

## CAPÍTULO III

### MORO Y LA POÉTICA DE LA OTRA MARGEN

En la tarea de tratar de acceder a la poética de Moro, entendida como arte poética, y de desentrañar las constantes de su obra, estudiaremos el poema titulado “Renommée de l’amour”, la plaquette *Couleur de bas-rêves, tête de nègre* y el libro *Ces Poèmes*, todos pertenecientes a su período de militancia surrealista plena.

“Renommée de l’amour” apareció por primera vez en mayo de 1933 en el N° 5 de la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution*.

Trabajamos con la versión francesa y la traducción que de él hiciera Álvaro Mutis, aparecida en el N° 9 de la revista *Amaru*, en marzo de 1969<sup>30</sup>.

Es importante señalar, sin embargo, que existe más de una versión con este nombre. En el N° 3 de la revista *Escandalar* se da a conocer otro poema, esta vez en castellano, titulado “Renombre del amor” (Moro, 1980: 60-62).

La fecha que figura al pie del poema es 20 de agosto de 1933, fecha posterior a la del que salió publicado en la revista surrealista, lo que hace suponer que se trataría de otro poema. Esta hipótesis se vería corroborada tanto por las diferencias de construcción –se trata de un poema en prosa– como por el hecho de que no figure traductor y se presente, por lo tanto, como una versión originalmente escrita en castellano.

Existe una tercera versión intitolada de la misma manera, poema inédito, fotografiado y presentado en forma facsímil en el libro *Ces poèmes*, este sí, como una versión preliminar del que salió publicado en *Le Surréalisme au service de la Révolution*.

¿Por qué la repetición de tal título? El análisis textual de “Renommée de l’amour” y su relación intertextual con las otras dos versiones así como con los poemas de ese período poético, nos puede dar, quizás, la clave de la búsqueda estética de Moro.

A nivel paratextual, “Renommée de l’amour” está dedicado “A André Breton y Paul Eluard”. *Ces poèmes*, conjunto de poemas publicado en

1987, está también dedicado a ambos poetas. Tal parece que para Moro parte del proceso de renombrar el amor implicaba convertirse en un iniciado y ser aceptado por los padres del surrealismo.

*“Ces poèmes et leur ombre conséquente  
et leur lumière conséquente sont dédiés  
à André Breton  
à Paul Eluard  
avec l’admiration sans fin de  
CÉSAR MORO”* (CP. Dedicatoria general del libro)<sup>31</sup>.

Aparte de la dedicatoria del conjunto de *Ces poèmes*, Moro dedica un poema de homenaje a cada uno de ellos (CP, pp. 53-59) y, por si el mensaje no hubiera quedado claro, encabeza el poema “Où le sang se manifeste mon désir”<sup>32</sup> con la siguiente dedicatoria: “De tout temps à André Breton et à Paul Eluard” (CP, pp. 62-63)<sup>33</sup>.

El único otro poema dedicado en este poemario es el último de la serie, “À l’occasion du nouvel an” y lo ofrece simplemente “À mes amis”<sup>34</sup> (CP, pp. 67-69), en lo que constituye un verdadero grito de ira, un acto de inmolación y una reflexión sobre su contacto revolucionador con esta nueva perspectiva y lo que ésta significa en tanto ruptura total con el mundo y sus viejos valores.

*“Un jour j’ai entendu un cri: ‘A bas le travail’. Ce jour-là je travaillais déjà depuis l’aube à briser mes poignets à grands coups de marteau...”* (CP, p. 67)<sup>35</sup>.

*“Il fallait détruire l’abominable amour qui nous mène encore, il faudrait tout détruire jusqu’aux cendres, jusqu’à l’ombre, pour ne plus recommencer, pour faire disparaître cette honte que signifie exister ne fût-ce qu’un instant”* (CP, p. 67)<sup>36</sup>.

¿Cuál es la ofrenda clave que hace Moro a los padres del surrealismo?

En un primer nivel de análisis se perciben dos esquemas articuladores que corresponden a diferentes planos de pertinencia. El primero sería la dedicatoria, que a nivel paratextual consiste en un acto en el circuito de comunicación social e implica la búsqueda de una determinada recepción. El segundo radicaría en el renombre del amor, metáfora a través de

El renombrar a la poesía es un acto de lenguaje y de escritura, pero también un acto ritual de iniciación. Se trata de un período transicional y liminal de redefinición cuya característica principal se da en la condición de ambigüedad, paradoja y confusión de todas las categorías habituales.

El estudio de las redes y las asociaciones de redes de simbolización en la obra de Moro nos permitirán revelar, tras la aparente arbitrariedad y desafío de toda forma lógica, por qué el acto de escribir constituye un acto ritual de iniciación y la esencia revolucionaria de su concepción poética.

La ofrenda es un elemento constitutivo esencial de la función ritual, pero ¿qué es un ritual y por qué Moro redefine así al amor y a la poesía?

Para llegar a una definición de los términos rito y ritual es necesaria una perspectiva interdisciplinaria. El sentido y la problemática específica sólo surgirán al mostrar las relaciones entre las nociones que surgen del campo de la etnología, la sociología, la psicología social y el psicoanálisis.

Desde el punto de vista de la etnología y la sociología, los rituales designan un conjunto de prácticas prescritas o prohibidas ligadas a creencias mágicas o religiosas, a ceremonias basadas en la dicotomía entre lo sagrado y lo profano.

La psicología social pone el énfasis en la dimensión interaccional de una ritualidad en relación con ciertos aspectos de lo vivido en la vida cotidiana, mientras el psicoanálisis se interesa en sus formas y funciones privadas.

Los rituales cumplen tres grandes funciones. En primer lugar, la función de dominio de lo inestable, de lo cambiante, y la de reasegurarse contra la angustia. Muchas prácticas constituyen un medio de dominar simbólicamente el espacio y el tiempo. Se trata, a veces, de sacralizar un lugar privilegiado o, en otras, de sacralizar períodos o etapas de la naturaleza o la vida (ritos estacionarios o ritos de pasaje).

Una segunda función es la de mediación con lo divino o con algunas fuerzas o valores ocultos o ideales. Se trata de acceder a potencias que se nos escapan (divinidades, espíritus benéficos o maléficos) mediante

---

duras / los más jóvenes beben petróleo / mezclado con ausencias de pensamiento / que emiten los autillos / sepultos bajo baldosas" (CMEM, p.

operaciones simbólicas. Tal es el sentido de determinados gestos o signos como las oraciones y las fórmulas mágicas.

Finalmente, todo rito cumple una función de comunicación y regulación mediante el testimonio y el refuerzo de los lazos sociales. Toda comunidad o grupo que participa de un sentimiento de identidad colectiva necesita mantener y afianzar las creencias y sentimientos que fundan esta unidad.

Las dedicatorias, en el caso de la obra de Moro, intentan franquear el umbral de acceso al surrealismo y reafirmar su sentido de identidad e integración a dicho grupo. En cuanto concepción poética, adherirse a este movimiento implica partir del sistema establecido para separarse de él y pasar a una situación de limen o margen.

Se trata de un rito de pasaje que implica una ruptura o separación con una poética anterior, al mismo tiempo que un rito de iniciación y transmisión de una perspectiva poética nueva. Se rechaza la teoría y la práctica de una ética y estética propia de los sistemas literarios dominantes para adherir a los postulados estéticos marginales y la práctica escandalizadora del surrealismo.

El antropólogo inglés Víctor Turner (Turner, 1973: 55) plantea que el aspecto fundamental del estudio de los ritos de pasaje es la liminalidad durante la iniciación. La liminalidad es también un rasgo fundamental en la poesía de Moro.

En la estructura de posiciones de nuestro modelo básico de sociedad, el período de margen o liminalidad se presenta como una situación interestructural. Los ritos constituyen transiciones entre estados. El ritual es transformatorio, la ceremonia es consagratória.

Los seres transicionales se encuentran “al margen del margen”, se encuentran flotando sin relación a los puntos fijos del espacio-tiempo de la clasificación estructural.

---

50).

30 Ver nota 3.

No son ni una cosa ni otra o pueden ser ambas; no están aquí ni allá y hasta pueden no estar en ninguna parte. No son ni hombres ni mujeres, pueden ser asexuales o ambisexuales o materia prima humana indiferenciada.

Se trata de lo esencialmente no estructurado (que es a la vez desestructurado y preestructurado), del ámbito de las puras posibilidades, en el que se pueden dar nuevas configuraciones de ideas y relaciones.

El contacto con las deidades o fuerzas ocultas permite el acceso a lo ilimitado, lo infinito, porque la comunicación de lo sagrado es el meollo de la temática liminal:

Es el conocimiento misterioso o “*gnosis*” obtenido en el periodo liminal, el que se supone cambia la naturaleza más íntima del neófito... No es la simple adquisición de conocimientos sino un cambio en el ser. (Turner, 1973: 64).

La tarea del poeta es renombrar al amor y a la poesía porque esta resemantización es el conocimiento misterioso que se obtiene en el período liminal, *gnosis* que implica no sólo una adquisición de conocimientos, sino un cambio ontológico:

Les symboles (rituels et mythiques) ne sont pas seulement un ensemble de classifications cognitives pour ordonner leur univers (ici celui de Ndembu), ils sont de façon tout aussi importante un jeu de formules évocatoires pour susciter et maîtriser de puissants affects tels que la haine, la crainte, l'attachement et la douleur. Ils sont enfin animés d'une intentionalité et d'un aspect volitif. Bref, c'est la personne tout entière, et pas seulement la pensée

---

31 “Estos poemas y su sombra / consecuente y su luz / consecuente están dedicados / a André Breton / a Paul Eluard / con la infinita admiración de / CÉSAR MORO” (CP-C. Dedicatoria general del libro).

32 “Donde la sangre se manifiesta mi deseo”.

33 “A André Breton y Paul Eluard, desde siempre y para siempre”.

34 “Con motivo del Año Nuevo, A mis amigos”.

35 “Un día oí un grito: ‘Abajo el trabajo’. Aquel día yo ya trabajaba desde el alba rompiéndome las muñecas a duros martillazos...” (CP-C, p.67).

ndembu qui est impliquée existentiellement dans les questions de vie et de mort propres aux rituels observés. (Turner, 1990: 100)<sup>37</sup>.

En el poema “Renommé de l’amour” publicado en París en 1933, el texto adquiere la forma de un poema que se inicia con el verso “L’amour dédicace à l’amour” (“El amor dedica al amor”). Hay por lo tanto un desdoblamiento. Es el sujeto amor, el amante, que da una ofrenda, se rinde un homenaje a sí mismo como objeto amado y en este proceso se va definiendo y se construye como sujeto.

¿Cuál es entonces este relato, el amor como objeto narrado que construye o deconstruye el viejo concepto del amor? ¿Cuál es el eje articulador, si lo hay, que configura un sentido?

“Renommé de l’amour”, “Renombre del amor”, tanto en francés como en castellano nos presenta una doble acepción: renombre como idea de fama, de prestigio y como la acción de volver a dar nombre a algo; en este caso se trata de la fama y el prestigio del amor y de la acción fundacional de reestablecer su mismidad, aquello que le es propio.

El nombre es lo propio, lo que proviene del padre; el renombre viene de otro. Pero, ¿qué es lo propio y qué es lo ajeno en el amor?

La primera noción con la que Moro redefine y renombra el amor es entonces la dedicatoria. Pero ¿qué es una dedicatoria? Se trata de una rúbrica o gesto de rúbrica en un regalo a través del cual el sujeto se ofrece metonímicamente como el regalo mismo (Barthes, 1977).

Un regalo implica deseo de algo que uno no tiene pero quiere poseer fervientemente. Para lograr los favores del amado uno tiene que objetivarse en el regalo, tiene que verse representado en él buscando como efecto perlocutivo la idea “pienso en ti”, pero tiene que ser al mismo tiempo algo que le guste al otro y respete su propia identidad.

El regalo en la actualidad se nos presenta como un sustituto moderno de la ofrenda ritual hecha a los dioses, en la que el oferente, para poder acceder a ellos, se ofrece simbólicamente en sacrificio, se inmola.

La ofrenda u oblación hecha a los muertos, a los dioses o a los espíritus maléficos, es también la forma más simple de sacrificio ritual. El sacrificio

es electiva o simultáneamente un acto de piedad, de adoración, de unión, de expiación y de propiciación, y existe en todas las culturas.

La noción de sacrificio implica la privación de algo que se considera precioso y la destrucción de lo que se ofrece, en cualesquiera de las modalidades que esta destrucción se pueda realizar: consumo, dispersión, combustión y, sobre todo, con la muerte del ser que se sacrifica.

El sacrificio sería para lo profano un medio de comunicarse con lo sagrado por intermedio de una víctima, es decir una cosa consagrada destruida en el curso de la ceremonia.

En la ofrenda importa que la víctima sea digna y cercana a la divinidad y que sucumba. Debe ser así porque la ofrenda reemplaza al sacrificante y porque, en tanto objeto consagrado, contiene en sí a la divinidad. Al estar el espíritu ligado al cuerpo está todavía atado a las cosas profanas; la muerte va a permitir su liberación y su consagración definitiva.

¿A quién se hace la ofrenda en el texto de Moro? Al amor. La ofrenda se convierte así en un fetiche que busca incorporar el deseo del otro en el objeto mismo, deviniendo en objeto ritualizado y simbólico que busca adaptarse perfectamente a este deseo.

¿Qué dedica el amor al amor en el poema de Moro?

*“Les jours sans pluie  
Et comme il convient les beaux jours  
Pour l’amour et ses préférences” (RA)<sup>38</sup>.*

Los días sin lluvia son los días quizás soleados, pero áridos y estériles, a los que se le suman por el uso de la conjunción “y” los días bellos, que son los que corresponden para el amor y sus preferencias.

Se opone la productividad del amor a la esterilidad y se enuncia, asociada a la noción de belleza, la existencia de opciones y preferencias en el amor. Luego de esta breve introducción, el poema se convierte en una reiteración de dedicatorias que se inicia con el verso “Au renom du plus vieil amour” (verso traducido como “Al prestigio del más antiguo

amor”, pero que también podría querer decir “Al renombre del más viejo amor”).

¿Cuál es el más antiguo amor? En *El Banquete de Platón* (Platón, 1983) el amor es presentado por Fedro (basándose a su vez en Hesíodo) como el más antiguo dios, tal como lo demuestra el hecho de que carezca de progenitores y que haya antecedido incluso a las personas que pueblan el Cosmos.

A diferencia de Fedro, Sócrates considera que el amor es un *daimon* o genio que interpreta y transmite a los dioses las cosas humanas y a los hombres las cosas divinas. El objeto del amor es la belleza porque el amor carece de ella, y al no ser bello está también falto de cosas buenas. No es mortal ni inmortal y no puede ser, por lo tanto, dios. Su naturaleza contradictoria es producto de la unión de Poro (el recurso) y Penía (la pobreza).

El amor es carencia, porque todo deseo de posesión es de lo que no se tiene. Se añora la otra mitad, que de acuerdo al mito del andrógino (el ser descomunal partido en dos por Zeus), explica la sensación de plenitud que da la unión amorosa y, por otro lado, la polarización del amor hacia uno u otro sexo: mujer con mujer, si se partió una mujer (tribades); hombre con hombre, si se partió un hombre (pederasta) y mujer con hombre, si se partió un andrógino.

El amante desea poseer las cosas bellas para ser feliz porque los hombres aman el bien o, lo que es lo mismo, el AMOR, categoría grande y engañosa que incluye en su seno lo que se denomina amor, dándole muchas veces a la parte el nombre del todo. El objeto del amor implica la posesión constante de lo bueno, la procreación en la belleza, tanto del alma como del cuerpo. Pero, a su vez, este deseo no expresa sino un ansia de inmortalidad.

El amor no es tan sólo, entonces, amor de la belleza, sino de la generación y el parto de la belleza, porque la generación es eterna e inmortal. Se trata de la búsqueda de la inmortalidad, del deseo de

perpetuarse renovando con un ser nuevo algo, como la vida, que está en continuo cambio. Así lo mortal participa de lo inmortal.

Pero lo que Diotima, la interlocutora de Sócrates, enfatiza no es la paternidad física sino espiritual, aquella que lleva a las grandes creaciones del espíritu, tales como la poesía, las instituciones y las leyes. Se establece así la correlación que existiría entre el amor y el deseo de perpetuarse en la vida, tanto corporal como espiritualmente, transmitiendo en el primer caso gérmenes vitales y, en el segundo, discursos capaces de engendrar en las almas otros discursos semejantes a ellos.

Existirían dos tipos de amor, de acuerdo con la existencia de dos Afroditas: el amor de Afrodita-Pandemo (hija de Zeus y de Dione) representaría el amor físico y vulgar, y el amor de Afrodita-Urania (que no tuvo madre y es hija de Urano, el cielo) representaría el amor espiritual y celeste.

El camino para acceder a la belleza en sí, que equivale a la idea del bien, consistiría en el paso de lo físico y sensorial al concepto y de ahí a la idea. Se trata de sublimar lo sensorial a través del desarrollo intelectual de conceptos y del raciocinio lógico, para de ahí llegar a la contemplación.

El amor físico y material se da sólo en el nivel sensorial y es por la tanto engañoso. El amor homosexual a los mancebos es la primera grada de la escala ascendente del amor platónico porque, frente al instinto indiferenciado que no hace discriminaciones entre hombre y mujer, los inspirados por el amor de Afrodita-Urania se dirigen exclusivamente a los hombres “sintiendo predilección por lo que es por naturaleza más fuerte y tiene mayor entendimiento”.

---

36 “Habría que destruir el amor abominable que todavía nos arrastra, habría que destruir todo hasta las cenizas, hasta la sombra, para nunca volver a tar y dominar poderosos afectos tales como el odio, el temor, el cariño y el comenzar, para hacer desaparecer esta vergüenza que significa existir aunque sea un instante” (CP- C, p. 67).

37 Los símbolos (rituales y místicos) no son solamente un conjunto de clasificaciones cognitivas para ordenar su universo (aquí el de los Ndembu); son de manera igualmente importante un juego de fórmulas evocatorias para susci

El iniciador en los misterios del amor acostumbrará al que recién se inicia a dirigirse a los cuerpos bellos y enamorarse de un solo cuerpo y engendrar en él bellos discursos. En un segundo momento, al comprender que lo uno está en lo otro, se enamorará de todos los cuerpos bellos porque se dará cuenta de que la hermosura existente tiene una misma raíz; superará así la atracción que le impele y le vincula a uno solo.

Se trata de sosegar el apego vehemente a un solo cuerpo, de descartarlo, de despreciarlo y tener por más valiosa la belleza del alma que la del cuerpo, la belleza en las normas de conducta y en las leyes y ciencias, para luego, en un tercer momento, una vez habituado a mirar ese inmenso mar de belleza, acceder a la “visión de algo que por naturaleza es admirablemente bello”, eterno e inmutable: la forma ideal de la belleza en la que participan todas las cosas bellas. Se accede así a la idea de la belleza y del bien.

## **EROS Y CONOCIMIENTO**

Para Moro, el amor es también carencia y busca la generación de la belleza, la infinitud y la inmortalidad, pero ¿qué es la belleza y cómo acceder a ella? ¿Cuál es la vinculación en Moro entre Eros y conocimiento?

Moro opera con la concepción clásica del amor y subvierte el orden y la jerarquía de los valores que se le atribuyen, renombra el viejo concepto del amor haciendo que lo que era considerado marginal devenga esencial y viceversa. Invierte así las jerarquías y resquebraja los principios dominantes de la moral burguesa y la posición que el amor ocupa en su sistema, colocando a Eros en el centro del mismo.

### **A. Belleza y percepción**

---

dolor. Están en fin animados de una intencionalidad y de un aspecto volitivo. En pocas palabras, es la persona por completo, y no sólo el pensamiento

En primer lugar, el paradigma platónico del amor como sinónimo de belleza, es subvertido. Se trata de una actividad de procreación, sí, pero intersubjetiva, en la que participan tanto el que la produce como el que la recibe.

El amor en Platón tiene como objeto acceder a la categoría eterna e inmutable de lo bello. Para Moro se trata de descubrir los procedimientos de construcción del objeto artístico y de revelar el proceso mismo de percepción de la belleza.

Se rechaza la noción de totalidad y coherencia para establecer el criterio de verdad de lo bello, y se asumen como tal los fragmentos del discurso amoroso. En “Renommée de l’amour” cada acto de amor deviene así en una percepción fragmentada.

No es sólo el cuerpo el que se fragmenta. En realidad, cada pensamiento, cada emoción o interés suscitado por el amado se “congela” en cada verso, tratando de abolir el tiempo y acceder a la infinitud, tratando de que la sensación efímera de dolor o placer se vuelva eterna y pueda ser capturada por la palabra.

Cada sensación, pensamiento u emoción que el amor produce se ha ido acumulando con el objetivo de que el lector llegue a sentir que el sujeto se inmola, y a través de este acto, por una perversión típicamente amorosa, sentir cómo se anula al objeto amado porque lo que el sujeto ama realmente es el amor y no el objeto amado, y lo que busca no es lo bello, sino la percepción de la belleza.

Esta percepción estética de lo bello difiere de una persona a otra, porque la percepción y relación del poeta con las personas, lugares y objeto que activan la carga mágica de la poesía, es única e irrepetible.

Pero esta manera única de percibir e imaginar la realidad en el proceso de creación artística se desarrolla en un circuito de comunicación social y requiere de un lector implícito, capaz de descifrar códigos y percibir belleza en el momento de recrearla.

Como señala Iser, el papel del lector es una estructura del texto, una intención que sólo llega a cumplirse mediante los actos causados en el

receptor. La estructura del texto y la estructura del acto del papel del lector dependen muy estrechamente:

Estructura del texto y estructura del acto se comportan mutuamente como intención y cumplimiento. En el concepto del lector implícito se funden ambos. (Iser, 1987: 67).

No se trata, en el caso de Moro, de un proceso de percepción ordinaria. Hay que descifrar en los procedimientos de la enumeración caótica, las paradojas y las figuras contradictorias que configuran su obra, el sentido de ese sujeto desintegrado. ¿A qué lector implícito apunta Moro?

...el concepto de lector implícito no es una abstracción de un lector real, sino más bien la condición de una tensión que produce el lector real cuando acepta el rol. (Iser, 1987: 67).

El autor crea una imagen de sí mismo y otra imagen de su lector; forma a su lector, forma a su segundo ego y la lectura más afortunada es aquella en donde los seres creados, autor y lector pueden hallar un acuerdo completo. (Iser, 1987: 67).

Lector implícito será entonces, para Moro, todo aquel que comparta los criterios de percepción de la belleza y el mismo lenguaje poético, todo aquel que sea capaz de percibir la realidad de una manera "otra". En suma, los locos, los enamorados, los poetas:

*"L'amour dédicace à l'amour"* (RA)  
*"A l'avenir des fous"*(RA)<sup>39</sup>.

## **B. La escritura delirante**

Al analizar algunos fragmentos del discurso amoroso que se reiteran obsesivamente en la obra de Moro, buscamos llegar, a partir de la enumeración caótica con la que nos enfrentamos en un primer nivel de

análisis, a la concepción del amor y de la percepción de lo bello que subyacen a los mismos. Se trata de descubrir cómo Moro deconstruye el viejo concepto del amor satanizándolo y cómo, al hacerlo, plantea una concepción epistemológica que remite a una visión de totalidad fragmentada y discontinua, tanto en el nivel individual como social (Culler, 1984).

En su estudio sobre la figura del poeta en la lírica de vanguardia, Mignolo plantea que existen tres procedimientos que sobresalen en la construcción de la figura o imagen textual del poeta: 1) las referencias al cuerpo y a su situación en el espacio; 2) la disonancia en las categorías de la persona; 3) la fusión del polo del sujeto y del objeto (Mignolo, 1984: 65-66).

El primer procedimiento en la construcción de la figura o imagen textual del poeta con la que nos enfrentamos es el de la disonancia en las categorías de las personas propia de la locura, porque para el poeta surrealista la idea del estado de locura propia del sujeto amoroso es consustancial al acto de amar y de escribir.

En “Renommée de l’Amour”, el sentido de la ofrenda, dirigida en los primeros versos “al prestigio del más viejo amor”, cambia a partir del verso “Al porvenir de los dementes”. La palabra clave en esta segunda parte es “porvenir”, que semánticamente se contrapone a la visión de pasado, de prestigio, del más viejo amor. ¿Cuál es este porvenir? El del renombre del amor a través de la acumulación, la aglomeración de imágenes que buscan dar la sensación de dispersión, de fragmentariedad, pero que tienen una unidad de sentido.

El porvenir es de locura, encierro, dolor con goce, muerte, duda, ceguera, llanto, y en medio de esta aglomeración *in crescendo* los cuatro elementos de la vida, la vida misma, que une así los conceptos previos a los de la esperanza, la ruptura, la pulsión hacia la muerte, el tormento, la rebelión y la violencia, los crímenes pasionales, el suicidio, las partidas, el rechazo, el sufrimiento, el vacío, la pérdida, la constricción del tiempo, la frigidez, el sexo, la fertilidad de la noche y finalmente la ternura.

El enamoramiento y estados análogos como la locura devienen en instrumentos para subvertir la realidad y liberarse de la tiranía de la razón. Las figuras discursivas, los recursos estilísticos sólo sirven para revelar

en toda su incoherencia “el grandioso crepúsculo boreal del pensamiento esquizofrénico” y lograr “la sublime interpretación delirante de la realidad” (Moro, 1976: 53).

La realidad enferma es vista con los ojos de la locura, con los ojos de la imaginación y la poesía, y es vista por partida doble, triple, múltiple. La locura es, en realidad, un estado privilegiado al que no se puede renunciar porque en las múltiples caras del diamante esquizofrénico radica la riqueza vivencial del amor y la profundidad interpretativa de la poesía.

*“No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh locura de diamante” (Moro, 1976: 53).*

Este desdoblamiento esquizofrénico se expresa en el nivel de la pérdida de las facultades de ordenación, definición y clasificación racional para optar por “el lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras”, en el que la palabra se vuelve afásica porque, al designar el objeto propuesto por su contrario, pierde su capacidad de comunicar en tanto habla cotidiana.

Para transmitir la famosa idea de Rimbaud de “*je est un autre*”, Moro tiene que hacer explotar el lenguaje y asomarse, a través de esta locura metafórica, a la locura real que el amor implica. Única perspectiva que le permite descubrir y expresar ese mundo oculto, esa superrealidad que sólo los visionarios pueden ver y a la que sólo se puede acceder mediante el trastorno total de los sentidos.

La poesía, concebida como “*Le parchemin sans fin à l’écriture délirante*”<sup>40</sup>, tiene como objeto llegar a percibir la belleza que subyace a la:

*“Sublime lumière tenant moins qu’à rien  
Aux réalisations pensantes  
La folie éprouvé” (CP, p. 39)*<sup>41</sup>.

El enamorado se vuelve loco porque sufre, ya sea el rechazo, la ausencia o la pérdida del objeto amado y porque está condenado al deseo, al exilio y a la soledad. Los estados de melancolía y sufrimiento constituyen la monomanía del amante.

*“Arbres noyaux de peine  
Terrains où la folie accroche”* (CP, p. 39)<sup>42</sup>.

*“Le noeud enfermé dans la châsse rampant chavire de rage  
Comme un lypémame malaxeur”* (CP, p. 31)<sup>43</sup>.

El poeta dirige al ausente el discurso de su ausencia; el amado está ausente como referente, pero presente como interlocutor (Barthes, 1986: 47). Es esta contradicción la que explica la naturaleza angustiante del presente; estás ausente porque has partido, pero presente porque me dirijo a ti.

*“Aspects je parle de vous seuls  
Reflets sublime de l’amour  
Pour mieux m’entendre  
Je baisse la tête et je vous parle sublimes reflets  
Aussi loin que ma main  
Mais près de toi mon amour  
Plus près de toi  
J’ignore l’absence  
Car ma force naît de ton visage”* (CP, p. 20)<sup>44</sup>.

La angustia expresa el temor al abandono y este miedo va creciendo progresivamente hasta convertirse en el temor clínico de un psicótico, angustiado por la idea de la pérdida y el desmoronamiento (Barthes, 1986: 37).

*“Un chemin laissé parcours perdu  
Hissé au prix de vies et de vies d’oubli  
Qu’un dormeur s’élève et tout le bruit du monde  
Tombe en miettes”* (CP, p. 10)<sup>45</sup>.

---

ndembu, quien está implicada existencialmente en las cuestiones de vida y de muerte propias a los rituales observados. (Traducción Y. W.).

Las angustias del sujeto amoroso son como un veneno y pueden ser provocadas por los celos, la desesperación de la espera, o por el temor al abandono, pero en todos estos casos producen heridas, lesiones insondables.

*“Absence vitriole divin”* (CP: 44)<sup>46</sup>.

*“Les plus tristes les plus féroces  
lésions celles qu’on ne voit  
qu’après décès”* (CBRTN: 52)<sup>47</sup>.

*“Revivre est habituel  
Aux lésions grossières”* (CP: 9)<sup>48</sup>.

*“Mais l’amour revient plus blessé que jamais”* (CP: 20)<sup>49</sup>.

La ausencia está ligada a la idea de abandono y asociada históricamente al discurso femenino. Es el hombre el que se va y la mujer sedentaria la que se queda, espera y llora. Por lo tanto, el hombre que espera y sufre está feminizado, no por ser invertido sino por estar enamorado (Barthes, 1986: 45-46).

*“Deuxième nuit d’attente  
un couloir plus long qu’hier  
une ombre plus dense  
une nuit de plus”* (CBRTN, p. 60)<sup>50</sup>.

En Moro, este lado femenino está indisolublemente ligado al llanto. El amor invierte todos los órdenes y rompe la censura que mantiene al adulto en general, y al hombre en particular, lejos del llanto. Se trata de lágrimas de plomo, de sangre, signos que se dirigen siempre a alguien y que expresan la naturaleza del dolor con el que se pretende hacer presión sobre ese alguien.

*“Chaque matin badigeonnez vos larmes de bonne  
heure*

*Chaque chagrin brossez un matin*" (CP, p. 11) <sup>51</sup>.

*"Les aveux on extorque des aveux  
Les douloureuses larmes de sang"* (CP, p. 53) <sup>52</sup>.

*"une larme de plomb"* (CBRTN, p. 52) <sup>53</sup>.

Al centro del discurso de la ausencia está la idea de la privación, de ahí el carácter obsesivo del sentimiento amoroso. En realidad, se desea y se tiene necesidad del otro, y se oscila –como señala Barthes– entre la imagen fálica de los brazos levantados del deseo, y la imagen infantil de la necesidad, expresada en los brazos extendidos (Barthes, 1986: 49).

El llanto y el desamparo del amante frente a la ausencia del amado implican también recuperar la perdida condición de niño, condición por la que Moro clama en los peores momentos de crisis y que nos hace retornar hasta el seno materno y la comodidad de la posición fetal, en un viaje en busca de sus orígenes:

*"sauve qui peut les rayons du nombril"* (CBRTN, p. 64) <sup>54</sup>.

*"Clameur sourde  
plus sourde que l'enfer qui m'entoure  
sous mes pieds ma tête"* (CBRTN, p. 54) <sup>55</sup>.

La espera, como el deseo, está unida a la noche, las tinieblas, la oscuridad. La desesperación por la ausencia y el temor psicótico al desmoronamiento, por un lado, y la noche como símbolo de la atracción nocturna de los sexos, por el otro:

*"Un jeudi plus vendredi que la terre  
Une nuit de minuit"* (CP, p. 20) <sup>56</sup>.

*"Nuit des amants ouvre ta gangue  
Ouvre tes jambes sors tes mamelles d'acier"*

---

38 "Los días sin lluvia / Y como corresponde los días bellos / Para el amor y sus preferencias" (RA-1).

*Avale-moi comme tu avales la fumée des cratères  
Giclant sur ton visage inaltérable” (CP, p. 43) <sup>57</sup>.  
“Becs de saisons portez-moi  
Vers la nuit vorace” (CP, p. 43) <sup>58</sup>.*

### C. La orgía y el festín

La perspectiva moreana de inversión y resquebrajamiento de los principios dominantes de la moral burguesa implican, en segunda instancia, referencias al cuerpo y a su situación en el espacio que otorgan a la sexualidad una posición distinta en el sistema.

En su libro *Dialéctica de la sexualidad*, Alicia Puleo plantea que existen dos actitudes diferentes frente al erotismo y la sexualidad en el movimiento surrealista. La primera revistaría al acto sexual de virtudes purificadoras, lo vería como un acto de reafirmación vital que reivindica la libertad sexual negada por la sociedad y plantearía la necesidad de volver a la Edad de Oro perdida de la inocencia y pureza originarias.

La segunda perspectiva rescataría la noción de transgresión en tanto fuente de placer y de lo prohibido como condición necesaria para el nacimiento del deseo. Transgresión satánica que vincula a Moro con Baudelaire y aproxima su punto de vista al de Bataille al revalorizar las perversiones, el carácter misterioso de la sexualidad y sus connotaciones de profanación. Se trata del principio del placer en libertad en el que “Eros y Tanatos mostrarían su identidad en el intento de regreso al principio del Nirvana combatido por la sociedad” (Puleo, 1992: 135).

Para la perspectiva del amor-cortés la exaltación del amor conduce más allá de la vida; el objeto final es la no vida, la muerte del cuerpo.

39 “El amor dedica al amor” (RA-1).

“Al porvenir de los dementes” (RA-1).

40 “El pergamino sin fin de escritura delirante” (CP, p. 10).

41 “Sublime luz colgante de un hilo / De las graves realizaciones / Sentida locura” (CP-C, p. 39).

42 “Árboles núcleos de pena / Terrenos donde engancha la locura” (CP-C, p. 39).

El Dios Eros exalta y sublima nuestros deseos, al reunirlos en un deseo único, que termina por negarlos. El objeto final de esta dialéctica es la no vida, es la muerte del cuerpo. (Rougemont, 1959: 66).

En Moro, la muerte progresiva y voluntaria de la violencia sadomasoquista y del asesinato es parte del festín. A través de él podemos acceder a la luz, y esta aspiración hacia la luz toma por símbolo la atracción nocturna de los sexos.

En la tradición occidental del amor, "la pasión es lo que se padece y en el límite es la muerte" (Rougemont, 1959: 43). Por esto el autor afirma que "El amor feliz no tiene historia en la literatura occidental" (Rougemont, 1959: 50). En Moro hay siempre una relación dialéctica entre la pasión y el deseo, entre la muerte y la vida. La proximidad de la muerte constituye el aguijón de la sensualidad, intensifica el deseo. El uno está contenido en el otro.

*"des sillons celles qui produisent  
un état voisin de la lipomanie"* (CBRTN, p. 52) <sup>59</sup>.

*"Je suis un inceste  
un foetus de paille"* (CBRTN, p. 52) <sup>60</sup>.

*"Je pense aux si sensibles cendriers  
En cervelle humaine  
Aux longs passages où le sang éclate  
Mouillant de larmes les yeux des pires hyènes"*  
(CP, p. 49) <sup>61</sup>.

43 "El nudo preso en la urna al trepar tambalea furioso Como un lipemaníaco mezclador" (CP- C, p. 31).

44 "Aspectos hablo sólo de vosotros / Reflejos sublimes del amor / Para oírme mejor / Inclino la cabeza y os hablo sublimes reflejos / Tan distantes como mi mano / Aunque cerca de ti amor mío / Más cerca de ti / Ignoro la ausencia / Porque mi fuerza emana de tu rostro" (CP-C, p. 20).

45 "Camino abandonado trayecto perdido / Izado al precio de vidas y vidas de olvido / Que un durmiente se yerga y todo el ruido del mundo / Se desmorone" (CP-C, p. 10).

46 "Ausencia vitriolo divino" (CP-C, p. 44).

La filiación romántica de Moro y los surrealistas se revela en que, para él, el amor y el dolor que éste implica es un medio privilegiado del conocimiento:

*“Des soucoupes violemment vides et absentes  
Des soucoupes avides et violentes  
Qui traversant la natation facile du rêve  
Arrivent  
Vers l’autre marge”* (CP, p. 16) <sup>62</sup>.

La transgresión y la metáfora de la violencia transmiten los sublimes placeres de la carne, del goce y las profundidades insondables de la soledad. El sujeto amante es capaz de todo y quiere experimentarlo todo, desde lo más sublime hasta lo más abyecto. El poeta busca transmitirnos el verdadero sobresalto odiado por las redes de lo ilícito, busca llevarnos a estados de paroxismo:

*“Un goût violent de meurtre  
Les mères battent sans mollesse”* (CP, p. 17) <sup>63</sup>.

*“Autant de scènes de carnage minutieux”* (CP, p. 39) <sup>64</sup>.

*“La maturité des lions favorise  
L’inceste des pangolins et des colombes”* (CP, p. 41) <sup>65</sup>.

Y es de este conocimiento del mal de donde se descubre, tal como plantea Nietzsche, la belleza y la ternura.

*“Le coeur d’assassin aux reflets tendres”* (CP, p. 57) <sup>66</sup>.

47 “Las más tristes las más feroces / lesiones las que solamente se ven / cuando uno ha muerto” (CMEM, p. 52).

48 “Las lesiones groseras / Acostumbran renacer” (CP-C, p. 9).

49 “Pero el amor regresa más herido que nunca” (CP-C, p. 20).

50 “Segunda noche de espera / un corredor más largo que ayer / una sombra más densa / una noche más” (CMEM, p. 60).

El amor-pasión es un deseo que bordea la locura y autodestruye al sujeto, de tal manera que hace que los párpados se cierren y que el amante anuncie la intensidad de su amor con la intensidad de sus deseos y acciones: “yo quise arrancarme los ojos” (RA-C).

Pero ¿para qué se ofrenda el amante en el fuego que lo consume? ¿Por qué se inmola en este proceso de autodestrucción? Porque espera obtener del amado una plenitud de satisfacciones, una suma inaudita de placeres, la “fuente de todos los bienes” (Lacan) (Barthes, 1986: 141). No se trata aquí simplemente del sexo; se trata también de la sensorialidad y del placer hedonista.

*“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  
Et des mains de gavia!” (CP, p. 19)<sup>67</sup>.*

Si el amante padece, entonces, es porque la pasión es precisamente esto, padecimiento por lo que no se tiene o por la ausencia y pérdida del objeto amado y de todos los bienes que él representa. Cuando el amado está ausente o no se accede al objeto del deseo, se busca impresionar al amado con una conducta masoquista de autocastigo. Debe sentirse culpable por el sufrimiento del otro y sufrir también él o ceder a la tentación de consumir el amor en el mundo:

---

51 “Cada mañana muy temprano untad vuestras lágrimas / Cada congoja peínad una mañana” (CP-C, p. 11).

52 “Las confesiones se arrancan confesiones / Las dolorosas lágrimas de sangre” (CP-C, p. 53).

53 “una lágrima de plomo” (CMEM, p. 52).

54 “sálvese quien pueda los rayos del ombligo” (CMEM, p. 64).

*“S'enfoncer les yeux à coup de fil barbelé”* (CP, p. 56)<sup>68</sup>.

*“Tu t'éloignes  
Je me réveille aveugle”* (CP, p. 39)<sup>69</sup>.

El acto parricida de renombrar el amor en la poética de Moro busca establecer la unidad de la indeterminación en el seno materno, el retorno a lo indiferenciado, para, a partir de ahí, construir una nueva identidad sexual.

¿Cuál es la idea de sexualidad que brota del análisis textual? Se rechaza la concepción del amor cortés, lineal, recto, masculino, que idealiza a la mujer y lleva a la muerte a través del deseo, y se le opone la perspectiva del amor como fiesta, orgía, goce, alteración de los sentidos, energía vital.

A la visión logocéntrica y falocéntrica se le opone el Otro de la marginalidad y la perversión, antípoda de toda forma de normalización. Se reivindica así un tipo de sexualidad excluida y estigmatizada históricamente.

La sexualidad es parte sustantiva de la imagen del amor en tanto objeto deseado. El amor del amante se define por una exaltación extrema de los afectos y pasiones que sólo puede calificarse de paroxismo. Para Moro, este amor es una situación límite y si no lleva a una situación de contradicción, de explosión, de catástrofe, de éxtasis y desgarramiento; si no lleva a una locura que no sea metafórica sino que permita vislumbrar esta realidad “otra”, no es amor.

En el caso de Moro esta visión de transgresión aúna sexualidad y violencia. Sade es revalorizado porque rechaza la represión de la sexualidad y la agresividad que la naturaleza otorga al hombre. Perspectiva criticada, por cierto, por Claude Alzon y algunas teóricas del feminismo, porque tomaría como liberador el propio modelo del capitalismo.

Hay, entonces, un espaciamento –que señala la diferencia entre esta concepción de la sexualidad y la implícita en la posición del amor-cortés– y un desplazamiento, en el que la sexualidad se construye a partir de una sucesión caleidoscópica de múltiples aproximaciones a ella, ninguna de

---

éstas esencialista ni portadora de la verdad (incesto, homosexualidad, sadomasoquismo, etc...) (Rodríguez, 1994: 201-222).

Las referencias al cuerpo y a su situación en el espacio nos presentan en el nivel textual la imagen de un cuerpo fragmentado. Cada acto de amor es simbólicamente un sacrificio al amado de una parte de sí, pero cada parte es distinta y constituye una imagen en la que, según Barthes:

su cuerpo estaba dividido: por una parte su cuerpo propio –su piel, sus ojos–, tierno, cálido, y, por la otra, su voz, breve, contenida, sujeta a accesos de distanciamiento, su voz, que no daba lo que daba su cuerpo. O incluso: por un lado, su cuerpo mullido, tibio, justamente suave, afelpado, jugando con la timidez, y, por el otro, su voz –la voz, siempre la voz–, sonora, bien formada, mundana, etc. (Barthes, 1986: 80).

La visión del cuerpo fragmentado es aquella en la que el cuerpo se secciona: por una parte, la piel, los ojos, las manos; y, por la otra, la voz, la risa o el llanto. Se explora el cuerpo del otro, pero no es ésta sin embargo, en el caso de Moro, una exploración tierna y cálida, sino una violenta búsqueda de la causa del deseo en el cuerpo del otro, del adversario, a quien el yo lírico se inmola y al que hay que destruir y anular para acceder al amor mismo.

*“...la tristesse ne revêt jamais ton corps de son armure et la peur outrageante ne rongea jamais les bords peuplés de tes yeux de panthère à l'afflût des étoiles filantes que tu dévores dans un clin d'oeil ô fenêtre sur la mer cataclysme des rires perlés et savonneux de ta langue d'albâtre rose et rayée selon la fourrure aveuglante des tigres de première grandeur dans le désert secouru par l'ombre de tes jambes les limantours assoiffés caressant le*

---

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

56 “Un jueves más viernes que la tierra / Una noche de medianoche” (CP-C, p. 20).

*portrait de leur femmes nues habillées par le caprice d'une pluie fine et lumineuse comme si l'habitude cachait dans son sein l'espoir immense d'une chute d'eau à l'approche de midi qui de tous ses bras et ses yeux te réclame vengeance des hécatombes diluviennes"* (CP, pp. 51-52)<sup>70</sup>.

Octavio Paz define el erotismo como una especialización y una ritualización de la sexualidad, una metáfora de la sexualidad animal. El significado universal de todas las metáforas eróticas, lo que dice el erotismo en todas las lenguas y en todas las posturas es: placer. Y placer es muerte.

Pero existen, según él, tres niveles o dominios: el primero es el de la sexualidad y pertenece al ámbito de la naturaleza; el segundo es el del erotismo, que es una socialización de la sexualidad, tanto afirmación como negación de la misma; y el tercero es el del amor, que implicaría una transgresión de la cultura y la naturaleza por el espíritu, es decir, por la libertad. (Paz, 1985: 163-179).

Para Moro y para Paz el amor es un acto subversivo porque nos acerca al reino de lo sagrado mediante la violación de la realidad, pero Moro convierte al segundo dominio en el centro de su sistema. Él busca una comunicación con el caos que pertenece a la cultura, y lo logra mediante el erotismo concebido como una transgresión de la cultura por la naturaleza.

*"Les bras sectionnés et augmentés de doubles corps"* (CP, p. 53)

<sup>71</sup>.

---

57 "Noche de los amantes abre tu ganga / Tus piernas abre muestra tus mamas de acero / Trágame como tragas el humo de los volcanes / Que salpican tu rostro inalterable" (CP-C, p. 43).

58 "Levadme picos de las estaciones / Rumbo a la noche voraz" (CP-C, p. 43).

59 "surcos las que producen / un estado próximo a la lipomanía" (CMEM, p. 52).

60 "Soy un incesto / un feto de paja" (CMEM, p. 52).

61 "Pienso en los sensibles ceniceros / De sesos humanos / En los largos pasillos donde la sangre estalla / Anegando con lágrimas los ojos de las peores hienas" (CP-C, p. 49).

*“Ivre d’oeil en oeil de lie en lie leste terrasant  
 Les arbres zébrant le lait de miel le toit de fantômes  
 Vrai sursaut haï des réseaux de l’illicite  
 La table essai d’avancer sur les rails  
 Scie le rire  
 claquant au plus haut de la nuit  
 Dont la marée rame vers le haut tour du ciel  
 Vers la lessive de l’amour lumières éteintes  
 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 refoulement 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)<sup>72</sup>.*

El cuerpo humano es concebido como un microcosmos del universo, como una especie de santuario simbólico para la comunicación de la gnosis, del conocimiento demoniaco de la naturaleza transgresiva del amor y de la poesía.

El empleo de la figura del cuerpo humano como modelo de ideas y procesos sociales, cósmicos y religiosos es una variante de un tema de iniciación ampliamente difundido: que el cosmos puede ser considerado como un gran cuerpo humano.

Sea cual fuere el modo preciso de explicar la realidad mediante los atributos del cuerpo, los sacra que la ilustran son siempre considerados absolutamente sacrosantos, los últimos misterios. Aquí nos encontramos en el ámbito de lo que Wagner llamaría

62 “De platillos violentamente vacíos y ausentes / De platillos ávidos y violentos / Que al surcar la fácil natación del sueño / Alcanzan / La otra margen” (CP-C, p. 16).

63 “Un violento gusto de homicidio / Las madres que azotan con vigor” (CP-C, p. 17).

*símbolos no-rationales y no-lógicos*, los cuales “emanan de los presupuestos individuales y culturales básicos, más frecuentemente inconscientes que conscientes, de los cuales resulta la mayoría de las acciones sociales. Ellos proporcionan el núcleo sólido de la vida emocional y mental de cada individuo y grupo. Esto no quiere decir que sean irracionales o maladaptados o que el ser humano no pueda pensar razonablemente sobre ellos con frecuencia, sino que no tienen su origen en un proceso racional. Cuando éstos entran en juego, los factores como los datos, evidencias, pruebas y los hechos procedimientos del pensamiento racional en acción, tienden a ser secundarios o carentes de importancia”.

Entonces, el conjunto central de objetos sagrados no lógicos es el santuario simbólico de todo sistema de creencias y valores de una cultura dada, su paradigma arquetípico, su última medida. (Turner, 1973: 71).

El amor en Moro está fundido con la imagen de un bestiario en el que los amantes se devoran mutuamente. Se trata del retorno al estado primitivo de unidad con la naturaleza y de dar rienda suelta a las necesidades más profundas y soterradas del ser. ¿Cómo comunicar el fulgor amoroso? ¿Cómo transmitir la elevación a las dimensiones paranoides de lo divino y el hundimiento en la más completa soledad y desprecio de sí mismo? El tono violento de las imágenes y el lenguaje es indispensable para acceder al instante mágico del fulgor en la poesía.

Los asesinatos y crímenes pasionales, los suicidios y el incesto, los cataclismos y hecatombes intentan reproducir esta experiencia mediante la revelación de la fantasía sexual. A través de la simple asociación libre de un engranaje de sucesos narrativos sin estructura, logra que el lector participe del éxtasis.

Uno queda después de la lectura triturado y pisoteado por las fieras salvajes del amor – desconsolado por el hálito infernal que despiden el poema de amor y la belleza. Son los extremos demenciales requeridos para que estalle el relámpago que unirá destruirá y regenerará a los amantes (Westphalen,

1992: 215).

*“La grande natation vous attend carnassiers”* (CP, p. 11)<sup>73</sup>.

*“Les panoramas de rapports charnels*

*Où les corps s’unissent en vue de très fines structures périssables”*  
(CP, p. 11)<sup>74</sup>.

*“Remue la parole ne bouge*

*Parmi la houle du coût des félins”* (CP, p. 49)<sup>75</sup>.

*“Un pli sur le sein gauche*

*Des femmes atteintes de la manie dévorante”*

(CP, p. 16)<sup>76</sup>.

*“Communicant du côté opposé par des tuyaux de trombe Avec  
les tissus érectiles mis à nu”* (CP, p. 31)<sup>77</sup>.

Todas las manifestaciones sexuales son válidas si “de su sexo brotan las inúmeras apariencias del sueño” (CP-C, p. 51) y si el sueño permite llegar a la otra margen.

El amor del amante busca lograr algo del objeto amado. ¿Qué es lo que se busca con este frenesí?

*“Yo he buscado el amor como un loco enfurecido, el lóbrego amor cuyo éxtasis se obtiene al mediodía, como una naranja traspasada por un clavo, nutrido por el aire y el aguacero, suspendido de la nada, navegante en el espacio constante como las miles de cajitas livianas exhalando un humo lastimero, toneladas de nubes de amor y sus penas de hierro blindado, cuyo rostro sobrio, liso y pulido como una aguja era más duro que el mármol”* (RA-C) (Moro, 1980b: 60).

---

64 “Como escenas de minuciosa carnicería” (CP-C, p. 39).

65 “La madurez de los leones favorece / El incesto de armadillos y palomas” (CP-C, p. 41).

El análisis de “Renommée de l’amour” y los poemas del período poético surrealista nos revela que para Moro la belleza se encuentra en el mal, y el camino a ella no es la ascesis que debe permitir el acceso al concepto abstracto, sino la orgía, el trastocamiento irracional de los sentidos que debe permitir el acceso vital a la visión del mismo.

#### **D. Descifrar el cosmos**

La revelación de la esencialidad de las cosas aparece vinculada al amor físico, pero lo trasciende. La sexualidad, las sensaciones que el placer produce son una parte constitutiva del amor y, al mismo tiempo, una metáfora de la totalidad e infinitud a la que se aspira y que el amor representa, gran significante de otro discurso.

En el tercer procedimiento, en la construcción de la figura o imagen textual del poeta, el polo del sujeto y del objeto se fusionan. La belleza, el conocimiento, el amor constituyen el objeto de revelación poética, la poesía. El sujeto cognoscente, el amante, el poeta accede a la revelación del amor en el proceso liminal de construcción poética, y en este proceso se construye a sí mismo.

Se trata de una nueva cosmovisión propia del ocultismo basada en el pensamiento analógico, pensamiento que permitiría aprehender las relaciones secretas entre los diferentes entes, las correspondencias entre diferentes series que el intelecto normalmente considera independien-

---

66 “Un corazón de asesino con tiernos reflejos” (CP-C, p. 57).

67 “Sería preferible bañarse de noche / A la luz de una lámpara de mercurio/  
Una flor de mármol en la oreja / Un olor de muralla / Y manos de gavial”  
(CP-C, p. 19).

68 “Aguijonearse violentamente los ojos con alambres de púas” (CP-C, p. 56).

69 “Te alejas / Yo me despierto ciego” (CP-C, p. 39).

70 “...la tristeza no revistió jamás tu cuerpo con su armadura y el miedo ultrajante no carcomió nunca los bordes poblados de tus ojos de pantera al acecho de las estrellas fugaces que en un abrir y cerrar de ojos devoras oh ventana dando al mar cataclismo de risas perladas y jabonosas de tu

tes, y que no pueden ser aprehendidas por las categorías lógicas del conocimiento.

Esta idea propia de la mística y de la magia implica –según Mircea Eliade– la creencia en la existencia de un “espacio-red” que estaría a la base de esta concepción de analogía formal o simbólica o simetría funcional entre la realidad espiritual, la realidad mental y la sensible:

Semejante concepción supone la existencia de un “espacio-red” que une a los objetos más alejados, enlazándolos con ayuda de una simpatía dirigida por leyes específicas (la coexistencia orgánica, la analogía formal o simbólica, las simetrías funcionales). El hechicero (el que actúa como mago) no puede creer en la eficacia de su acción sino en la medida que tal “espacio-red” existe. (Eliade, 1972: 33-34).

La polaridad universal sería el resultado de un proceso generador de la multiplicidad a partir de la unidad del Absoluto. El ser humano debe luchar por restablecer esta unidad originaria que anula la división entre sujeto y objeto y que sólo se deja entrever en el éxtasis, los sueños, el azar o la intuición.

El éxtasis lleva a un estado de suspensión en la nada, de vacío, al no-ser navegando en un espacio constante de eternidad. El amante busca aplacar su sed de placer, de goce, con rescoldos de este fuego, “Yo he pagado mi sed con piedras candentes” y tiene hambre de eternidad, de

---

lengua de alabastro rosa y rayada tal la piel encguecedora de los tigres de primera magnitud en el desierto auxiliado por las tinieblas de tus piernas los manatíes sedientos acarician el retrato de sus mujeres desnudas vestidas por el capricho de una fina llovizna luminosa como si a menudo ocultara en su seno la esperanza inmensa de una cascada al aproximarse el mediodía que con todo sus brazos y ojos te pide venganza terrestre de las hecatombes diluvianas”(CP-C, pp. 51-52).

71 “Los brazos seccionados y aumentados por cuerpos duplicados” (CP-C, p. 53).

infinitud, de inmortalidad. “Yo he... mitigado el hambre con la visión de grandes relojes de arena multiplicándose siempre iguales y no viendo nunca el fin de su incomprensible lenguaje, se exponían extendiéndose como capas aceitosas sobre los ríos” (RA-C). Los relojes, la infinitud, el tiempo que se multiplica hasta el infinito son como capas aceitosas que se extienden sobre los ríos, sobre las vidas, pero no se funden ni se confunden con ellos:

*“De calendriers immenses  
Ne portant qu’un seul jour immense”* (CP, p. 16)<sup>78</sup>.

Esta búsqueda personal de un sujeto, trocada en tarea impersonal de un sujeto colectivo, tiene como objeto “el lóbrego amor cuyo éxtasis se obtiene al mediodía...”. Pero el sujeto colectivo se escinde en un ellos y un nosotros: “Su tiempo era más vacío que el nuestro, sus necesidades eran otras, ni hambre ni sed, pero hambre y sed, ni cansancio ni deseos de reposo, pero sí una fatiga más total, un deseo de reposo sin lo que uno conoce como reposar” (RA-C).

Se trata por lo tanto de la misma búsqueda del yo lírico, incorporando como sujetos activos, como co-enunciadores no sólo a un tú sino a todos los lectores virtuales y trastocando roles con ellos.

Se quiere hallar un tiempo que busca anular el instante; se tiene un hambre de infinitud y una sed que se calma con piedras candentes y se opone al de aquellos que sienten de verdad frío por las noches y calor durante el día, que tienen un hambre y una sed normales y cuya necesidad de reposar nosotros no podemos identificarla como reposo, porque no aspiran a la eternidad. Por eso su tiempo es más vacío que el nuestro:

*“Fumée double, caprice double cet emploi du temps se multipliant  
en graminées absentes les unes du feu, les autres du temps du  
feu...”* (CP, p. 62)<sup>79</sup>.

El Eros es el deseo total, un deseo que ya nada puede satisfacer porque quiere abrazar la totalidad y abolir el tiempo. Busca exilarse en las islas del tiempo y alargar la hora hasta el final, superar la contradicción entre el instante y lo eterno:

*“Pour maudire les instants soi-disant heureux  
Pour le réveille-matin chargé de poudre (RA) <sup>80</sup>.*

*“Quelle rencontre sans terme  
Comme une douleur abdominale” (CP, p. 40) <sup>81</sup>.*

Es la ascensión del hombre hacia el objeto de amor divinizado, pero ¿cuál es este objeto de amor? “Yo he entregado mi alma al diablo”; para amar el hombre debe buscar en sus entrañas “las formas de los demonios capaces de devorarlos” (RA-C). Se trata, pues, de una satanización del objeto amoroso que invierte el paradigma amor-pasión tradicional:

*“dans l’aube aphone le bétail des démons”  
(CBRTN, p. 64) <sup>82</sup>.*

*“L’ophidien angélique” (CP, p. 11) <sup>83</sup>.*

Tal es la versión platónica del amor moreano: “delirio satánico”, locura y supremo goce. Amor-pasión transgresivo que invierte los términos convencionales del amor cortesano, en el que el sujeto asciende a través de

---

72 “Ebrio de ojo en ojo de hez en hez ágil derrumbando / Los árboles rayando la leche de miel el techo de fantasmas / Verdadero sobresalto odiado por las redes de lo ilícito / La mesa trata de avanzar en los rieles / Sierra la risa que chasquea en la cima de la noche / Cuya marea rema hacia la alta torre del cielo / Hacia el aguaje del amor luces apagadas / 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 señala / Por perder distintas represiones si la saliva siempre es divina / Repartiendo entre las ramas

la ascesis y la abstinencia sexual redentora del pecado al objeto amoroso divinizado, identificado éste con la idea de la mujer, la virgen, la madre.

Para los surrealistas, corriente en la que Moro milita, la correspondencia cósmica que se establece entre los distintos niveles de la serie se da a través del inconsciente en el que se entrelazarían lo individual, lo colectivo y lo cósmico.

La liberación del Eros en la práctica poética y vital es parte de la lucha por acceder a descifrar el cosmos. Se quiere acceder a lo Absoluto prescindiendo del conocimiento discursivo, del Logos y la Razón. Se trata de todo un cuestionamiento del episteme occidental en la búsqueda de lo indiferenciado, lo primitivo, lo oculto.

Esa revalorización del inconsciente, concebido como una fuente de energía infinita, lleva a identificarlo con la naturaleza, con la mujer y con la reafirmación de la vida. La razón es una prostituta, la mujer-vidente cuyo arquetipo es Nadja por su proximidad con la naturaleza, por su vinculación indisoluble con la vida; es una metáfora de este Absoluto al que sólo se puede acceder por el azar objetivo, por la escritura automática, la liberación de los sueños.

Simone de Beauvoir señala que esta concepción se remonta a los gnósticos, a una concepción de naturalismo esotérico que hace de la Mujer, lo absolutamente Otro:

Hay en Breton el mismo naturalismo esotérico que entre los gnósticos que veían en Sofía el principio de la Redención y aun de la creación; que en Dante cuando elige a Beatriz por guía, y que en Petrarca, iluminado por el amor de Laura. Y por eso el ser más anclado en la naturaleza, el más cercano a la tierra, es también la llave del más allá. Ella es Todo: Verdad, Belleza y Poesía: una vez más todo bajo la figura del Otro. Todo excepto sí misma. (Beauvoir, 1954: 349).

Desde una perspectiva exclusivamente poética, Breton concibe a la mujer exclusivamente como poesía. Y por lo tanto como lo otro. Su destino está vinculado al ideal del amor recíproco. Se debe reafirmar –según él– el

amor de la pareja como la única vía posible de salvación del hombre, en busca de lo mítico y lo arquetípico.

Moro comparte esta concepción gnóstica de naturalismo esotérico, pero para él el objeto de este amor no es la mujer/naturaleza/vida, sino el demonio/dios/energía vital:

*“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”* (Cartas a Antonio - III carta - César Moro. *Obra poética*, INC, 1980).

¿En qué radica el punto de vista del gnosticismo y de qué manera la poesía de Moro se emparenta con esta corriente?

En 1966 se reunió en Mesina una sabia hueste de investigadores de la antigüedad para delimitar los términos de gnosis y gnosticismo. La asamblea suscribió un documento en el que acordaba propuestas concernientes al uso científico de ambos términos.

Haciendo uso de los métodos histórico y tipológico se identificó al gnosticismo con un grupo de sistemas del siglo II d.C. y a la gnosis con un conocimiento de los misterios divinos reservados a una elite:

El gnosticismo de las sectas del siglo II implica una serie coherente de características que pueden resumirse en la siguiente formulación: hay en el hombre una centella divina procedente del mundo superior, caída en este mundo sometido al destino, al nacimiento y a la muerte; esta centella debe ser despertada por la contraparte divina de su yo interior para ser, finalmente, reintegrada a su origen. (Montserrat Torrents, 1983: 8).

El tipo de gnosis que implica el gnosticismo... implica la idea de una connaturalidad divina de la centella que debe ser reanimada y reintegrada; esta gnosis del gnosticismo comporta la identidad

divina del gnóscente (el gnóstico), de lo conocido (la substancia divina de suyo trascendente) y del medio por el cual conoce (la gnosis como facultad divina implícita que debe ser despertada y actuada). Esta gnosis es una revelación-tradición de tipo distinto, sin embargo, que la revelación-tradición bíblica e islámica. (Montserrat Torrents, 1983: 8-9).

Para los gnósticos, existe una diferencia entre el Dios Supremo y el creador. El Dios Supremo, el Innombrable, el Otro no ha creado el universo, sino se encuentra en el octavo cielo, más allá de todo lo creado. El creador del Cosmos es un demiurgo inferior, malévolo, que impone su ley sobre los hombres, ley a la que ellos se someten normalmente.

Sólo los elegidos, los iniciados, acceden a la verdad si escuchan a otra suerte de demiurgo, al mensajero; él es presentado como un demonio por los agentes de poder y representantes del orden social y cósmico porque incita a desobedecer a este demiurgo inferior y a la ley social que está en armonía con el cosmos creado por él.

El gnóstico es hostil al mundo y desprecia todos los lazos mundanos. Las actitudes éticas que de ahí se derivan pueden ser evitar el contacto con el mundo para evitar una contaminación, o por el mismo motivo (posesión de la gnosis), violar intencionalmente todas las normas y ejercitar una absoluta libertad porque ya nada puede contaminar al iniciado.

Los gnósticos libertinos viven como les apetece:

Su voluntad es quedar libres de todo dominio y en su deseo de placer se consideran señores del sábado y superiores a todas las razas del hombre a fuerza de ser hijos del rey. (Montserrat Torrents, 1983: 392).

Es transgrediendo la ley que contradictoriamente se busca la salvación, perspectiva que lleva a una permanente autodestrucción, a un tapicerías de sabor” (CP-C, p. 28).

73 “El gran arte de nadar os aguarda carnívoros” (CP-C, p. 15).

74 “Los panoramas de las relaciones carnales / Donde se unen los cuerpos con miras a finísimas estructuras perecederas” (CP-C, p. 11).

alejamiento y condena del mundo y sus valores para entregarse al portador de la revelación e inevitable agente de su condena:

De modo que, cuando él dice “no adulterarás”, cometamos adulterio –dicen– para así anular su precepto. (Montserrat Torrents, 1983: 392).

La gnosis que surge de la poesía de Moro es la centella mágica de la energía vital del cosmos que ha sido despertada por la acción divina/demoniaca del yo interior del poeta y del amante. El renombre del amor plantea el carácter demiúrgico del cognoscente (el poeta y el amante), la energía del objeto conocido (el amor y la poesía) y el carácter de revelación del medio por el cual se conoce (la metáfora sinestésica).

Se accede a la revelación, al conocimiento misterioso de la gnosis poética por medio de la sensorialidad. La resemantización del amor y de la poesía producen un cambio ontológico en el sujeto y permiten su reintegración al cosmos.

El impulso supremo del deseo llega al no-deseo, un deseo que ya no decae, que ya nada puede satisfacer, pese a su reiterada ofrenda ritual. Al exaltar y sublimar nuestros deseos, al reunirlos en un deseo único, Eros termina por negarlos. El objeto final es la no-vida, la muerte del cuerpo, aspiración humana hacia lo absoluto, reintegración a lo Uno y la luminosa indistinción.

En “Renombre del Amor”, el sujeto del enunciado se funde con el polo del objeto. El amor se define por la naturaleza de la búsqueda amorosa, pero ¿cuál es el objeto de esta búsqueda?: el éxtasis, un amor cuyo clímax se obtiene al mediodía, es decir en el momento de mayor intensidad del fuego solar y de más calor, estado de éxtasis que es comparado –en clara alusión sexual– al de una naranja traspasada por un clavo:

*“Aux signes de feu du poignard  
Aux seuls aux uniques souvenirs sexuels”* (RA) <sup>84</sup>.

75 “Se agita la palabra no tiembla / Entre la marejada del coito de felinos” (CP-C, p. 49).

La búsqueda del amor es locura, no es racional y lo que se busca es el fuego, vinculado aquí a la idea de amor físico, de sexualidad, de lujuria, voluptuosidad y goce. Las señales del amor crujen al viento de la noche y el sujeto espera pacientemente “el pasar furtivo de los olores del amor y sus ruidos de chatarra” (RA-C), metonimia que nos lleva a la imagen del lecho del amor y al cuerpo de los amantes “abriéndose, cerrándose, abriéndose sobre un fuego insostenible” (RA-C). La imagen del trastocamiento sensorial, y del fuego como totalidad, preside la interpretación de la poética de Moro. El fuego como zarza ardiendo en el acto ritual, ambiguo como el calor del día y las llamas de la noche eterna del infierno.

¿Pero qué tipo de totalidad es la del fuego? Aquella que en el proceso de realizarse se autodestruye, se consume y se niega a sí misma, en el mundo volátil y gris de las cenizas.

¿De qué rito se trata, entonces, y qué función cumple en la poética de Moro? Se trata del rito del amor, convertido por acción mágica de la palabra en gran significante de la poesía, de la belleza, del conocimiento, y de la construcción de una totalidad, que, como el fuego, es fragmentaria, discontinua, quemante y difícil de asir.

Y lo es porque el sujeto que se configura en el proceso de la práctica ritual del discurso amoroso, se revela también fragmentario, discontinuo y difícil de asir, tanto en el nivel individual como social.

## **E. El oráculo del mal**

La búsqueda del amor en el objeto amado implica en la poética de Moro una sed de festín, de belleza e inmortalidad. Se vuelve a lo inconsciente, a lo primitivo, porque este amor no encaja en ningún orden y ningún discurso quiere integrarlo.

El espacio de la fiesta es el espacio liminal del caos. En él se destruye la norma, se pone de cabeza el lenguaje y aparecen expresiones de marginalidad. La puesta en escena de la fiesta constituye un ritual de inversión y de transgresión que convoca a todos los seres marginales: los

poetas, los homosexuales, los chamanes, que luego del rito son incorporados a un nuevo estadio.

...la fête s'exprime volontiers par une sorte de désordre généralisé: rupture des normes et des interdits (notamment sexuels), excès (ripailles et beuveries), renversement des rôles et des attributs (en matière de pouvoir et de costume), annulation et parodie de l'autorité et de la vertu, gaspillages de toutes sortes. (Maisonneuve, 1995: 50)<sup>85</sup>.

La fiesta simboliza un retorno al caos original, fuente de regeneración. Se accede así a un rito sagrado de transgresión a través de la exaltación, el desenfreno y la promiscuidad.

La resemantización de la poética del amor implica en Moro el concepto de fiesta y de puesta en escena. Se trata de la fiesta orgiástica del lenguaje y de la puesta en escena de la marginalidad y el desafío a todos los niveles. Lo que el poeta ofrenda es la liminalidad misma, el rito fundacional que permitirá acceder a la utopía del poeta.

Pero ¿se trata de la búsqueda de una unidad primigenia o de un nuevo orden, de un mito de origen o de una utopía? Creo que de ambos, porque se busca restablecer el paradigma amor-pasión, el mito occidental de Eros a un nuevo nivel que niegue dialécticamente, es decir que conserve y al mismo tiempo supere las etapas anteriores:

*“Où les peuples retournent aux instincts  
Des oiseaux prédécesseurs et nyctalopes”* (CP, p. 21)<sup>86</sup>.

¿Cómo une Moro la libido freudiana y la erótica del inconsciente con la tentativa desesperada de transformar la vida en poesía y conquistar la belleza? Mediante los efectos mágicos de la palabra y el ritual del eterno retorno de la práctica poética.

La poesía, concebida como ofrenda ritual, es el medio por el cual se trastocan estos sentidos y se liberan las pulsiones irracionales. Al dejar

fluir las pulsiones del inconsciente de violencia y sexo se llega a un estado de trance, porque el amor es un estado análogo a la locura.

Es esta eclosión de amor-pasión, de negatividad, la única que permite 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.

El rito es el instrumento de mediación, de actualización y revitalización del mito. Es opuesto a la lógica porque en él se busca bloquear la conciencia, para así dejar fluir libremente las pulsiones del inconsciente. Al dejar Moro que estas pulsiones se manifiesten en su poesía, ha entrelazado lo individual, lo colectivo y lo cósmico.

Pero Moro no es un caso aislado: es un síntoma. Lo que él plantea está presente en otros, porque en realidad, es el Perú mismo el que atraviesa esa situación de liminalidad.

Su concepción de la poesía como ofrenda ritual que lleva a estados de trance y de éxtasis lo interconecta con las tradiciones milenarias de aquellos “pájaros predecesores y nictálopes” para quienes el rito, incluidos los sacrificios humanos, era el camino para lograr una mediación con los dioses.

Hay ritos premodernos y modernos que Moro interconecta en su propuesta escritural.

La reiteración obsesiva de la dedicatoria, la ofrenda de los momentos de amor, de fragmentos del mismo, constituyen las ocurrencias de la trama de la poesía de Moro. Entramado que sólo adquiere inteligibilidad al describir el contenido simbólico latente.

La ofrenda ritual se hace con el objetivo de renombrar el amor. Pero para renombrar algo se tiene que eliminar el nombre primigenio, parricidio indispensable para establecer una nueva filiación. Esta búsqueda de un nuevo padre se encuentra en la imagen fálica de la escritura, definida por Moro como “la próstata de los faraones” (CP, p. 42).

La poesía es entonces ese otro gran significativo al que el amor alude. Espacio liminal entre semiósferas sensoriales distintas, entre la luminosidad y la oscuridad, puerta de ingreso al infierno, al hueco, fuerza

telúrica que subyace en el mundo del inconsciente. La poesía, como el rito, es mediación, medio privilegiado de conocimiento a través del cual se lucha por acceder a descifrar el cosmos, a lo Absoluto, prescindiendo del conocimiento discursivo, del Logos y la Razón.

Lo que para algunos surrealistas europeos fue la búsqueda de lo exótico, un encuentro con lo maravilloso a través del azar, un descubrimiento del “otro” en los rituales mágicos de otras culturas, para Moro fue el resultado de un viaje introspectivo en el que dejó que fluyera el sustrato del “otro” que se encontraba en sí mismo.

La propuesta surrealista de búsqueda de lo maravilloso no se revela para Moro como una artimaña literaria, ni como un mero acto de adoración epigonal y de repetición de fórmulas y códigos gastados sobre lo fantástico y lo onírico.

El carácter mágico e invocatorio y el hondo sentido ritual de su poesía fluye libremente como parte de la tradición de un pueblo que “está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías” (Carpentier, 19???: 10).

En el mito de la incumbencia ligado al Humanismo y al Renacimiento, el hombre desarrolla “el lenguaje lógico del dato, de la razón, de la descripción y de la verificación,” pero en el mito de la libertad, ligado al Romanticismo, el lenguaje que se desarrolla es “un lenguaje mítico de esperanza, deseo, creencia, ansiedad, polémica, fantasía y elaboración” (Frye, 1986: 51).

Moro reivindica el mito de la libertad, pero no es con el dios Apolo de la luminosidad y la claridad, de la poesía y la música, ni con el protector de las Musas con quien la poesía de Moro se emparenta.

*Couleur de bas-rêves, tête de nègre* es el título de su primera *plaque*. Discrepando con la traducción, en general excelente de Armando Rojas, considero que el título “Color de media ensoñación morena”, a pesar de ser muy poético, no expresa el contenido vital de los poemas ahí reunidos.

---

76 “Un pliegue contra el seno izquierdo / Dos mujeres presas de la manía voraz” (CP-C, p. 16).

“Color de bajos sueños, cabeza de negra” se aproxima más, desde mi punto de vista, al contenido de la poética de Moro. Se trata del color y la luminosidad del mundo subterráneo de los sueños y el inconsciente, alojados en el mundo de la oscuridad. Pachacamac es precisamente la huaca que reúne estas características; representa, como la poesía de Moro, la frontera entre la luminosidad y la oscuridad, es el dios ctónico de la inestabilidad que abre las puertas de ingreso al infierno, la noche y al hueco de la crisis existencial en búsqueda de un nuevo equilibrio:

*“Huacos funerarios del Perú, petroglifos de Canta, que cubren literalmente los cerros, cuyo origen y época desconocemos, me son tan próximos como el Ojo Real, mucho más próximo que la sórdida expresión que me rodea...”*

*Si yo pensara que los objetos, los edificios, también algunos seres, después de desafectados perdiesen toda **carga** mágica, el mundo resultaría ‘invivable’, más aún de lo que es. En el Perú, algunos lugares ‘claros’ solitarios al pie de las montañas, y otros de la costa, siempre que no estén habitados, repercuten todavía de un modo imperioso –fortalezas del mundo moral, estético, metafísico que tan largo tiempo los impregnó– lugares y no obras de arte, lugares, vínculos sin ningún deseo de adaptación, bajo el sol, o cubiertos de neblina tras la cual se vislumbra la presencia inmanente del sol. No en vano he nacido, cuando miles y miles de peruanos están todavía por nacer, en el país consagrado al sol y tan cerca del valle de Pachacámac, en la costa fértil en culturas mágicas, bajo el vuelo majestuoso del divino pelícano tutelar” (Moro, 1958: 137).*

Los objetos, las personas, pero sobre todo los lugares, tienen una carga mágica, cuyos vínculos sólo se descubren a través del rito. El oráculo es esencialmente el espacio ritual de mediación con los dioses que descubrirá las vinculaciones insólitas entre dichos seres u objetos. Si Pachacamac representó este espacio en las culturas mágicas de la costa, 77 “Comunicando del lado opuesto por tubulares trombas / Con los eréctiles tejidos puestos al desnudo” (CP-C, p. 31).

la poesía fue transformada por Moro en espacio ritual cuyo poder invocatorio cumple la misma función.

La imagen que Moro tiene de Pachacamac y del propio Perú es la de un espacio ritualizado, cuya carga mágica debe ser revelada a través de la poesía.

En el prólogo a la edición de *La Tortuga Ecuestre y otros textos* hecha por Julio Ortega se incluye por primera vez la "Autobiografía peruana", texto que Moro escribió en francés y él mismo tradujo. Un fragmento de éste apareció en *Dyn* (1942), y la versión completa la publicó Ortega en 1967.

¿Cuál es la imagen del Perú que ahí se revela? La piedra y el oro, la espiga de trigo y la huaca ritual constituyen la materia del gran sueño de las civilizaciones precolombinas.

La panaca de maíz, la espiga de oro del trigo y la luz del sol de los Incas tiemblan bajo la luna madre de la nocturnidad de la voz de los poetas, que son los únicos capaces de cargar de sentido y recuperar la importancia de la piedra y el rito.

La conquista representa la sangre que corre durante siglos y oscurece la piedra angular de la luna madre, la que a su vez constituye el real contenido del significante lumínico del sol.

Pachacamac, la huaca ctónica, lugar de encuentro entre la luminosidad y la oscuridad, se rebela frente al saqueo en el momento mismo de la agresión. En el interior sombrío del santuario, en medio del olor denso y pesado que despiden los sacrificios, los conquistadores se imponen y destruyen el ídolo, reemplazándolo por una cruz.

A partir de ese momento, de esos espacios rituales y de ese orden primigenio no quedan sino ruinas. De la "luz más punzante, más cargada

---

de inmanencia que conozco” sólo llega una luz como aquella de las estrellas apagadas.

El Perú deviene un cuerpo tan fragmentado como su propia geografía, sus tradiciones, olores y sabores. Cada baile, cada acto de comer, cada contemplación de un paisaje tiene un carácter ritual que se reproduce en el contenido lunar latente de la palabra poética. Por esto Moro afirma, refiriéndose a la causa

*“Este plato frío es tan bello y tan bueno como una piedra de luna bien fresca depositada sobre la lengua”* (Moro, 1976: 14).

Pero, según Moro –citando a Mallarmé– “Un golpe de dados no abolirá nunca el azar”. El golpe de dados de la conquista no abolirá nunca el azar y la magia del sueño, sustrato del alma colectiva y del mito.

A la poesía le cabe el honroso papel de rescatar ese pasado a través del sueño, porque la poesía representa la nocturnidad que absorbe y recupera la luz. Es la venganza del ídolo, el aura de un manto poético, que por su belleza particular le da significado al Inca e impone silencio. Es el Auca como significante del Inca y Pachacamac de Machu Picchu.

*“Se habla de un manto de Atahualpa, de alas de murciélago. Ese manto color de humo a los reflejos de herrumbre y venado de sangre aérea yo lo veo sobre las terrazas inmensas del palacio imperial absorbiendo bajo la luna todo el color incendiario de las piedras y del oro que flameaba bajo el Imperio. Manto alado, pensante, manto de hechicero sublime, aislado, manto para recibir el más próximo mensaje nocturno y solamente imaginable en el silencio absoluto que debía hacerse apenas el Inca lo ponía sobre sus hombros”* (Moro, 1976: 12).

Este es el tesoro aéreo de los poetas exilados en sus tierras de tesoros, el paradigma y el paraíso que cada tarde el poeta espera, la imagen del pasaje anunciador del coraquenque, de pareja alada dejando caer las plumas catastróficas:

La poesía intenta unir el entorno físico del hombre por medio de las categorías más arcaicas –la analogía y la identidad, el símil y la metáfora– que el poeta comparte con el lunático y el amante y que en lo fundamental son las categorías de la magia. (Frye, 1986: 75).

El otro vestigio de una historia que aún sobrevive y del que la poesía es expresión peligrosa de continuidad, es el bestiario que podemos encontrar en la obra de Moro. Su universo poético se encuentra plagado de animales marinos o vinculados al mar: peces, algas, conchas y pelícanos; de aves de presa así como de zorros, felinos, búhos y serpientes, todos ellos asociados al bestiario del mundo andino en general y al de Pachacamac en particular.

Las aves de presa son parte del rito a Pachacamac porque éste vincula la productividad con los sacrificios humanos. Por esto, los cóndores, halcones, gallinazos y buitres son objeto de cuidado y adoración tanto en la poesía de Moro como en el lúgubre santuario.

*“Les annales de l’ or gisant sous les faux bond  
Du vol foribond du faucon  
En réalité grande fleur cuite aux apparances  
Du collier ou du catalogue pourpre”* (CP, p. 54)

*“L’ orfraie la raie de l’ or aseptique”* (CP, p. 56)<sup>87</sup>.

Pero no se trata sólo de la naturaleza de la práctica ritual misma sino de la divinidad a la que se dirige. Para Moro la poesía es, sobre todo, una divinidad invisible que, como Pachacamac, no puede ser representada en el arte. Sólo se puede acceder a ella a través de una práctica vital de trance ritual, que al llegar al éxtasis permita esta fusión con lo Uno.

El otro aspecto clave de la función ritual de la poesía es el de la lengua poética. Como el rito es esencialmente verbalidad, el código utilizado para la mediación con los dioses es también crucial. En todo rito hay un lenguaje de encantamiento, un código de iniciados que permite a los intermediarios privilegiados la comunicación con la divinidad.

En la poesía de Moro, esta es la funcionalidad del uso del francés como lengua poética. Se trata del uso de un código de iniciados que integra el lenguaje del encantamiento dentro del acto ritual poético con sus propios efectos de musicalidad, ritmo y cadencia.

No se trata, tan sólo, de una actitud marginal, ni de una opción lingüística frente a una lengua, el castellano, a la que él considera caduca: “Todos sabemos o deberíamos saber que el español es una lengua estancada desde el Siglo de Oro” (Moro, 1958: 18). Se trata de un código hermético, accesible sólo a una elite de iniciados en el circuito literario al que sus textos estaban destinados. Hermético no sólo por el código estético utilizado, un desafío a los sistemas literarios dominantes en el Perú de la época, sino también por el uso de un código lingüístico distinto al de la lengua materna. El francés deviene así en un código dentro de otro código y, por lo tanto, elemento constitutivo esencial del propio rito.

La poesía de Moro, como todo oráculo, reconstruye el pasado y organiza el futuro, busca expresar el tiempo de las pulsiones y del deseo y, al hacerlo, altera el presente y subvierte la tradición poética.

La autoridad del poeta deriva del poder oracular de su mente que antes se había atribuido a la revelación de Dios. (Frye, 1986: 85).

Renombrar el amor implica, entonces, poner de cabeza al mundo y transformar el concepto mismo del amor:

Sí – era cuestión de transtornar – de abajo a arriba y en lo más profundo – todas las costumbres, hábitos ritos, creencias y supersticiones arraigadas durante milenios – a fin de establecer sobre la tierra – no una Arcadia rescatada – sino aquel Edén vagamente adivinado por videntes profetas soñadores mitólogos – cuyo advenimiento habían tenido que transferir (por necesidad) a otra esfera o a otro mundo. (Westphalen, 1992: 206)

La concepción del amor en Moro, tal como hemos visto en el presente estudio, es sinónimo de expresión del mal y perversión, de práctica ritual y sistema alternativo de conocimiento.

El valor de la poesía se funda, como el acto amoroso, en la percepción sinestésica de dicho acto, en el aura de un acto único e irrepetible, cuya función ritual Moro exhibe como una propuesta contracultural.

Y es esta fusión del papel oracular del poeta y del artista con la propuesta contracultural y “anti-stablishment”, la que ha sido incorporada a la tradición del discurso poético en el Perú, y al hacerlo, ha integrado dos perspectivas aparentemente contradictorias: la concepción ritual de la poesía y el valor exhibitivo de la misma (Benjamin, 1989: 15-60).

El renombre del poeta, entendido en su otra acepción, la de la fama, está ligado en el Perú a su papel de oráculo antisistema.