

## “El olor y la mirada”: erotismo y pasión en la poesía de César Moro

HELENA USANDIZAGA

La poesía de César Moro (Lima, 1903-1956), poesía del amor y del cuerpo, poesía erótica si así queremos llamarla, sorprende por la violencia de su tono, por esa peculiaridad de la voz poética que para Vallejo tiene que ver con "los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida"<sup>1</sup>. Una manera de abordar el estudio del tono es el análisis de las relaciones entre el sujeto poético y el sujeto autobiográfico; aunque en este trabajo ése no es el tema central, sí que se mantendrá como punto de referencia, ya que la elaboración de la percepción funciona, al igual que la elaboración de la experiencia, como control de la inmediatez: el tono de Moro es terriblemente intenso y eso podría hacernos creer que procede directamente de lo vivido y percibido. Pero el poema no es trasunto directo de la experiencia, aunque experiencia del poema y experiencia vivida se relacionan, como dice Combe, como “un proceso, una transformación, o mejor aún, un juego”<sup>2</sup>. Ese tono se define en las siguientes palabras de Westphalen, uno de los mejores amigos y uno de los mejores lectores de Moro:

El conocimiento reciente de los poemas franceses de Moro de los años treinta me ha revelado la continuidad entre ellos y la breve serie española de *La tortuga ecuestre*. En unos y otros campea la misma virulencia de tono y de imágenes. Sus poemas son la mayoría de amor -han sido escritos para celebrar el "Renombre del amor". [...] Pero la representación del amor en los poemas de Moro es a menudo espantable —se desencadenan cataclismos— reinan el asesinato —el incesto— las hecatombes. Se sospecha que para Moro lo ideal sería que los amantes se devoraran mutuamente.

No creo que exista en la poesía surrealista en cualquier idioma ni en otras poesías de diversa índole —un tono tan violento e igualmente tan impositivo—. Uno queda después de la lectura triturado y pisoteado por las fieras salvajes del amor desconsolado por el hálito infernal que despiden el poema el amor y la belleza. Son los extremos requeridos para que estalle el relámpago que unirá destruirá y regenerará a los amantes.

Los paroxismos de ira de que es capaz la poesía de Moro tampoco creo que tengan equivalente en las literaturas conocidas<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> César Vallejo, "Electrones en la obra de arte", en *El arte y la revolución* (escrito en 1929-39, Vallejo fecha la corrección en 1932 y 1934), Lima, Mosca Azul, 1973, pág. 70.

<sup>2</sup> Dominique Combe, "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", en Fernando Cabo Aseguinolaza, ed., *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco/Libros, 1999, pág. 145.

<sup>3</sup> E. A. Westphalen, "Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, México/ Lima, Fondo de Cultura Económica, 1997, págs. 215-216.

A partir de la constatación del tono, se puede observar la relación entre los diferentes tipos de texto que escribió Moro, en especial entre sus cartas de amor, consideradas por algunos como textos literarios, y sus poemas, que a veces se ven como la consecuencia directa de la experiencia amorosa que genera las cartas; sin embargo, la violencia de los poemas es una conjunción de actitudes reivindicadas con talante surrealista, y que tienen que ver con una visión revulsiva del estado de cosas social, de experiencia extrema del amor, y sobre todo con la construcción de un trayecto en el poema, el cual no debe aparecérsenos como algo inmediato, sino como elaborado poéticamente. Algo, desde luego, hay en común entre todos los textos: en Moro toda percepción es estética y al mismo tiempo toda confrontación con el objeto percibido se produce en los niveles más profundos e implica un riesgo tal para el sujeto, que casi siempre se resuelve con algún modo de destrucción, que puede ser aniquiladora o bien purificadora y regeneradora: en todos ellos encontramos la apelación constante a una experiencia básica relacionada con el fuego, un aspecto que ha estudiado Canfield<sup>4</sup>. En este trabajo me propongo acercarme a los poemas de *La tortuga ecuestre*, el único libro de poemas escrito por Moro en español entre 1938 y 1939, y publicado póstumamente en 1958 en Lima.

Todos los textos de Moro muestran un mismo tipo de percepción a partir de la cual se construye el sujeto, y a partir de la cual también ese sujeto se destruye y se inmolaba en un acto de riesgo y de combustión, emblema de su particular autenticidad. El tono está, en este contexto, estrechamente relacionado con la elaboración de la pasión erótica, y la expresión de ésta se sustenta a la vez en imágenes intensamente sensoriales. Eso es lo que aleja a Moro de cualquier erotismo convencional o abstracto; pero al igual que lo que ocurre para la relación entre el sujeto y el tono, a pesar de su efecto de materialidad y emotividad, las percepciones no se presentan como algo inmediato, sino fuertemente elaborado y simbólico. La percepción de Moro, es cierto, tiene una base intensamente material: Moro fue pintor, quiso ser bailarín (su viaje a París en 1923 tenía este objetivo), y uno de sus autores preferidos es Proust, el novelista capaz de desplegar universos a partir del olor y el sabor. En su escritura, todos los sentidos están actuando, pero si nos centramos de momento en el aspecto visual, diremos que el sujeto poético "ve" y nos hace ver en el poema. "Je fuis les aveugles car ils ne pourront me comprendre", dice en "Adresse aux trois règnes"<sup>5</sup>, un poema de *Le château de grisou* (1943), libro escrito en francés como la mayoría de sus poemarios. Esta visualidad peculiar compone escenas poéticas que se pueden definir en parte a partir de criterios pictóricos.

Se diría que ciertos fragmentos de Moro, en efecto, se presentan como cuadros en la órbita del surrealismo, a la manera de Dalí o de los "paisajes metafísicos", como les

---

4 "En la poesía de Moro nos reencontramos con el mito de Prometeo: el poeta se configura como un "ladrón de fuego" en el sentido de que 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 (de) aquel fuego originario" (Martha L. Canfield, "Gnosis de la tiniebla: César Moro", en *Configuración del arquetipo*, Firenze, Università degli studi di Firenze, 1988, pág.156).

5 César Moro, *Obras completas*, ed. André Coyné y Julio Ortega, Madrid, ALLCA, ejemplar cero, pág. 164. Todos los números de página de la obra de Moro corresponden a esta edición.

llamó Apollinaire, de De Chirico. Estas visiones no ordenan el mundo, o al menos no lo hacen a la manera convencional, sino que justamente crean un mundo diferente en el que la búsqueda y la exploración son posibles y hasta indispensables. En "A vista perdida" (pág. 32), poema cuyo título designa para la vista lo ilimitado y también la pérdida, propone un curioso método: "el estupor como ganzúa derribando puertas mentales desvencijando la mirada de agua, y la mirada que se pierde en lo umbrío de la madera seca" (pág. 32). En realidad, este poema propone la paradoja y la inversión de las facultades y las capacidades humanas ("La logoclonia el tic la rabia el bostezo interminable", pág. 32) como manera de abrirse paso hasta la percepción a través del estupor ("El estupor de vaho de cristal de ramas de coral de bronquios y de plumas", pág. 32). Con esa mirada estupefacta podemos ver en el mismo poema cómo "Tritones velludos resguardan una camisa de mujer que duerme desnuda en el bosque" (pág. 33); en otros versos de "Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la Tortuga ecuestre" (pág. 53), ejemplo ya desde el título de escena del desorden, se contemplan "unos despojos de aves de corral un baño y su bañera rota por el rayo/ un caballo acostado sobre un altar de ónix con incrustaciones de piel humana/ una cabellera desnuda flameante en la noche al medio día en el sitio en el que invariablemente escupo cuando se aproxima el Ángelus" (pág. 54). Esas escenas sorprendentes tienen por lo general una atmósfera de luminosidad y combustión: el humo, el vaho, el cristal, las plumas, el fuego, el sol, las estrellas, el agua, alternan con la oscuridad y la noche, y por cierto no establecen una dicotomía correspondiente a bien opuesto a mal o a conocimiento opuesto a extravío. Las visiones contrastadas están en correlación con su concepción del erotismo, de la pasión, del conocimiento y de la poesía. Porque para Moro, el amor es a la vez "El amor de anillos de lluvia/ De rocas transparentes" y "La pérdida total del habla del aliento/ El reino de la sombra espesa" (pág. 46), ese reino que es el del misterio y el amor, pero también el de la muerte, pues Moro no está hablando de un cuento de hadas, sino de "El amor como una puñalada/ como un naufragio" (pág. 46). Los versos mencionados pertenecen al poema *Amo el amor...* (pág. 45), y ese amor se expresa con una violenta imagen visual: "Amo el amor de faz sangrienta con dos inmensas puertas al vacío" (pág. 45). En "Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera" (pág. 39), el amante se desplaza "hasta tus pies centelleantes... / en la noche terrestre" (pág. 40); o ve llegar al amado "como la magia resplandeciente/ Montaña de oro o de nieve" (pág. 39), pero también con "tu cuerpo de rescoldo/ Con la noche que riegas a pedazos" (pág. 39). O en "La leve pisada del demonio nocturno" (pág. 42), llega "Con tu cabellera de centellas negras" (pág. 42). Este ser contradictorio tiene efectos contradictorios: "Y me rodeas de sombra/ Y me haces luminoso/ Y me sumerges en el mar fosforescente donde acaece tu estar/ Y donde sólo dialogamos tú y mi noción oscura y pavorosa de tu ser" (pág. 43), dice en el mismo poema. Pues el propio sujeto, la misma voz del poema, se identifica y se afirma como contradictorio: "Yo pertenezco a la sombra y envuelto en sombra yazgo sobre un lecho de lumbre" (pág. 36), dice en "Oh furor el alba se desprende de tus labios" (pág. 35).

Como se puede apreciar, la visualidad de Moro no se limita a las formas y los colores (en realidad, no hay muchos colores en esas escenas, sino algunos intensos, como el rojo), sino que registra la luz y la transparencia con sus contrastes, ya se ha dicho; contrastes que son también, como en su maestro Eguren, los del tamaño ("los paisajes de la

saliva inmensos y con pequeños cañones de plumas-fuentes (...) El árbol como una lamparilla mínima en “A vista perdida” (pág. 32). Su percepción visual produce además textura, densidad y velocidad; velocidad que es el *tempo* de las violentas escenas cósmicas que acontecen en la poesía de Moro: en ella cae el mundo como en una catástrofe permanente, pues es una “Estrella desprendiéndose en el apocalipsis” (“Vienes en la noche...”, pág. 39) lo que ocurre en el cosmos; en “El humo se disipa” (pág. 38) se desploman los árboles, los peñascos y los astros entre un galope de gacelas; la velocidad es también la de esa hecatombe que es el amor; porque esa caída es combustión y destrucción, es decir, inmolación del sujeto en el cuerpo amado, que se mueve con igual violencia y velocidad: inmolación en “el tornasol violento de la saliva” (“A vista perdida”, pág. 32); y también inmolación en “El humo se disipa” (pág. 38), porque “tu saliva es el cráter de donde vuelan los peñascos enfurecidos portadores de mensajes ilegibles”. Esta violencia forma parte de un proceso de purificación y la percepción asociada a ella es estética: “No renunciaré jamás al lujo de tus caídas vertiginosas oh locura de diamante” (“A vista perdida”, pág. 33). Si no es la caída, son los oleajes, vaivenes y oscilaciones del mundo (“Vienes en la noche..., pág. 39”) los que mueven el escenario poético. Ciertas fases del amor hacen lenta la percepción, en cambio, pero hasta en la detención del éxtasis hay movimiento: “el cuarto sube y baja”, dice en “*Amo el amor*”... (pág. 45). Las secciones cinco y seis de este poema se instalan en la contemplación de la presencia luminosa y furiosa del amado, pero en este mismo ritmo lento: “Verte los días el agua lenta...” (pág. 49). En la sección 6, la contemplación permite acceder a una especie de armonía y unidad, en la que el amor, por un momento liberado de la velocidad de la catástrofe, es ritmo y percepción aguda de lo leve, de lo pequeño; pero esta unidad está amenazada por el día, enemigo de los amantes al igual que la realidad social:

El agua lenta las variaciones mínimas lentas  
 El rostro leve lento  
 El suspiro cortado leve  
 Los guijarros minúsculos  
 Los montes imperceptibles  
 El agua cayendo lenta  
 Sobre el mundo  
 Junto a tu reino calcinante  
 Tras los muros el espacio  
 Y nada más el gran espacio navegable  
 El cuarto sube y baja  
 Las olas no hacen nada  
 El perro ve la casa  
 Los lobos se retiran  
 El alba acecha para asestarnos su gran golpe  
 Ciegos dormidos  
 Un árbol ha crecido  
 En vano cierro las ventanas  
 Miro la luna  
 El viento no ha cesado de llamar a mi puerta  
 La vida oscura empieza<sup>6</sup>

6 C. Moro, *Op. cit.*, pág. 50.

Con esta riqueza de percepciones luminosas y cinéticas y sus contrarios, se hace evidente que la vista no es un sentido aislado ni intelectualizado; se dice en otro poema en francés, "Adresse aux trois règnes", que "Tout le drame se passe dans l'oeil et loin du cerveau" (pág. 164). Pero no es cierto que el drama ocurra sólo en la vista, porque también está en el oído, el olfato, el gusto y hasta el tacto. En "Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera" (pág. 39), los amantes gozan "entre bramidos de tigres y lágrimas/ de gozo y gemir eterno y eterno" (pág. 40); "El olor de la lluvia es cierto", dice en el mismo poema (pág. 39); y el amado no sólo posee una figura, sino un aliento en "El humo se disipa": "tu aliento es como la mejor materia fresca de olor de aves [...] tu aliento de fuente y de montaña nevada [...] tu aliento el soplo aterrador de la primavera [...] tu aliento es humareda de ignición de poemas obscenos [...] tu aliento en la mañana la nostalgia de la noche fulgurante de rayos que bordan en el cielo las cataratas de tu aliento" (pág. 38). Porque ese erotismo, a la vez que es indolente, se basa en una sensualidad aguda y violenta; es la "inercia despierta y admirativa" que menciona en una carta a Xavier Villaurrutia publicada en 1938-39 en *Las Moradas*; según Yolanda Westphalen<sup>7</sup> en ese erotismo se busca "una suma inaudita de placeres; placeres no convencionales, si es necesario violentos y perversos"; la sinestesia busca según esta autora "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" (pág. 55). El sujeto, pues, genera sentido a partir de la percepción compleja: en los versos mencionados (pág. 38), el aliento, manifestación de la fuerza personal, se pone en paralelo con la fuerza cósmica como fuerza que sobrepasa, fuerza que es incomprensible y hasta destructiva, que por eso incluso en la mañana evoca lo nocturno, tiempo de la revelación y la inmolación, y es nostalgia de "la noche fulgurante de rayos que bordan en el cielo las cataratas de tu aliento" (pág. 38). Del mismo modo perceptivo, en el poema que se titula "El olor y la mirada" (pág. 30), se pone en paralelo el olor del cuerpo amado con imágenes prestigiosas como asfódelos, perlas, estrellas de mar, estrellas de cielo... Todos los sentidos se convocan para evocar "El olor fino solitario de tus axilas" en un magnífico ejemplo de sinestesia: "Un hacinamiento de coronas de paja y heno fresco cortado con dedos y asfódelos y piel fresca y galopes lejanos como perlas" (pág. 30).

La imaginación sensorial de Moro está casi siempre en la naturaleza, y su mundo sensorial recorre y reúne el reino mineral, el vegetal y el animal, para explorar en ellos y en sus relaciones. El mundo animal tiene un espacio privilegiado: las imágenes animalísticas, violentas, de las que ha hablado Lauer<sup>8</sup>, ese bestiario fabuloso señalado por Carlos Germán Belli, componen según Ferrari<sup>9</sup> una "zoología surrealista" y eso no es "sino un aspecto de ese vasto universo natural/ supranatural en el que también el mundo vegetal y mineral y el viento y la lluvia y la nieve y la alternancia misteriosa de la noche y el día

7 Yolanda Westphalen, *César Moro. La poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001, pág. 79.

8 Mirko Lauer, "Razón y pasión en Moro", *Hueso Húmero*, 1990, 27, págs. 138-140.

9 Américo Ferrari, "César Moro y la libertad de la palabra (Tres bosquejos)", en *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos del siglo XX*, Lima, Mosca Azul, 1990, pág. 55.

despliegan su abanico de maravillas” (pág. 54). Hay según Ferrari<sup>10</sup> un deseo de adaptar su lenguaje “a la realidad de cada elemento, lo que lo lleva a expresar su anhelo de identificación con el mundo vegetal y mineral, inmóvil y suntuoso”. Y las imágenes animalísticas señalan un tema perceptivo peculiar de esa poesía, el de la devoración, como si no bastara contemplar, oler y tocar el cuerpo amado. Porque el amante, ya lo dijo Westphalen, parece querer inmolarsé y a la vez devorar al amado; el sujeto ama la furia y la ambivalencia del amor, su ausencia y su soledad: esto lleva a una verdadera persecución debida a la desesperación de la pérdida:

Como una bestia desdentada que persigue su presa  
 Como el milano sobre el cielo evolucionando con una precisión de relojería  
 Te veo en una selva fragorosa y yo cerniéndome sobre ti  
 Con una fatalidad de bomba de dinamita  
 Repartiéndome tus venas y bebiendo tu sangre  
 Luchando con el día lacerando el alba  
 Zafando el cuerpo de la muerte<sup>11</sup>

La mencionada necesidad de reconstruir el mundo a partir de la percepción visual se manifiesta en la asimilación; y es que, en efecto, el amor y el erotismo son en Moro representación de las relaciones con el universo, con lo otro. Y el deseo de devoración dice de la imposibilidad de poseer la realidad, o de la imposibilidad de que la realidad colme el ansia desconocida. El erotismo, según Sucre<sup>12</sup>, es aquí la experiencia de la continua fugacidad de lo otro; Ferrari<sup>13</sup> lo completa diciendo que lo otro no es sólo el ser amado sino toda la realidad inalcanzable que hace del poeta el lugar desierto del deseo. Por eso el poema crea y reivindica su realidad: se traspasa el límite de la moral convencional porque se postula la "supresión de las categorías morales que hacen la vida fácil, cómoda, comprensible para la minoría; no más esperanza ni en la tierra ni en el paraíso lejano a corto o largo plazo" (pág. 568), como dice en “Los anteojos de azufre”. Este acto transgresor propicia en el poema, activamente, una victoria precaria y transitoria que desemboca en la asimilación:

Y al fin es mío el tiempo  
 Y la noche me alcanza  
 Y el sueño que me anula te devora  
 Y puedo asimilarte como un fruto maduro  
 Como una piedra sobre una isla que se hunde<sup>14</sup>

Las secciones subsiguientes del poema marcan un claro cambio de ritmo, que correspondería a un estado que se va acercando a la plenitud: después de la persecución acontece la rendición, el ritmo lento y fatal del cumplimiento amoroso, si bien, en esta fatalidad buscada y preparada por la percepción, reaparece la imagen de la devoración,

<sup>10</sup> A. Ferrari, *Op. cit.*, pág. 54.

<sup>11</sup> C. Moro, *Op. cit.*, pág. 47.

<sup>12</sup> Guillermo Sucre, "La poesía del cuerpo", en *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1975, pág. 403.

<sup>13</sup> A. Ferrari, *Op. cit.*, pág. 56.

<sup>14</sup> C. Moro, *Op. cit.*, pág. 47.

ahora como acción mutua de los amantes: "Ahora sería fácil destrozarnos lentamente/ Arrancarnos los miembros beber la sangre lentamente..." (pág. 48).

En este sentido, la búsqueda de Moro tiene un paralelismo con la mística, aunque en él la búsqueda de conocimiento en la percepción extrema del cuerpo no implica trascenderlo pero sí inmolarse para poder acceder a la experiencia. Pues efectivamente la poetización de los sentidos no ordena la percepción: la hace más intensa, pero compone un mundo diferente en el que la pasión vive y transcurre precisamente porque necesita ese desorden o ese otro orden perceptivo que apela a todos los sentidos. Al mismo tiempo, esa mezcla de las sensaciones y su peculiar relación con lo abstracto, como también señala Yolanda Westphalen<sup>15</sup>, permiten que se revele al lector el universo simbólico y la búsqueda profunda de Moro. La inmolación y la destrucción simbolizadas por el fuego y el cataclismo señalan la búsqueda extrema; el fuego, ya lo hemos visto, pero también el agua han de consumir al amante, que se inmola: "Dispérsame en la lluvia o en la humareda de los torrentes que pasan", dice en "La vida escandalosa de César Moro" (pág. 51).

La realidad se recrea entonces de diferentes maneras, pero sobre todo en dos modos. Por un lado, en los poemas más convocativos, de estructura nominal, la convocación es también representación, es decir, creación: "Sobre altas mareas tu frente y más lejos tu frente y la luna es tu frente y un barco sobre el mar y las adorables tortugas como soles poblando el mar [...] las primeras huellas humanas sobre el mundo tu rostro tu rostro tu rostro", dice en "Oh furor el alba se desprende de tus labios" (pág. 35). Y más aún, es transgresión y provocación. Porque, aun en los poemas convocativos, este sujeto no duerme: su inercia es, en efecto, una inercia despierta; y aunque amar es, al fin, una indolencia, como dice en la carta a Xavier Villaurrutia, eso no equivale a pasividad. Por otro lado, en los poemas de trayecto "activo", como "Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera" (pág. 39), "La leve pisada del demonio nocturno" (pág. 42), y "Amo el amor..." (pág. 45) es aún más evidente la búsqueda de lo otro, en un trayecto de adquisición de conocimiento. Este conocimiento no es sólo la revelación propiciada por la convocación, sino un mecanismo activo: el sujeto se despoja de lo innecesario, se hunde en la noche oscura y emerge con la iluminación que se traduce en la convocación de las imágenes y a veces en la figuración de la unión. Como el trayecto místico, éste combina en una especie de alquimia lo activo y lo pasivo: en efecto, en los poemas de búsqueda, el sujeto activo sigue un trayecto de conocimiento propuesto a la manera de los místicos, que Moro había reconocido en una de sus prosas poéticas como "mes devanciers" (pág. 460), y que recupera en una carta a Westphalen:

Estoy en contra cuando hablas de San Juan de la Cruz y lo llamas Juan de la Cruz. Nada de eso; él era santo y no un señor cualquiera. No es nada fácil ser santo en un mundo de cerdos y, sobre todo y contra todo, fue un santo. Yo mismo he tenido la tendencia a subestimar la santidad en Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Pues bien, estaba errado. No querer reconocer que fueron santos supone un espíritu oscurantista indigno de nosotros (17 octubre 1946)<sup>16</sup>.

15 Y. Westphalen, *Op. cit.*, pág. 55.

16 E. A. Westphalen, *Vida de poeta. Algunas cartas de César Moro escritas en la Ciudad de México entre 1943 y 1948*, Lisboa, 1983.

También Moro desea inmolarse “para poder alcanzar los altos alimentos”, como dice en uno de sus ensayos (“Pequeña antología de Pierre Reverdy”, publicada en 1938-39 en *Las Moradas*, pág. 605), y buscar la luz del fuego, la verdadera luz, esa luz no diurna (pág. 605) que explica la coexistencia de contrarios y de la que habla en la Carta a Xaver Villaurrutia. En esa visión del mundo, la poesía, como el amor, es iniciación y sacrificio sagrados (pág. 606); es un conocimiento y un éxtasis, y un riesgo que se asume sin condiciones. El surrealismo de Moro, por lo tanto, no es sólo una técnica; su actitud moral y de rebeldía convierten a la creación poética en búsqueda de una realidad que se transfigura en el poema, pero con una tal lucidez que nos muestra la agonía de la pérdida, el desgarramiento y la destrucción al mismo tiempo que está construyendo esa realidad, tal como ha mostrado Ortega<sup>17</sup>. Imaginación y asimilación son los mecanismos de recuperación del amado: más que en la autoanulación de las cartas o en la autoafirmación de algunos ensayos, el sujeto se construye entonces en la interacción con el mundo creado en el poema. Pero se interactúa también con la experiencia, porque la apuesta se hace por una convicción personal y profunda: en los ensayos, por ejemplo en “Los anteojos de azufre” rechaza la estupidez convencional; reivindica lo no útil socialmente y execra la hipocresía (pág. 570). Por eso en el poema construye al amado, en un acto creador en el que se arriesga todo:

Levanto una estatua de fango purísimo  
De barro de mi sangre  
De sombra lúcida de hambre intacto  
De jadedear interminable  
Y te levantas como un astro desconocido...<sup>18</sup>

La voz poética es ahora libre de crear al amado, de robarlo "a la realidad/ Al ensordecedor rumor de lo real" ("La leve pisada del demonio nocturno", pág. 42): según Sucre, esta afirmación prefigura el conjuro mencionado; "propone la *visualización* del cuerpo: su *imagen*, no su presencia [...] Así la ausencia se vuelve "sombra lúcida" (pág. 402). Esta creación en el poema es también el placer y el drama del deseo. Pero, además, la agudeza de captación visual propia de Moro da forma a un sentido dramático de la vida, de búsqueda de lo otro que está ausente, tanto más ausente cuanto más se lo desea y se lo busca. Paradójicamente, en efecto, la plenitud y la vida se buscan siempre al filo de la muerte, "zafando el cuerpo de la muerte" (pág. 47). La conciencia de la disolución comporta la aceptación de lo salvaje y catastrófico del amor, con sus alternancias de transparencia y luminosidad, y la búsqueda de experiencia es así búsqueda iniciática de conocimiento:

Amo el amor de ramaje denso  
Salvaje al igual de una medusa  
El amor-hecatombe

<sup>17</sup> Julio Ortega ("César Moro", en *Figuración de la persona*, Edhasa, Barcelona, 1971, pág. 118), quien nos muestra este camino de la poesía de Moro, habla de "la conciencia fatal de la escritura" y lo relaciona con una meditación sobre la poesía.

<sup>18</sup> C. Moro, *Op. cit.*, pág. 42.

Esfera diurna en que la primavera total  
Se columpia derramando sangre  
El amor de anillos de lluvia  
De rocas transparentes  
De montañas que vuelan y se esfuman  
Y se convierten en minúsculos guijarros  
El amor como una puñalada  
Como un naufragio<sup>19</sup>

---

19 C. Moro, *Op. cit.*, pág. 46.