la obra de Moro como un procedimiento constitutivo esencial de su poética, propuesta para un método de conocimiento alternativo.

El orden jerárquico tradicional de las sensaciones no sólo se ha invertido, sino que el desplazamiento metafórico de una sensación al dominio sensorial de otra tiene como objeto expresar esta zona de indeterminación entre dos semiósferas sensoriales distintas que permitan acceder a una realidad sensorial otra, realidad sensorial que es a su vez contrapuesta al dominio de la razón y las categorías lógicas y pretende sumergirnos en ese mundo más allá de lo real al que sólo los visionarios pueden acceder.

La inmediatez de la relación sensorial con el mundo es esencial en el camino del conocimiento. El olfato, el tacto, el gusto, tienen tanta importancia como la audición y la mirada.

La transposición o identificación, las correspondencias y la acumulación de las percepciones sensoriales en su devenir, su unión con lo abstracto, son las que le permiten al sujeto poético la revelación del contenido simbólico y oculto del universo mágico y es la representación sinestésica, asimismo, la que permite que sea transmitida verbalmente.

fastuosas prodigalidades del hombre, y hasta el extremo, está al borde de la nada, nos da la nada en garantía. (Traducción Y.W.).

29 "En los bajos fondos / un reloj de vaso de dientes / calma el horror de móviles prados / prestar da risa / los insectos se tragan el color / apacible de murallas en marcha / un ruido de todos los diablos / ayuda el débil pensamiento / brillante como una monedita de cobre / hombres-neumáticos de manos sucias / ocupan el aire / al saludar la medianoche con voces

Las figuras más importantes de su aparato retórico: la aliteración, la asonancia, la anáfora, la geminatio, el polisíndeton, la enumeración caótica, adquieren su real significación textual en función de las imágenes sinestésicas que van estructurando su universo poético.

El erotismo que emana de su obra y que nos invade como lectores se da en el descubrimiento del cuerpo como materia sensible y en la búsqueda de sensaciones nuevas, cuya identificación y correspondencia mística con el universo mágico-oculto –paradisiaco y demoniaco a la vez– atribuye a los sentidos una función y significación dentro de la interna analogía del mundo que nos permite renombrar el amor y desmaterializar las cosas.