
CÉSAR MORO: LA POÉTICA DEL RITUAL Y LA ESCRITURA MÍTICA DE LA MODERNIDAD

Yolanda Westphalen



INTRODUCCION

El propósito del presente trabajo es hacer un análisis de la poesía de César Moro, nombre poético de Alfredo Quispez Asín (1903-1956), importante escritor y pintor aún poco o insuficientemente estudiado, a quien considero sin embargo una de las piezas claves en la formación de la tradición poética peruana.

La vanguardia aportó a esta tradición no sólo un lenguaje y técnicas renovadas, sino un cuestionamiento, tanto del rol del poeta como del estatuto de la poesía y la poética misma. Su visión crítica de la racionalidad y la modernidad Occidental planteó una manera iconoclasta de incorporarse a ella y de reformular su identidad en este proceso. Descubrir y revelar las contribuciones específicas de Moro, se me impuso como una tarea intelectual desde que leí por primera vez la Tortuga Ecuéstre. (Moro 1957).

Entré en contacto con la poesía de César Moro a inicios de los años 70, cuando la relación entre arte y revolución, vanguardias políticas y artísticas o el debate entre realismo socialista y surrealismo, se resolvían en el nivel de opciones de vida. Me reencontré con Moro a mediados de los 80 en mi triple condición de estudiante de literatura, profesora de francés y pariente de uno de sus mejores amigos.

La relación pasional con la poesía de Moro y con lo que él significaba no respondía, sin embargo, viejas interrogantes. ¿Cuál fue la relación entre las vanguardias artísticas y políticas en América Latina, en general, y el surrealismo y Moro en el Perú, en particular? ¿Cuál era su poética? ¿Era Moro un simple epígono afrancesado de las corrientes europeas de vanguardia? ¿Cómo asumía él -si lo hacía- la relación problemática entre modernidad e identidad nacional?

El trabajo de encontrar respuesta a alguna de estas preguntas hacía ineludible el análisis de su obra. Me sorprendió, sin embargo, que a pesar de la reciente revalorización de la misma, los estudios sobre ella sigan siendo escasos o centrados en uno sólo de sus libros.

Comprendí que esto se debía en gran medida a tres problemas: En primer lugar al hecho de que sus obras salieron a luz en ediciones restringidas y de escasa circulación en la época -situación que se mantiene incluso actualmente-, en segundo lugar, a la naturaleza difícil de su poética, y, por último, al del código empleado, al haber adoptado el francés como lengua poética.

No podía abordar un estudio de la poesía de Moro sin apoyarme, por lo tanto, en la labor de edición y traducción de su obra realizada en los últimos años, pero tenía que enfrentar, a su vez, los otros dos problemas, el de su poética, y el del uso del francés como parte de su sistema poético.

Hacerlo implicaba diferenciar entre dos interpretaciones de “poética”. La primera, una poética o arte poética preceptiva, que es aquella en la que la comunidad interpretativa establece las normas del hacer literario y los principios de lectura e interpretación y en la que los grupos de poder establecen lo que debe ser considerado como literario.

La segunda, una poética como paradigma ligado a la explicación de los principios generales de la literatura y a la explicación particular de los textos y que se define como un “...conjunto de enunciados que formulan los principios generales del hacer al cual el texto pertenece (metatexto)” (Mignolo 86 : 11), sistema interrelacionado de conceptos que constituyen un modelo y que trabaja en el nivel de las regularidades empíricas a fin de encontrar un sentido al texto.

Se trataba, entonces, de hacer una revisión de la crítica sobre la obra de Moro, de contemplar los principios establecidos por la propia comunidad hermenéutica, de la comunidad que participa produciendo e interpretando los textos, para establecer una agenda problemática y luego, a partir del estudio de dichos textos, elaborar hipótesis de explicación del sentido de los mismos.

La tarea era, vista de esta manera, intentar establecer tanto una comprensión teórica (poética) como una interpretación hermenéutica (arte poética) del hacer literario de Moro; “saber (teórico) que difiere de (aunque parte de) la experiencia literaria” (Mignolo 86 : 9).

Por razones operativas de análisis dividí la obra de Moro desde el punto de vista de la ideología poética, agrupando su producción en tres etapas: a) etapa vanguardista; b) etapa surrealista militante (que subdividí, a su vez por periodos: 1. París 1929-1933 2. Lima 1933-1938 3. México 1939-1943); c) etapa surrealista independiente.

Decidí limitar mi objeto de estudio a tres textos, el poema “Renommée de l’Amour” publicado en 1933 en la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution*, (Moro, 1933 : 38) la plaquette *Couleur de bas rêves tête de nègre* (Moro, 1983) y el libro *Ces Poèmes* (Moro 1987a), que pertenecen todos a la etapa de militancia surrealista plena, tanto a su periodo de estadía en París como en Lima, si bien en el trabajo se hacen referencias también a algunos textos del llamado ciclo mexicano.

¿Por qué este periodo y por qué estos textos? Para responder a las preguntas de si es que Moro era un epígono afrancesado de las corrientes europeas de vanguardia, cuál era su poética, y cuál la función del francés en la misma, he considerado pertinente trabajar el periodo de adhesión ideológica y formal a dicha corriente y las obras escritas en francés.

Me interesa demostrar que Moro hace un uso distinto del lenguaje surrealista que el de sus similares europeos. Para lograr este objetivo abordo la lectura de los textos desde una triple perspectiva teórica de aproximación: retórica, psicocrítica, y pragmática.

En el nivel retórico, vinculo el concepto de metáfora de Fontanier y el estudio de Ludwig Schrader sobre la sensación y la sinestesia con la perspectiva del Grupo Mi o de Lieja sobre las metáboles y figuras retóricas. (Grupo m, 1987)

El estudio del plano de la expresión y de las regularidades del lenguaje poético de Moro se basa en estos postulados y conceptos teóricos, que son lo que nos permiten establecer a la metáfora sinestésica como procedimiento constitutivo esencial de su poética.

El trabajo hermenéutico de interpretación psicocrítica establece la relación entre el medio, la personalidad y el lenguaje, pero a diferencia de la perspectiva de Mauron, (Mauron, 1977 p.p. 241- 277) el estudio de las metáforas obsesivas y de las figuras míticas no buscan desentrañar el mito personal de Moro. Se trata, más bien, de acuerdo con Northrop Frye de analizar los mitos de libertad de la poesía que integran y expresan la creación de su propia cultura por parte del hombre, y de ver de qué manera, en la poesía “lo mítico se sitúa frente a lo lógico y lo asimila a las incumbencias de la existencia humana”. (Frye 86 : 85)

Me apoyo, asimismo, en *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes (Barthes, 1986) para, al relacionar isomórficamente el plano de la expresión y el contenido, descubrir la propuesta de Moro de un sistema estético y de conocimiento alternativo.

Los fragmentos del discurso amoroso de Barthes nos remiten a un análisis textual en el que la lectura sintagmática, diacrónica, lineal y continua sólo puede ser aprehendida desde una lectura paradigmática, sistémica, discontinua y sincrónica, en la que, sin embargo, la concepción de totalidad no es unitaria y coherente, sino fragmentaria y discontinua. Sistema alternativo y crítico del episteme occidental que Moro asume en su poesía.

El discurso amoroso fragmentario que se reitera obsesivamente en la poesía de Moro busca renombrar el amor: el amor como ofrenda, inmolación, sexo, violencia, éxtasis, y locura, el amor como acto ritual llevado al paroxismo. Fenomenología vital que critica la razón del amor-pasión, del amor cortés, tal como es concebido e integrado en el *episteme* instrumental y utilitario de Occidente.

Bucear en el subtexto del arte poética y el imaginario de Moro busca crear las condiciones necesarias para poder descifrar, con la ayuda de la pragmática, el sistema textual que subyace al acto de comunicación poético.

Es en el nivel de este macroacto de habla: la ofrenda ritual, que se realiza el contenido virtual de todo el cúmulo de imágenes rotas y fragmentos del discurso amoroso y se nos revela el contenido purificador de la poesía, y es esta acción liberadora la que el poeta contrapone con ironía e insolencia al rito eclesiástico oficial, a la religión, pilar ideológico de la oligarquía, a la hipócrita moral burguesa, a su rígido y dogmático método de conocimiento, así como al servilismo de los académicos de la cultura oficial.

Es sólo a través de esta perspectiva que podemos también comprender la naturaleza de la elección del francés como lengua poética. Moro hace un uso distinto del lenguaje surrealista que la de sus similares europeos. Se trata del lenguaje ritual, en el que el ritmo y la musicalidad son parte del acto mismo de la ofrenda, de la inmolación, y en el que para tener acceso a los dioses se requiere de un código de iniciados. El uso del francés cumple esta función en la ofrenda ritual: el poder de encantamiento de la palabra mágica en el sacrificio y la inmolación al oráculo de la creación poética.

Su oráculo no se revela, sin embargo, como el de Delfos, sino como un espacio ritual en el que Moro funde - como en la milenaria tradición de Pachacámac- a los dioses del sol y el fuego del amor y la poesía, que luchan, pero sucumben diariamente, frente a los poderes mágicos de la noche, el tormento y la angustia existencial.

Ese viaje introspectivo que las nuevas técnicas del psicoanálisis y el surrealismo proponen lleva a Moro al dominio de sueños y prácticas rituales milenarias. La adhesión de Moro al surrealismo, en tanto propuesta ética y estética, es una manera muy particular de apropiarse de este proyecto de modernidad artística, para "recuperar los tesoros anímicos de un pueblo" y en el "dominio del sueño y la superestructura" ir "formando el alma colectiva y el mito" (Moro 76: 14). Porque para Moro

"Si nada subsistirá de este pasado mirífico, si nosotros debemos continuar siempre volviendo la cabeza de la zarza ardiente para echarnos en pleno a la banalidad occidental. !Todo nuestro Oriente perdido! " (Moro 1976: 14)

La realización del acto de habla de la poesía como práctica ritual es el contexto en el que se entienden la naturaleza de la adhesión original de Moro al surrealismo, así como su polémica con el indigenismo.

La exposición de la investigación seguirá, entonces, el camino siguiente, de la revisión crítica (capítulo 1) a la explicación retórica (capítulo 2), de ahí se pasará a la interpretación psicocrítica hermenéutica (capítulo 3), para finalizar con la explicación pragmática del texto y el contexto (capítulo 4).

CAPITULO I

LA CRÍTICA Y LA POESÍA DE MORO

Los aportes fundamentales al conocimiento de la obra de Moro se han dado hasta el momento en un intento de difundirlo a través de la publicación de sus principales poemarios y textos, y, recientemente, a través de un trabajo de traducción que debe permitir el acceso a su poesía a nuevos lectores.

Esta tarea ha sido tanto más importante en tanto que sólo tres de sus poemarios, un libro y dos plaquetas fueron publicados en vida *Le château de grisou* escrito entre 1939 y 1941 y publicado en México en 1943; *Lettre d'amour* escrito en 1942, y publicado en México en 1944 y *Trafalgar Square*, escrito en 1953 y publicado en Lima en 1954.

La Tortuga Ecuestre (Moro, 1976), su único libro en castellano, escrito entre 1938-39. no encontró editores ni suscriptores en cantidad suficiente cuando intentó publicarlo, razón por la cual no se publicó hasta 1957, gracias a la importante labor de recopilación, edición y difusión de André Coyné, quien sólo un año después también publicara la prosa casi completa de Moro, bajo el título *Los anteojos de azufre* (Moro, 1958).

Los poemas de *Amour à mort* escritos a su regreso al Perú, entre 1949 y 1950, fueron publicados póstumamente en París en 1957 y *Pierre des soleils*, el último libro que al parecer Moro escribió en México (1944-1946) recién fue incluido en la edición del primer volumen de la obra poética de César Moro publicado en Lima en 1980 por el Instituto Nacional de Cultura (Moro, 1980).

En 1983 Emilio Adolfo Westphalen publicó en Lisboa, en ediciones restringidas, dos pequeños libros que iluminan períodos claves de la vida y obra del poeta. El primero, titulado *Couleur de bas-rêves tête de nègre* (Moro, 1983,a), un conjunto de poemas fechados entre 1933 y 1934, que fueron escritos inmediatamente después del regreso de Moro al Perú, luego de haber pasado ocho años en Francia junto a Bréton, Eluard y

Picabia. El segundo, titulado *Vida de poeta* (1983, b) contiene algunas cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen, escritas en la ciudad de México entre 1943 y 1948.

En 1987 se publicó en Madrid *Ces poèmes* (Moro, 1987, a) edición a cargo de André Coyné de una serie ordenada por Moro pero carente de título que reúne poemas escritos en París y Lima entre 1930 y 1936. El mismo año vio la aparición *L'Ombre du paradisier et Autres Textes* (Moro, 1987, c), una publicación de la revista *Antares*.

A la importante labor de edición se sumó la difícil tarea de traducción, llevada a cabo por Ricardo Silva -Santisteban (*Le château de grisou; Pierre des soleils; y sus últimos poemas*), Emilio Adolfo Westphalen (*Lettre d'amour*), Americo Ferrari (*Amour à mort*), Eleonora Falco (*Trafalgar Square*), Franca Linares (*L'ombre du paradisier et autres textes*), y por último las traducciones de Armando Rojas (*Ces poèmes ; Couleur des bas-rêves, tête de nègre*).

En el presente trabajo utilizaré las traducciones de Armando Rojas - versión bilingüe, en el caso de *Ces poèmes*, y la traducción publicada en Lienzo en el caso de *Couleur de bas-rêves,tête de nègre* - (Moro, 1987b) -, salvo cuando considere que éstas no transmiten el sentido real del poema en cuyo caso trabajaré con versiones propias, dejándolo así claramente indicado en el texto.

Emilio Adolfo Westphalen considera que todavía quedan pendientes la preparación y publicación de una edición completa basada en una nueva lectura y ordenación de los manuscritos, así como una edición crítica y la traducción al francés de *La Tortuga Ecuéstre*. Creo, sin embargo, que paralelo a este trabajo es indispensable el análisis de la obra global de César Moro, tarea todavía no acometida, con la única excepción de los estudios iniciales sobre *La Tortuga Ecuéstre*.

El estudio crítico de la obra de Moro está limitado a una serie de artículos periodísticos, a prefacios y postfacios o breves estudios de presentación de los poemarios publicados; hay también dos tesis en la UNMSM: la de Patricia Pinilla (Pinilla, 1979) que se propone un rescate y revaloración de la obra de César Moro y un primer estudio sobre *Le château de grisou* y la tesis de Mariela Dreyffus (Dreyffus,1989) centrada en un análisis estilístico de *La Tortuga Ecuéstre*. En la P.U.C., Iván Ruiz (Ruiz, 1985) presentó una memoria para optar el grado de bachiller también centrada en *La Tortuga Ecuéstre*.

La bibliografía crítica sobre la obra de César Moro se ha visto enriquecida con los aportes de Martha Canfield, (Canfield, 1988) James Higgins, (Higgins, 1984) Américo Ferrari (Ferrari, 1990) y Alberto Escobar (Escobar, 1989) que han trabajado la obra de Moro en parte de sus libros, así como algunos ensayos y análisis como el de Elena Altuna (Altuna, 1994) que han sido publicados en revistas especializadas como la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. A estos estudios se suman artículos aparecidos en diarios o revistas de actualidad y divulgación como *Debate* o *Lienzo*.

En 1990 se realizó un Coloquio Internacional organizado por la Pontificia Universidad Católica, la Embajada de Francia y la Alianza Francesa sobre los Avatares del

surrealismo en el Perú y en América Latina, evento que centró parte de su trabajo en la obra de Moro. Las ponencias de David Sobrevilla (Sobrevilla, 1992), André Coyné (Coyné, 1992) y Emilio Adolfo Westphalen (Westphalen, 1992) sobre Moro fueron publicadas como parte de las actas de dicho coloquio.

En este capítulo pretendemos no sólo mostrar la problemática filológica de la fijación de los textos de Moro, sino también reseñar la evolución de la crítica a la obra de Moro, tanto para poder configurar la naturaleza de la recepción a la misma, como para dialogar críticamente con ella.

Desde nuestra perspectiva la recepción de la obra de Moro ha estado marcada por el tipo de acercamiento de la crítica. Podemos apreciar en ese sentido las siguientes etapas en el proceso de recepción de Moro: una crítica estilística, biográfica, formal y posmoderna. Desarrollaremos brevemente cada una.

CRÍTICA ESTILÍSTICA

Uno de los primeros artículos conocidos es el de Madame Noulet, estudiosa de la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX que gozaba de gran prestigio y autoridad, quien en 1944 hizo un comentario sumamente elogioso a *Le Château de grisou*. Ella estableció una importante conexión de la poética de Moro con la tradición francesa de la poesía moderna y calificó a los poemas del libro como:

“hijos brillantes de una descendencia peligrosa. Del surrealismo tienen la yuxtaposición libre de imágenes que deberían - razonablemente repelerse - sin que empero la vecindad extraña llegue a la incoherencia. Toman del simbolismo las vías indirectas de la metáfora, mientras que por su escritura, su concisión y, a veces, su sintaxis, se relaciona con Mallarmé. De Rimbaud heredan su lujo sensorial; la sola enumeración de algunos títulos prueba que el autor como Rimbaud ha buscado en las sensaciones de materia y tacto una fuente nueva de sugerencias. Señalar tantos lazos ilustres, lazos que se relacionan todos entre sí, no implica que los poemas de César Moro sean reflejos o remedos; queremos indicar con ello el aire de familia y la fórmula poética a la que pertenecen. Esto dicho, es preciso señalar, por lo contrario, su originalidad y su valor.” (La Prensa, Lima, 23 de abril de 1944, p.8)

Este artículo, junto con el publicado en México por Xavier Villaurrutia, (Villaurrutia, 1943) quizás sean las dos únicas muestras de la acogida que en un sector de la intelectualidad tuvo la obra de César Moro. Para el otro sector, la obra, publicada en francés, no mereció ningún comentario.

Lo esencial del artículo mencionado radica en señalar la clara filiación surrealista de la poesía de Moro a partir del uso yuxtapuesto de imágenes. Esta nueva concepción de la imagen "Bella como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección", planteada inicialmente por Lautréamont en los Cantos de

Maldoror, (Lautréamont,1984) fue redescubierta por los surrealistas y posteriormente desarrollada por Reverdy cuando plantea que "L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées" (Breton, 1987, p. 31. Citado en Manifestes du surréalisme) (1).

Pero esta yuxtaposición libre de imágenes - característica de la poesía de Moro - es aprehendida por Madame Noulet como uno de los elementos de una suma de características entre las que se encontrarían: el uso de la metáfora que lo vincularía con el simbolismo, una escritura y sintaxis que lo emparentaría con Mallarmé y la sensorialidad de un Rimbaud que lo llevaría a explorar nuevos significados en las sensaciones de materia y tacto.

Creo invaluable esta primera aproximación crítica en el nivel de análisis textual, pese a que se presenta como una simple suma de elementos diversos que vinculan los recursos de estilo y las figuras de discurso utilizadas por Moro, con la tradición poética moderna.

El problema fundamental de este análisis, aparte de las limitaciones propias de un conciso artículo de comentario periodístico, radica en el carácter inmanentista de la perspectiva estilística que, al no poder establecer la interconexión entre el texto, examinado tanto en el nivel de la expresión como del contenido, con el contexto ideológico y cultural, sólo puede afirmar, pero no demostrar lo propio de la poética de Moro.

Pero los recursos estilísticos y retóricos, como el uso de imágenes contrapuestas y metáforas de tipo sinestético, buscan crear un universo de unidad indiferenciada del hombre con su entorno, convertido así en un universo mágico en el que a través de la palabra, no reproduce, sino continúa la tradición mítica y mágica de un pueblo.

CRITICA BIOGRÁFICA

Los artículos posteriores se remontan al año 56 y son en la mayoría de los casos obituarios, homenajes o testimonios sobre la vida del poeta. Los emotivos artículos de André Coyné publicados en El Comercio de la época y la conferencia que dictara en el Instituto de Arte Contemporáneo en agosto del mismo año se inscriben en esta tendencia. (Coyné, 1956)

La concepción artística que subyace a estos testimonios es que el surrealismo como movimiento y Moro como poeta reivindican a la poesía no como una retórica o el acto de escribir, sino como una experiencia vital. No es poeta el que escribe poesía sino el que vive como poeta.

Se trata de descubrir, entonces, esa relación vital en la vida misma del poeta concebida como gesto poético. La pasión de sus actos, tanto en la amistad como en el amor; la disconformidad total con el sistema y sus convencionalismos, el rechazo al academicismo; el carácter ético de su vida escandalosamente vivida; la búsqueda permanente de una verdad, de una realidad otra, sagrada y visionaria que no lo deje

adaptarse al mundo de la realidad prosaica; el humor negro y corrosivo del moralista. En suma, la desesperación vital frente a lo real y su absoluta exasperación por vivir una vida "otra".

Esta reivindicación del sentido real de la práctica poética - tal como fue concebida y vivida por los surrealistas - es absolutamente pertinente para comprender la naturaleza de la propuesta de dicho movimiento y de sus integrantes, así como para comprender la poética de Moro, independientemente de sus filiaciones y afiliaciones.

Pero la práctica poética de Moro como experiencia biográfica es patrimonio de aquellos que la compartieron con él. Lo que llega a las otras generaciones, a partir de estos estudios, es la biografía del autor, tal como la recuerdan o recrean los que la compartieron con él, a partir de la cual -según dichos autores- se podrían esclarecer también características centrales de su poesía.

Sumamente ilustrativa y a veces tentadora, sólo se podrá compartir esta experiencia vital con Moro por su otra voz, por la voz que se encarna en sus poemas -no siempre identificable, por cierto, con la suya propia- y que permitirán al lector acceder a sus mitos y compartir el proceso de construcción de toda una mitología. Mitología, a la vez individual y social, que es la tarea de los críticos estudiar.

Al comenzar por la vida del autor, y recién entonces abordar el texto poético, se recurre a una vieja metodología de análisis que limita el yo poético, o los múltiples yo poéticos, al yo del autor y sus experiencias personales. No se penetra, por lo tanto, en el texto como una "cosa en sí", que tiene su propia voz o voces que hay que descubrir. No se lo aprehende como un conjunto de múltiples determinaciones, en el que el plano de la expresión y del contenido en el nivel textual construyen, y son a la vez un producto, de una ideología y un universo contextual.

Se separa, así, la propuesta ideológica del surrealismo de la experiencia vital del individuo y se reduce a un anecdotario individual lo que debería ser un estudio de carácter cultural e ideológico que sea capaz de comprender lo singular e individual dentro de lo universal.

La falacia biográfica de análisis reduce la mitología del poeta, de una problemática de orden cultural, a una simple interpretación de la problemática del sujeto a un nivel subjetivo e individual.

CRITICA FORMAL

Las tesis, tanto de Patricia Pinilla, como de Mariella Dreyfus se inscriben dentro de una tendencia de análisis estructural y formal. Pinilla analiza de una manera bastante esquemática al destinador informándonos sobre algunos datos biográficos del autor, así como el contexto de la situación, concebido fundamentalmente como la contraposición de dos corrientes artísticas: el indigenismo y el surrealismo. El estudio no logra establecer, sin embargo, ninguna conexión entre el texto y el contexto. Aparentemente se tratarían de dos universos yuxtapuestos.

El análisis textual, de Pinilla, (Pinilla, 1979) aborda desde la perspectiva de la teoría de la enunciación y del análisis semántico el primer poemario publicado en vida del poeta Le château de grisou. El fragmento que cristalizaría la función emotiva del poemario y en el que se centra el análisis de la tesis es el poema "Je dors à tout vent". Se trataría - según la autora - de una metasueño en el que el sueño y la vigilia se igualan, y en la que el sueño constituiría un paradigma totalizador de la existencia humana.

Si bien el carácter onírico de la poesía de Moro es innegable, considero indispensable para una lectura poética de la obra de Moro establecer los procedimientos de construcción de sentido utilizados, y analizar la naturaleza de los sueños como proyección simbólica y cultural del universo moreano, tarea no asumida en este trabajo, tanto por el carácter preliminar de la investigación, propia de una tesis de bachiller, como debido a las limitaciones de la metodología propuesta.

La segunda parte de la tesis mencionada constituye un importante aporte bibliográfico, tanto de la obra, como sobre la obra, édita e inédita de Moro a la fecha (1979).

La tesis de Mariela Dreyfus, (Dreyffus, 1989) presentada diez años después, es mucho más ambiciosa. Pretende, en primer lugar, trazar un cuadro del ambiente literario en el que surge César Moro para lo que nos remite tanto a datos biográficos como a las publicaciones, libros y revistas, que en el nivel de creación y crítica fueron forjando el surgimiento de la generación de vanguardia en el Perú. En segundo lugar, analiza dos poemas del poemario La Tortuga Ecuéstre ("A vista perdida" y "La vida escandalosa de César Moro") para analizar los mecanismos lingüísticos y literarios que revelarían su poética.

Esta tesis representa un intento de fusionar una perspectiva biografista con un estudio fundamentalmente estilístico de la obra de Moro. La hipótesis central consiste en afirmar que la poesía de Moro no sería racional ni puramente emotiva, sino, tal como ya lo señalara Guillermo Sucre, sensorial o visual, para ser más exactos. La perspectiva desde la que se va a describir el singular universo poético moreano, será, entonces, la de la mirada.

Situar la experiencia poética de Moro en el plano de la mirada es en realidad una constante del discurso crítico sobre el poeta. Lo que Guillermo Sucre plantea (Sucre, 1985, p. 346), es que puede decirse que toda la obra de Moro se desarrolla entre estas dos proposiciones "Tout le drame se passe dans l'oeil et loin du cerveau" verso que extrae de su primer libro Le Château de Grisou (1943), (Moro, 1980, p.110) y "La mort est le terme affreux du soleil", verso de uno de sus libros póstumos, Amour a Mort (1957). (Moro, 1990, p.110)

Al situarse en este plano de la mirada se desplaza tanto lo mental como lo puramente emotivo. Se trata de una mirada magnetizada por lo solar: combustión de la vida y su más alto grado de incandescencia. La pasión en Moro no es sólo intensidad es también lucidez e ironía, es una pasión erótica del cuerpo que busca sobre todo visualizarlo y hacerlo cuerpo verbal. "Para Moro el cuerpo no es sólo materia sino formas; aun las sensaciones son imágenes en el estricto sentido visual del término". Sus imágenes son "cristalizaciones del ver" (Sucre, 1985, p.347).

Es, en las palabras de Américo Ferrari, una "sensación visual que, interceptada por la palabra, se hace imagen". (Ferrari, 1990, p. 53). El ver está íntimamente ligado al nombrar y esta visión permite el acceso a una realidad recortada por la vigilia, la razón o la costumbre. El nombrar acentúa el significante en su materialidad, sin ligazones referenciales y es éste el que en el acto de ser nombrado, en su repetición, genera otras asociaciones. Lo que es, lo es en virtud únicamente del lenguaje. El exilio se da, entonces, en la palabra "morada de la Poesía, espacio en el que se nombra al deseo y en que tiene lugar la maravilla". (Altuna, 1994, p.122)

A la falacia biográfica, en la que la comprensión del texto está fuera de él – en el nivel de las experiencias vitales del poeta - se le une la falacia formal y contenidista, en la que el correlato de esta biografía formativa, ideológica y personal del poeta, se encontraría en el texto mismo y en sus procedimientos formales de construcción de sentido. La primera explicaría la poética subyacente al texto, o, en el caso que se decida prescindir de ella, lo importante estaría en describir tan sólo la dinámica de funcionamiento interno de la obra.

CRÍTICA POSMODERNA

La mayoría de los estudios posteriores abordan la problemática posmoderna de la marginalidad, tendencia que Moro expresaría tanto por su adopción del francés como lengua en la que escribe la mayor parte de su obra poética, como por su adhesión al surrealismo, concebida como praxis vital totalmente ajena a las normas socioculturales de la Lima de los años veinte.

Un estudio reciente de Elena Altuna titulado "César Moro: escritura y exilio" plantea que esta figura de la marginalidad y el exilio atienden "tanto a los procedimientos poéticos, como a la temática nuclear del libro: el erotismo" (Altuna, 1994, p. 109).

Lo interesante de este trabajo es el análisis textual de procedimientos poéticos tales como la geminatio, el polisíndeton y otros, que la mayoría de estudios de la obra de Moro no abordan, si bien concluye, como los críticos anteriores, que estos procedimientos retóricos instaurarían una suerte de escena mirada, tema fundamental en la constitución del sujeto poético que adquiriría variadas significaciones a lo largo de la obra de Moro: "Más que una voz, lo que el texto construye es una mirada que fija las imágenes en la sucesión" (Altuna, 1994, p. 113).

Se trataría de la construcción de una imagen en la constitución del proceso poético amoroso. Por esto tiene tanta importancia para el estudio de Altuna la mirada del amante, porque se considera que así se apresaría la imagen del amado.

El trabajo realizado por Martha Canfield en su libro Configuración del Arquetipo vincula, de una manera inédita, el psicoanálisis del fuego con la lujuria metódica y con el código y la mitología gnóstica.

Según ella, el Eros es para Moro una forma de gnosis, una pasión que une dos signos, el cuerpo como instrumento de indagación y el impulso místico, la revelación estaría ligada para el poeta con el amor físico y la lujuria aparecería elevada a medio de conocimiento.

"La gnosis a la que él llega a través del amor físico tiene un carácter absoluto y trascendente; un valor por encima de lo natural, es decir, sobrenatural; y un significado religioso, en cuanto se refiere a la relación que lo une con cuanto él considera sagrado y divino" (Canfield, 1988, p. 160)

La divinización del objeto amoroso, que por ser una pasión transgresiva y marginal deviene en satanización, es parte del furor destructivo creador que preludia un nuevo orden.

La crítica contemporánea ha comenzado a plantear una relación entre el análisis retórico textual y la problemática ideológica y cultural, pero la lectura es todavía parcial y de acuerdo a cánones que no tienen en cuenta la especificidad de la problemática cultural e ideológica en la que se inscriben esos textos.

Los trabajos críticos anteriores plantean una serie de problemas al estudioso de la obra de Moro que la presente tesis intenta abordar. En primer lugar, se trata de intentar superar la aproximación biográfica y formalista, estableciendo las relaciones entre el nivel de análisis del plano de la expresión y el campo semántico del contenido, con las propuestas ideológicas y culturales en las que éstas se realizan como acto social. En segundo lugar, se trata de descubrir los paradigmas ideológicos y culturales específicos que permiten insertar a Moro en la tradición poética peruana.

La hipótesis con las que trabajamos a nivel del análisis de los procedimientos retóricos de construcción de sentido, es que la experiencia poética de Moro está estructurada a partir de imágenes, pero no en el plano de la mirada, sino de imágenes sinestésicas que no privilegian tan sólo uno de los sentidos, sino que tratan de restablecer la sensorialidad, el sentir como método de conocimiento alternativo.

El análisis hermenéutico de la poética de Moro (entendida como arte poética) plantea la vinculación entre el Eros y el conocimiento. Busca tratar de demostrar cómo se produce el proceso de deconstrucción del concepto del amor y de satanización del objeto amoroso, y cómo la imagen del cuerpo fragmentado y de los fragmentos del discurso amoroso remiten a una concepción epistemológica y a una visión de totalidad, fragmentada y discontinua, tanto en el nivel individual como social.

Por último, se trata de examinar cómo la adopción singular del surrealismo, revelada a nivel textual, se interconecta con prácticas rituales e imaginarios culturales milenarios en la tradición poética peruana, y de qué manera el combate ideológico lo lleva a insertarse en la misma, con una propuesta ética y estética diferenciada.

Para poder llevar a cabo este estudio se ha realizado una periodización de la obra poética de Moro. El criterio establecido para hacerlo es fundamentalmente operativo y pretende delimitar el corpus a ser analizado desde el punto de vista de la propuesta escritural y la ideología poética. Así, hemos agrupado la producción poética de Moro en tres periodos:

I. Etapa Vanguardista: Caracterizada por una ruptura con la tradición modernista y una búsqueda artística, tanto en el nivel pictórico (Art Déco), como escritural. La influencia de Eguren (Eguren 1974) y del simbolismo se revela, entre otras cosas, en el

uso de metáforas sinestésicas, si bien todavía dentro del universo de los maestros. Pero inicia ya una experimentación a nivel del lenguaje, en el nivel sintáctico y lexical, y hace uso de recursos poéticos que lo emparentan con Apollinaire, Tzara y Bréton. Inicia, también, la creación de un bestiario que lo interconectará con la vanguardia y que continuará en su obra posterior.

II. Etapa Surrealista Militante: Caracterizada por una propuesta escritural y poética que adhiere a los manifiestos y a la práctica del surrealismo como movimiento. El lenguaje poético se estructura a partir de un universo sensorial al que el poeta accede, aprehende y expresa a través de la práctica ritual y fragmentada de la palabra. Se trata de la construcción de un mito, que lo interconecta con la tradición y práctica milenaria de un pueblo, pero también de una utopía, que proyecta esta práctica escritural y este proyecto ideológico, a la construcción de un nuevo orden.

Los diferentes periodos por los que atraviesa este proceso han sido subdivididos, por razones operativas, en función del lugar en el que se encontraba el poeta en cada uno de los periodos determinados y de las influencias históricas y culturales a las que se vio sometido.

- 1.1. Paris 1929 – 1933
- 1.2. Lima 1933 - 1938
- 1.3. México 1938 - 1943

III. Etapa Surrealista Independiente: Caracterizada por una ruptura con el surrealismo, en tanto construcción de un mito y una utopía colectiva, para asumirla exclusivamente como lenguaje experimental y proyecto escritural. La torre de marfil artística adquiere una enorme vigencia.

El estudio de “Renommée de l’amour”, y de algunos poemas claves de Couleur de bas-rêves, tête de nègre y de Ces poèmes que se constituyen en suerte de arte poética, pretende ilustrar la naturaleza de la asunción de Moro de los postulados de la vanguardia surrealista y cómo, incluso en su periodo de adhesión ideológica y formal a dicha corriente, se liga a una tradición propia y contribuye a ella.

CAPITULO II

SENSACIÓN Y SINESTESIA: EL TRANCE Y EL EXTASIS

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.

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 tiene 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, p. 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 dé de los primeros a los segundos o viceversa.

Para realizar nuestro trabajo de descripción y explicación retórica, nosotros 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, p. 78)

Estas 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, p. 82)

Pueden ser también del tipo de correspondencia "en los que los campos sensoriales se representan no como penetrándose reciprocamente e idénticos, sino como correspondiéndose unos a otros y como comparables". (Schrader, 1975, p. 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, p. 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, p. 88)

En 1983, E.A. Westphalen publicó el primer poemario que fue concebido cronológicamente como tal, *Couleur de bas-rêves tête de nègre* (traducido 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 mismo. (3)

"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 sinéستésica 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" "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 del 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 las 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, silencioso, sin ruido, casi un gesto, o porque el mundo es insensible a las súplicas y el 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 vinculada 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 que es sorda, que no oye los llamados, ni los gritos.

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 el poema anterior, "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 μ (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 rol de la metáfora sinestésica en la obra de Moro.

RETORICA

La Retórica ha sido definida por el grupo μ como una ciencia que se encuentra "en los confines del estructuralismo, de la nueva crítica y la semiología" (Grupo μ , 1987, p.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 ellos, cuatro dominios de las unidades de significación: el dominio plástico, sintáctico, sémico y lógico que corresponden al dominio de los metaplasmos, metataxis, metasememas 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 μ 1987, p. 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 /a/ y /o/, todas ellas graves. A nivel de las consonantes, en cambio, se combinan las graves /f/ /r/ /p/, con las agudas /d/ /l/ /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 despostillada 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 anáfora(5) de la palabra "existence" y "eau" con la que se identifica y la geminatio(6) 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.

"A 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" / / con el sonido de la consonante nasal "ñ" / / y con las vocales nasales /a/ /o/ 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 características 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 m 1987, p.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 que asuma: "A", "Aux", "Pour" ("A", "Al", "A los", "Para"). La geminatio, por su lado, lo que busca renombrar 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.

“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 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, p.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, p.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.

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, p.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, p. 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 Mauron, 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 aquellas que se repiten y se modifican.

Estas estructuras inconscientes se expresan en el texto mediante las figuras de estilo. La tarea, entonces, 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 nueva dimensión al definir el concepto abstracto del amor mediante sensaciones táctiles, como el punzante y quemante recuerdo del tatuaje o el tormento de fuego y de 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 Renomé del Amor, que apareció en el nº 3 de la revista Escandalar), en las que cada palabra establece un campo semántico de asociaciones que hay que develar.

En su libro, La producción del 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

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 precederas 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 aprehenderlo como totalidad y perennizarla.

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

Finalmente, en las sinestesias 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 inconciencia. Al hacerlo, va construyendo el movimiento fílmico de la continuidad - y a través de ella - una imagen de la totalidad que conserva 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 rol 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 irreplicable 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 fílmico 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 terminan 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, p.p. 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
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 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, p. 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
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)

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 alumbra 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, hipérboles, 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 metasemas 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 como profundamente ilógicos, o en contradicción con los parámetros admitidos como tales por la sociedad.

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'Égypte offre à bon marché
Aux touristes syphilitiques et chauvins" (CP, p. 14)(27)

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 etimológicamente 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 arrasar 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 metafóricamente 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, trabar la representación de los acontecimientos y de su nexos 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)(28)

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

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", sinécdoque 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 murallas 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 tanto de identificación como de 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 las metáforas sinestésicas juegan, tanto en la estructura retórica de los poemas estudiados, como en la construcción de la poética y del universo poético de Moro.

La lucha por acceder al conocimiento de este amor, por recrearlo a través de la palabra ha sido el objetivo de toda la obra poética de Moro y 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 "élan 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 y la propuesta de 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.

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.

CAPITULO III

MORO Y LA POETICA 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 periodo de militancia surrealista plena,.

“Renommée de l’amour” apareció por primera vez en mayo de 1933 en el nº 5 de la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution*.

Trabajamos con la versión francesa y la traducción que de él hiciera Alvaro Mutis, aparecida en el nº 9 de la revista *Amaru*, en marzo de 1969(30).

Es importante señalar, sin embargo, que existe más de una versión con este nombre. En el Nº 3 de la revista *Escandalar* se da a conocer otro poema, esta vez en castellano, titulado "Renombre del amor" (Moro, 1980, p.p. 60-62).

La fecha que figura al pie del poema es el 20 de agosto de 1933, fecha posterior al 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 que no figure traductor y se presente, por lo tanto, como una versión originalmente escrita en castellano.

Existe una tercera versión intitulada así, 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 periodo poético, nos puede dar, quizás, la clave de la búsqueda estética de Moro.

A nivel paratextual *Renommée de l’amour* está dedicado “A André Bréton 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 Bréton/ à Paul Eluard
avec l'admiration sans fin de
CESAR MORO" (CP. Dedicatoria general del libro)(31)

Aparte de la dedicatoria del conjunto de Ces poèmes, Moro dedica un poema de homenaje a cada uno de ellos (CP p.p 53-59), y, por si el mensaje no hubiera quedado claro, encabeza el poema "Où le sang se manifeste mon désir"(32) con la siguiente dedicatoria: " De tout temps à André Bréton et à Paul Eluard" (A André Breton y Paul Eluard, desde siempre y para siempre) (CP, p.p.62-63) (33).

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"(34) (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)(35)

"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)(36)

¿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 la cual se expresa el proceso de construcción de la poesía y el arte poética de Moro.

El renombrar a la poesía es un acto de lenguaje y de escritura, pero también un acto ritual de iniciación. Se trata de un periodo 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 periodos 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 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, adherir a este movimiento implica partir del sistema establecido, para separarse de él y pasar a una situación de límen 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, p.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 inter estructural. 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.

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 des-estructurado y pre-estructurado), 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, p.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 periodo 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 ndembu qui est impliquée existentiellement dans les questions de vie et de mort propres aux rituels observés. “(Turner, 1990, p.100)(37)

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 encontramos frente a 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 electivamente 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 un medio para lo profano de comunicar 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)(38)

Los días sin lluvia son los días, quizás soleados, pero áridos y estériles, al 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 Hesiodo), como el más antiguo dios, tal como lo demuestra el hecho 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 (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 lo 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".

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 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 valioso 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 como 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

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 como 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 rol del lector es una estructura del texto, una intención que sólo llega a cumplirse mediante los actos causados en el receptor. Estructura del texto y estructura del acto del rol 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, p.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,p.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,p.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)(39)

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, p.p 65-66)

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

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, p. 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, p. 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. Unica 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"(40), 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)(41)

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, el exilio y 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)(42)

"Le noeud enfermé dans la châsse rampant chavire de rage
Comme un lypémame malaxeur" (CP, p. 31)(43)

El poeta dirige al ausente el discurso de su ausencia, el amado está ausente como referente, pero presente como interlocutor (Barthes, 1986, p. 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)(44)

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, p.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)(45)

Las angustias del sujeto amoroso son como un veneno y pueden ser provocados 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, p.44)(46)

"Les plus tristes les plus féroces
lésions celles qu'on ne voit
qu'après décès" (CBRTN, p. 52)(47)

"Revivre est habituel
Aux lésions grossières"(CP, p.9)(48)

“Mais l'amour revient plus blessé que jamais" (CP, p.20)(49)

La ausencia está ligada a la idea de abandono y es 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, p.p. 45-46).

"Deuxième nuit d'attente
un couloir plus long qu'hier
une ombre plus dense
une nuit de plus" (CBRTN, p.60)(50)

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)(51)

"Les aveux on extorque des aveux
Les douloureuses larmes de sang"(CP, p.53)(52)

"une larme de plomb" (CBRTN, p.52)(53)

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, p. 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)(54)

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

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)(56)

"Nuit des amants ouvre ta gangue
Ouvre tes jambes sors tes mamelles d'acier
Avale-moi comme tu avales la fumée des cratères
Giclant sur ton visage inaltérable"(CP, p. 43)(57)

"Becs de saisons portez-moi
Vers la nuit vorace"(CP, p. 43)(58)

C. La orgía y el festin

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" plantea que existen dos actitudes diferentes frente al erotismo y la sexualidad en el movimiento surrealista, la primera revistiría 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, p. 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.

“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, p. 66)

En Moro, la muerte progresiva y voluntaria de la violencia sadomasoquista y el 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, p. 43). Por esto el autor afirma que “El amor feliz no tiene historia en la literatura occidental” (Rougemont, 1959, p. 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 agujón de la sensualidad, intensifica el deseo. El uno esta contenido en el otro.

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

"Je suis un inceste
un foetus de paille" (CBRTN, p. 52)(60)

"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)(61)

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)(62)

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)(63)

"Autant de scènes de carnage minutieux"(CP, p. 39) (64)

"La maturité des lions favorise
L'inceste des pangolins et des colombes"(CP, p. 41)(65)

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)(66)

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, p.141). No se trata aquí simplemente del sexo, se trata también de la sensorialidad y el 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 gavial" (CP, p. 19)(67)

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:

"S'enfoncer les yeux à coup de fil barbelé" (CP, p.56)(68)

"Tu t'éloignes
Je me réveille aveugle" (CP, p. 39)(69)

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 las mismas esencialista ni portadora de la verdad (incesto, homosexualidad, sadomasoquismo etc...). (Rodríguez, 1994, p.p.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, p. 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 el otro 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 revêtait 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 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, p.p. 51-52)(70)

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, p.p.163-179)

Para Moro como 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. El 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)(71)

"Ivre d'oeil en oeil de lie en lie leste terrassant
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)(72)

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 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 tiene su origen en un proceso racional. Cuando estos 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, p. 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, p. 215).

"La grande natation vous attend carnassiers"(CP, p.11)(73)

"Les panoramas de rapports charnels

Où les corps s'unissent en vue de très fines structures périssables"

(CP, p.11)(74)

"Remue la parole ne bouge

Parmi la houle du coït des félins"(CP, p. 49)(75)

"Un pli sur le sein gauche

Des femmes atteintes de la manie dévorante" (CP, p.16)(76)

"Communicant du côté opposé par des tuyaux de trompe Avec les tissus érectiles mis à nu" (CP, p. 31)(77)

Todas las manifestaciones sexuales son válidas si "de su sexo brotan las innúmeras 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, p. 60).

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 la 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 independientes, 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, p.p. 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 reestablecer 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 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"(CP16)(78)

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 62) (79)

El Eros es el deseo total, un deseo que ya nada puede satisfacer porque quiere abrazar la totalidad y abolir el tiempo. Se 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)(80)

"Quelle rencontre sans terme
Comme une douleur abdominale" (CP, p.40) (81)

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)(82)

"L'ophidien angélique"(CP, p.11)(83)

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 la que el sujeto asciende a través de la ascesis y la abstinencia sexual redentora del pecado al objeto amoroso divinizado. Identificado este 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 inconciente 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 inconciente, 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, p. 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 élite:

"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, p. 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 cognoscente(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, p.p. 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 fuer de ser hijos del rey” (Montserrat Torrents, 1983, p.392)

Es trasgrediendo la ley que contradictoriamente se busca la salvación. Perspectiva que lleva a una permanente autodestrucción, a un 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, p.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)(84)

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 oraculo 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 inconciente, 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, p.50)(85)

La fiesta simboliza un retorno al caos original, fuente de regeneración. Se accede así a un 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 reestablecer el paradigma amor-pasión, el mito occidental de Eros, a un nuevo nivel, que niegue dialécticamente, es decir conserve y al mismo tiempo supere, las etapas anteriores:

"Où les peuples retournent aux instincts
Des oiseaux prédécesseurs et nyctalopes"(CP, p.21)(86)

¿Cómo une Moro la libido freudiana y la erótica del inconciente 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 inconciente 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 inconciente. 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, incluido los sacrificios humanos, era el camino para lograr una mediación con los dioses.

Hay ritos pre modernos 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 inconciente. 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?? p.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, p 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 plaquette. 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.

"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 inconciente, 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 busca 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 nos rodea..."

Si yo pensara que los objetos, los edificios, también algunos seres, después de desafectados perdiesen toda carga mágica, el mundo resultaría "invivable", más aun 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, p. 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 Pachacámac representó este espacio en las culturas mágicas de la costa, la poesía fue transformada por Moro en espacio ritual cuyo poder invocatorio cumple la misma función.

La imagen que Moro tiene, tanto de Pachacamac como 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 tradujo él mismo. Un fragmento del mismo 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 pre colombinas.

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 luna, 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, p. 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 el 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, p.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 coraque, 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, p. 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 Pachacámac en particular.

Las aves de presa son parte del rito a Pachacámac 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 apparences
Du collier ou du catalogue pourpre" (CP, p. 54)

"L'orfraie la raie de l'or aseptique" (CP, p. 56)(87)

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, p. 18). Se trata de un código hermético, accesible sólo a una élite 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, p. 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, p. 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 rol oracular del poeta y del artista, con la propuesta contracultural y "anti-stablishement" 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, p.p.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 anti sistema.

CAPITULO IV

EL DESAFIO RITUAL Y LA ESCRITURA MITICA DE LA MODERNIDAD

La ofrenda ritual se ha revelado, en el nivel hermenéutico, como el contenido virtual de todo el cúmulo de imágenes rotas y fragmentos del discurso amoroso, como el sustrato que unifica y da sentido a la percepción estética, la concepción epistemológica y la visión de la sexualidad en Moro.

¿Pero qué macroacto de habla es el que realiza la poesía de Moro? ¿Qué uso se le da a su obra, en tanto acto de comunicación social, en el circuito literario? ¿De qué manera esta poesía aborda, o no lo hace, la problemática social de la época y cuál es su actitud frente al Estado y las estructuras de poder?

La poesía de Moro establece dos actos de habla fundamentales: la reivindicación de la opción escritural y la visión del mundo del surrealismo -si bien en el proceso de continuar la tradición la modifica- y el desafío al academicismo oficial, la religión y la pacatería de la sociedad oligárquica de su época.

La tradición surrealista, como el estudio de la historia del desarrollo de la metáfora sinestésica demuestra, fue asumida, pero también modificada por Moro, y lo que en el Romanticismo fue una crítica a la Ilustración, en la vanguardia se transformó en una crítica a la razón instrumental de la modernidad occidental.

La sinestesia tiene una larga historia en la literatura occidental, que no se circunscribe al siglo XVIII o al periodo del Romanticismo y que intentaremos reseñar brevemente, para así poder ubicar el aporte de la vanguardia.

A. Sinestesia: Tradición y vanguardia

En su libro *Sensación y Sinestesia*, Schrader resume en una interesante mirada retrospectiva la historia de la sinestesia, perspectiva en la que nos basamos para reconstruir la continuidad de este desarrollo. (Schrader, 1975, p.p. 394-414)

En la literatura mística y religiosa se condena ascéticamente a los sentidos y sus placeres, pero se recurre a las formulaciones sinestésicas para avalar la crítica de los sentidos desde un punto de vista moral. Los sentidos sirven para describir el bien vivir mundano y la función pecadora de los mismos, pero también para mostrar la conversión de todos los cinco sentidos a lo divino y la correspondencia de cada uno de ellos a determinadas virtudes.

La otra visión relacionada con los sentidos es la de la unión mística como una experiencia sinestésica, aquí las formulaciones sinestésicas sirven para expresar, exteriorizar lo divino o como instrumento para expresar el sensorio interior o espiritual.

Las experiencias místicas se describen frecuentemente como anticipación del paraíso. Se puede tratar de sentir sensaciones paradisíacas en la contemplación visionaria, o del alma de los justos como huerto paradisíaco placentero para Dios.

Pero en el caso del paraíso nos encontramos frente a una relación recíproca entre lo sagrado y lo profano. El paraíso cristiano con su multiplicidad de impresiones sensibles, sirve a la comparación para lugares de delicias alegórico-profanas.

Un ejemplo de esta relación recíproca entre lo sagrado y lo profano se puede percibir en el paraíso del Islam. La recompensa de la otra vida prometida por el Corán, es en realidad una suma de placeres en el fondo terrenales, incluso de componente erótico.

Los autores cristianos rechazan esta concepción del paraíso del Islam, pero también recurren a la sinestesia para expresarlo. Hay, en realidad, una evolución de la sinestesia acumulativa a la composición y mezcla de sensaciones en dirección hacia la identificación. La sinestesia correspondiente se suma a la acumulativa: la música, los colores, las fragancias y sabores están armonizados entre sí.

Posteriormente, a esta suma refinada de estímulos sensibles se le agregará un nuevo ingrediente, la "ilusión barroca". Con la ayuda de una sintaxis gongorísticamente complicada se sugieren sinestesias edificantes de vista y oído, perfume y oído. La ilusión del engaño es un efecto de la sintaxis, modificada la cual se desintegra.

La sinestesia edificante sirve para traducir la palabra divina lo mismo que para describir el sonido humano y el lenguaje poético mismo, y esto, muchas veces con las mismas metáforas. Hay un paralelismo de la línea bíblico-religiosa y de la clásico profana; la historia previa de la sinestesia discurre por muchas tradiciones.

Moro se conecta con esta tradición que lo lleva hasta los místicos de una manera muy especial. Los primeros intentan liberarse de las cosas y aspiran a fundirse con Dios o alcanzar el Paraíso:

"Pero el poeta no puede desprenderse de las cosas. No debe, si ha de seguir siendo poeta... Sólo el sabor de la carne y un apegamiento voluptuoso a sus sensaciones le permitirán sembrar su memoria y preparar en silencio la cosecha de imágenes que poblarán su obra. El verdadero místico, al contrario, se esfuerza en morir a lo sensible, en morir a sí mismo, y suscitar, en un reino interior y cerrado, las iluminaciones" (Raymond, 1960, p.35)

Para Moro la reivindicación del orden místico reviste un carácter demoníaco. Lo que necesita el hombre es la integridad y plenitud de la conjunción con su naturaleza y con la Naturaleza misma. El camino de los sentidos busca revelar y descubrir una sensibilidad

nueva, orientada a fenómenos mágicos y ocultos que serían propios de una metapsicología. Esto es lo característico del poeta moderno, el pedir a la poesía una solución al problema de su vida y de su destino.

El recurso de la sinestesia también lo emparenta con los románticos y pre-románticos europeos, con los verdaderos precursores de la poesía de nuestro tiempo.

En la época de la Contrarreforma y del arte barroco, la Iglesia asumió la iniciativa de propulsar y valorar lo místico. Doscientos años después, ya no puede hacerlo. La crítica de los filósofos, le impide cumplir el mismo rol. Es ahora tarea del arte, como parte del proceso histórico de secularización, satisfacer algunas de las exigencias humanas que la religión había apaciguado hasta entonces. Por esto la poesía tiende a convertirse en una ética, y el acto poético en operación vital y función compensadora de nuestra sociedad.

La poesía se vuelve un instrumento del pensamiento metafísico e intenta superar el dualismo del yo y del universo. Tal como lo afirma Raymond :

“Se borran las fronteras entre el sentimiento de lo subjetivo y de lo objetivo; el universo es devuelto al mundo del espíritu; el pensamiento participa en todas las formas y en todos los seres. (Raymond, 1960, p.11).

No se distingue entre el sentimiento de sí y el sentimiento del todo, porque esta experiencia mística natural es la de la vida universal inmanente en el hombre.

Pero este estado de conjunción plena es también efímero y su desaparición deja al hombre más consciente de sus límites y de las condiciones de una vida precaria. Acceder a la revelación implicará, por lo tanto, forzar sin descanso, - una y otra vez - las puertas del Paraíso.

Se aspira, así, a recrear a través de la palabra, del lenguaje, la felicidad perdida. Pero las imágenes “no tienen la función de describir objetos exteriores; su papel consiste en prolongar, restituir movimientos interiores”. Durante el éxtasis, el momento de conjunción plena con el universo, las palabras huyen. Pero el recuerdo del éxtasis las trae de nuevo a través de imágenes. “Toda imagen se organiza secretamente en símbolo, las palabras dejan de ser signos para participar en las cosas mismas, en las realidades psíquicas que evocan” (Raymond, 1960, p. 12).

El escritor clásico traspone el resultado de sus observaciones al plano de la inteligencia discursiva, en cambio el escritor romántico encarga a su imaginación recomponer el retrato metafórico, simbólico de él mismo, en su metamorfosis.

La búsqueda de este abismo interior que adentra a veces a los poetas en un país del cual ya no se vuelve, establece una línea de continuidad entre las figuras mitológicas del romanticismo alemán, los metafísicos ingleses y poetas más cercanos a la tradición moreana como Nerval.

Baudelaire, el gran profeta de la poesía moderna lanza la consigna “Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!”(88), (Baudelaire,1975, p. 134). No importa adónde, incluso fuera del mundo. De lo que se trata es de la conquista de la Belleza, y del arte como el medio para realizar la catarsis liberadora.

Todo el universo visible - escribe - no es más que un almacén de imágenes y de signos a los cuales la imaginación dará un lugar y un valor relativos; es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar. (Raymond, 1960 : 12)

El sentido oculto, casi esotérico de estos símbolos lleva al poeta más allá del terreno de lo visible, hay que escapar de los límites de la razón y acceder al infinito mundo de las analogías. Las metáforas sinestésicas son precisamente una forma de acceder al contenido oculto de estas correspondencias entre los datos de los diversos sentidos, entre un pensamiento y el mundo de las imágenes.

Esta visión de un mundo más allá de lo sensible que sólo el lenguaje poético puede descifrar enfrenta al visionario con el descubrimiento de la unidad de lo múltiple, unidad que sólo puede ser psíquica y simbólicamente aprehendida y que opone el mundo de la magia y la poesía al de la razón.

El otro gran paradigma es Rimbaud, el demonio de la rebelión y la destrucción, aquel que niega y escarnece todos los productos del espíritu humano. La realidad exterior - según él - ha sido construida por un mundo positivista que ha petrificado el sentido de las cosas para reemplazarlas por el sentido común y la utilidad. Hay que alienarse, separarse de este mundo, hay que rechazar todo con tal de no parecerse a los otros, " con tal de no renunciar a sí mismo, a sus creencias, y a sus sueños, que son la verdad" (Raymond, 1960 : 32)

La tarea del poeta es hacerse vidente, "Le poète se fait voyant, par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens" (89) (Rimbaud, 1955, p. 76, carta del 15 de mayo de 1871). Para acceder al mundo de lo real auténtico se deben agotar todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura. Sólo así se podrá llegar, una vez más, a lo desconocido. Este desorden de todos los sentidos constituirá una forma de revelación, de clarividencia que unirá el sentido poético con el místico y profético y permitirá así llegar hasta el corazón de lo inconsciente.

Se trata de apoderarse de las fuerzas sobrenaturales que convertirán al poeta en hechicero; se trata de liberarse de la lógica y de las categorías de lo sensible y de sumergirse en las efímeras construcciones del caleidoscopio; se trata de rebelarse y de no aceptar simplemente no ser dioses. El acto poético creador transforma al poeta en demiurgo.

Las formas escriturales tales como la escritura automática y la poesía en prosa buscan mantener fidelidad a la emoción y la inspiración reveladoras, porque lo que se busca es tanto la libertad total del espíritu, como la rebeldía contra los hechos y las condiciones mismas de existencia.

Moro asume esta tradición, pero al ritualizarla con una tradición no occidental, la modifica, la descentra. El producto son textos de frontera entre una visión puramente occidental y "el Oriente mirífico" sin el cual todo estaría perdido.

B. Surrealismo o barbarie

Para Moro el surrealismo no es sólo una escuela literaria, es una experiencia, una pasión, un medio de transformar al mundo y a los hombres, un intento desesperado de convertir a la poesía en sistema de vida. Pero este mensaje no puede ser aprehendido, ni comprendido, por los poetas de domingo:

"La poca gente que aquí abusivamente se envanece (desgraciadamente, aun estos pretenciosos son escasos, el resto vive en el limbo católico) de

conocer o de interesarse al surrealismo, no tiene sino una imagen pobre y defectuosa, enteramente falsa, de las finalidades y de lo que constituye la actividad surrealista. Se confunde de modo sistemáticamente cobarde y por ende demasiado cómodo, el surrealismo con la vaga actividad literaria de una vaga escuela literaria. Hay quien gustaría más del surrealismo sin las expresiones violentas, hay quien preferiría el surrealismo sin blasfemias, hay perros amaestrados que pueden hacerse pasar por hombres y que escriben del surrealismo como perteneciendo al pasado y como si fuera algo de lo que pueden hablar los perros lacayos en los diarios fascistas, finalmente hay toda gama de literatoides y artistas que no desearían nada mejor que encontrar el surrealismo una linda agua viscosa de vajilla donde poder tomar alegremente el baño dominical" (Moro, 1958, p. 9)

La disyuntiva que Moro plantea en sus obras, y frente a la cual quiere poner al lector, es una disyuntiva de compromiso: o se acepta el reto de la exploración del inconsciente para liberar de él las fuerzas destructivamente creadoras del arte nuevo, o se acepta la barbarie de una civilización moribunda.

En el poemario *La Tortuga Ecuestre* ambas opciones están claramente planteadas. La misma estructuración del poemario así lo hace. El poemario comienza con el poema "Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas" y termina con "Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre" (Moro 76, p.p. 37-38)

El primer poema refleja una optimista violencia destructiva. Desde el título se nos presenta la visión de una cultura (piano), de una civilización que se derrumba. Pero esta sociedad ya carcomida no se derrumba por inercia sino por la acción incendiaria de la poesía, que aunque no es más que un "volcán minúsculo", arrasa con lo académicos estériles y los valores de una sociedad moribunda.

La civilización está representada por las imágenes de trenes que chocan, de plazas y bancos con estatuas de carbón, por la madre, los manuscritos en alemán, los días de la semana, los presidentes y su patriotismo. La poesía es el volcán más bello que nos enseñará como hacer crecer el trigo en pianos fuera de uso.

En el último poema, por el contrario, la visión es la de la desaparición de la poesía, vencida por la construcción de "granjas-modelo para gallinas elefantinas". Por eso se vive "en la sombra rápida de un halcón de antaño, perdido en los pliegues fríos bajo un pálido sol de salamandras de alguna tapicería fúnebre" "en el empobrecimiento progresivo y luminoso de un tigre que se vuelve translúcido sobre el cuerpo de una mujer desnuda" (Moro, 1986, p.p. 37-38).

Se augura el crepúsculo de la civilización y se lo ve como "un ojo de avestruz de trapo sangriento coronada de humo de cabelleras de momias reales evaporantes infantocidas" o simplemente como "un hombre y un niño desnudos varios guijarros desnudos bajo el frío de la noche"(Moro, 1976, p.p. 37-38)

La amenaza se encuentra extraordinariamente cerca, por esto "los leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre" (Moro, 1976, p.37) y se corre el peligro de transformar toda protesta en escupitajo impotente.

Pero Moro no es un observador pasivo de esta disyuntiva, él es un partisano, un combatiente comprometido con la primera alternativa.

La opción surrealista refleja la violencia y el extremismo de los cambios sociales en la violencia y el extremismo que se pone en la búsqueda de cambios estéticos y en la búsqueda de un sistema de vida que convierta a la poesía en una salida.

Lo que los surrealistas proponían era una insurrección en el terreno del arte. Buscaban captar la totalidad contradictoria del hombre, pero consideraban que esto no se podía lograr sólo a través de una construcción racional ni de la ciencia, porque la razón no es más que una de las formas de imaginar y la ciencia sólo una de las actividades del hombre.

O como Frye plantea: "De aquí deducimos una consecuencia que nos lleva más allá de Shelley, y es que en la sociedad existen dos culturas: una constituye el campo fundamental de las ciencias; la otra es un terreno ocupado por lo que aquí venimos llamando mitología" (Frye, 1986, p. 85).

De lo que se trataba, entonces, como señala el mismo Bréton en el libro "El surrealismo, punto de vista y manifestaciones" (Breton, 1972, p.p. 137-138), era de comprender que la actividad surrealista propiamente dicha se desarrollaba en su propio plano: el de la experiencia y la aventura interiores.

Tal tarea era definida por el líder surrealista de la siguiente manera:

"Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale." (Breton, 1987, p.36)(90).

La liberación del inconsciente se buscaba lograr a través - entre otras formas - de la escritura automática "o sea el dictado del pensamiento no dirigido, emancipado de las interdicciones de la moral, la razón, o el gusto estético" (Paz, 1984, p. 138)

Los surrealistas militaban en el arte, cuestionaban la realidad y buscaban crear una nueva realidad, transformarla o inventarla con los métodos del arte. En esto radicaba, precisamente, el rol transformador y subversivo de la poesía.

En lo que respecta al mundo exterior, era tarea de los científicos y revolucionarios comprender las leyes de la naturaleza y de la sociedad. Los surrealistas no tenían nada que oponer al desarrollo de la ciencia y del pensamiento científico y, por otro lado, suscribían el programa marxista de la revolución.

Los surrealistas se acercaron a la revolución a partir de las propias contradicciones de su ser social como artistas y de la necesidad de defender su derecho a la libertad de creación frente al imperialismo y la burguesía oligárquica.

Mariátegui comprendió la importancia de este proceso muy temprano. En 1926, él señalaba:

"La insurrección suprarrealista entra en una fase que prueba que este movimiento no es un simple fenómeno literario, sino un complejo fenómeno espiritual. No es una moda artística sino una protesta del espíritu. Los suprarrealistas pasan del campo artístico al campo político. Denuncian y condenan no sólo las transacciones del arte con el decadente pensamiento burgués. Denuncian y

condenan, en bloque, la civilización capitalista. "(Mariátegui, 1973, p.42)

En 1939 Moro y Westphalen fundan la revista El Uso de la Palabra, de la que sólo sale un número en diciembre del mismo año. En ella plantean lo siguiente:

"El Uso de la Palabra se propone dar a ésta, peso cierto, gusto y sabor, librarla del convento de carestía y penitencia que sufre en manos de una clase intelectual rebajada a lamer los repugnantes fetiches espirituales de la escolástica colonial y mugriente que tuvo siempre, y tiene bajo su manto oscurantista, toda vaga pretensión de actividad literaria o artística en estos países de América".(Moro, 1958, p. 15)

C. Surrealismo y modernidad

Perry Anderson sostiene, en el debate sobre la modernidad que mantiene con Marshal Berman, la necesidad de comprender la temporalidad histórica diferencial en la que las vanguardias se inscriben, a fin de comprender así el origen y la naturaleza social de su propuesta y buscar una explicación coyuntural del conjunto de prácticas y doctrinas estéticas agrupadas como "modernistas" (léase de vanguardia).

Según él esta explicación implica la intersección de diferentes temporalidades históricas, en lo que él llama un campo de fuerzas triangulado por tres coordenadas decisivas. Se trata de la codificación de un academicismo institucionalizado dentro de una sociedad todavía masivamente influenciada por las clases aristocráticas o terratenientes que seguían marcando la pauta política y cultural en la Europa de la pre-guerra. La segunda coordenada es la aparición incipiente y esencialmente novedosa de la tecnología de la segunda revolución industrial y la tercera coordenada es la perspectiva de una revolución social inminente. (Anderson, 1989, p.p 102-103)

Las vanguardias surgen contra este academicismo, critican sus valores culturales y se articulan en tanto movimiento en oposición a ellos. Las vanguardias europeas florecen en el espacio comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente técnico todavía indeterminado y un futuro político todavía impredecible; en la intersección entre un orden dominante semi-aristocrático, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente.

La primera guerra mundial habría alterado las coordenadas pero no habría eliminado ninguna de ellas, sólo la segunda guerra mundial habría destruido estas tres coordenadas históricas, y con ellas, la vitalidad de las vanguardias. (Anderson, 1989, p.p. 92-116)

Creemos que esta triangulación, esta intersección de temporalidades históricas diferenciadas puede aclararnos el panorama de las condiciones en las que surge el surrealismo y la naturaleza explosiva, pero efímera de su existencia.

En el Perú de los años 20 la República Aristocrática ha dejado de gobernar, pero la oligarquía mantiene intacto su poder económico y social. La "Patria Nueva" leguista implica la apertura hacia el capital norteamericano y la tecnología - que llega sólo como objeto de consumo, como producto terminado - pero que altera, sin embargo, el modo de vida y la propia sensibilidad de amplios sectores en las ciudades.

Por último, la utopía del cambio social está presente y estos son los años de los grandes debates y deslindes ideológicos que llevan a la formación del Partido Socialista y a la articulación de la intelectualidad que se opone al academicismo y expresaría esta nueva sensibilidad alrededor de la revista "Amauta".

Un intelectual de clase media como César Moro, que reniega de la vieja oligarquía y se opone a la Lima y lo limeño del discurso oficial, opone a la cotidianeidad dominante lecturas y escrituras alternativas.

La obra poética de Moro constituye un texto de frontera que surge de una triangulación de tres semiósferas distintas en el terreno histórico y social: el academicismo de los sectores señoriales frente al que surge y se articula, pero del cual conserva el lenguaje hermético y el uso de un código poético para iniciados; la nueva tecnología, asumida desde la absoluta modernidad de su escritura y de las técnicas de introspección y navegación por las imágenes del amor, el sueño y la locura para convertir a la actividad poética en una operación mágica, un ritual que transforme al mundo en poesía, una vez que las armas de la imaginación y la creación artística hubieran sido liberadas de todas sus trabas.

Pero esta concepción del mundo sólo podía tener como programa la más absoluta libertad de creación y por lo tanto hacía indispensable la revolución misma.

El surgimiento de nuevas clases sociales alentaba las expectativas de poder hacer entrar en crisis el viejo edificio con todos sus valores culturales.

D. Desafío y deslinde

Pero Moro no sólo asumió críticamente y modificó las propuestas de la vanguardia surrealista, sino también provocó y desafió a la sociedad peruana de su época. Se enfrentó al hispanismo colonialista de la oligarquía y cuestionó también al sector hegemónico de la perspectiva antioligárquica: el indigenismo.

El enfrentamiento con el hispanismo oligárquico fue, como todas las opciones de Moro, extremo. Rechazó no sólo su poética, sino incluso su lengua. Prácticamente durante toda su vida abandonó el español como lengua poética, y, salvo un breve periodo del llamado ciclo mexicano, escribió el resto de su obra en francés. El segundo gran baluarte que Moro atacó fueron los valores ideológicos que cimentaban el dominio de la oligarquía en el Perú, fundamentalmente a la religión católica y sus falsos valores morales.

Por último, combatió violentamente los valores éticos y estéticos de los intelectuales representativos de esta tendencia y les opuso la perspectiva desestabilizadora de una modernidad que buscaba enriquecer y reformular la tradición literaria peruana, enterrando a sus viejos representantes.

La poética, la concepción ideológica que subyace en sus textos fue explicitada por Moro en Los Anteojos de Azufre, artículo escrito a fines de 1934, con addenda de 1936, que fuera publicado post-mortem, en Lima, en 1958, por André Coyné.

"...la poesía no es, no puede ser más que un refugio, su solo resplandor de incendio es una amenaza; es la guarida de las bestias feroces, el advenimiento de la era antropófaga, la selección de los peores (?) instintos, de los instintos de asesinato, de violación, de incesto. Utilización sado-masoquista de objetos mineralo-vegetales, del aire, de la tierra, del fuego, del agua, de Los Siete Elementos Capitales (2); la tierra substituye a la atmósfera, el fuego es comestible, el agua irrespirable desvanece el dominio irrespirable del aire que sostiene los navíos y los grandes cetáceos. Conocimiento irracional de las cosas, los objetos son comestibles, las piedras ligeras como la brisa se cargan de nuevo sentido, una silla es un pájaro de alabastro que los poetas encadenan alrededor de sus cabezas fatigadas y fustigadas por el relámpago; ancianos con gafas negras son lanzados de la vereda a puntapiés (3); una custodia es depositada en el arroyo (4). Supresión de las categorías morales que hacen la vida fácil, cómoda, comprensible para la minoría; no más esperanza ni en la tierra ni en un paraíso lejano a corto o largo plazo.

Ni fácil, ni agradable, la vida no es un acto de contemplación, de interpretación. "No se trata de comprender el mundo sino de transformarlo "y tú, que para ti mismo eres un complejo psicológico, no eres para los demás sino una entidad física (5), la vida toma el consabido y mal disimulado gusto acre, denso como la sangre de los toros sacrificados cada mañana en la fina transparencia del alba; la vida se evidencia ¡al fin! como la lucha sin cuartel del hombre y de las condiciones que rigen y deforman su vida desde el nacimiento hasta su muerte, asimilación de los poetas después de muertos a fines patrióticos, religiosos." (Moro, 1958, p. 7).

La poesía era para Moro una experiencia vital, una lucha violenta por la conquista de la belleza y contra los valores de la cultura occidental y el concepto de la civilización misma.

La reivindicación del surrealismo como macroacto de habla implicaba el desafío y era por lo tanto una lucha, lucha que Moro llevó tanto contra los representantes de la intelectualidad oligárquica, como contra los representantes de otros movimientos de vanguardia, que fatuamente se declaraban innovadores, pero que según él no eran más que simples imitadores. Tal fue el contenido de la polémica contra Huidobro, poeta vanguardista chileno, acusado por Moro de plagario y copista.

"Vuestro Vicente, con una frescura que hace honor a su rancia experiencia de ratón del movimiento literario moderno, la emprende esta vez nada menos que con el maravilloso texto: "Una Girafa" de Luis Buñuel, publicado en Le Surréalisme au service de la Révolution (Nº 6, 5

de mayo de 1933). Texto altamente poético, del que el imitador de Pierre Reverdy hace una lamentable parodia umbilical: "El árbol en cuarentena" (Ver Ombligo setiembre 1934, Santiago de Chile)" (Moro, 1958, p.12)

Moro estableció su propia independencia como militante surrealista señalando públicamente sus diferencias con André Breton, el líder y gurú del movimiento surrealista internacional.

En un artículo sobre el Arcane 17, publicado en la revista El Hijo Pródigo, Moro manifestaba su desacuerdo con el surrealismo, en referencia directa al nº 4 de la revista VVV dirigida por Breton en Nueva York.

Tal como planteara David Sobrevilla en la ponencia presentada en el coloquio sobre los Avatares del Surrealismo en el Perú y América Latina, realizado en Lima en 1992:

Las razones habrían sido: un pronunciamiento de Breton en torno a la relación única y heterosexual del ser humano como una relación humana privilegiada y la subestimación por el surrealismo del psicoanálisis. (Sobrevilla, 1992, p.170).

Moro defiende la alternativa homosexual, como opción sexual y al psicoanálisis "como teoría y aplicación" a quien correspondía "la liberación de la libido rechazada y, por consiguiente, del individuo y de la colectividad". (Moro, 1958, p. 41)

El surrealismo en el Perú forja en estas batallas su propia identidad y se inserta así en la tradición literaria peruana y latinoamericana.

E. Surrealismo y marginalidad

Pero si el resplandor del incendio y el advenimiento de la era antropófaga constituyeron una amenaza para el "stablishement" en París, en Lima se convirtió en escándalo y expresión de marginalidad.

Moro luchó, a través de su poesía, contra "el triste patrimonio de la mayoría gris y espesa de los intelectuales en el Perú", (Moro, 1958, p.6) contra las ideas sobre la vida, el amor, la poesía, el arte que profesaban todos aquellos que constituían el canon cultural de la época, así como contra los valores ideológicos que cimentaban el dominio de la oligarquía en el Perú.

Contrapuso, con este objeto, el contenido purificador y la acción liberadora de la poesía, concebida como rito, al rito eclesiástico oficial, a la religión, pilar ideológico de la burguesía y a la hipócrita moral burguesa.

Con ironía e insolencia se enfrentó tanto a los elementos simbólicos centrales del rito eclesiástico católico por excelencia, la misa, como a sus dogmas, representantes e instituciones.

"A tête de ciseaux piétinant les hosties" (CP, p. 56)

"Au milieu des fumées de bordel de la très sainte
Eglise" (CP, p. 32)

"Les oiseaux de proie porteront au ciel
Les entrailles du Pape obscène" (CP, p. 41)(91)

Desenmascaró el efecto corrosivo de la iglesia en su trivialidad absurda, así como el mecanismo de dogmatización de lo inexplicable y maravilloso.

"Reproduction minutieuse d'un couple de castors se rendant
au concile de Trente" (CP, p. 17)(92)

"Le Pape harnaché Une femme grosse grasse et baveuse
Une licorne Un train blindé "Aux Sports" Une femme nue à
fermeture éclair Un cheval brodé Le vomito-negro Une
perruque La Perspective Nevsky Suzanne et les vieillards
Une phoque Un oignon Un tambour La Tamise et le faux
Sarcophage de Cerveteri" (CP, p.p. 17-18)(93)

"La veille du jour où tel prodige doit consterner
Les cordonniers de la ville la plus proche de leur passage
Au moment
Où chaque chaussure essaie de devenir
Un évangile copte" (CP, p. 17)(94)

A la ironía, la insolencia y el desenfado con las que Moro enfrenta a la Iglesia católica y sus dogmas se suma la violencia con la que en el nivel de lenguaje expresa su plan de acción.

"Echelles délirantes témoins
Du mariage d'une fourchette avec le Pape
De l'arrivée de projectiles destinés
A abattre les églises" (CP, p. 24)(95)

Al simbolismo incruento de la hostia, Moro opone el sacrificio ritual y la muerte transgresora, porque la violencia es parte esencial del rito purificador de la poesía que se contrapone al rito oficial.

En los sacrificios humanos, que la poesía de Moro reivindica, el hombre ofrece algo igual a sí mismo, sea otro hombre, una mujer o un niño, a fin de establecer una mediación con los dioses. Actos simbólicos sangrientos en los que el dolor y la sangre no son una simple metáfora sino parte constitutiva esencial de la ofrenda ritual.

La lipomanía, el incesto, el asesinato, el suicidio, las actitudes sado-masoquistas son estos actos simbólicos sangrientos para expresar la naturaleza del amor-pasión.

"Jour ou nuit le sang efface les vêtements
Hiver ou été
Je tue père ou mère" (CP, p. 15)(96)

"L'infanticide croît la peur décroît" (CP, p. 27)(97)

"Autant de scènes de carnage minutieux" (CP, p. 39)(98)

"La maturité des lions favorise
L'inceste des pangolins et des colombes" (CP, p. 41)(99)

"S'enfoncer les yeux à coups de fil barbelé" (CP, p. 56)(100)

Finalmente, con la imagen de la antropofagia, también recurrente en la poesía de Moro, se busca eliminar cualquier vestigio de relación entre los conceptos de amor y de civilización:

"Amour amour
La rumeur des pagaies la nuit
Des jungles des romans d'aventure
Meurtrir la gaieté avec les ongles de marbre
Des montagnes anthropofages
Où les peuples retournent aux instincts
Des oiseaux prédécesseurs et nyctalopes" (CP, p. 21)(101)

El sexo, tanto como parte de la práctica ritual, como gran significante del proceso del conocimiento, es la otra arma integrada en el discurso poético de Moro.

Moro defiende públicamente toda opción sexual, y ataca con violencia y se burla de los prejuicios que a este respecto mantenían los más venerables y destacados representantes de la intelectualidad burguesa y oligárquica.

"¿no hemos visto últimamente a un senil grafómano académico atreverse en su demencia triste y dominical, a comentar entre rebuznos, balidos y "jipios" del más puro flamenquismo, el libro intocable de Salvador DALI? (7) ¿ No traducía el venerable infusorio, pozo de ciencia: "Tête de mort essayant de sodomiser un piano à queu" por "Cabeza de muerto ensayando de fecundar un piano de cola" ¿Desde cuándo la sodomía, admirablemente estéril, ha servido como propagadora de la especie, como medio de reproducción de los pianos de cola en particular? Esto no es ni ingenuo, lo cual sería lamentable, ni corresponde a una teoría científica novísima defendida por el señor O.M-Q.; no, esto no es sino el canalla y cobarde sistema de confusión, la hipocresía saltante y la demencia ad- portas de quien no se atreve a llamar las cosas por su nombre ni aun cuando la responsabilidad de ellas no le incumbe, para caer en su afán infantil de rechazo, en una afirmación tan rotunda como la de que es posible la fecundación por la sodomía. "(Moro, 1958, p.9)

Lo que Moro ataca no son tan sólo algunas ideas de algunos representantes de la intelectualidad, sino a la institucionalidad académica e intelectual en tanto tal. Para él, la opción del surrealismo implica un acto de desafío, provocación, y de ruptura con lo canónico.

El tono de desprecio y el lenguaje violentamente polémico con los que se refiere a dichos "intelectuales" son parte de la lucha por hacer explotar a la vieja institucionalidad y abrir un espacio para el amor, el rito, la magia, la transgresión y el escándalo:

"En este medio triste y provincial, sórdido como un tonel vacío, donde el medioevo se prepara a festejar dignamente al fundador de Lima, la bella bomba mortífera del surrealismo nos llega para ayudarnos a desesperar más y más, para destruir hasta en sus raíces el reflejo tristemente idiota de tal orden pernicioso y vicioso."(Moro, 1958, p.8)

El servilismo de los académicos de la cultura oficial les impide captar el mundo de lo maravilloso y el significado profundo:

" de las apariciones en el bosque solemne carnívoro y bituminoso donde los raros paseantes se embriagan con los ojos abiertos"(Moro, 1976, p. 35).

Este mundo es el mundo maravilloso, enigmático y muchas veces aterrador de las apariciones traídas por un oráculo, es el mundo del inconsciente que subyace a todo pensamiento racional y que sin tabúes ni censuras logra transmitir la riqueza de ese yo, que ya no sería así un yo individual sino colectivo, un yo mítico.

"Pero, habrá una vez; el muro que nos impide ver el mar total, la noche total caerá; las puertas del sueño abiertas a todo batiente dejará libre el paso, apenas perceptible, de la vigilia al sueño; el amor dejará para siempre sus muletas y las heridas que cubren su cuerpo adorable serán como soles y estrellas de todo género de planetas en su constelación de devenir eterno. Olvidado el lenguaje, se cumplirá la profecía del Cisne de Montevideo: "LA POESIA DEBE SER HECHA POR TODOS; NO POR UNO". " (Prólogo a la exposición Internacional del Surrealismo. México, noviembre de 1939) (Moro, 1958, p.31)

Moro contrapone al decadentismo de los académicos institucionales, la necesidad de una poesía colectiva, mítica y la autenticidad de la vida del poeta, una vida de desafío a la sociedad burguesa y sus valores.

Se refiere con desprecio a Wagner que hacía guardia a la puerta de su mecenas Luis II de Baviera y roía del hueso de su gloria, en busca de un reconocimiento oficial:

"Mi amigo el Rey me acerca al lado de su tumba real y real
Donde Wagner hace la guardia a la puerta con la fidelidad
Del can royendo el hueso de la gloria"
(Moro, 1976, p.35)

Existen, sin embargo, muchos Wagner en el mundo y Moro combate despiadadamente a sus representantes locales.

"Todos estos señores tienen el mayor interés de mantener como principio un equívoco: la poesía sería privativa de sus tristes personalidades, iría de bracete con algún puesto bien rentado, con las actividades de trastienda y remuneradoras, se exaltaría con los eructos de los banquetes oficiales y con la actitud de estatuas de fango que adoptaron muchos de entre ellos hace tiempo, sólo podría manifestarse dominicalmente en las hojas dominicales de sus diarios dominicales; ¡poetas del domingo!" (Moro, 1958, p. 9)

Moro opone como propuesta ideológica a los "poetas de domingo" la vida de poeta, la profesionalización del artista, dedicación íntegra y vital al arte en condiciones de absoluta independencia frente a toda manifestación de poder y academicismo oficial.

F. Surrealismo e indigenismo

En la década del 30 y del 40, la hegemonía cultural de la lucha contra el viejo edificio de la oligarquía, la tiene la corriente indigenista. Los indigenistas, considerados los representantes de un proyecto nacional que identificaba la nación con el pueblo en general y con el pueblo indígena en particular, debían, sobre estas bases, reformular la tradición literaria nacional, establecer su origen y el eje de su desarrollo histórico.

El debate se polarizó entre el hispanismo y el indigenismo, el colonialismo y el nacionalismo, categorías en las que no encajaba el proyecto surrealista de Moro, lo que llevó muchas veces a que, por ser un caso atípico, no se lo considerara parte de la tradición peruana y se lo acusara de afrancesado. Refiriéndose a la pintura, en un artículo que si bien no lo hace explícito, pretende abarcar al indigenismo como corriente en los distintos ámbitos de la cultura, Moro plantea:

"El indigenismo es la piedra de toque. O se es indigenista, o se es un farsante; o se pintan en la forma más primaria y más ajena a la pintura, con la mentalidad más atrasada, indios, sin relleno, indios como figurones de feria, o se es el afrancesado más perdido que haya podido producir la "suave patria" sumergida desde hace milenios en la opresión." (Moro, 1958, p.18)

Moro se opone fundamentalmente a los intentos de los indigenistas de legitimar su alternativa "... imaginándose a sí mismos como partícipes más o menos directos de la problemática indígena y reivindicando para sus obras la condición de visiones "desde dentro" del universo quechua" (Cornejo Polar. 1989, p. 138).

Para él esta escuela pictórica e ideológica sólo alcanza a mostrar la apariencia multicolor y pintoresca del indio y crea una imagen falsa del mismo, que de hecho, lo convierte en un producto de fácil exportación. Es incapaz, sin embargo de captar la actualidad y la interioridad de su mundo.

¿Por qué la ficción indigenista sería incapaz de traducir la especificidad de la vida andina y de asumir como propios los intereses de los indígenas? Esencialmente porque mantenían el mismo código estético de la burguesía: el realismo, reemplazando las

rollizas bretonas de la pintura europea por paisanas con pollera, cuadros pintorescos o escritos folklóricos.

"En el Perú, país sin tradición pictórica, la barbarie pobre que nos caracteriza como conjunto se empeña, afanosamente, por crear dentro de la horrible penuria de recursos, una pretendida pintura que no tenga nada que ver con la pintura europea: es decir que en lugar de las rollizas bretonas, holandesas y demás suizas que poblaron otrora la pintura en Europa, tendremos ahora indios a granel. "(Moro, 1958, p. 17)

"Pero hay un indio que es bestia de carga en competencia con la llama esbelta; un indio igual a todos los hombres explotados; un indio que puede tener y tiene, innúmeras veces, una impecable belleza clásica; un indio que trabaja sin descanso bajo climas implacables con un miserable puñado de maíz como alimento; un indio que se hunde en el refugio de la coca y el alcohol; un indio que deberá escupir el salivazo de su desprecio sobre aquellos que lo pintan como un monstruo de farsa" (Moro, 1958, p.p. 20-21).

Moro consideraba que los indigenistas no estaban interesados en la actualidad del indio porque eso hubiera significado la pérdida de los colorines y lo pintoresco, y si perdían lo anecdótico, también perdían el temario y el mercado. El indigenismo, entonces, buscaba tan sólo perpetuar el orden de cosas y garantizar un arte rentable y de exportación.

El surrealismo se planteó como una alternativa diferente, en lucha por un espacio propio "desde el Perú, por el surrealismo mundial". (Moro, 1958, p. 10). No postulaba la consigna del arte por el arte, sino las banderas de la autonomía del arte.

"No propongo ninguna escuela en reemplazo de otra. Sólo quiero suscribir al postulado de "toda licencia en Arte". Contra las escuelas que no hacen sino dar fórmulas para mejor atraer y entretener al comprador y no quitarle el sueño ni interrumpir su digestión. El arte empieza donde termina la tranquilidad. Por el arte quita-sueño, contra el arte adormidera"(Moro, 1958, p.21)

Los artistas de vanguardia han sido considerados por Mariátegui y la crítica posterior a él como representantes de una literatura cosmopolita, espíritu que los hizo entrar en contradicción con el hispanismo colonialista y los asoció así a la literatura nacional. Al ayudar a romper dicha hegemonía y ampliar el campo de la propia experiencia literaria, el proyecto internacionalizador de la vanguardia habría ayudado a consolidar una literatura nacional en el Perú.

Mariátegui ...remarca el carácter antiburgués de la mejor vanguardia (que se "befa del absoluto burgués y destruye las bases mismas de su literatura: el realismo decimonónico) y detecta su capacidad para ir preparando el advenimiento de un nuevo realismo, mucho más comprehensivo que el anterior, ligado en su esencia misma a la construcción del socialismo (Cornejo Polar. 1989, p. 144).

Es más, en algunos casos ambos proyectos confluyeron asociando vanguardia e indigenismo. Se buscaba una modernidad repensada y asumida críticamente desde la perspectiva de lo nacional y lo indígena.

El grupo Orkopata, Vallejo y la "bohemia trujillana" serían los principales representantes de esta tendencia y, también, la más estudiada desde esta perspectiva: tanto en lo que respecta a la relación contradictoria que ellas tejieron entre el cosmopolitismo y el componente nacional de su obra, como a la forma particular que tuvieron de asumir la modernidad.

Raúl Bueno en su texto "Apuntaciones sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana" (Bueno 1994) plantea el uso distinto del lenguaje de vanguardia que hicieron, desde una perspectiva pragmática, los vanguardistas europeos e hispanoamericanos, y cómo las demandas e imposiciones del uso hispanoamericano modificaron en cierto grado los recursos y formas del lenguaje vanguardista general.

El lenguaje de vanguardia de los últimos se habría aliado con lenguajes que pertenecen a otras estéticas y corrientes literarias; así, el nativismo, el modernismo exotista o el neo-romanticismo se combinaron con la estética de vanguardia con el ánimo de obtener un efecto poético inusitado.

Este aparente eclecticismo que -según Bueno - unió corrientes de diferente procedencia cultural e histórica revelaría que lo que para los europeos fue una estética, una práctica cuya finalidad estaba en sí misma, para los hispanoamericanos fue más bien un lenguaje, un instrumento expresivo, un medio para la plasmación de sensibilidades y estéticas de otra índole. Se trataría, por lo tanto de una decisión de índole epistemológica.

La otra diferencia con las vanguardias europeas radicaría, por lo tanto, en que éstas constituyeron un fenómeno fundamentalmente metropolitano signado por el cosmopolitismo, mientras que la vanguardia hispanoamericana no fue siempre un fenómeno de gran ciudad como lo demuestran los casos de Barranquilla y Puno. Es más, nuestra vanguardia indigenista, según Bueno, salió a significar situaciones regionales, provinciales, aldeanas, campesinas, costumbristas o étnicas y se resistió hacia lo excesivamente cosmopolita y universalizante buscando provincializar, nativizar las realidades de la modernidad europea con un aire dominguero y pueblerino.

La corriente renovadora de la vanguardia habría entonces incorporado la voz del "otro" (el indio, el campesino, el provinciano, etc..) así como el habla vernácula, haciendo que lo nacional, regional, popular ingresaran discretamente a nuestra poesía y prosa vanguardista.

Pero en el cuadro de nuestra vanguardia no todo fue localista y tradicionalista, hubo casos de cosmopolitismo en aras de un presunto universalismo. Martín Adán, Moro y Westphalen, serían los representantes de esta corriente que según algunos críticos no estaría vinculada con un proyecto de reconstrucción y continuidad de una tradición nacional y que, por lo tanto, tendría más bien un cierto carácter epigonal.

Naturalmente hubo intelectuales que escaparon, casi siempre a un costo muy alto, de esta atroz ambivalencia, sea renunciando a la modernidad (en 1928 López Albújar subtitula *Matalaché* como "novela retarguardista"), sea, al revés, desatendiéndose de intenciones y preocupaciones nacionalistas (dentro de una línea que podría comenzar

con Eguren y tener su máxima representación en los poetas de la "otra margen") (Cornejo Polar, 1989, p. 147)

Bueno habla, asimismo, de una vanguardia menos reconocida en su trayectoria rupturista que sería la que hace uso del propio sistema latinoamericano y de sus fuentes y recursos. Pero sucede que los autores universalmente más reconocidos son Vallejo, Neruda y no precisamente los considerados epigonales.

De una manera u otra se ha hecho una escisión del proceso de vanguardia en dos líneas: la indigenista, identificada como la nacional, y la cosmopolita. Creo, sin embargo, que la conexión entre la problemática nacional y la tendencia cosmopolita de vanguardia, salvo el estudio de Alberto Escobar sobre el imaginario nacional, no ha sido prácticamente estudiada.

La obra poética de Moro incorpora no sólo los mejores elementos de la modernidad sino que, contrariamente a lo que se afirma de la misma, el viaje introspectivo que las nuevas técnicas del psicoanálisis y el surrealismo proponen, llevan a interconectar el mito personal de Moro con el dominio del sueño y prácticas rituales milenarias y con la lógica y las tradiciones de un pueblo, opuesto, como él, a la racionalidad occidental.

La adhesión de Moro al surrealismo, en tanto propuesta ética y estética, es una manera muy particular de apropiarse de este proyecto de modernidad artística, para "recuperar los tesoros anímicos de un pueblo" y en el "dominio del sueño y la superestructura ir formando el alma colectiva y el mito". (Moro, 1976, p. 14)

Moro se opone al indigenismo, pero recupera los tesoros culturales y anímicos del pasado cultural indígena, de una manera inusitada. Su concepción de la poesía como voz colectiva y mítica y como ofrenda ritual al oráculo de la poesía lo emparenta con los oráculos precolombinos.

Dos fueron fundamentalmente los oráculos en la tradición del mundo andino: Titicaca y Pachacamac. El Titicaca está vinculado al Inca, a la oficialidad y representa el espíritu del guerrero. Pachacamac está asociado con el Auca, la marginalidad y representa el espíritu del poeta.

No es nada casual, entonces, que la poesía de Moro, representante de la marginalidad y la oposición a toda forma de oficialismo se revele interconectada con la zarza ardiente y el bestiario asociado al rito de Pachacamac.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan. El consumo artístico y sus efectos. México: Editorial Trillas, 1988.

Alexandrian, Sarane. André Breton par lui même. Paris: Editions du Seuil, 1971.

Alonso, Joseph; Daniel Lefort y otros (compiladores). Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina. Lima: Institut Français d'Études Andines - Pontificia Universidad Católica (Actas del coloquio sobre el surrealismo en el Perú y América Latina, realizado en Lima en 1990), 1992.

Alquié, Ferdinand. Filosofía del surrealismo. Barcelona: Barral Editores, 1974.

Altuna, Elena. "César Moro: escritura y exilio". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 39 (1994): 109-125.

Anderson, Perry. "MODERNIDAD Y REVOLUCIÓN" En: Berman, Marshall; Perry Anderson y otros (compilador Nicolás Casullo). El debate modernidad posmodernidad. Buenos Aires: Punto Sur Editores, 1989.

Angvik, Birger. "Tentativas del amor Infinito" y "El mundo alucinante del amor a la literatura: la Tanato-grafía y la Bio-grafía." En: Ugarteche, Oscar (compilador). India Bonita (O del amor y otras artes) Ensayo de cultura gay en el Perú. Lima: MHOL, 1997.

Aragon, Louis y André Breton. Surrealismo frente a Realismo Socialista. Barcelona: Tusquets editor, 1973.

Baciu, Stephan. Antología de la poesía surrealista latinoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1974.

Barthes, Roland. El placer del texto. Lección inaugural. México: Siglo XXI Editores, 1984.

. Fragmentos de un discurso amoroso. México: Siglo XXI Editores, 1986.

Bataille, Georges. L'erotisme. Paris: Les éditions de Minuit, 1995.

Baudelaire. Oeuvres complètes. France: Editions Gallimard, 1975.

Beauvoir, Simone de. El segundo sexo. Los hechos y los mitos (Volumen 1). Buenos Aires: Editorial Psique, 1954a.

. El segundo sexo. La experiencia vivida. (Volumen 2). Buenos Aires: Editorial Psique, 1954b.

Bedouin, Jean Louis. La poésie surréaliste. Paris: Seghers, 1964.

Behar, Henry. Sobre el teatro dadá y surrealista. Barcelona: Barral editores, 1971.

Belli, Carlos Germán. "César Moro". La Prensa (1956a): 8.

. "Los forjadores de la poesía contemporánea del Perú". Copé, vol. 5, Nº 13 (1974): 13-14.

Benjamin, Walter. Imaginación y Sociedad (Iluminaciones I). Madrid: Taurus Ediciones, 1980a.

. Poesía y capitalismo (Iluminaciones II). Madrid: Taurus Ediciones, 1980b.

. Discursos interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus Ediciones, 1989.

Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. México: Siglo XXI Editores, 1989.

Beuchot, Mauricio; Ricardo Blanco (compiladores). Hermenéutica, Psicoanálisis y Literatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Blanco, Desiderio y Raúl Bueno. Metodología del análisis semiótico. Lima: Universidad de Lima, 1980.

Breton, André. Nadja. Paris: Le livre de poche, 1964.

. Anthologie de l'humour noir (compilación). Paris: Le livre de poche, 1970.

. El surrealismo, punto de vista y manifestaciones. Barcelona: Barral Editores, 1972.

. Manifestes du surréalisme. Paris: Gallimard, 1987.

Brousse, Cottet y otros (dirigido por Gérard Miller). Presentación de Lacan. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1988.

Bueno, Raúl. Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual. Lima: Latinoamericana editores, 1985.

. “Apuntaciones sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana”. Manuscrito distribuido en el Seminario de Literatura Latinoamericana I, curso dictado en la maestría de Literatura Peruana y Latinoamericana en la UNMSM, 1994.

Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo. Apogeo y crisis de la República Aristocrática. 4ª edición. Lima: Ricchay Perú, 1987.

Cahn, Alfredo. Goethe, Schiller y la época romántica. Buenos Aires: Editorial Nova, 1960.

Canfield, Martha. Configuración del arquetipo. Firenze: Università degli studi di Firenze. Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine. Opus Libri, 1988.

Carpentier, Alejo. El Reino de este Mundo y El Acoso, Dos Novelas.

Chénieux-Gendron, Jacqueline. El surrealismo. México: FCE, 1989.

Clancier, Anne. Psicoanálisis, literatura, crítica. Madrid: Cátedra, 1977.

Cohen, Jean. Estructura del lenguaje poético. Madrid: Gredos, 1970.

Cornejo Polar, Antonio. La formación de la tradición literaria peruana. Lima: CEP, 1989.

Coyné, André. “Cayó la cortina de tinieblas...”. En: Suplemento Dominical de El Comercio. Lima: 2, 1956.

. César Moro. Lima: Imprenta Torre Aguirre, 1956b.

. “César Moro”, Cultura, Año 1, N° 1 (1956c): 58-60.

. “César Moro”. Texto ampliado de la charla dada por el autor en el Instituto de Arte Contemporáneo el 21 de agosto de 1956 y dos textos más antiguos: uno publicado en El Comercio y el otro en Cultura, Año I, N° 1 (1956d).

. “César Moro entre Lima, París y México”. En: Ortega, Julio (compilador), Convergencias/ Divergencias/Incidencias, 448- 451.

. “César Moro”. En: César Moro, La Tortuga ecuestre y otros textos. Edición de Julio Ortega.

. “Moro collage”. Escandalar, 3, 3. INC, Nueva York (1980): 81- 83.

. “Moro: una edición y varias discrepancias”. Hueso Húmero 10 (1981): 148-170.

. “Moro entre otros y en sus días”. Cuadernos Hispanoamericanos 448 (1987a): 73, 89.

. “Ahora, al medio siglo”. En: César Moro. Ces poèmes. Edición de Armando Rojas. Madrid: Libros Maina, 1987b.

. “César Moro: Surrealismo y poesía”. En: Avatares del Surrealismo en el Perú y en América Latina (Actas del Coloquio Internacional sobre el surrealismo, realizado en Lima

en 1990). Lima: Institut Français d' Études Andines - Pontificia Universidad Católica, 1992.

Culler, Jonathan. La poética estructuralista. Barcelona: Editorial Anagrama, 1978.
. Sobre la deconstrucción. Madrid: Cátedra, 1984.

De Torre, Guillermo. Historia de la Literatura de vanguardia. Madrid: Ediciones Guadarrama (Colección Punto Omega, vol. 117, 118, 119), 1974.

Delgado, Washington. Historia de la Literatura Republicana. Lima: Ediciones Ricchay Perú, 1984.

Dreyffus, Mariela. "César Moro o la sublime interpretación delirante de la realidad". Tesis para optar el título de Licenciada en Literatura. UNMSM, Escuela Académico Profesional de Literatura. Lima, 1989.

Ducasse, Isidore. Cantos de Maldoror. Barcelona: Guadarrama, 1982.

Durozoi, G. y B. Lecherbonnier. El Surrealismo. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.

Eagleton, Terry. Una introducción a la teoría literaria. México: FCE, 1983.

Eco, Umberto. Obra Abierta. México: Editorial Planeta, 1985.

Eguren, José María. Obras Completas (Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban). Lima: Mosca Azul Editores, 1974.

Eliade, Mircea. Tratado de historia de las religiones. México: Ediciones Era, 1964.

Elmore, Peter. Los muros invisibles. Lima: Mosca Azul Editores, 1993.

Eluerd, Roland. La pragmatique linguistique. Paris: Nathan, 1985.

Escobar Alberto. Antología de la poesía peruana. Tomo I (Prólogo, selección y notas de A.E.). Lima: Ediciones Peisa, 1973.

. El imaginario nacional. Lima: IEP, 1989.

Fernández Cozman, Camilo. Las Ínsulas Extrañas de Emilio Adolfo Westphalen. Lima: Naylamp Editores, 1990.

. Las huellas del aura. La poética de J.E. Eielson. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.

Ferrari, Américo. "Moro, el extranjero". Hueso Húmero 2 (1979): 57 - 69.

. Los sonidos del silencio (Poetas peruanos en el siglo XX). Lima: Mosca Azul Editores, 1990.

-
- Figueroa, Esperanza.** "Presencia de César Moro". San Marcos 15.
- Fontanier, Pierre.** Les figures du discours. Paris: Flammarion, 1977.
- Foucault, Michel.** Histoire de la folie. Saint Amand: Gallimard, 1990.
. Histoire de la sexualité. Vol. 1. (La volonté de savoir). Mayenne: Gallimard, 1985.
- Frye, Northop.** El camino crítico. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.
- Garrido-Maturano, Ángel.** "El decir en la metáfora". Areté VII, 1 (1995): 27-43.
- Gauthier, Xavière.** Surréalisme et sexualité. Paris: Editions Gallimard, 1971.
- Gauthier, Xavière; Pierre Guyotat y otros (sous la direction de Philippe Sollers).** Artaud. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973.
- Gracq, Julien. André Breton.** Paris: Librairie José Corti, 1985.
- Grupo m.** Retórica General. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.
- Higgins, James.** "Westphalen, Moro y la poética surrealista". Cielo Abierto 29 (1984): 16.
- Iser, Wolfgang.** El acto de leer. Traducción del alemán por J.A. Gimbernat y del inglés por Manuel Barbeito. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.
- Jauss, Hans Robert.** Pour une esthétique de la réception. Traducción del alemán por Claude Maillard. Paris: Editions Gallimard, 1978.
- Jean, Marcel.** Autobiographie du surréalisme. Paris: Editions du Seuil, 1978.
- Jefferson Ann and David Robey.** Modern Literary theory. Londres: Batsford Academic and Educational Ltd., 1982.
- Kaneman-Pougatch, Massia y Elisabeth Pedoya Grimbetière.** Plaisirs des sons. Saint-Aman: Didier. Hatier, 1992.
- Kristeva, Julia.** Historias de amor. México: Siglo XXI Editores, 1987.
. Poderes de la perversión. México: Siglo XXI Editores, 1989.
- Lauer, Mirko.** Los exilios interiores. Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1983.
. El sitio de la literatura. Lima: Mosca Azul Editores, 1989.
- Lauer, Mirko y Abelardo Oquendo (Compiladores).** Vuelta a la otra margen. Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1970.

Lausberg, Heinrich. Elementos de retórica literaria. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

La Révolution Surréaliste (Del 1 al 11). 1924-1928. Paris: Librairie Gallimard.

La Révolution Surréaliste (N° 12). 1929. Paris: Librairie José Corti.

Le Surréalisme au Service de la Révolution (Del 1 al 4). 1930-1931. Paris: Librairie José Corti.

Le Surréalisme au Service de la Révolution (5 y 6). 1933. Paris: Editions des Cahiers Libres.

Literatura y Sociedad en el Perú I. Cuestionamiento de la crítica. Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1981.

Literatura y Sociedad en el Perú II. Narración y poesía en el Perú. Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1982.

Lotman, Yuri. Universe of the mind. Great Britain: Indiana University Press, 1990.

Maisonneuve, Jean. Les conduites rituelles. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

Mariátegui, José Carlos. El artista y la época. Lima: Editorial Minerva, 1973.

Mauron, Charles. En: Clancier, Anne. Psicoanálisis, literatura, crítica. Madrid: Cátedra, 1977.

Mignolo, Walter. Textos, modelos y metáforas. México: Veracruz Universidad Veracruzana, 1984.

. Teoría del texto e interpretación. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Monguió, Luis. La poesía postmodernista peruana. México: FCE, 1956.

Monnerot, Jules. La poésie moderne et le sacré. Paris: Gallimard, 1949.

Montserrat Torrens, José. Los gnósticos. Volumen 1 y 2. Madrid: Gredos, 1983.

Moro, César. "Cocktail amargo", "El corazón luminoso" y "Anadipsia". En: El Norte, Trujillo, 1925.

. "Poemas de César Moro". "Oráculo. Infancia y Following you around". Amauta 14 (Lima, abril de 1928): 30-31.

-
- . "Renommée de l'amour". *Le Surréalisme au service de la révolution* 5 (Paris, mayo de 1933): 38, Paris: Editions des Cahiers Libres, p. 38.
 - . *Le Château de grisou*. México: Editions Tigronline, 1943.
 - . *Lettre d' amour*. México: Editions DYN, 1944 .
 - . "Viaje hacia la noche", "Un pintor inglés". En: *Las Moradas*, volumen 1, N° 1, mayo de 1947, p. 9. Lima: Editora Médica Peruana, 1947a .
 - . "Homenaje a Bonnard". En: *Las Moradas*, volumen 1, N° 2, julio-agosto de 1947, pp. 143-144. Lima: Editora Médica Peruana, 1947b.
 - . "Breve comentario bajo el cielo de México". En: *Las Moradas*, volumen 1, N° 3, diciembre 1947-enero de 1948, pp. 265-270. Lima: Editora Médica Peruana, 1948a.
 - . "El sueño de la cena de Guermantes" y viñetas. En: *Las Moradas*, volumen 2, N° 4, abril de 1948, pp. 17-22 y pp. 22, 30, 36 y 83 respectivamente. Lima: Editora Médica Peruana, 1948b.
 - . "Pequeña antología de Pierre Reverdy" y "Carta a Xavier Villaurrutia". En: *Las Moradas*, volumen 3, N° 7 - 8, pp. 56-73 y 117-120. Lima: Editora Médica Peruana, 1948c.
 - . Viñetas. En: *Las Moradas*, volumen 2, N° 6, octubre de 1948. Lima: Editora Médica Peruana, 1948d.
 - . "Carta de Amor", "Le regard magnetique du satanisme" (poema de Moro y foto de Zapata). En: *Las Moradas*, volumen 2, N° 5, julio de 1948, pp. 117-120 y p. VIII, respectivamente. Traducción de Emilio Adolfo Westphalen. Lima: Editora Médica Peruana, 1948e.
 - . *Trafalgar Square*. Lima: Editions Tigronline, 1954.
 - . *Amour à mort*. Paris: Editions Le Cheval Marin, 1957a.
 - . *La Tortuga Ecuéstre y otros poemas*. Lima: Ediciones Tigronline, 1957b.
 - . *Los anteojos de azufre*. Lima: Editorial San Marcos, 1958.
 - . "Renombre del amor". Traducción al castellano de Álvaro Mutis. En: *Amaru* N° 9, marzo de 1969, p. 51. Universidad Nacional de Ingeniería. Lima: Industria Gráfica, 1969a.
 - . "Su reflejo en el cristal vertiginoso", "Las efímeras representaciones esenciales" y dibujos de César Moro. En: *Amaru*, N° 9, marzo de 1969, p. 54, p. 59 y pp. 55-58 respectivamente. Universidad Nacional de Ingeniería. Lima: Industria Gráfica, 1969b.
 - . *Versiones del surrealismo*. Barcelona: Tusquets Editor, 1972.
 - . *La Tortuga Ecuéstre y otros textos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.
 - . *Obra Poética*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1980a.
 - . "Renombre del amor" y textos inéditos y desconocidos. En: *Escandalar*, volumen 3, julio-septiembre 1980, N° 3, pp. 60-78. Nueva York: Escandalar Inc., 1980b.
 - . *Couleur de bas-rêves, tête de nègre*. Lisboa: Alta Forte Editores, 1983a.
 - . *Vida de poeta. Cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen de 1943 a 1948*. Edición a cargo de Emilio Adolfo Westphalen. En: Paulo da Costa Domingos. Lisboa: Cooperativa de Artes Gráficas. SCARL, 1983b.
 - . *Ces Poèmes*. Edición bilingüe. Traducido al castellano por Armando Rojas. Madrid: Libros Maina, 1987a.
 - . "Color de media ensoñación morena". Traducción de Armando Rojas. En: *Lienzo*, N° 7 (mayo de 1987). Lima: Universidad de Lima, 1987b.
 - . *L' ombre du paradisié et autres textes*. Edición bilingüe. Traducción de Franca Linares. Lima: Antares, Artes y Letras, 1987c.
 - . "Amour à mort et autres poèmes". En: *Orphée. La Différence*. Giromagny, 1990.

-
- Mutis, Álvaro.** "Encuentro con César Moro". En: Amaru, p. 52, Lima, 1969 .
- Nadeau, Maurice.** Historia del surrealismo. Barcelona: Ariel, 1972.
- Noulet, E.** "E. Noulet escribe sobre un libro de César Moro" En: La Prensa, domingo 23 de abril, p. 8, 1944.
- Núñez, Estuardo.** "José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú". En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año III, N° 5, pp. 57-66. Lima, 1977.
- Ortega, Julio.** "La Escritura Plural". En: Revista Iberoamericana. Vol. XXXVII. N° 76-77, pp. 599- 618. Pittsburg, 1971a.
- . "César Moro". En: Figuración de la persona, pp. 117- 128, Barcelona: Edhasa, 1971b.
- . La imaginación crítica. Lima: Ediciones Peisa, 1974.
- . "Fervor y nostalgia de César Moro". En: Escandalar, vol. 3, N° 3. Nueva York: Escandalar Inc., 1980.
- Oviedo, José Miguel.** "Sobre la poesía de César Moro". En: Lexis. Revista de Lingüística y Literatura, vol. 1, N° 1, pp. 101-105 (Sección Notas), 1977.
- Pariente, Ángel.** Antología de la poesía surrealista. Madrid: Ediciones Júcar, 1984.
- Paz, Octavio.** Las peras del olmo. Colombia: Oveja Negra, 1984.
- . Los hijos del limo. Vuelta. Colombia: Oveja Negra, 1985a.
- . Pasión crítica. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta, 1985b.
- . El arco y la lira. México: FCE, 1986.
- Pellegrini, Aldo.** Antología de la poesía surrealista en lengua francesa. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.
- Pinilla, Patricia.** "Hacia la recuperación de la obra de César Moro". Tesis para optar el grado de Bachiller en Literatura. UNMSM. Lima, 1979.
- Platón.** El Banquete. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.
- Puleo, Alicia.** Dialéctica de la sexualidad. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- Quintanilla, Pablo.** "Metáfora e interpretación en Donald Davidson". En: Areté. Vol. VII, N° 1, pp. 113-129, 1995.
- Raygada, Carlos.** "La música y la pintura en el Perú contemporáneo". En: Revista de las Españas, 87-88, pp. 560-572, Madrid, 1934.
- Raymond, Marcel.** De Baudelaire al Surrealismo. México: FCE, 1960.

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Nº 15. Número especial sobre la Vanguardia. Lima: Latinoamericana Editores, 1982.

Riffaterre, Michael. La production du texte. Paris: Editions du Seuil, 1979.

Rimbaud, Arthur. Pages choisies. Paris: Librairie Hachette, 1955.

Rodríguez, Rosa María. “El feminismo francés de la diferencia”. En: Historia de la teoría feminista. Coordinación Celia Amorós. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 201- 222, 1994.

Rougemont, Denis. El amor y Occidente. Buenos Aires: Editorial Sur, 1959.

Rostorowski, María. Estructuras Andinas de poder. 2ª edición. Lima: IEP, 1986.

Ruiz Ayala, Iván. “Elementos de la poética de César Moro en La Tortuga Ecuestre”. Memoria para optar el grado de Bachiller. Pontificia Universidad Católica del Perú. Programa Académico de Lengua y Literatura, Lima, 1985.

. César Moro y la Tortuga Ecuestre. Lima: Banco Central de Reserva del Perú. Fondo Editorial, 1998.

Sartre, Jean Paul. Baudelaire. Buenos Aires: Ediciones Losada, 1949.

Schmidt, A.M. La littérature symboliste. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

Schneider, Luis Mario. México y el surrealismo (1925-1950). México: Arte y Libros, 1978.

Schrader, Ludwig. Sensación y Sinestesia. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

Sobrevilla, David. “Surrealismo, homosexualidad y poesía”. En: Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina. (Actas del Coloquio Internacional sobre el surrealismo en el Perú y América Latina, realizado en Lima, 1990). Lima: Institut Français d’ Études Andines - Pontificia Universidad Católica, 1992.

Steiner, George. Réelles présences. Paris: NRF. Gallimard, 1991.

Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia. México: FCE, 1985.

Tadié, Jean-Ives. Le récit poétique. Paris: PUF, Ecriture, 1978.

Turner, Víctor. Simbolismo y ritual. Lima: PUC, 1973.

Tzara, Tristán. Dada. Barcelona: Tusquets, 1972.

Ugarteche, Óscar (compilador). India bonita (O del amor y otras artes) Ensayo de cultura gay en el Perú. Lima: MHOL, 1997.

Vargas Llosa, Mario. "Nota sobre César Moro". En: Literatura, Nº 1, pp. 5-6. Lima, 1958.

Villaurrutia, Xavier. "Le Château de grisou". En: El Hijo Pródigo. Año I, vol. II, Nº 7, México, 1943.

Westphalen, Emilio Adolfo. "Nota sobre César Moro". En: Revista Peruana de Cultura, Nº4, pp. 42-46, Lima, 1965.

. "Pinturas y dibujos de César Moro". En: Amaru, Nº 9, pp. 54 y 59. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería. Industria Gráfica, 1969.

. "Poetas en la Lima de los años treinta". En: Emilio Adolfo Westphalen y Julio Ramón Ribeyro. Dos soledades. pp. 13-48. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974.

. "Nacido en una aldea grande". En: Debate. Revista bimestral. Vol. VII, Nº 30, pp. 30-33, 1985a.

. "En 1922: César Moro". En: Debate. Revista bimestral. Vol. VII, Nº 32, pp. 56-59, 1985b.

. "La primera exposición surrealista en América Latina". En: Debate. Revista bimestral. Vol. VII, Nº 34, pp. 54-58, 1985c.

. "Noticia sobre las actividades pictóricas de César Moro". En: Exposición. César Moro pintor (Lima: México, París). Galería Mexicana, del 8 al 30 de mayo de 1989. Universidad Autónoma Metropolitana. Dirección de Difusión Cultural. (Catálogo de la exposición, s/p.), 1989.

. "Digresión sobre Surrealismo y sobre César Moro entre los surrealistas". En: Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina (Actas del Coloquio Internacional sobre el surrealismo en el Perú y América Latina, realizado en Lima en 1990). Lima: Institut Français d' Études Andines. Pontificia Universidad Católica, 1992.

. Sobre arte y poesía (Escritos varios). En: Tierra Firme. Lima: FCE, 1996.

Yurkievich, Saúl. Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barcelona: Barral Editores, 1973.

NOTAS

1 “La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes.” (Traducción Y.W.).

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.).

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

5 Según el Grupo m , 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, 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).

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).

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).

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).

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).
“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 obscuro 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 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).
“sangre más rica que el aroma y el oído/sangremástorna-solantequeel / 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).
- 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 gavial” (CP-C, p. 19).
- 20** “Rugoso como un vaso de agua tibia” (CP-C, p. 38).
“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)
“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).
“Zonas consteladas por sordas linternas” (CP-C, p. 11).
“Árboles frutos reflejos garras sordas” (CP-C, p. 44).
“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 rinopomos huérfanos / Que Egipto ofrece muy barato / A los turistas sifilíticos y patrioteros” (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 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 duras / los más jóvenes beben petróleo / mezclado con ausencias de pensamiento / que emiten los autillos / sepultos bajo baldosas” (CMEM, p. 50).

30 Ver nota 3.

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).

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 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 suscitar y dominar poderosos afectos tales como el odio, el temor, el cariño y el 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 ndembu, quien está implicada existencialmente en las cuestiones de vida y de muerte propias a los rituales observados. (Traducción Y. W.).

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

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).
- 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).
- 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).
- 51 “Cada mañana muy temprano untad vuestras lágrimas / Cada congoja peina 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).
- 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).
- 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).
- 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).
- 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).
- 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 lengua de alabastro rosa y rayada tal la piel enceguedora 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).
- 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 del aliento la escala / Del bienestar de permanecer seduciendo tejiendo 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 precederas” (CP-C, p. 11).

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

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

77 “Comunicando del lado opuesto por tubulares trombas / Con los eréctiles tejidos puestos al desnudo” (CP-C, p. 31).

78 “Calendarios inmensos / Mostrando sólo un día inmenso” (CP, p. 16).

79 “Humo doble, capricho doble este uso del tiempo multiplicándose en gramíneas ausentes unas del fuego, otras del templo ígneo...” (CP, p. 62).

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

81 “Qué infinito encuentro / Tal un dolor abdominal” (CP-C, p. 40).

82 “el rebaño de demonios en el alba áfona” (CMEM, p. 64).

83 “El ofidio angélico” (CP-C, p. 11).

84 “A las señales de fuego del puñal / A los solos los únicos recuerdos sexuales” (RA-1).

85 ...la fiesta se expresa con gusto por una suerte de desorden generalizado: ruptura de las normas y de las prohibiciones (fundamentalmente sexuales), excesos (comilonas y borracheras), inversión de los papeles y los atributos (en materia de poder y de vestimenta), anulación y parodia de la autoridad y la virtud, derroche de todo tipo. (Traducción Y.W.).

86 “Donde los pueblos vuelven a los instintos / De las aves predecesoras y nictálopes” (CP-C, p. 21).

-
- 87** “Los anales del oro yaciendo bajo el esquivar / Del vuelo airado del azor / En verdad gran flor cocida con apariencias / De collar o de catálogo púrpura” (CP-C, p. 54).
“El pigargo la raya del oro aséptico” (CP-C, p. 56).
- 88** “¡Al fondo de lo desconocido para encontrar algo nuevo!”. (Traducción Y.W.).
- 89** “El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos.” (Traducción Y.W.)
- 90** Automatismo psíquico puro, por el cual nos proponemos expresar, sea verbalmente, o por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral. (Traducción Y.W.).
- 91** “Cabezas de tijera pisando las hostias” (CP-C, p. 56).
“En plena humareda de burdel de la Santísima Iglesia” (CP-C, p. 32).
“Los pájaros de rapiña llevarán al cielo / Las entrañas del Papa obscuro” (CP-C, p. 41).
- 92** “Reproducción minuciosa de una pareja de castores yendo al concilio de Trento” (CP-C, p. 17).
- 93** “El Papa enjaezado Una mujer gorda grasienta y babosa / Un unicornio Un tren blindado ‘Aux Sports’ Una / mujer desnuda con cierre de relámpago Un caballo / bordado El vómito-negro Una peluca La perspectiva / Nevsky Susana y los ancianos Una foca Una cebolla / Un tambor El Támesis y el falso sarcófago de Cerveteri” (CP-C, p. 17-18).
- 94** “La víspera del día en que tal prodigio debe consternar / A los zapateros de la villa más cercana a su paso / Cuando Todo zapato intente convertirse / En Evangelio copto” (CP-C, p. 17).
- 95** “Escalas delirantes testigos / De la boda de un trinche con el Papa/ De la llegada de proyectiles / Destinados a derrumbar las iglesias” (CP, p. 24).
- 96** “Día y noche la sangre borra los vestidos / Invierno o verano / Mato padre y madre” (CP-C, p. 15).
- 97** “Crece el infanticidio el miedo decrece” (CP-C, p. 27).
- 98** “Como escenas de minuciosa carnicería” (CP-C, p. 39).
- 99** “La madurez de los leones favorece / El incesto de armadillos y palomas” (CP-C, p. 41).
- 100** “Agujonearse violentamente los ojos con alambres de púas” (CP-C, p. 56).

101 “Amor amor / El rumor de zaguales la noche / De selvas de novelas de aventuras /
Magullar la alegría con las uñas de mármol / De montañas antropófagas / Donde los
pueblos vuelven a los instintos / De las aves predecesoras y nictálopes” (CP-C, p. 21).