



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Westphalen, Y. (1997). *César Moro: la poética del ritual y la estructura mítica de la modernidad* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciada en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

---

# REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

---

**Título:**

César Moro: la poética del ritual y la estructura mítica de la modernidad

**Autor:**

Yolanda Westphalen Rodríguez

**Año:**

1997

**Lugar de  
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de  
tesis:**

Licenciatura

**Palabras  
claves:**

Cesar Moro, crítica posmoderna, vanguardismo, surrealismo, metáfora sinestésica.

**Referencia  
en  
APA 7ma. ed.**

Westphalen, Y. (1997). *César Moro: la poética del ritual y la estructura mítica de la modernidad* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciada en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

## Resumen

El propósito de la tesis es realizar un análisis de la poesía de César Moro. El capítulo I aborda una revisión crítica de la poesía de César Moro. Se mencionan las obras publicadas por Moro en vida y aquellas que fueron publicadas póstumamente; y las etapas en el proceso de recepción de Moro: la crítica estilística contemporánea, la crítica biográfica, la crítica formal y la crítica posmoderna. A su vez se realiza una periodización de las obras de Moro dividida en 3 periodos que se ha realizado para el estudio: etapa vanguardista, etapa surrealista militante y etapa surrealista independiente. El capítulo II estudia en primer lugar el poema “*Renommée de l’amour*” y luego *la plaquette Couleur de bas-reves, tête de nègre* y el libro *Ces Poemes*; esto con el fin de desentrañar las constantes poéticas de la obra de Moro. También se observa y analiza la vinculación en Moro entre Eros y conocimiento; y se responde la pregunta ¿a qué oráculo ofrenda Moro su poesía?. El capítulo III se propone demorar el uso distinto del lenguaje surrealista que hace Moro, para ello se revisan los mismos poemas estudiados en el capítulo anterior a través de un análisis retórico con el fin de diferenciar la poética moreana de la surrealista; y se observa el tropo de la metáfora sinestésica a través de diversos niveles y herramientas teóricas (metaplasmos, metataxis, metasemas, sensación, sinestesia y metalogismos). Por último, en el capítulo IV ofrece una explicación pragmática del texto y el contexto; por ello este capítulo habla sobre las formulaciones sinestésicas, el surrealismo, el surrealismo y la modernidad, el desafío y deslinde de la vanguardia surrealista a la sociedad peruana de la época, el surrealismo y la marginalidad, y el surrealismo e indigenismo.

*Palabras*                      *Clave:*                      César Moro, análisis poético, revisión crítica, crítica estilística contemporánea, crítica biográfica, crítica formal, crítica posmoderna, vanguardismo, surrealismo, metáfora sinestésica.





**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

**ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE LITERATURA  
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**



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

Tesis para optar el título de  
Licenciada en Literatura

Presentado por:

**YOLANDA WESTPHALEN RODRIGUEZ**



LIMA - PERÚ

1997

000793



**INDICE**

INTRODUCCION ..... 1

CAPITULO I

LA CRITICA Y LA POESÍA DE MORO ..... 8

CAPITULO II

MORO Y LA POETICA DE LA OTRA MARGEN ..... 24

CAPITULO III

SENSACION Y SINESTESIA: EL TRANCE Y EL EXTASIS ..... 70

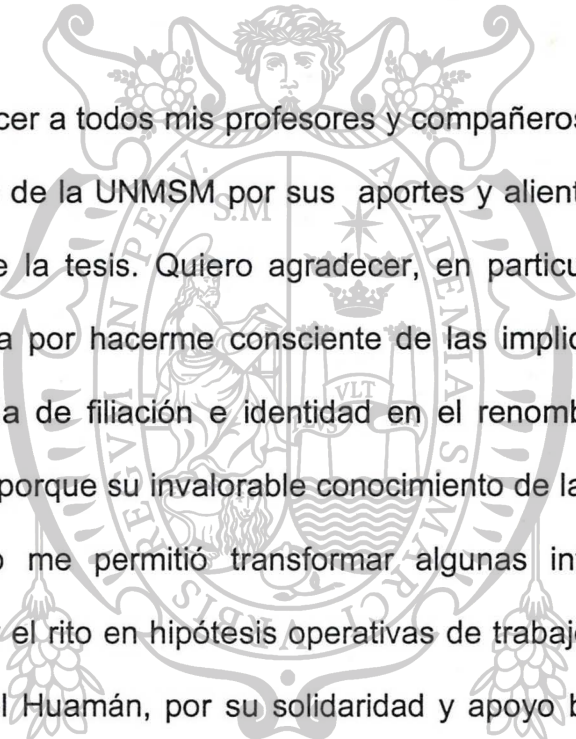
CAPITULO IV

EL DESAFIO RITUAL Y LA ESCRITURA MITICA  
DE LA MODERNIDAD ..... 97

CONCLUSIONES .....128

BIBLIOGRAFIA .....

000793



Quiero agradecer a todos mis profesores y compañeros de la Maestría y el Doctorado de la UNMSM por sus aportes y aliento al trabajo de preparación de la tesis. Quiero agradecer, en particular, a Santiago López Maguiña por hacerme consciente de las implicancias teóricas de la búsqueda de filiación e identidad en el renombre del amor; a Manuel Larrú, porque su invaluable conocimiento de la mentalidad del mundo andino me permitió transformar algunas intuiciones sobre Pachacamac y el rito en hipótesis operativas de trabajo, y, finalmente, a Miguel Angel Huamán, por su solidaridad y apoyo bibliográfico, así como sus consejos sobre la ordenación y estructuración lógica de la versión final de la tesis.

Una mención especial merece el apoyo bibliográfico recibido por parte de Emilio Adolfo Westphalen, quien ayudara con textos surrealistas de la época y estudios sobre dicho movimiento.



## 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, al que sin embargo considero una de las piezas claves en la formación de la tradición poética peruana.

La vanguardia aportó a ésta 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 Ecuestre*. (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 a



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 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 obra 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.<sup>77</sup>

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,p.11), sistema interrelacionado de conceptos que constituyen un modelo y que trabaja a 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 los textos mismos, 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, p. 9).

Por razones operativas de análisis dividí la obra de Moro desde el punto de vista de la ideología poética, agrupando la producción poética de



Moro 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, p. 38) la plaquette *Couleur de bas rêves tête de nègre* (Moro, 1983) y el libro *Ces Poèmes* (Moro 1987.a), 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 Moro era un epígono afrancesado de las corrientes europeas de vanguardia, cuál era su poética, y cuál la función del francés en la misma, consideré 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 la de sus similares europeos. Para lograr este objetivo abordo la lectura de los textos desde una triple perspectiva teórica de aproximación: psicocrítica, retórica, y pragmática.

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, p. 85)

A nivel retórico, trabajo desde la perspectiva del Grupo Mi o de Lieja, (Grupo  $\mu$ , 1987) por lo tanto, hago uso de sus conceptos y de sus postulados teóricos. El estudio del plano de la expresión y de las regularidades de su lenguaje poético nos permiten establecer a la metáfora sinestésica como procedimiento constitutivo esencial de su poética.

Me apoyo, asimismo, en *Fragments 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 a 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 llevan 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, p.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 76, p.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 interpretación psicocrítica hermenéutica (capítulo 2), de ahí se pasará a la explicación retórica (capítulo 3) y a la explicación pragmática del texto y el contexto (capítulo 4), para finalizar con algunas conclusiones (capítulo 5).



## 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 - la versión bilingüe, en el caso de *Ces poèmes* (Moro,1987a), y la traducción publicada en *Lienzo* en el caso de *Couleur de bas-rêves,tête de nègre* (Moro, 1987,b) - , 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 Ecuestre*. 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 Ecuestre*.

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 Ecuestre*. En la P.U.C., Iván Ruiz (Ruiz,



1985) presentó una memoria para optar el grado de bachiller también centrada en *la Tortuga Ecuestre*.

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.

## A. CRÍTICA ESTILÍSTICA CONTEMPORÁNEA A MORO

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 en peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées" (Breton, 1987, p. 31. Citado en *Manifestes du surréalisme*) "La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes".

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 a 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 a 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 adjetivales 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.

## **B. 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 reduce 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 a 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.

### **C. 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 destinatador 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, éditada 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 a 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 Ecuestre* ("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.

El 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 - a 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.

#### **D. CRÍTICA POSMODERNA**

La mayoría de los estudios posteriores abordan la problemática de la marginalidad, tendencia expresada en la adopción del francés como lengua en la que escribirá la mayor parte de su obra poética y a la elección del 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 " 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. Es por esto que tiene tanta importancia la mirada del amante que así apresaría la imagen del amado.

Pero el trabajo más interesante de todos, y que considero un aporte al estudio sobre la poética de Moro, es el realizado por Martha Canfield en su libro Configuración del Arquetipo, en el que vincula el psicoanálisis del fuego con la lujuria metódica y 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, deviene en satanización, es parte del furor destructivo creador que prelude 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 y, más aún, el iluminador trabajo de Martha Canfield, 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 a 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

1. Etapa Vanguardista: Caracterizada por una ruptura con la tradición modernista y una búsqueda artística, tanto a 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, a 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 en la inmediatez de la revelación, y lo 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 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

### MORO Y LA POETICA DE LA OTRA MARGEN

En la tarea de tratar de acceder a la poética de Moro, entendida como arte poético, y de asir lo hasta ahora inasible, nos hemos propuesto estudiar, en primer lugar, el poema titulado “Renommée de l’amour”. También trabajaremos la plaquette *Couleur de bas-rêves, tête de nègre* y el libro *Ces Poèmes*, pertenecientes a su periodo de militancia surrealista plena, para tratar de desentrañar las constantes poéticas de la obra de Moro.

“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.

Es importante señalar, sin embargo, que existe más de una versión con este nombre. En el número 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*<sup>1</sup>

¿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 quizás dar 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 publicados en 1987, también está 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.

---

<sup>1</sup> 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 Alvaro 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)



" 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)

"Estos poemas y su sombra  
consecuente y su luz  
consecuente están dedicados  
a André Bréton  
a Paul Eluard  
con la infinita admiración de  
CESAR MORO" (CP - C. Dedicatoria general del libro)

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, el poema "Où le sang se manifeste mon désir" (Donde la sangre se manifiesta mi deseo) es encabezado 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) (CP- C, p.p.63-63)

El único otro poema dedicado en este poemario es el último de la serie "À l'occassion du nouvel an" y lo ofrece simplemente "À mes amis", (Con motivo del Año Nuevo, A mis amigos)(CP,67-69)(CP-C,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)

"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)



“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)

“Había 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)

La idea fundamental que subyace a estas dedicatorias es que la poesía, el acto de escribir mismo constituye un acto ritual de iniciación y que esta es la esencia de la perspectiva revolucionaria del surrealismo.

¿Cuál es la ofrenda clave que hace Moro a los padres del surrealismo en este rito de iniciación?

En el "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?

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



terreno del lenguaje y que sólo podría ser obtenido a través de él, a través de las figuras del lenguaje.

Pero la ofrenda en Moro no sólo se da a nivel paratextual, sino constituye la primera definición y resemantización del amor mismo. La ofrenda es el elemento constitutivo esencial de la función ritual e implica una cosmogonía, la del rito fundacional de una cultura que todavía no surge.

El espacio de la fiesta, la ofrenda, el rito, 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 del rito convoca a todos los seres extraños, los poetas, los homosexuales, los chamanes, que luego del rito son incorporados a un nuevo estadio, el estadio final.

El rito es entonces, por su propia naturaleza, una ofrenda social, una puesta en escena, que al mismo tiempo que instaura un tipo de tiempo, sirve para abolirlo. Hay ritos pre modernos y modernos que Moro interconecta en su propuesta poética y escritural.

En Moro, la ofrenda ritual regala, ofrenda, lenguaje. Se trata de una fiesta orgiástica del lenguaje, en la que el individuo, partiendo del sistema establecido, se desprende para pasar a una situación de limen o margen. El espacio de la liminalidad es el de la danza orgiástica o danza de posesión, en la que el poeta es poseído por el demonio del lenguaje y, a través de él, él mismo se entrega en ofrenda. El poeta también quiere ser poseído.

El lenguaje poético de Moro es liminal porque reivindica el espacio ritual del caos; su puesta en escena ritual es la de la marginalidad y el desafío a todos los niveles, porque es la liminalidad misma la que él ofrenda. 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.

En Moro, la poesía ya no es ni puede ser lo que fue, pero todavía no es lo nuevo. La resemantización de la poética del amor es el acto ritual en el que el poeta se inmola, es la ofrenda que el poeta otorga en el rito fundacional que permitirá acceder a la utopía del poeta.

"Renommé de l'amour", "Renombre del amor", tanto en francés como en castellano estamos ante 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.



¿A quién se hace la ofrenda? 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)

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

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

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.

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, 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.

## **A. EROS Y CONOCIMIENTO: BELLEZA Y PERCEPCION**

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 y 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 el calor de la hoguera en la 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 activo e ideal, capaz de descifrar códigos y percibir belleza en el momento de recrearla.



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.

Esta concepción de la belleza, pone énfasis, - tal como Juan Acha plantea en su libro *El Consumo artístico y sus efectos*, al referirse a la teoría de la recepción: “en la correlación de la acción de la obra como conductora de la recepción (rezeptionvorgabe), por un lado, y en la acción del receptor con su libertad relativa y sus particularidades, por otro.” (Acha, 1988, p. 14)

¿A qué lector ideal apunta Moro? A todo aquel que comparta los criterios de percepción de la belleza y el mismo lenguaje poético. A todo aquel que sea capaz de percibir la realidad de una manera “otra”: los locos, los enamorados, los poetas.

“L’amour dédicace à l’amour” (RA)

“El amor dedica al amor”(RA-1)

“A l’avenir des fous”(RA)

“ Al porvenir de los dementes”(RA-1)

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 a 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)

## B. EROS Y CONOCIMIENTO: LA ESCRITURA DELIRANTE

El primer procedimiento en la construcción de la figura o imagen textual del poeta con la que nos enfrentamos, es la 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? Este se explica 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 frigididad, el sexo, la fertilidad de la noche y finalmente la ternura.

El enamoramiento y estados análogos como la locura se convierten 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" (Moro, 1976, p.53) 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 a 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*" (Rimbaud, 1955, p. 75) Moro tiene que hacer explotar el lenguaje, y



asomarse a través de esta locura metafórica a la locura real que el amor implica y que es la única 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 transtorno total de los sentidos.

La poesía, concebida como "Le parchemin sans fin à l'écriture délirante" (CP, p.10). "El pergamino sin fin de escritura delirante" (CP-C, p. 10), tiene como objeto el 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)

"Sublime luz colgante de un hilo  
De las graves realizaciones  
Sentida Locura" (CP-C, p. 39)

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)

"Arboles núcleos de pena  
Terrenos donde engancha la locura" (CP-C, p. 39)

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

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

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)

"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)

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)

"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)

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

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

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

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

"Las lesiones groseras  
Acostumbran renacer" (CP-C, p. 9)

"Mais l'amour revient plus blessé que jamais" (CP, p.20)  
"Pero el amor regresa más herido que nunca" (CP-C, p. 20)

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)

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



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)

"Cada mañana muy temprano untad vuestras lágrimas  
Cada congoja peina una mañana" (CP-C, p.11)

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

"Las confesiones se arrancan confesiones  
Las dolorosas lágrimas de sangre" (CP-C, p. 53)

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

"una lágrima de plomo" (CMEM, p. 52)

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)  
"sálvese quien pueda los rayos del ombligo"(CMEM, p. 64)

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

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

La espera, como el deseo, están unidos 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)

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

" 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)

"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)

"Beccs de saisons portez-moi  
Vers la nuit vorace"(CP, p. 43)  
"Levadme picos de las estaciones  
Rumbo a la noche voraz" (CP-C, p 43)

### C. EROS Y CONOCIMIENTO: 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.

Alicia Puleo 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 revistaría al acto sexual de virtudes purificadoras, lo vería como un acto de reafirmación vital que reivindica la libertad sexual negada por la sociedad y plantearía la necesidad de volver a la Edad de Oro perdida de la inocencia y pureza originarias.

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

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

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

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

"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)

"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)

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)

"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)

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. (Fernández Cozman. Texto Manuscrito, posteriormente publicado en El Peruano).

"Un goût violent de meurtre  
Les mères battent sans mollesse"(CP, p.17).  
"Un violento gusto de homicidio  
Las madres que azotan con vigor" (CP-C, p. 17)

"Autant de scènes de carnage minutieux"(CP, p. 39)  
"Como escenas de minuciosa carnicería" (CP-C, p 39)

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

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

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)

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



El amor-pasión llevado a tal extremo que comprendiendo por qué los párpados se cierran - uso del presente que nos remite a un siempre - "yo quise arrancarme los ojos"(RA-C). Es un deseo que bordea la locura, que autodestruye al sujeto, 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 gavia" (CP, p. 19)

"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 gavia" (CP-C, p.19)

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)  
"Aguijarse violentamente los ojos con alambres de púas"  
(CP-C,p. 56)



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

"Te alejas  
Yo me despierto ciego" (CP-C, p. 39)

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.

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)

Existe, sin embargo, una contradicción entre la perspectiva feminista, que busca establecer la identidad de la sexualidad femenina y su condición de mujer, y la visión de Moro de la sexualidad a nivel textual.

La visión del cuerpo fragmentado se considera como típicamente masculina, y es aquella en la que " 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 poética de Moro adscribe claramente a la imagen del cuerpo fragmentado, revelando quizás así, a nivel textual, características propias de la homosexualidad. Lo específico podría estar en que si bien los órganos sexuales y la sexualidad pueden estar incorporados en el discurso, siguen siendo fragmentos de un cuerpo dividido.

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. (Fernández Cozman,). 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.

Las referencias al cuerpo y a su situación en el espacio nos presentan a nivel textual la imagen de un cuerpo fragmentado. Cada acto de amor es simbólicamente un sacrificio al amado de un fragmento de sí, pero cada fragmento es distinto y constituye también una imagen de un cuerpo fragmentado que nos remite a una idea del amor como hecatombe, paroxismo, éxtasis en la que los opuestos se funden y se anulan.

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 revêtit jamais ton corps de son armure et la peur outrageante ne rongea jamais les bords peuplés de tes yeux de panthère à l'affût des étoiles filantes que tu dévores dans un clin d'oeil ô fenêtre sur la mer cataclysmes 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)

"...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

600793



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, p.p. 51-52)

"Les bras sectionnés et augmentés de doubles corps"(CP, p. 53)  
"Los brazos seccionados y aumentados por cuerpos duplicados"  
(CP-C, p. 53)

"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 essay 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)

"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)

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

"Les panoramas de rapports charnels  
Où les corps s'unissent en vue de très fines structures périssables"  
(CP, p.11)

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

"Remue la parole ne bouge  
Parmi la houle du coït des félins"(CP, p. 49)

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

"Un pli sur le sein gauche  
Des femmes atteintes de la manie dévorante" (CP, p.16)

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

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



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

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 ¿ que es lo que se busca con este frenesí? En Renombre del Amor, el poema, escrito en prosa plantea "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, 1980,b, p. 60).

El análisis de Renommée de l'amour y los poemas del período poético surrealista nos revela que para Moro, como para Nietzsche, 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. EROS Y CONOCIMIENTO: 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. En Moro el amor, la belleza, el conocimiento, constituyen el objeto que el sujeto construye y en el proceso del cual, 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, la 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.

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 apagado 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)

"Calendarios inmensos  
Mostrando sólo un día inmenso" (CP 16)

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)

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

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)

"Para maldecir los instantes que se dicen felices  
Para el reloj despertador cargado de pólvora"(RA-1)

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

"Qué infinito encuentro  
Tal un dolor abdominal" (CP-C, p. 40)

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)  
"el rebaño de demonios en el alba áfona" (CMEM, p. 64)

"L'ophidien angélique"(CP, p.11)  
"El ofidio angélico" (CP-C, p.11)



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 éste, con la idea de la mujer, la virgen, la madre.

Para los surrealistas, corriente en la que Moro milita, la correspondencia cósmica que se establece entre los distintos niveles de la serie se da a través del 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. Es por esto que Bréton reafirma 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)

Martha Canfield es muy clara al presentar el punto de vista del gnosticismo. Según ella, para los gnósticos, 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 que impone su ley sobre los hombres y ellos se someten normalmente a esta ley.(Canfield, 1988, 163)

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.(Canfield, 1988, p.p. 168-169)



Es trasgrediendo la ley que contradictoriamente se busca la salvación. Perspectiva nihilista 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.

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)

"A las señales de fuego del puñal  
A los solos los únicos recuerdos sexuales". (RA-1)

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, presiden 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 a nivel individual como social.

## **E. EROS Y CONOCIMIENTO: 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.



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)

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

¿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.

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, eran el camino para lograr una mediación con los dioses.

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 significante 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.



La poesía es práctica ritual por excelencia, sacrificio, y su ofrenda es el lenguaje. El poeta es el genio demoniaco que ofrenda el lenguaje al oráculo de la poesía. ¿A qué oráculo ofrenda Moro su poesía?

A la perspectiva revolucionaria del surrealismo, pero la naturaleza de la ofrenda poética de Moro al altar del surrealismo no fue un mero acto de adoración epigonal ni se limitó a repetir fórmulas y códigos gastados sobre lo fantástico y lo onírico.

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. 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", tal como lo plantea Carpentier, en el prólogo a *El Reino de este Mundo*.(Carpentier.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, hecha por 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 inconsciente, alojados en el mundo de la oscuridad. Pachacamac es precisamente la huaca que reúne estas características, representa, como la poesía de Moro, la frontera entre la luminosidad y la oscuridad, es el dios ectónico 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 “Biografía 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 ectónica, 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. Imaginar el Perú es revelar la imponente de las montañas en el camino del valle de la Quinua a Huánuco; descubrir la diversidad del Mar Pacífico, en la playa de Conchán, la dársena de Pucusana o la playa de Ancón; deslumbrarse ante la fiesta anual de Amancaes, en donde las negras vestidas con la bata tradicional bailan la marinera; o saborear una rica causa con choclo, camote y trozos de palta.

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. Es por esto que 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 coraquenque, de pareja alada, dejando caer las plumas catastróficas.

“La poesía intenta unir el entorno físico del hombre por medio de las categorías más arcaicas - la analogía y la identidad, el símil y la metáfora - que el poeta comparte con el lunático y el amante y que en lo fundamental son las categorías de la magia” (Frye, 1986, 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. Es por esto que, tanto en la poesía de Moro como en el lúgubre santuario, son objeto de cuidado y adoración los cóndores, halcones, gallinazos y buitres.

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

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

"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)

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 Pachacámac, 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 su 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, transformar

"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. 204))

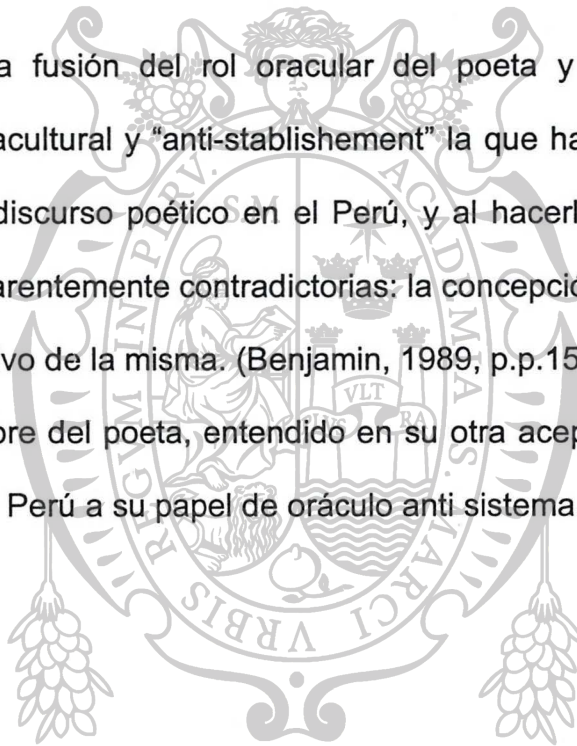


La concepción del amor en Moro es, tal como hemos visto en el presente estudio, sinónimo de expresión del mal y perversión, de práctica ritual y sistema alternativo de conocimiento. Es en suma, una poética que sólo puede ser definida como la poética de la otra margen.

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 III

#### SENSACIÓN Y SINESTESIA: EL TRANCE Y EL EXTASIS

Nos proponemos demostrar, en este capítulo, el uso distinto del lenguaje surrealista que hace Moro. Para tal efecto nos centraremos, como hemos precisado anteriormente, en el poema *Renommée de l'amour* y en poemas claves de *Couleur de bas-rêves*, *tête de nègre* y de *Ces poèmes* que nos servirán para, a través de un análisis retórico, diferenciar la poética moreana de la surrealista.

La noción básica con la que hemos visto que Moro redefine el amor es la ofrenda, la inmolación, el rito, noción que surge no sólo del contenido semántico, del mundo representado al que nos remite el verso "L'amour dédicace à l'amour" ("El amor dedica al amor"), sino al uso de determinadas 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.

El estudio de las regularidades del lenguaje poético en las obras mencionadas revelan, 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.

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.

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)

“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”

En el caso de la metáfora sinestésica se asocian 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.



Para desarrollar este trabajo de descripción y explicación retórica, 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 recíprocamente 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 sinestias 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 cronológicamente fue concebido 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.

"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)

"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)

En este pequeño poema una metáfora sinestésica abstracta es la que articula el conjunto de figuras retóricas y da sentido al poema y al poemario mismo. En él se define la existencia, una categoría filosófica abstracta, como "agua de hierro" "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 las sensaciones táctiles que éstos producen para mejor acceder 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.

El fuego en Moro no sólo representa el amor físico,



"el fuego representa la totalidad (la esencialidad) del saber y que, naturalmente, este saber se ha vuelto inaccesible a causa de la prohibición. Moro es un "iniciado" que, desde que ha visto el fuego originario, ha quedado al mismo tiempo encendido y quemado (vivo y muerto), y su vida de ahora en adelante no puede ser otra cosa que la quemante espera del regreso a (de) aquel fuego originario" (Canfield, 1988, p.156)

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 son 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, 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 del grupo  $\mu$  (Grupo Mi o de Lieja). (Grupo  $\mu$ , 1987)

Haremos uso de la terminología por ellos utilizadas 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.

## A. METAPLASMOS

Así, a 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. Estudiando el poema mencionado 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/ // /n/. En la segunda



parte del poema las vocales que se repiten son la /o/ y la /u/ y las nasales /â/ y /õ/, 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 de la palabra "existence" y "eau" con la que se identifica y la geminatio 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)



“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)

El porvenir de locura que este amor suscita está asociado con el placer, el dolor y la muerte. Moro busca renombrarlo también a través del significante. La combinación del sonido gutural del fonema “g”/g/ con el sonido de la consonante nasal “ñ” /ɲ/ 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.

## B. METATAXIS

A nivel de las metataxis, figuras relacionales de adjunción repetitiva como la anáfora y la geminatio devienen en ejes constitutivos de la construcción de sentido, porque las repeticiones de las dedicatorias en cada verso tiene como objetivo convertir al poema en una letanía ritual.

Las relaciones de adjunción repetitiva pueden darse tanto a nivel fónico, como sintáctico o 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"); y la geminatio, al concepto que se busca renombrar, el 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)

"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)

En el poema existen también anáforas en las que se conjugan los tres niveles. El eje sigue siendo, sin embargo, la dedicatoria, y el objeto, el concepto que se busca renombrar

"Aux premiers événements qui signaleront la révolte  
et le sang  
Aux draps de crimes passionnels  
Aux beaux draps de suicides" (RA)

"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)

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

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

La 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 afinadas en lo especulativo.

### C. METASEMEMAS

En Renomé de l'amour los metasemas utilizados para redefinir el amor son también, y fundamentalmente, sinestesias abstractas vinculadas al sentido del tacto. Se abre 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 hielo, porque para Moro, aquellos que no son tocados mueren como perros envenenados.

" 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)

"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)



La absoluta novedad de su poesía se revela si se leen las metáforas como una sucesión de metáforas encadenadas (Rifaterre, 1979, p.p. 217-234), escritura automática expresada tanto a través de versos libres como de la prosa poética (poema en castellano también titulado Renombre del Amor, que apareció en el nº 3 de la revista Escandalar), en las que cada palabra establece un campo semántico de asociaciones que hay que develar.

"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)

"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)

La violencia está vinculada con el lecho (sábanas de crímenes pasionales, sábanas de suicidas, culata del revólver) y esta constituye, a su vez, el elemento simbólico clave de la ofrenda amorosa y de la ofrenda poética. Dolor frente al vacío, a la pérdida, pero ¿de qué?. La voz poética se lamenta por la pérdida del objeto amado, pero sobre todo, de este acceso efímero al éxtasis, al absoluto. Hay que recapturar el instante y perennizarlo.

"Pour maudire les instants soi-disant heureux  
Pour le réveille-matin chargé de poudre"(RA)

"Para maldecir los instantes que se dicen felices  
Para el reloj despertador cargado de pólvora"RA-1)

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)

#### D. SENSACION Y SINESTESIA

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 percederas 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 perennizarlo.

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 subconciente que accede a las formas culturales, sus asociaciones y referencias, haciéndolas estallar.

En las sinestesias de acumulación, finalmente, la evocación de sensaciones analíticas, discontinuas, se expresa por medio de un lenguaje que ha estallado y que trae como ráfagas estos fragmentos del inconciente, y 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 irrepetible que constituye el aura del momento poético, y la misma identidad y correspondencia de los sentidos como instrumento cognitivo que permite acceder a lo eterno y lo absoluto.

¿Cómo conjugar lo efímero y lo eterno, la unicidad de lo diverso y lo Uno, entendido como totalidad? La memoria es clave, pero también fragmentada. Moro recurre a sinestesias de acumulación para lograr el efecto kinestésico del devenir que es la única manera en la que ese momento único no se pierda.

"Oublier ton goût d'incendie  
Ta nuée de tourments  
Ton odeur de tonnerre  
Ton poids de fleuve  
Tes gestes de cataclysme?" (CP, p. 39)

"¿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)

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)

"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)

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. Así, para no detenerse más que en el límite de las fuerzas, para experimentar todo lo que la vida puede darnos - dice Moro - uno daría encantado todos los poemas, pero sólo la palabra nos lleva a este límite en el que la visión y la voz pueden adquirir una nueva dimensión espacial y cultural.

"La vision courbe dont la voix se perd dans le gouffre du rire  
Brûle les amygdales fourbues des chercheurs de chance  
Air comprimé en éclaboussures de lunettes fourmilières" (CP, p.29)

"La visión curva y su voz que se pierde en las fauces del reír  
Quema las amígdalas rendidas de los busca-suerte  
Aire comprimido en salpicaduras de lentes-hormigueros" (CP-C, p.29)



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)

"Gustos y colores con igual densidad" (CP-C, p.16)  
"sangre más rica que el aroma y el oído  
SANGREMASTORNASOLANTEQUEEL  
REFLEJARDECABELLERAS"(CP-C, p. 63)

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

Se acumulan presencias o ausencias que 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.

Es por esto también que su lenguaje es sobre todo escritura, lenguaje signo, lenguaje 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)

"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)

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)

"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, p.p. 64-65)

La acumulación de estos recuerdos van 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)

"Uno a uno libera los cabellos  
Aullantes y helados" (CP-C, p. 15)

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

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)

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

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

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)

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

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.

Esta identificación descubre la esencia de las relaciones con el ser amado, las profundidades de la ira, la dureza o frialdad tanto 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)

"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)

Pero los recuerdos no son sólo placenteros, los sentimientos, que su concepción del amor como paroxismo implica, llevan también al extremo y con toda su carga emotiva, el lado oscuro del amor.

"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)

"¿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)

Este desplazamiento sensorial, esta simultaneidad y fragmentación hace difícil la nominalización, porque esta 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)  
"Primero lo verde yerro en tu nombre" (CP-C, p. 20)



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)

"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)

"Arboles frutos reflejos garras sordas" (CP-C, p. 44)

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

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, pobre...pobre, no es más que "Fruit de terre comme l'aurore de verre" (CP, p. 13),("Fruto terreno tal como la aurora de vidrio" CP-C, p.13) 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

También lo emparenta con esta tradición el uso de recursos metalógicos como la hipérbole y la ironía. El efecto irónico surge de la asociación de metasememas 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 estos. 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 cotidianeidad a través del humor negro.

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 simplemente 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)

"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)

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 liberador porque tiene algo de sublime y elevado. Es sublime porque tiende al triunfo del narcisismo, a la invulnerabilidad del yo que se afirma victoriosamente, que se niega a dejar que se le impongan los sufrimientos de la realidad exterior y los transforma más bien en ocasiones de placer. Es por esto, enemigo mortal 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)

"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 la borde de la nada, nos da la nada en garantía."(Breton, 1970, p.11. Traducción mía)

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.

El humor surge de un principio generalizado de mutación, de metamorfosis. Las correspondencias se establecen por una realización interrumpida de acordes pasionales que llevan a la liberación del lenguaje de su significación exclusiva y anquilosada, aquella impuesta por el uso con las que se recubre prácticamente a todas las palabras y que no deja virtualmente ningún campo fuera del ya establecido por la rutina.

El humor con el que Moro enfrenta la problemática de las preferencias sexuales o las creencias religiosas, también lo emplea en los pocos poemas en los que plantea de una manera más explícita la problemática social. 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  
mêlé d'absences de pensée  
produite par des chat-huants  
ensevelis sous les dalles" (CBRTN, p. 50)

"En los bajos fondos  
un reloj de vasos 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 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)

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 olor, 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 los 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 IV**

### **EL DESAFIO RITUAL Y LA ESCRITURA MITICA DE LA MODERNIDAD**

La ofrenda ritual se ha revelado, a 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: TRADICION Y VANGUARDIA**

En su libro *Sensación y Sinestesia*, Schrader resume en una interesante mirada retrospectiva la historia de la sinestesia. (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". Mediante 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 desintegran.



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 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. Es por esto que 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 el 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*!!" "Al fondo de lo desconocido para encontrar algo *nuevo*!" (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,p. 12)

El sentido oculto, casi esotérico de estos símbolos llevan 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, p.32)

La tarea del poeta es hacerse vidente, "Le poète se fait voyant, par un long, immense et raisonnée dérèglement de tous les sens" (Rimbaud, 1955, p. 76)" El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado *desorden de todos los sentidos*" (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 mifológico" 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 infanticidas" 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, es por esto que "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)"Automatismo psíquico puro, por el cual nos proponemos expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea 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".

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 en el debate sobre la modernidad que mantiene con Marshal Berman sostiene 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.

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 cual insurge 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. DESAFIO 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.

Esta lucha la llevó Moro tanto contra los enemigos del movimiento, como al interior del mismo, porque para él la visión del mundo del surrealismo no consistía en la mera repetición epigonal de algunas fórmulas escriturales en el seno de los movimientos de vanguardia.

Fue intransigente en el propio movimiento surrealista, y se expresó - según Coyné - en contra de la admisión en su seno de "personajes tan sospechosos como Diego Rivera" o de "jóvenes más aprovechadores que aprovechados". (Moro, 1958, p.57)

Desenvainó también la espada 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 plagiarlo 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 *Ombbligo* 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 así su propia identidad y se inserta en la tradición literaria peruana y latinoamericana, en una lucha ideológica



contra los epígonos y plagiarios y denunciando la falta de consecuencia y el abandono de los principios, en el propio movimiento surrealista.

## E. SURREALISMO Y MARGINALIDAD: CONTRA IGLESIAS Y CAPILLAS

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)



"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 obsceno" (CP-C, p. 41)

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)

"Reproducción minuciosa de una pareja de castores yendo  
al concilio de Trento"CP-C, p. 17)

"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)

"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-negroUna 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.p. 17-18)

"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)

"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)



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 a 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)

"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)

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)

"Día y noche la sangre borra los vestidos  
Invierno o verano  
Mato padre y madre" (CP-C, p. 15)



"L'infanticide croît la peur décroît" (CP, p. 27)  
"Crece el infanticidio el miedo decrece" (CP-C, p. 27)

"Autant de scènes de carnage minutieux" (CP, p. 39)  
"Como escenas de minuciosa carnicería" (CP-C, p. 39)

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

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

"S'enfoncer les yeux à coups de fil barbelé" (CP, p. 56)  
"Aguijonearse violentamente los ojos con alambres de púas"  
(CP-C, p. 56)

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)

"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)

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 con la finalidad de desafiar y trastocar el mundo de la moral burguesa y su hipócrita doble vida: virtudes públicas, vicios privados. Falso



ascetismo público, transacciones comerciales privadas, sea en el matrimonio o en el burdel

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 escandalosa, una vida de desafío a la sociedad burguesa y sus valores.

"Dispérsame en la lluvia o en la humareda de los torrentes que pasan  
Al margen de la noche en que nos vemos tras el correr de las nubes...  
Mi amigo el Rey me acerca al aldo 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)



Moro quiere que lo dispersen en la lluvia o en la humareda de torrentes que pasan, no quiere, definitivamente, un reconocimiento oficial, un falso engrandecimiento individual. Por eso 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.

Pero existen 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, que en las condiciones de absoluta independencia frente a toda manifestación de poder y academicismo oficial, sólo podía traducirse en una lucha precaria, pero digna por la supervivencia, como profesor de francés en un colegio militar o ejerciendo cualquier otro oficio similar.

## 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.

Según Cornejo Polar, 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 comprensivo 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 unió corrientes de diferente procedencia cultural e histórica revelaría, por lo tanto, 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 – según Bueno - 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, subraya el autor, 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 incorporado entonces, 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,



especialmente ahí donde existía un proyecto de búsqueda de identidad incorporando variedades étnicas y culturales a un proyecto nacional.

Pero en el cuadro de nuestra vanguardia no todo fue localista y tradicionalista, habría habido casos de cosmopolitismo en aras de un presunto universalismo. Martín Adán, Moro y Westphalen, serían los representantes de esta corriente que según Bueno y 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.



## CONCLUSIONES

1. La recepción crítica a la obra de Moro por parte de la comunidad hermenéutica, ha pasado por las siguientes etapas: Estilística, Biográfica, Formal y Posmoderna.
2. Los estudios de dicha comunidad han mantenido separados el texto del contexto, el análisis retórico textual y la problemática ideológica y cultural, o, cuando han establecido relaciones entre ambos, no han tenido en cuenta los paradigmas específicos de la tradición ideológica y cultural en la que Moro se inserta.
3. El eje articulador de sentido en la obra de Moro es la concepción de la poesía como ofrenda ritual, fiesta orgiástica del lenguaje, rito fundacional que debe permitir al poeta ser poseído y acceder a la utopía de la poesía de la otra margen.
4. La función ritual, oracular de la poesía, radica en descubrir la carga mágica que existe en los lugares, así como en las vinculaciones insólitas



entre los objetos y las personas. La carga mágica de luminosidad, oscuridad e inestabilidad - que abre las puertas de ingreso al infierno, la noche y al hueco de la crisis existencial- vincula a la poesía de Moro con la tradición milenaria de Pachacamac, que es la huaca del mundo andino que reúne estas características.

5. La poesía tiene como función rescatar ese pasado a través del sueño, porque la poesía representa la nocturnidad que absorbe y recupera la luz y es en “el dominio del sueño y la superestructura” que se recuperan “los tesoros anímicos de un pueblo” y se va “formando el alma colectiva y el mito”.
6. El uso del francés como lengua poética es otro aspecto clave de la función ritual de la poesía en Moro. Se trata de un código de iniciados, utilizado para la mediación con los dioses, un código ritual que permite a los intermediarios privilegiados la comunicación con la divinidad.
7. La resemantización del amor como gran significante de la Poesía es el elemento esencial de la danza ritual, y a su vez su efecto. La noción de poesía como ofrenda ritual es la primera definición con la que se subvierte la vieja poética del amor.
8. Moro deconstruye la función del Eros como el gran significante del Conocimiento. La función de la poesía no es ya acceder a la Totalidad, la Belleza y el Bien. Se trata, más bien, de una visión fragmentaria y discontinua de la poesía, y del acceso a un conocimiento que intenta capturar el proceso de percepción de la belleza como sinónimo del Mal, los estados de locura y el trastocamiento y alteración de todos los sentidos. Fenomenología vital, que se opone al episteme racionalista



Occidental de la Razón y el Logos, y se plantea como la función de la poesía otra forma de descifrar el cosmos.

9. La noción básica de ofrenda, inmolación y rito, con la que Moro redefine el amor, surge no sólo del contenido semántico, sino del uso de determinadas figuras del discurso. 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.
10. La metáfora sinestésica es esencial para esta perspectiva porque en ella 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 permite expresar la zona de indeterminación entre dos semiósferas sensoriales y acceder, así, 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.
11. La ofrenda ritual se revela así 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.
12. La poética del ritual de Moro establece dos actos de habla en tanto acto de comunicación social en el circuito literario de su época: la reivindicación de la opción escritural y la visión del mundo del surrealismo, y el desafío al academicismo oficial y los valores de la sociedad oligárquica.



13. La reivindicación del surrealismo en Moro, implica, sin embargo, un uso distinto del lenguaje surrealista que la de sus similares europeos. 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 las prácticas rituales y con la lógica y las tradiciones de un pueblo, opuesto como él, a la racionalidad occidental. Se incorpora, así, de una manera iconoclasta a dicho movimiento, modifica alguna de sus propuestas y reformula su identidad en este proceso.
14. El desafío implicó enfrentarse tanto con la tradición de hispanismo colonialista de la oligarquía, como con el sector hegemónico de la perspectiva anti-oligárquica, el indigenismo. Atacó a los primeros, porque el servilismo de los académicos de la cultura oficial les impedía captar el mundo maravilloso de las apariciones traídas por el oráculo, la riqueza del mundo del inconciente que subyace a todo pensamiento racional y que sin tabúes ni censuras logra transmitir la riqueza de un yo, que ya no sería individual, sino colectivo, un yo mítico. Contrapuso a la perspectiva exteriorista y realista de los segundos, una manera inusitada de recuperar los tesoros culturales y anímicos del pasado cultural indígena.
15. La poética del ritual asume la escritura de la modernidad desde una perspectiva mítica. La esencia de la propuesta poética de Moro radica en no disolver su identidad cultural, adhiriendo acríticamente a la modernidad occidental, con lo cual toda la especificidad de nuestra cultura estaría perdida, sino en lograr expresar el contenido de la zarza ardiente de la poesía surrealista, desde el Perú, por el surrealismo mundial.

## BIBLIOGRAFIA



- Acha, Juan.  
1988 El consumo artístico y sus efectos. México. Editorial Trillas.
- Alexandrian, Sarane.  
1971 *André Breton par lui même*. Paris. Editions du Seuil.
- Alonso, Joseph, Lefort, Daniel y otros (compiladores).  
1992 *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.
- Altuna, Elena.  
1994 "César Moro: escritura y exilio". En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año XX, nº 39, Lima; pp. 109-125
- Alquié, Ferdinand.  
1974 *Filosofía del surrealismo*. Barcelona. Barral Editores.
- Anderson, Perry  
1989 En: Berman, Marshall; Anderson, Perry y otros (compilador Nicolás Casullo). *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires. Punto Sur Editores.
- Angvik, Birger.  
1997 "Tentativas del amor Infinito" y "El mundo alucinante del amor a la literatura: la Tanato-grafía y la Bio-grafía." En. *India Bonita (O del amor y otras artes) Ensayo de cultura gay en el Perú*. Lima. MHOL.
- Aragon, Louis.  
1973 *André Breton. Surrealismo frente a Realismo Socialista*. Barcelona. Tusquets editor.
- Baciu, Stephan.  
1974 *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. En: Joaquín Mortiz. México.
- Barthes, Roland.  
1984 El placer del texto. Lección inaugural. México. Siglo XXI.  
1986 *Fragmentos de un discurso amoroso*. México. Siglo Veintiuno Editores.
- Bataille, Georges.  
1995 *L'erotisme*. Paris Les éditions de Minuit.



- Baudelaire.  
1975 *Oeuvres complètes*. France. Editions Gallimard.
- Bedouin, Jean Louis.  
1964 *La poésie surréaliste*. Paris. Seghers.
- Behar, Henry.  
1971 *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Barcelona. Barral editores.
- Belli, Carlos Germán  
1956a "César Moro" En: La Prensa. Lima. pág 8.  
1956b "Los forjadores de la poesía contemporánea del Perú". En: Copé. Lima. Vol 5, nº 13, 1974, pp 13-14.
- Benjamin, Walter.  
1980a *Imaginación y Sociedad*. (Iluminaciones I) Madrid. Taurus Ediciones.  
1980b *Poesía y capitalismo* (Iluminaciones II), Madrid. Taurus Ediciones  
1989 *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires. Taurus Ediciones.
- Berman, Marshall.  
1989 *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México. Siglo XXI Editores.
- Beuchot, Mauricio; Blanco, Ricardo (compiladores).  
1990 *Hermenéutica, Psicoanálisis y Literatura*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Blanco, Desiderio y Raúl Bueno.  
1980 *Metodología del análisis semiótico*. Lima. Universidad de Lima.
- Breton, André.  
1964 *Nadja*. Paris. Le livre de poche.  
1970 *Anthologie de l'humour noir*. (compilación) Paris. Le livre de poche.  
1972 *El surrealismo, punto de vista y manifestaciones*. Barcelona. Barral Editores.  
1987 *Manifestes du surréalisme*. Paris. Folio. Gallimard.
- Brousse, Cottet y otros (dirigido por Gérard Miller).  
1988 *Presentación de Lacan*. Buenos Aires. Ediciones Manantial.
- Bueno, Raúl.  
1985 *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*. Lima. Latinoamericana editores.  
1994 *Apuntaciones sobre el lenguaje de la vanguardia poética*



hispanoamericana. En: texto manuscrito distribuido en el Seminario de Literatura Latinoamericana I, curso dictado en la maestría de Literatura Peruana y Latinoamericana en la UNMSM.

Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo.

1987 Apogeo y crisis de la República Aristocrática. Lima. Ricchay Perú, 4ª edición.

Cahn, Alfredo.

1960 Goethe, Schiller y la época romántica. Buenos aires. Editorial Nova.

Canfield, Martha.

1988 *Configuración del arquetipo*. Firenze. Università degli studi di Firenze. Departamento di Lingue e Letterature Neolatine. Opus Libri.

Carpentier, Alejo.

Dos Novelas. *El Reino de este Mundo y El Acoso*.

Clancier, Anne.

1977 *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid. Cátedra.

Cohen, Jean.

1970 *Estructura del lenguaje poético*. Madrid. Gredos.

Cornejo Polar, Antonio.

1989 *La formación de la tradición literaria peruana*. Lima.CEP.

Coyné, André.

1956 "Cayó la cortina de tinieblas..." En: Suplemento Dominical de El Comercio. Lima, p 2

1956b "César Moro" En: Imprenta Torre Aguirre. Lima.

1956c "César Moro" En: Cultura. Lima, Año 1, nº 1. p p 58-60.

1956d "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, nº 1.

1974 "César Moro entre Lima, París y México" En: Julio Ortega, compilación. *Convergencias/ Divergencias/Incidencias*. Tusquets Editor. Barcelona, p p 448- 451

1975 "César Moro" En: César Moro. *La Tortuga ecuestre y otros textos*. Edición de Julio Ortega. Monte Avila Editores. Caracas.

1980 "Moro collage" En: Escandalar, volumen 3,nº 3. Escandalar INC, Nueva York 1980, p p 81- 83

1981 "Moro: una edición y varias discrepancias" En: Hueso Húmero. Revista trimestral de Artes y letras. Nº 10. p.p. 148-170

1987a "Moro entre otros y en sus días". En: Cuadernos



- Hispanoamericanos, nº 448. p. 73, 89
- 1987b "Ahora, al medio siglo". En: César Moro. Ces poèmes. Edición de Armando Rojas. Libros Maina. Madrid.
- 1992 "César Moro: Surrealismo y poesía". En: Avatares del Surrealismo en el Perú y en América Latina. Institut Français d'Études Andines - Pontificia Universidad católica. Lima. Actas del Coloquio Internacional sobre el surrealismo, realizado en Lima en 1990.
- Culler, Jonathan.
- 1978 *La poética estructuralista*. Barcelona. Editorial Anagrama
- 1984 *Sobre la deconstrucción*. Madrid. Cátedra.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline.
- 1989 *El surrealismo*. México. FCE, 1989.
- De Torre, Guillermo.
- 1974 *Historia de la Literatura de vanguardia*. En. Colección Punto Omega, Vol 117, 118, 119). Madrid. Ediciones Guadarrama.
- Delgado Washington.
- 1984 *Historia de la Literatura Republicana*. Lima. Ediciones Ricchay Perú.
- Dreyffus, Mariela
- 1989 "César Moro o la sublime interpretación delirante de la realidad". Lima. Tesis para optar el título de Licenciada en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Escuela Académico Profesional de Literatura.
- Ducasse, Isidore.
- 1982 *Cantos de Maldoror*. Barcelona. Guadarrama.
- Durozoi, G y B. Lecherbonnier.
- 1974 *El Surrealismo*. Madrid. Ediciones Guadarrama.
- Eagleton, Terry.
- 1983 *Una introducción a la teoría literaria*. México. FCE.
- Eguren, José María.
- 1974 *Obras Completas*- Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima. Mosca Azul Editores.
- Eco, Umberto.
- 1985 *Obra Abierta*. México. Editorial Planeta.
- Elmore, Peter.
- 1993 *Los muros invisibles*. Lima. Mosca Azul Editores.



Eluerd, Roland.

1985 *La pragmatique linguistique*. Paris. Nathan.

Escobar Alberto.

1973 *Antología de la poesía peruana. Tomo I*. Prólogo, selección y notas de En: Ediciones Peisa. Lima.

1989 *El imaginario nacional*. En: Ediciones del IEP (Instituto de Estudios Peruanos). Lima.

Fernández Cozman, Camilo.

1990 *Las Insulas Extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima. Naylamp Editores.

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

"La poesía de César Moro: Apología del paroxismo" (texto manuscrito, también aparecido en *El Peruano*)

Ferrari, Américo

1979 "Moro, el extranjero" En: *Hueso Húmero*. Lima, nº 2, p.p. 57 - 69.

1990 *Los sonidos del silencio*. Poetas Peruanos en el siglo XX. Lima. Mosca Azul Editores.

Figueroa, Esperanza

"Presencia de César Moro" En: *San Marcos* nº 15.

Fontanier, Pierre.

1977 *Les figures du discours*. Paris. Flammarion.

Foucault, Michel.

1990 *Histoire de la folie*. Saint Amand. Gallimard.

1985 *Histoire de la sexualité*. Vol 1. (*La volonté de savoir*). Mayenne. Editions Gallimard.

Frye, Northop.

1986 *El camino crítico*. Madrid. Taurus Ediciones.

Garrido-Maturano, Angel

1995 "El decir en la metáfora" En: *Areté* Vol. VII, No. 1, p.p. 27-43.

Gauthier, Xavière.

1971 *Surréalisme et sexualité*. Paris. Editions Gallimard.

Gauthier, Xavière; Guyotat, Pierre y otros.

1973 (sous la direction de Philippe Sollers). *Artaud*. Paris. Union Générale d'Éditions.



- Gracq, Julien.  
1985 *André Breton*. Paris. Librairie José Corti.
- Grupo  $\mu$ .  
1987 *Retórica General*. Barcelona. Paidós Comunicación.
- Higgins, James  
1984 "Westphalen, Moro y la poética surrealista". En: *Cielo Abierto* n° 29. Lima, p. 16.
- Jean, Marcel.  
1978 *Autobiographie du surréalisme*. Paris. Editions du Seuil.
- Jefferson Ann and Robey David  
1992 *Modern Literary theory*. Londres. Batsford Academic and Educational Ltd
- Kaneman-Pougatch y Elisabeth Pedoya Grimbretière  
1992 *Plaisir des Sons*. Saint-Amand. Hatier. Didier
- Kristeva, Julia.  
1987 *Historias de amor*. México. Siglo Veintiuno.  
1989 *Poderes de la perversión*. México. Siglo Veintiuno.
- Lauer, Mirko y Abelardo Oquendo  
1970 *Vuelta a la otra margen*. Compilación de. En: Casa de la Cultura del Perú. Lima.
- Lauer Mirko.  
1983 *Los exilios interiores*. Lima. Hueso Húmero Ediciones.  
1989 *El sitio de la literatura*. Lima. Mosca Azul Editores.
- Lausberg, Heinrich.  
1975 *Elementos de retórica literaria*. Madrid. Editorial Gredos.
- La Révolution Surréaliste (No. Del 1 al 11)  
1924-1928 Paris. Librairie Gallimard.
- La Révolution Surréaliste (No. 12)  
1929 Paris. Librairie José Corti.
- Le Surréalisme au Service de la Révolution (No. 1 al 4)  
1930-1931 Paris. Librairie José Corti.
- Le Surréalisme au Service de la Révolution (No. 5 y 6)  
1933 Paris. Editions des Cahiers Libres.
- Literatura y Sociedad en el Perú I. Cuestionamiento de la crítica.



- 1981 En: Hueso Húmero Ediciones. Lima.
- Literatura y Sociedad en el Perú II. Narración y poesía en el Perú.  
1982 En: Hueso Húmero ediciones. Lima.
- Lotman, Yuri.  
1990 *University of the mind*. Indiana University Press. G.B.
- Mariátegui, José Carlos.  
1973 El artista y la época. Lima. Editorial Minerva, (Serie popular)
- Mauron, Charles. En: Clancier, Anne.  
1977 *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid. Cátedra.
- Mignolo, Walter.  
1984 *Textos, modelos y metáforas*. México. Veracruz Universidad Veracruzana.  
1986 *Teoría del texto e interpretación*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Monguió, Luis.  
1956 *La poesía postmodernista peruana*. México. FCE.
- Monnerot, Jules.  
1949 *La poésie moderne et le sacré*. Paris. Gallimard.
- Montserrat Torrents, José.  
1983 *Los gnósticos*. Volumen 1 y 2. Editorial. Madrid. Gredos.
- Moro, César  
1925 "Cocktail amargo", "El corazón luminoso" y Anadipsia". En: El Norte, Trujillo.  
1928 "Poemas de César Moro". *Oráculo. Infancia y Following you around*. En: Amauta, nº 14, abril de 1928. Amauta. Lima, p.p.30-31.  
1933 "Renommée de l'amour". En: Le Surréalisme au service de la révolution, nº 5, mayo de 1933. Editions des Cahiers Libres, Paris, p.38.  
1943 "Le Château de grisou". México. Editions Tigrondine.  
1944 "Lettre d'amour". México. Editions DYN.  
1947a "Viaje hacia la noche" "Un pintor inglés". En: Las Moradas, volumen 1, nº 1, mayo de 1947, p.9. Editora Médica Peruana. Lima.  
1947b "Homenaje a Bonnard". En: Las Moradas, volumen 1 nº 2, julio-agosto de 1947, p.p. 143-144. Editora Médica Peruana, Lima.  
1948a "Breve comentario bajo el cielo de México". En: Las Moradas, volumen 1 nº 3 Diciembre 1947-Enero de 1948, p.p. 265-270.



- Editora Médica Peruana. Lima.
- 1948b "El sueño de la cena de Guermantes" y viñetas. En: Las Moradas, volumen 2, nº 4, abril de 1948 p.p 17-22 y p.p. 22, 30, 36 y 83 respectivamente. Editora Médica Peruana. Lima.
- 1948c "Pequeña antología de Pierre Reverdy" y "Carta a Xavier Villaurrutia". En: Las Moradas, volumen 3, nº 7 - 8, p.p. 56-73 y 117-120.
- 1948d Viñetas. En: Las Moradas, volumen 2, nº 6, octubre de 1948. Editora Médica Peruana. Lima.
- 1948e "Carta de Amor" "Le regard magnetique du satanisme" (poema de Moro y foto de Zapata). En: Las Moradas, volumen 2, nº 5, julio de 1948, p.p. 117-120 y p. VIII, respectivamente. Traducción de Emilio Adolfo Westphalen. Editora Médica Peruana. Lima.
- 1954 "Trafalgar Square". Lima. Editions Tigrodine.
- 1957a "Amour à mort". Paris. Editions Le Cheval Marin.
- 1957b La Tortuga Ecuéstre y otros poemas. En: Ediciones Tigrodine.
- 1958 Los anteojos de azufre. En: Editorial San Marcos. Lima.
- 1969a "Renombre del amor". Traducción al castellano de Alvaro Mutis. En: Amaru nº 9, marzo de 1969, p. 51. Universidad Nacional de Ingeniería. Industria Gráfica, Lima.
- 1969b "Su reflejo en el cristal vertiginoso" "Las efímeras representaciones esenciales" y Dibujos de César Moro. En Amaru, nº 9, marzo de 1969, p.54, p. 59 y p.p.55-58 respectivamente. Universidad Nacional de Ingeniería. Industria Gráfica, Lima.
- 1972 Versiones del surrealismo. En: Tusquets Editor. Barcelona.
- 1976 La Tortuga Ecuéstre y otros textos. En: Monte Avila Editores. Caracas.
- 1980a Obra Poética. En: Instituto Nacional de Cultura. Lima.
- 1980b "Renombre del amor" y textos inéditos y desconocidos. En: Escandalar, volumen 3, julio-septiembre 1980, nº 3 p p 60 - 78. Escandalar Inc. Nueva York.
- 1983a Couleur de bas-rêves, tête de nègre. En: Alta Forte Editores, Lisboa.
- 1983b *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. Cooperativa de Artes Gráficas. SCARL. Lisboa.
- 1987a Ces Poèmes. Edición bilingüe. Traducido al castellano por Armando Rojas. En Libros Maina. Madrid.
- 1987b Color de media ensoñación morena. Traducción de Armando Rojas. En: Lienzo nº 7. Universidad de Lima, mayo de 1987. Lima.
- 1987c L'ombre du paradisié et autres textes. Edición bilingüe. Traducción de Franca Linares. En: Antares, Artes y Letras. Lima.
- 1990 Amour à mort et autres poèmes. En: Orphée. La Différence. Giromagny.



Mutis, Alvaro

1969 "Encuentro con César Moro" En: Amaru. Lima, p. 52

Nadeau, Maurice.

1972 *Historia del surrealismo*. Barcelona. Ariel.

Noulet, M.

1944 En: La Prensa, 23 de abril. p. 8.

Nuñez, Estuardo.

1977 *José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú*.  
En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Lima Año III. N°  
5, p.p. 57-66.

Ortega, Julio.

1971a "La Escritura Plural". En: Revista Iberoamericana. Pittsburg. Vol  
XXXVII. Nos 76-77, p.p. 599- 618.

1971b "César Moro". En: *Figuración de la persona*. Edhasa, Barcelona,  
p.p. 117- 128

1974 *La imaginación crítica*. En: Ediciones Peisa. Lima.

1980 "Fervor y nostalgia de César Moro". En: Escandalar,, vol 3, n° 3.  
Escandalar Inc, Nueva York, 1980.

Oviedo, José Miguel

1977 "Sobre la poesía de César Moro". En: Lexis. Revista de Lingüística  
y Literatura. Vol 1, n° 1, p.p. 101-105 (Sección Notas)

Pariente, Angel:

1984 *Antología de la poesía surrealista*. Madrid. Ediciones Júcar.

Paz, Octavio.

1984 *Las peras del olmo*. Colombia. Oveja Negra.

1985 *Los hijos del limo. Vuelta*. Colombia. Oveja Negra.

1986 *El arco y la lira*. México. FCE.

Pellegrini, Aldo

1961 *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa..* En:  
Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires.

Piniña, Patricia

1979 "Hacia la recuperación de la obra de César Moro". Lima. Tesis  
para optar el grado de Bachiller. Universidad Nacional Mayor de  
San Marcos. Programa Académico de Literatura.

Platón.

1983 *El Banquete*. Barcelona. Ediciones Orbis, 1983.

Puleo, Alicia.



- 1992 *Dialéctica de la sexualidad*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Quintanilla, Pablo  
1995 "Metáfora e interpretación en Donald Davidson" En: *Areté*. Vol. VII, No. 1, p.p. 113-129.
- Raygada Carlos  
1934 "La música y la pintura en el Perú contemporáneo". En: *Revista de las Españas*. Madrid. Nos 87-88, p.p. 560-572.
- Raymond, Marcel.  
1960 *De Baudelaire al Surrealismo*. México. FCE.
- Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.  
1982 N° 15. Número especial sobre la Vanguardia. En: *Latinoamericana Editores*. Lima.
- Riffaterre, Michael.  
1979 *La production du texte*. Paris. Editions du Seuil.
- Rimbaud.  
1955 *Pages choisies*. Paris. Librairie Hachette.
- Rodríguez Rosa María.  
1994 *El feminismo francés de la diferencia*. En: *Historia de la teoría feminista*. Coordinación Celia Amorós. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. (p.p. 201- 222)
- Rougemont, Denis.  
1959 *El amor y Occidente*. Buenos Aires. Editorial Sur.
- Rostrowski, María.  
1986 *Estructuras Andinas de poder*. 2ª edición. Lima. IEP.
- Ruiz Ayala, Iván.  
1985 "Elementos de la poética de César Moro en "La Tortuga Ecuestre". Lima. Memoria para optar el grado de Bachiller. Pontificia Universidad católica del Perú. Programa Académico de lengua y Literatura.
- Sartre, Jean, Paul.  
1949 *Baudelaire*. Buenos Aires. Ediciones Losada.
- Schmidt, A.M.  
1969 *La littérature symboliste*. Paris. Presses Universitaires de France.
- Schneider, Luis Mario.



1978 *México y el surrealismo (1925-1950)* México. Arte y Libros.

Schrader, Ludwig.

1975 *Sensación y Sinestesia*. Madrid. Editorial Gredos.

Sobrevilla David

1990 "Surrealismo, homosexualidad y poesía. En: Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina. Institut Français d'Études Andines. Pontificia Universidad Católica. Lima 1992. Actas del Coloquio Internacional sobre el surrealismo en el Perú y América Latina, realizado en Lima.

Steiner, George.

1991 *Réelles présences*. Paris. NRF. Gallimard.

Sucre, Guillermo.

1985 *La máscara, la transparencia*. México. FCE.

Tadié, Jean-Ives.

1978 *Le récit poétique*. Paris. PUF. Ecriture.

Tzara, Tristan.

1972 *Dada*. Barcelona. Tusquets editor.

Ugarteche, Oscar.

1997 (compilación) *India bonita (O del amor y otras artes) Ensayo de cultura gay en el Perú*. Lima. MHOL.

Vargas Llosa, Mario

1958 "Nota sobre César Moro". En: *Literatura*. Nº1. Lima, p.p. 5-6.

Villaurrutia, Xavier.

1943 "le Château de grisou". En: *El Hijo Pródigo*. México. Año I. Vol II. Nº 7.

Westphalen, Emilio Adolfo

1965 "Nota sobre César Moro" En: *Revista Peruana de Cultura*. Lima nº4, p.p 42 - 46

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

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

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

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

1985c "La primera exposición surrealista en América Latina". En: *Debate*.



- Revista bimestral. Vol VII. Nº 34. p.p. 54 - 58.
- 1989 "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.)
- 1992 "Digresión sobre Surrealismo y sobre César Moro entre los surrealistas". En: Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina. Institut Français d'Études Andines. Pontificia Universidad Católica. Lima. Actas del Coloquio Internacional sobre el surrealismo en el Perú y América Latina, realizado en Lima en 1990.
- 1996 Escritos varios. Sobre arte y poesía. En: Tierra Firme. FCE. Lima.
- Yurkievich, Saul.  
1973 *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona. Barral Editores.







## NOTE

*RELATIVE à L'ESSAI sur LA SITUATION DE LA POÉSIE, (Le surréalisme a. s. d. l. r., n° 4, page 16, ligne 51).*

Quoique dans l'ensemble du poème de Burger, cette interjection réitérée prenne la place d'une suggestive imitation de la réalité expressive et se perde dans la masse d'un développement logique sous la forme d'un simulacre auditif, le choix de Borel, sa façon de l'extraire de l'ambiance, pour la stériliser, la poser hors de toute influence en tête d'un recueil de poèmes, constitue pour l'époque une innovation (je parle du procédé, non pas du sens de la citation) qui tend, par un mouvement de surprise et de contraste, à superposer à la valeur sentimentale, que sans doute l'auteur attribuait à ses poèmes, un élément nouveau, celui de l'ironie. Celle-ci agit aussi bien sur les propres productions de Borel (elle démontre par l'impudence et la raillerie qu'il est conscient de sa propre vanité et d'impuissance) que sur celles de Burger (que par allusion à leur célébrité, elle ramène à un niveau plus familier) mais surtout sur le lecteur, par la gêne qu'elle suppose provoquer en lui, celui-ci ne sachant plus s'il faut opter pour le sérieux des idées exprimées dans les poèmes ou pour le dépit et la légèreté presque insultants avec lesquels l'auteur les considère. Dans cet antagonisme de forces, de deux volontés contraires, l'une élevant la valeur de la poésie et l'autre l'abaissant, simultanément, dans l'ambivalence sentimentale qui préside à l'estime qui sur un plan psychique donné égale la déchéance, le lecteur troublé ne peut que pressentir l'existence d'un domaine jusqu'alors inconnu et, implicitement, l'insuffisance des moyens d'expression pour la connaissance de celui-ci. L'ironie qui s'exerce aux dépens de celui qui est sujet et objet à la fois, présente le maximum de garanties de ré-

## RENOMMÉE DE L'AMOUR

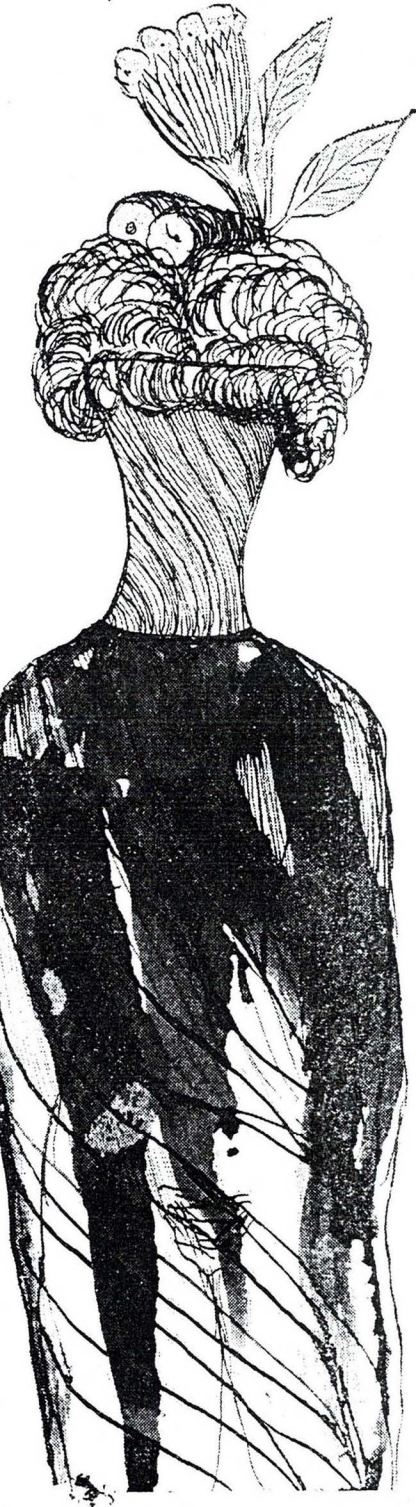
*L'amour dédicace à l'amour  
 Les jours sans pluie  
 Et comme il convient les beaux jours  
 Pour l'amour et ses préférences  
 Au renom du plus vieil amour  
 A la pluie du mot amour  
 Au seul amour sans regret sans bonheur sans retour  
 A l'avenir des fous  
 Aux fossoyeurs aux gais compagnons du bain  
 Au poignant au brûlant souvenir du tatouage  
 A ma chère mort  
 A ceux qui doutent encore  
 Aux trésors des aveugles  
 Aux larmes  
 A l'eau au vent au feu à l'amour  
 A l'espoir de celui qui brise son amour  
 Au tourment de feu et de glace  
 Aux premiers événements qui signaleront la révolte  
 et le sang  
 Aux draps des crimes passionnels  
 Aux beaux draps des suicides  
 A la crosse plus tendre que de raison du revolver  
 Aux départs qui soufflent jusqu'à l'air  
 Aux déchirants matins de celui que l'amour rejette  
 Au plomb des balles  
 Pour que ceux qui n'en sont pas touchés meurent  
 Comme des chiens empoisonnés  
 Aux douleurs de ceux qui s'éveillent  
 Aux nuits vides  
 A ma vie perdue  
 A la perte sans regret sans retour sans bonheur de  
 la vie  
 Pour que ceux qui aiment et croupissent dans leur  
 bonheur  
 Se lèvent et jettent les premières malédictions  
 A l'ouragan  
 Aux matins plus tristes que tout  
 Pour mieux effacer mon nom  
 Pour secouer la poussière et retomber en poussière  
 Pour maudire les instants soi-disant heureux  
 Pour le réveille-matin chargé de poudre  
 Aux statues nues la nuit  
 Au marbre perdu  
 Pour avoir un lit de marbre  
 Pour ne pas avoir de tombeau  
 Aux signes de feu du poignard  
 Aux seuls aux uniques souvenirs sexuels  
 A la bouche de pierre de l'amour  
 Au froid de l'eau la nuit  
 Pour ne plus recommencer  
 Au plus tendre amour*

CÉSAR MORO.



César Moro

## Renombre del amor



El amor dedica al amor  
Los días sin lluvia  
Y como corresponde los días bellos  
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  
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  
A quienes dudan todavía  
A los tesoros de los ciegos  
A las lágrimas  
Al agua al viento al fuego al amor  
A la esperanza de quien rompe su amor  
Al tormento del fuego y del hielo  
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  
A la culata inesperadamente suave del revólver  
A las partidas que soplan hasta el aire  
A las desgarradoras mañanas de aquel a quien el amor rechaza  
Al plomo de las balas  
para que quienes sigan indemnes mueran como perros envenenados  
Al sufrir de los que despiertan  
A las noches vacías  
A mi vida perdida  
A la pérdida sin pena sin retorno sin dicha de la vida  
Para quienes aman y se encogen en su goce  
Se alzan y lanzan las primeras maldiciones  
Al huracán  
A las mañanas más tristes que todo  
Para mejor borrar 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  
A las desnudas estatuas de la noche  
Al mármol perdido  
Por tener un lecho de mármol  
Por carecer de tumba  
A las señales de fuego del puñal  
A los solos los únicos recuerdos sexuales  
A la boca de piedra del amor  
Al frío nocturno del agua  
Para no comenzar de nuevo  
Al más tierno amor

[Traducción de Alvaro Mutis]





renombre del amor:  
textos inéditos  
y  
desconocidos

césar moro

**Renombre del amor**

*a André Breton, a Paul Eluard*

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. Yo he visto las emanaciones del amor invadir todas las cosas y derramarse como llantos nacarados. Yo he visto la ausencia esculpir las formas, revistiendo el aspecto inesperado de la deseada persistencia, desvanecerse como un muro al soplo de los tiempos, como un muro retirándose al final del mundo.

Yo conocía las calles vacías del amor donde de vez en cuando cuidadosamente espaciadas las señales crujen al viento de la noche. Yo he visto las ventanas abiertas de par en par negras durmiendo con una luz más enceguedora que la oscuridad. Yo he esperado pacientemente el pasar furtivo de los olores del amor y sus grandes ruidos de chatarra abriéndose, cerrándose, abriéndose sobre un fuego insostenible, y comprendiendo por qué los párpados se cierran yo quise arrancarme los ojos. Yo he entregado



mi alma al diablo, mis vestiduras a los más ricos. Yo he apagado mi sed con piedras candentes, 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.

Se ha esperado, uno ha visto esperar sin cansarse en los cuartos cerrados muy apartados del estrépito insoportable de la realidad, se aguardaba, de repente el largo trabajo se desmoronaba dejando anchas brechas, corredores que no conducían a ninguna parte. Por más que uno se hundiera y bajara y descendiera aun más no había salida posible, ningún pasadizo que condujera ni a la muerte, era como una escalera florecida apoyada sobre un muro inmenso y acostándose paralelo al horizonte.

Yo he visto a quienes perdían sus cabellos y quienes se mordían sus uñas, un gran frío los esperaba por las noches y un calor insoportable por el día. 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.

Fue como una batalla sin enemigo, a la orilla de saltos de agua de una altura incalculable salpicándolo todo alrededor de kilómetros y kilómetros.

Yo he visto a quien teniendo su cabeza entre las manos ya no podía soportar el peso y la abandonaba como una fruta cayendo en su barranco. Yo he visto a quien saltando en el abismo tomaba su tiempo y se extasiaba en contar los interminables minutos de su caída sin fondo continuar sin interrupción su camino de espinas.

Yo he visto a los grandes inválidos del amor, cuyos ojos de piedra pómez reflejados por estallidos violentos no podían alumbrar sus rutas con el más mínimo resplandor, yo he visto sus colgantes brazos subirse y bajar como por la respiración artificial, sus hermosas piernas inútiles, y a través de su ropa y de su piel, sus pulmones resplandecientes.



Yo he visto al gran pájaro del aburrimiento batirse sobre ellos y enterrarles con brutalidad sus cabezas de roca, ni siquiera el polvo se levantaba, un gran silencio se hizo en la naturaleza, ellos continuaban con su mirada fija en el suelo como queriendo abrir las entrañas de la tierra, buscando crear de esas entrañas las formas de los demonios capaces de devorarlos.

Yo he visto a quien habiendo llegado a su centésima noche por la mañana borraba su cuenta y recomenzaba con la esperanza de no llegar más. Yo he visto a quien, el más lamentable, trataba de burlar su pena, todo estaba bien para él, tomaba su descanso cuando debía de seguir el camino, él se complacía ahí donde su alma colgaba en vilo, se apresuraba allá, donde su cuerpo no encontraba más el espacio para hacer un movimiento, lloraba cuando debía haber tenido los ojos llenos de una sequedad mortal, reía cuando no se debía haber detenido un minuto, ni un segundo, de pronto no se recordaba nada de la causa de sus lágrimas ni de su risa, y no sabía por dónde empezar.

Yo he conocido a quien trabajó para ahondar, cavar, ampliar su pena, tanto y tan bien lo hizo que al final de su trabajo y delante de sí, halló a la pesadumbre atada de pies y manos.

Yo he conocido a quien decía "no hay amor no correspondido" no viendo el precio fabuloso de su miserable descubrimiento, estigmatizado como nunca por sus amores vendidos.

Yo me conocí a mí mismo, antes, en tiempos pasados, bien muerto. Yo me veo todavía acercarme indiferente, una sonrisa estúpida en la cara, paralizándose rápido, yo me veo aún. Necesito de toda la fuerza de mis ojos para ver, no veo casi nada, me pierdo, no puedo, no llego a seguirme. Es un tiempo ya pasado, ya muerto, donde yo me veía una sonrisa estúpida en la cara rápidamente paralizada.

*(20 de agosto 1933)*

