



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD**  
**CATÓLICA**  
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

LAS FIGURACIONES DEL AMOR EN MORO: EL EXCESO Y LA FALTA COMO  
REPRESENTACIONES DE VERDAD

Tesis para optar el título de Licenciada en Literatura Hispánica que presente al

Bachiller:

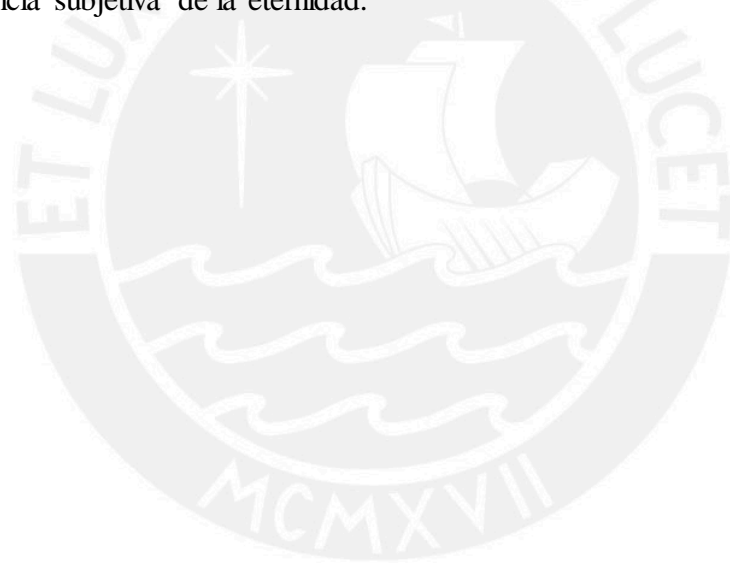
FIGORELLA INES VASI GRILLO

ASESOR: VÍCTOR VICH

Lima, 23 de marzo del 2016

## Resumen

Esta tesis propone que el amor en la poesía de Moro es un proceso de verdad que también está caracterizado por el exceso y la falta. En primer lugar, el sujeto poético busca acceder a través del amor a “lo sagrado”. Este consiste en el disfrute de la experiencia excesiva y experimentada como fines en sí misma, es decir, el amor en Moro le permite a la voz poética vivir sin límites ni prohibiciones. En segundo lugar, el amor erótico también está marcado por la falta, ya que produce la esperanza de alcanzar satisfacción y goce; sin embargo, los amantes descubrirán que el deseo constituye el ansia de desear. Finalmente, el amor es también entendido como un acontecimiento, es decir, un proceso de verdad mediante el cual los amantes construyen y reinventan sus realidades juntos a partir de la experiencia de la diferencia. En suma, el amor es un proceso de conflicto que contiene en sí misma la potencia subjetiva de la eternidad.



## Índice de contenido

1. Introducción
2. Capítulo 1: El amor como forma de exceso y acceso a “lo sagrado”
3. Capítulo 2: El amor como falta y goce narcisista
4. Capítulo 3: El amor como acontecimiento
5. Conclusiones



## Introducción

El objeto de esta tesis son ocho poemas de César Moro, poeta y pintor peruano. Cinco de ellos pertenecen al poemario llamado La tortuga ecuestre, publicado en 1958, pero escrito en 1938. Otros dos poemas pertenecen al poemario denominado El castillo de Grisú (Le château de grisou), publicado originalmente en francés en 1943 en México. El último poema forma parte del poemario, escrito también en francés, denominado Piedra de los Soles (Pierre des soleils), el cual fue escrito en México entre 1944 y 1946. En estos poemas, se analizará la figuración del amor.

Una de las maneras más comunes de interpretar el amor en Moro es a través del surrealismo. En primer lugar, la crítica relaciona su poesía con el surrealismo. En 1929, Moro se adhiere al movimiento surrealista en busca de lo “maravilloso cotidiano” (Coyne86). El surrealismo es un movimiento artístico y literario que pretende liberar al hombre a través del acceso a las fuerzas del inconsciente; es decir, despojarlo de los mandatos de la razón. En el Manifiesto Surrealista de 1924, Breton declara que una de las formas de alcanzar la libertad para el ser humano es mediante el automatismo psíquico. Sin embargo, existen otras maneras como la del azar objetivo, el cadáver exquisito etc. Lo primordial de esta perspectiva es que se represente el movimiento real del pensamiento y la intensidad de lo irracional, las cuales generen y permitan la liberación del ser humano. En consecuencia, el amor para el surrealismo sería otra forma de encontrar libertad fuera del yugo de la razón. Además, la poesía moreana suele interpretarse relacionada con la muerte y con el instinto sexual.

No obstante, me parece que el amor que está representado en la poesía de Moro puede ser producido por una confluencia de factores más complejos. El deseo sexual es visto como una experiencia de acercamiento a la muerte, entendida esta como una muestra del gasto improductivo y del exceso en el que está constituido “lo sagrado” en un mundo de utilitarismo. Asimismo, el deseo sexual es también una representación de la falta constitutiva en el sujeto. Es un vínculo imaginario y un regreso al deseo narcisista. No

obstante, estas maneras de representar el amor terminan mostrándolo como una verdad que transforma al sujeto y una fuerza que busca el ser del otro.

Por un lado, Ricardo Silva-Santisteban propone que la representación del amor en la poesía de Moro está basada en un conflicto entre el Eros y el Tanatos, el cual es producido por la pérdida del ser amado. Esto lleva a la voz poética a perder la dicha del amor-pasión, la verdad central de su vida (1980: 37). En la misma línea, Américo Ferrari entiende esta poesía como una inspirada en “la dolorosa experiencia del amor” (2012). Como se verá a continuación, a lo largo de los tres capítulos, la voz poética nunca termina de perder al amado, pues el amor, entendido como verdad, perdura en el amado como una potencia subjetiva que, según Badiou, marca al sujeto más allá de las barreras temporales. Algo que es bastante certero es que el amor en Moro es un procedimiento de verdad como se explicará en el capítulo tercero, pues contiene elemento de universalidad.

Por otro lado, Yolanda Westphalen propone que la voz poética en los poemas de Moro muestra a un sujeto que se inmola, ya que lo que este realmente ama es al amor y no al objeto amado (2011: 68). Además, lo que busca no sería lo bello, sino la percepción de la belleza (2011: 68). Esto es algo que mi tesis también tratará de problematizar, pues el acto amoroso no representa un sacrificio en el que el amor sea lo más importante, sino que se tratará, a través de Bataille, de mostrar que estos sacrificios son una manera de garantizar la intensidad del encuentro amoroso y de acceder a lo sagrado mediante el proceso erótico, lo cual le demandará a la voz poética perderse a sí misma, pero también identificarse con un objeto externo: el ser amado. En otras palabras, en la poesía de Moro, no hay una idealización del amor ni un intento de estetizarlo, sino más bien existe una intención de mostrarlo como una experiencia bastante real y concreta de cómo los amantes pueden conectarse con la realidad que los rodea a través del erotismo y de sus propios cuerpos.

Asimismo, otra crítica conocida de Moro, Mariela Dreyffus, afirma que hay un constante equilibrio entre la carnalidad y el espíritu, pues hay una intensa fusión entre el concepto romántico del amor sublime y el erotismo (2008: 75). Una de las cosas que sostengo en la tesis es que el amor en Moro constituye un acontecimiento, en términos de Badiou, porque

representa una reinención del amor, vale decir, una nueva manera de entender este. Uno de esos ideales del amor que perduran en el imaginario de la sociedad occidental es la de la fusión. Este consiste en la suspensión de las diferencias entre los amantes con el objetivo de que estos se vuelven Uno en cuerpo y alma. Esta tesis sostendrá una idea distinta del amor basada en la importancia de la diferencia y de las múltiples perspectivas de la realidad amorosa, así como también reafirmará que el amor en Moro es uno localizado en la realidad material. Dicho de otro modo, no hay en esta poesía una búsqueda de continuidad entre los cuerpos y los almas de los amantes, sino de la manera en la que estos se relacionan con la realidad y cómo es que este erotismo los conduce a experimentar la falta intrínseca de sus existencias, pero también la intensidad y el exceso representados como forma de plenitud y de un nuevo tipo de entendimiento del mundo en el que lo que contiene valor no está relacionado con lo útil y lo práctico.

De la misma manera, Dreyfus, al igual que Américo Ferrari y Guillermo Sucre, otorgará énfasis al aspecto sensorial, especialmente visual, de la poesía de Moro, debido también a la influencia de su interés en la pintura. Para Ferrari, la poesía moreana es una sensación visual que se encuentra con la palabra y se vuelve una imagen (2012). Desde el enfoque de esta tesis, estas ideas serán útiles no tanto para perder de vista el contenido emotivo, consciente o inconsciente, de las figuraciones del amor, sino para complementarlo con la manifestación de experiencias sensoriales presentes en el autor.

Por todo lo anteriormente mencionado, mi hipótesis consiste en demostrar que el amor sexual, material y corporal en Moro es una verdad que implica un acontecimiento que transforma la vida del sujeto y lo vuelve un ser Dos. Esto se concluye a partir del análisis de otras dos figuraciones: el amor como un exceso que representa lo sagrado en un mundo de utilidad y el amor como falta constitutiva de la subjetividad del sujeto simbólico para el cual el amor es entendido como un vínculo imaginario que deviene en goce narcisista.

En el primer capítulo, se sostendrá que, en los poemas “La source arborescente” (La fuente arborescente), “Pour avoir un visage froid” (Para tener un frío semblante) y “El olor y la mirada”, se encuentra “la importancia del gasto improductivo para el individuo y la

sociedad” (Ubilluz 2006: 31) desarrollada por Georges Bataille. Esto está relacionado con la manera en la que Bataille rescata la importancia de lo inútil en una sociedad en la que prima el utilitarismo; es decir, la forma excesiva en la que los amantes se aman en la poesía de César Moro es manera de combatir esta visión reduccionista del mundo en el que los elementos solo tienen valor cuando tienen finalidades preconcebidas y sirven para propósitos pragmáticos. Este gasto improductivo está representado en el encuentro de “lo sagrado” que es entendido por Bataille como aquello que rescata el valor del sinsentido, del ocio, de la transgresión y de lo inútil (2006: 23). Por lo tanto, el amor es, en estos poemas, un representante de ese gasto improductivo que tiene un valor en sí mismo. Además, es justamente a través del amor y sus manifestaciones excesivas que se alcanzará un placer que esté relacionado con el dolor debido a su intensidad. En otras palabras, para la voz poética, es el sujeto amado quien le permite encontrarse con lo desconocido dentro de sí mismo. Para que esto suceda, “lo sagrado”, es decir, la experiencia intensa del amor entre los amantes, debe ser entendida como una actividad que no está persiguiendo el bien ni la verdad, y muchos menos la practicidad, sino que busca un “instante privilegiado” (Mattoni 2011: 16) de puro éxtasis. Finalmente, “lo sagrado” implicará la continuidad del ser con el mundo a través del ejercicio de su propia soberanía. En ese sentido, los seres discontinuos entrarán en la continuidad con la realidad que los rodea, desprovista ya de normas y prohibiciones, a través del disfrute del instante erótico y soberano, el cual le revela al sujeto poético las posibilidades de la vida que se abren sobre su límite, las cuales la utilidad y el pragmatismo no justifican (Fava 2009: 15).

En el segundo capítulo, se demostrará que, en los poemas “Un camino de tierra en medio de la tierra”, “Oh furor el alba se desprende de tus labios” y “Batalla al borde de una catarata”, se presenta la falta constitutiva del sujeto representada en la relación de la voz poética con el sujeto amado. La falta, según Lacan, se produce debido a que ni en el estadio inconsciente del imaginario (estadio del espejo) ni en el simbólico (el sentido es una ilusión producida por los significantes y el significado no forma parte de los conceptos sino del orden de lo real) el sujeto logra aprehenderse como un ser completo (Stavrakakis 2007: 36-51). Dicho de otro modo, este siempre percibe que su identidad va a formarse a partir de algo exterior a él. En el primer caso, el estadio del espejo ocurre la primera vez que el infante puede aprehender una imagen unitaria de sí mismo a través del reflejo en el espejo.

Antes de eso, el niño se percibía como parte del cuerpo de su madre. La enajenación de esta consciencia con su propia imagen surge, puesto que esta no proviene de él mismo; es decir, es externa. Por lo tanto, el sujeto lacaniano es un sujeto dividido quien no se encuentra a sí mismo en su propio reflejo, lo cual produce lo induce a sentirse incompleto y vacío: víctima de la falta. En el segundo caso, la enajenación de la identidad del sujeto que conduce a encontrarse con la falta es producida por el propio lenguaje. La voz poética observa que los significantes (las palabras) no muestran la esencia de las cosas que designan; vale decir, no revelan su significado completo. Por consiguiente, el lenguaje humano es solo un juego de significantes en el que el real significado de los elementos de la realidad está perdido y constituye una nueva alienación para el sujeto. El amor sexual, dentro de esta concepción, sería producto de la fantasía lacaniana que sigue produciendo en el sujeto la esperanza de alcanzar el significado y de satisfacer el deseo. Esta fantasía o fantasma funciona mediante el mecanismo del “objeto a”. Este es la “manifestación de la falta en el ser” (Braunstein 2006: 59) que se ve representado en cualquier objeto o persona de la realidad que el sujeto desea. La fantasía de produce cuando existe la creencia de que al poseer ese objeto se producirá la gratificación deseada; sin embargo, esto no sucede, ya que el deseo lo que persigue en la capacidad de desear, por lo que el yo poético es conducido a la insatisfacción. Por lo tanto, Lacan llega a afirmar que la relación sexual no existe, ya que el otro es solamente un medio para llegar al goce que termina siendo narcisista (Badiou 2011: 8). Entonces, el sujeto poético cree que hallará el sentido en el cuerpo del otro, pero solo sigue sintiendo la falta.

En el tercer capítulo, se demostrará que, en el poema “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera y en un fragmento del poema “El tiempo”, la voz poética manifiesta que el amor es una verdad, es decir, un acontecimiento que ha transformado su estancia en el mundo. Este es entendido como una ruptura con respecto a una visión anterior a la experiencia amorosa de los amantes y una apertura a la construcción de una nueva realidad junto con el amado. Badiou señala que justamente ese vacío que podría significar la relación sexual, según Lacan, conduce al sujeto a hallar el “ser del otro” (2011: 8). El amor, a partir de esta concepción, no estará basado en la fusión de los amantes, sino en el “ser Dos”. Esto se debe a que el amor representa una manera de experimentar el mundo a través de la diferencia y no solo de la identidad (2011: 8). Dicho de otro modo,



este amor no está representado en la unidad ni en la fusión de las almas con los cuerpos de los amantes, sino en la propia diversidad de las representaciones del amor. Por ello, es necesaria una “fidelidad”; es decir, una promesa de ambos amantes basada en la constante y consecuente verificación de los estados y las características de ese vínculo amoroso. Por otro lado, para Badiou, la “duración” de esta relación amorosa no está relacionada con el tiempo en el que los amantes sostengan esa nueva construcción de la realidad, sino con que un acontecimiento tiene una potencia subjetiva que cruza las barreras del tiempo y del espacio. Esto quiere decir que esta no es una verdad que se dará en el más allá o que implica una creencia en el alma (Ubilluz 2006: 63), sino que se dará en el mundo, en la realidad. Como se sabe, el mundo no está exento del exceso que podría conducir al acontecimiento ni de la falta que podría dar lugar a encontrar el ser del otro.

Asimismo, a lo largo de la tesis, se cuestionará el significado del término “surrealismo” a través de las ideas postuladas por Hal Foster. Según este autor, este movimiento artístico y literario busca la liberación del ser humano de los yugos de la razón, pero el resultado de eso no siempre es uno dirigido a la vida y a la satisfacción. En ese sentido, el movimiento surrealista está vinculado con la denominación de Freud de “lo siniestro” que hace referencia al regreso de lo familiar vuelto extraño a través de la represión (Foster 2008: 37). Por lo tanto, el surrealismo no solo busca la liberación mediante lo descentrado, sino que se encuentra con que la vida psíquica más allá de la razón está marcada por la represión, el conflicto y la repetición compulsiva (2008: 33).

En suma, esta tesis tiene el objetivo de problematizar las perspectivas que a lo largo del tiempo se han desarrollado con respecto a las figuraciones del amor en César Moro. Estas han puesto énfasis en entenderlo como un camino a la destrucción de los amantes a través de situaciones excesivas e irracionales; no obstante, de acuerdo con Bataille, estos excesos conducen a “lo sagrado” y, desde el enfoque lacaniano, están vinculados con la falta intrínseca del ser humano que nos impide encontrarnos con nuestros propios deseos y con los de los demás. Finalmente, esta tesis mostrará un enfoque poco usual: cómo el amor en la poesía de Moro no solo está lleno de pulsión de muerte, sino también de vida y de verdad. Según Badiou, el amor es un proceso de verdad, un acontecimiento, en el que los

amantes se vuelven un “ser Dos”. En la poesía de Moro, no hay una búsqueda de fusión de los amantes, sino una experiencia de la realidad a partir de la diferencia.



## Capítulo 1: El amor como forma de exceso y acceso a “lo sagrado”

En este primer capítulo, analizaré la figuración del amor en tres poemas de César Moro, de los cuales dos pertenecen al poemario *El castillo de grisú* (1943) y el otro, al poemario *La tortuga Ecuestre* (1958). En ese sentido, la crítica ha explicado el amor en su poesía a través de las imágenes surrealistas y, en especial, ha notado cómo las imágenes del amor están ligadas al instinto sexual. Todas las metáforas en las que aparecen animales son relacionadas con un amor animal en el que prima el instinto. Además, se ha dicho que el amor en Moro está relacionado con la muerte y que la voz poética busca su destrucción, y la del sujeto amado para la concreción del placer.

En efecto, creo que estos elementos se encuentran en las figuraciones del amor en la poesía de Moro, pero me interesa aquí complejizar esas perspectivas. Por último, busco problematizar la idea de un surrealismo que busca la liberación y lo irracional sin fijarse en cómo la búsqueda de estos puede llevar a la muerte. Por lo tanto, busco, en esta tesis, volver a interpretar el significado del amor y del surrealismo en la poesía moreana.

A continuación, estudiaré las imágenes del amor desde las categorías del “exceso”, del “gasto improductivo” y del “erotismo”. A partir de estos elementos, sostendré que el sujeto poético puede acceder al ámbito de “lo sagrado”, al decir de Bataille. En ese sentido, sostengo que las presencias de la muerte, los animales y las imágenes surrealistas son una manera de expresar un exceso que solo puede representarse apelando a algo exterior al sujeto. El exceso es una forma de combatir la razón a través de la violencia y la irracionalidad en tanto que el trabajo las elimina, pues no colaboran con una producción eficaz en una sociedad utilitaria. Entonces, este representa un “gasto improductivo”; vale decir, una actividad que tiene un valor en sí misma y que en una sociedad utilitaria implica pérdidas que no serán compensadas con adquisiciones.

Un tipo de “gasto improductivo” es, por ejemplo, el “erotismo”, el cual es percibido como algo inútil, transgresor y producto del ocio. Para Bataille; sin embargo, los amantes pueden acceder a “lo sagrado” a través del “gasto improductivo”, el cual es una experiencia de placer muy intenso que se confunde con el dolor. Para alcanzar esta experiencia, el sujeto no puede prescindir de un objeto exterior, el cual en el acto amoroso sería el sujeto amado.

Dicho de otra manera, el sujeto tiene que perderse a sí mismo para alcanzar una “conciencia soberana”, vale decir, debe enfrentarse con la muerte. La soberanía se caracteriza por provocar en la voz poética una sensación basada en la ausencia de límites y de prohibiciones una vez que estos han sido transgredidos. En otras palabras, la muerte es necesaria para conseguir el disfrute pleno del placer y de la vida, según Hal Foster.

Para que esto suceda, la voz poética accede a “lo sagrado” a través del “erotismo”, el cual requiere de exceso y de la valoración de la actividad como fin en sí misma. Finalmente, “la parte maldita” es un concepto posterior de Bataille que interpreta la pérdida en el ámbito de lo sagrado como una manera de afirmar la irracionalidad y el instante ignorando la prohibición. Veamos todo esto en un poema de “El castillo de grisú” denominado “Para tener un frío semblante” (Pour avoir un visage froid):

El corazón en el silencio  
 Los labios sellados por una voluntad  
 Más dura que el odio  
 Con el que me cerco  
 Que estalle ese muro  
 Pálido bajo el sol  
 De infierno y de hábito

Un rumor me asegura  
 La existencia del mundo  
 Bastaría un soplo  
 Para que el incendio se reanude  
 Y que este hermoso cataclismo sea  
 La encantadora extensión  
 Donde se juega sola a despecho de todo  
 Tu presencia esencial

Vanamente me afano en borrar tu nombre  
 En un sollozo o el olvido de mí mismo  
 Y este penoso permanecer de pie  
 (Moro 1980: 111-112).

Estos primeros versos son una invitación al mundo de “lo sagrado”. Por un lado, el corazón necesita el silencio para alejarse de la razón y del saber oficial, pues “lo sagrado” es una experiencia que tiene como objetivo disfrutar de la intensidad de lo irracional a través del exceso. Esto se logra mediante un silencio de la razón y un despertar de la “conciencia soberana”.

Por otro lado, la soberanía, caracterizada como dura, va a manifestarse como una forma de disfrutar el momento presente sin que este tenga que brindar ninguna utilidad a los amantes. La voluntad soberana es una que pretende liberar a la voz poética del denominado cerco con que se rodea. Dicho de otra manera, pretende librarla de las prohibiciones e interdictos de los que está poblado el mundo del trabajo, tan distinto al mundo de “lo sagrado” en donde no existe la prohibición.

El yo poético pretende que estalle el cerco del mundo del trabajo que es pálido hasta cuando está bajo el sol. Si la voz poética se libera de este, se liberará del hábito y del infierno:

Que estalle ese muro  
Pálido bajo el sol  
De infierno y de hábito  
(Moro 1980: 111-112).

Esto se debe a que los humanos se distinguen de los animales a través del trabajo (Bataille 2006: 46). Para este esté garantizado, las sociedades impusieron distintos tipos de prohibiciones y restricciones conocidas como interdictos, los cuales están normalmente relacionados con la muerte y la actividad sexual (46).

Entonces, el mundo del trabajo podría ser considerado un infierno, ya que todas las actividades que se llevan a cabo tienen como fin último el de la utilidad. Las actividades son realizadas con el objetivo de producir o de garantizar la supervivencia del ser humano, pues es a través del trabajo que el ser humano se asegura la producción de medios de vida para satisfacer, en un primer lugar, sus necesidades primarias. No obstante, lo que el sujeto poético va a tratar de hacer en este poema es salir de ese marco de utilidad e introducirse en “lo sagrado”, como una experiencia que posee valor en sí misma.

Asimismo, el trabajo garantiza la obtención y producción de ganancias, lo que significa que la voz poética en el mundo del trabajo está plagada por el hábito y la monotonía. En los siguientes versos, podemos observar cómo el yo poético va a adentrarse en el mundo de “lo sagrado”:

Un rumor me asegura  
La existencia del mundo

Bastaría un soplo  
Para que el incendio se reanude  
Y que este hermoso cataclismo sea  
La encantadora extensión  
Donde se juega sola a despecho de todo  
Tu presencia esencial  
(Moro 1980: 111-112).

Notemos cómo la voz poética transgrede las prohibiciones y accede a “lo sagrado” a través del “erotismo”; no obstante, para acceder a este es necesaria la presencia de un objeto externo. Observemos cómo, en los versos anteriores, hay dos de estos: el primero es el mundo exterior; el segundo, es la existencia del sujeto amado, representada en este verso: Tu presencia esencial. Esta presencia va a ser clave, pues es a través del acto amoroso, vale decir, del “erotismo” que el sujeto poético va a acceder a “lo sagrado”. Este es una de las pocas actividades permitidas en el ámbito de “lo sagrado” para el hombre occidental.

Sin embargo, esta se lleva a cabo de manera menos transgresora cuando asume una utilidad: la reproducción de la especie. En los versos anteriores, por el contrario, vemos una actividad sexual que se da por el placer de sí misma. Para Bataille,

[e]l erotismo difiere de la sexualidad animal en eso justamente, en que pone a la vida interior en cuestión. El erotismo es en la conciencia del hombre lo que pone en él al ser en cuestión. La propia sexualidad animal introduce un desequilibrio y ese desequilibrio amenaza al vida, pero el animal no lo sabe (2006:45).

En el poema, este desequilibrio está figurado como el incendio que necesita ser reanudado para que se pueda acceder a lo sagrado. A este tipo de desequilibrio se le puede denominar “experiencia interior”, la cual es un elemento clave del “erotismo” y ,en el caso del hombre, demanda al yo poético el encuentro de un objeto exterior de deseo que responda a esta interioridad (Bataille 2006: 45). Por lo tanto, en los versos citados anteriormente, la voz poética busca reanudar ese incendio que representa la experiencia mencionada a través de un acto denominado hermoso cataclismo.

Notemos cómo estas dos palabras poseen significados un tanto contrarios entre sí. Es poco usual que se califique, en el mundo del trabajo y de la producción, a un cataclismo, a un desastre, a una experiencia que termina con la organización de la civilización como

hermosa. Entonces, habría que concluir que el sujeto poético ha entrado ya en el mundo de “lo sagrado” a través del acto erótico.

El placer que alcanzan los amantes es tan grande y tan intenso que puede resultar perjudicial, por lo que es denominado cataclismo. Una característica de este es que podría poner en riesgo la vida del que lo experimenta. A pesar de ello, el acto amoroso es justamente hermoso por manifestar la “conciencia soberana”. Esta consiste en abrir los límites de la vida para poner estos en riesgo con el objetivo de sentir la intensidad de esta. La voz poética se ha dado cuenta que la presencia del amado es esencial para el proceso y no le preocupan las pérdidas que puedan resultar de este, por lo que el cataclismo es descrito como una encantadora extensión. Veamos cómo el proceso continúa en los versos que siguen:

Vanamente me afano en borrar tu nombre  
En un sollozo en el olvido de mí mismo  
Y este penoso permanecer de pie  
(Moro 1980: 111-112).

El yo poético se ha percatado de que en el mundo de “lo sagrado” el lenguaje es una forma de cárcel y que escribir el nombre del amado no lo ayudará a conseguir su presencia esencial. Más bien, su tarea consiste en el intento por borrar su nombre. El lenguaje no ayuda, ya que es una manera humana de representar el pensamiento, pero en el mundo de “lo sagrado”, el pensamiento y la razón no tienen cabida. Por consiguiente, el lenguaje representa un obstáculo para alcanzar la intensidad y la voluptuosidad de la experiencia sagrada. No obstante, el ser humano posee siempre un impulso primario de simbolizar para explicar y para entender la realidad. La representación de esta a través del lenguaje le permite sentirse seguro y confiado, lo cual le sucede a la voz poética como acabamos de explicar.

Por el contrario, lo que propone Bataille, en el mundo de “lo sagrado”, es dejarse llevar por el peligro de una acción excesiva que promueva el olvido de la prohibición en la voz poética. Para que esto ocurra es crucial liberarse del impulso de explicar y entender la realidad a través del lenguaje para poder simplemente experimentarla en toda su intensidad.

Por otro lado, una de las características de la voluntad sagrada, que se quiere conseguir en los primeros versos, es la del “no-saber”. La esfera del pensamiento representa el horror para el yo poético, pues le impide disfrutar de la realidad y dejar de tratar de explicar o comprenderla. Podemos notar que esto se trata de lograr en un sollozo. Este llanto podría interpretarse como el esfuerzo que tiene que llevar a cabo el sujeto poético para deshacerse del impulso de simbolizar a través del lenguaje con el propósito de explicar y entender la realidad.

En cambio, el mundo de “lo sagrado” es el mundo de lo excesivo que no solo está relacionado con el placer, sino también con cualquier otra sensación que pueda ser lo suficientemente intensa lejos de cualquier intento de simbolización ni de explicación. De esta manera, la voz poética, se da cuenta que para acceder a “lo sagrado” debe perderse a sí misma. Esto ocurre, pues el “erotismo” es una actividad que tiene valor en sí misma y no reporta ningún beneficio, ninguna ganancia al yo poético.

No obstante, presenta pérdidas y una de esas es, justamente, que la voz poética debe sacrificar su individualidad para alcanzar la continuidad con lo que le rodea, en este caso, el amado. De esta manera, el sujeto poético va a tener que suprimir el lenguaje y crear experiencia sagrada a través de la pérdida de sí mismo. Es más, recordemos que esta es una “creación por medio de la pérdida” (Bataille 2006: 117), lo que quiere decir que la voz del yo poético no va a adquirir nada nuevo o conservarse, sino que va a perderse hasta a sí misma, como vemos en este verso: o en el olvido de mí mismo.

En este sentido, este tipo de experiencia demanda que la voz poética experimente la pérdida, pues sin esta el sujeto poético no está arriesgándose lo suficiente para encontrarse consigo mismo. Es así como podemos entender por qué el amor es una especie de “gasto improductivo”, el cual demanda la pérdida con el propósito de crear la experiencia sagrada. De hecho, cuando el sujeto poético llega a acceder a “lo sagrado”, lo hace a partir de la necesidad de una pérdida excesiva (Bataille 2006: 122). Esto quiere decir que el yo poético se ha dado cuenta que, en realidad, no es el que acumula, produce y conserva el que puede acceder a “lo sagrado”; sino que ese puede acceder únicamente a los beneficios del mundo del trabajo.



Sin embargo, la “conciencia soberana” permite el disfrute del presente en toda su intensidad y de manera excesiva, pues esta, en especial, intuye que la experiencia consiste en aceptar la pérdida y disfrutarla. Sostengo que esto es justamente lo que sucede en el poema: por un lado, la voz poética a tenido que perderse a sí misma lo que ha traído sufrimiento, pero; por otro, gracias al acto erótico, ha podido acceder a “lo sagrado” y a la “conciencia soberana”.

Finalmente, el poema termina con estos versos: Y este penoso permanecer de pie. A través del “erotismo”, la voz poética se encuentra en el ámbito de “lo sagrado”, lo cual demanda la presencia de un acto amoroso excesivo en el que el sujeto poético se pierda a sí mismo con el fin de crear la experiencia sagrada a partir de su propio sacrificio. Dicho de otra manera, “lo sagrado” requiere del exceso y la intensidad del acto sexual y de la pérdida de la identidad del sujeto poético.

En consecuencia, el yo poético deja de sentirse alejado y ajeno de todo lo que le rodea; por el contrario, a través del amado, consigue alcanzar una conexión con la realidad que lo circunda: se siente en continuidad con el mundo. Esta es extraviada cuando el sujeto social tiene que individualizarse y perder conexión con los objetos, pero puede ser recuperada cuando el sujeto muere, ya que vuelve a formar parte de esa realidad de la que estuvo separada desde un principio (Ubilluz 2006: 36).

Dicho de otra manera, el sujeto se siente discontinuo, pues no está en conexión con el mundo que lo rodea. Es por esto que, en los primeros versos, la voz poética se asegura de la presencia del mundo: un rumor me asegura/la existencia del mundo, vale decir, está tratando de lograr que el objeto y el sujeto no estén separados. En otras palabras, se asegura de que el mundo y los amantes no se encuentren separados por el lenguaje y puedan ingresar a la continuidad. Otra manera de acceder a la continuidad es la muerte, la cual está representada en el poema como la pérdida de la voz poética misma y la suspensión del lenguaje, que aleja al yo poético de la intensidad del presente.

En estos últimos versos, notamos que “lo sagrado” no solo lleva al disfrute de la intensidad y la libertad que esto implica, sino que, al igual que el propio surrealismo, esta pérdida está ligada con la muerte, es decir, con la pérdida del sujeto poético mismo. Según Hal Foster, el surrealismo está vinculado con lo que Freud denomina como “lo siniestro” (2008:18).

Según Freud, este está relacionado con un instinto de repetición, de volver a un estado previo que supere al principio de placer (2008: 41), es decir, plantea que una pulsión es “un deseo intrínseco de la vida orgánica de restaurar el estado anterior de las cosas”. Entonces, si lo inorgánico, precede a lo orgánico, se concluye que la finalidad de toda vida es la muerte (2008: 43).

Esta concepción de las dicotomías se parece mucho a la continuidad a la que se refiere Bataille, a la cual se llega mediante “lo sagrado” o la muerte misma.

Sin embargo, Foster nos recuerda que la pulsión de muerte es el fundamento del principio de placer (2008: 45). Esto quiere decir que el placer de la intensidad causada por el acceso a “lo sagrado” también se encuentra en la pérdida y reside en esta misma. Entonces, no es que “lo sagrado” también pueda llevar a la pérdida, sino que necesita de la pérdida, vale decir, del enfrentamiento con la pulsión de muerte para conseguir placer e intensidad.

Por lo tanto, “lo sagrado” que surge gracias a la presencia esencial y la transgresión de la ley utilitaria conduce a la voz poética a encontrar la continuidad, pero a perderla nuevamente. Está de pie, pues sigue añorando que esta regrese. Esto es contradictorio, pues el ser humano también añora continuar con su vida mundana, con el mundo del trabajo, que es lo único que tiene seguro y le asegura conservación pero en la discontinuidad. Asimismo, “al mismo tiempo que tenemos el deseo angustiado de la duración de este caduco, tenemos la obsesión de una continuidad primera, que nos liga generalmente al ser” (Bataille 2006: 28). En otras palabras, la obsesión y la añoranza de la continuidad son lo que le permite a la voz poética seguir de pie.

Retomando a Foster, es el juego de la discontinuidad/continuidad, en palabras de Bataille, lo que le permite al yo poético acceder a “lo sagrado” y disfrutar de la libertad de la intensidad, pero esta siempre proviene de la pérdida y de la pulsión de muerte. El sujeto poético se siente en contacto con el mundo a través de esta experiencia del exceso llena de muerte que permite el florecimiento de la vida, pero debe volver a perderse para repetir la experiencia de “lo sagrado”.

Ahora concentrémonos en el poema titulado “La fuente arborescente” (La source arborescente), el cual se encuentra en el poemario denominado “El castillo de grisú”:

La fuente arborescente  
Como un difamado establo en ruinas  
Como la hipnosis de un caballo moribundo  
Ardiendo en la noche bajo las estrellas

Las manos solo pueden seguir su camino  
Ciego entre el ruido de los élitros

Tu nombre el más bello sobre la tierra  
Ocupa el horizonte los siglos

Oh centeno del amor trueno  
El rayo inofensivo cae a mis pies

Encanto mortal angustia del oído  
Quisiera ser un árbol un grito una piedra  
La sombra ya no me abandona  
Duermo de pie y tu nombre estalla en el cielo  
(Moro 1980: 107-108).

Es interesante que esté mencionada en el título del poemario la palabra “grisú”, la cual se refiere al metano desprendido de las minas de hulla que se hace inflamable cuando se mezcla con el aire. Considero que es una buena introducción al poema, pues “lo sagrado” está vinculado con la violencia:

El mundo del trabajo y de la razón es la base de la vida humana, pero el trabajo no nos absorbe enteramente, y, si la razón manda, jamás nuestra obediencia a ella es sin límite (Bataille 2006: 58).

Como expliqué anteriormente, el mundo del trabajo y la razón necesitan de la presencia de las restricciones y las prohibiciones para garantizar la producción y la conservación de la vida. De esta manera, cualquier tipo de comportamiento excesivo y violento está prohibido, ya que interrumpiría los objetivos de una sociedad utilitaria. No obstante, la razón no es todo lo que el hombre posee ni debería aspirar a usar.

Fijémonos cómo el significado de la palabra “grisú” está conectado con el verso del poema anterior: para que el incendio se reanude. Al igual que en el poema titulado “Para tener un frío semblante”, lo excesivo está relacionado con el fuego y con la violencia siendo estos una característica de “lo sagrado”. Este justamente se produce mediante experiencias que sacan a relucir el fondo violento y sin límite del ser humano.

En los primeros versos de este poema, se presentan unas metáforas de “lo sagrado” que, desde una perspectiva general, muestran exceso y violencia. Las imágenes del establo en ruinas y de la hiperbólica hipnosis del caballo moribundo presentan instantes en los que acontece la experiencia de “lo sagrado”, que es causada por la “inocencia de un instante” (Bataille 2006: 28). Entonces, “lo sagrado” no se basa en ningún tipo de saber o de pensamiento, sino más bien en saber aprovechar la intensidad de instantes privilegiados como las imágenes de los dos primeros versos. Además, no tendría sentido tratar de racionalizarlas, pues “lo sagrado” exige el silencio de la razón y el despliegue de la irracionalidad. El instante privilegiado se enfatiza y se particulariza más en los versos siguientes:

Ardiendo en la noche bajo las estrellas  
Las manos solo pueden seguir su camino  
Ciego entre el ruido de los élitros  
(Moro 1980: 107-108).

La voz poética está situada en la noche y se encuentra ardiendo. La noche es el lugar en el que se produce “lo sagrado” y la transgresión de las prohibiciones.

En estos versos, se presenta el acto amoroso de los amantes. Las imágenes anteriores están plagadas de excesos y por eso mismo, pienso que podrían ser una metáfora de “lo sagrado” alcanzado a través del acto sexual. Según Bataille, “el movimiento del amor, llevado al extremo, es un movimiento de muerte” (2006: 63).

Como otras maneras de acceder a “lo sagrado”, los amantes sienten fascinación por la muerte. De acuerdo con Foster, en el surrealismo se muestra a través de “lo siniestro” que el deseo y la muerte se penetran entre sí de tal manera que no soportarían ninguna reconciliación afirmativa (2008: 45). Esta circunstancia como podemos ver en el poema ubica al lector en un ambiente que desestabiliza la realidad del mundo del trabajo y la producción. Esto se debe a que “lo siniestro” involucra el regreso de algo familiar (una imagen, objeto, persona o evento) vuelto extraño a través de la represión (2008: 37).

En el caso de este poema, “lo siniestro” está representado en las alas de un animal: en el verso cinco del poema se menciona la palabra élitros. Este es un término de la zoología que

designa cada una de las dos alas anteriores de los ortópteros y coleópteros, las cuales se han endurecido y le permiten al insecto un vuelo asegurado.

No hay que olvidar tampoco la connotación dada a los animales en la poesía de Moro: Caballero Medina menciona que la presencia de estos puede tener una simbología sexual (2005: 33). Sin embargo, la presencia de estos animales no solo representa connotación sexual, sino una sucesión de imágenes que muestran el amor como un elemento excesivo, que tiene su fin en sí mismo.

Por otro lado, los élitros en la mayoría de casos han desaparecido con el propósito de proteger las alas posteriores, lo cual podría sugerir algún tipo de sacrificio. No obstante, los élitros podrían también estar aludiendo a algo que resulta ser familiar que se ha vuelto totalmente ajeno en esta especie de animales. Si entendemos, como Foster, que el surrealismo también puede ser siniestro, entonces la presencia de los élitros podría indicar un regreso de esta pérdida reprimida. Entonces, vemos cómo, en esta imagen, se conjuga la pulsión de vida (animal con connotación sexual) y la pulsión de muerte (parte del cuerpo perdida y reprimida que regresa).

A diferencia del poema anterior, en este el sujeto poético no puede resistir la tentación de simbolizar, de representar la belleza que significa para este el acto amoroso y el acceso a “lo sagrado”:

Tu nombre es el más bello sobre la tierra  
Ocupa el horizonte de los siglos  
Oh centeno del amor trueno  
El rayo inofensivo cae a mis pies  
(Moro 1980: 107-108)

Notemos cómo está el yo poético otorgándole matices místicos al nombre del sujeto amado. A pesar de que se ha perdido la irracionalidad, el exceso no ha sido perdido. La voz poética está instalando al amor que siente por el sujeto amado en un plano atemporal identificado como “lo sagrado”. Sin embargo, al utilizar el lenguaje esta podría estar perdiendo la continuidad.

En los versos siguientes, el sujeto poético sigue queriendo simbolizar y racionalizar el encuentro y se da cuenta que un rayo inofensivo cae a sus pies. El rayo inofensivo puede

significar que “lo sagrado” está perdiendo su potencia y su intensidad, por lo que el instante privilegiado está siendo desaprovechado por el intento de prolongarlo. De esta manera, el yo poético se da cuenta que la voluntad soberana debe saber que el tiempo presente está para disfrutarlo con intensidad y sin límites.

Por el contrario, notemos cómo en los siguientes versos, la experiencia del acto amoroso vuelve a ser descrita como un suceso violento, excesivo e inútil, en tanto que tiene un fin en sí mismo:

Encanto mortal angustia del oído  
Quisiera der un árbol un grito una piedra  
La sombra ya no me abandona  
Duelmo de pie y tu nombre estalla en el cielo  
(Moro 1980: 107-108).

Percibamos cómo el acto erótico es descrito como un encanto mortal y produce angustia, que puede ser entendida en clave también de “lo siniestro” de acuerdo con Foster. Según Bataille, “[l]a angustia sola conforma a la humanidad: no es la angustia sola, sino la angustia superada, sino la superación de la angustia. La vida es en su esencia un exceso, es la prodigalidad de la vida” (2006: 122). Esta angustia es superada en el poema, pues la voz poética describe al amante como un encanto.

Además, la angustia también se produce cuando el sujeto se da cuenta de lo internalizada que tiene la ley y lo mucho que le cuesta transgredir esta. Entonces, se afirma que si el sujeto no tuviera la ley de la prohibición internalizada, no habría nada que transgredir. La fascinación que produce transgredir algo establecido es lo que conduce al exceso, a la violencia y al placer intenso que lleva a la pérdida del sujeto poético. Esto se comienza a ver en los versos en los que el yo poético expresa un deseo por volverse un elemento del mundo exterior natural: un árbol, una piedra.

Por eso mismo, pienso que esto está relacionado con que “lo sagrado” es definido por Bataille como “la continuidad del ser revelada a los que fijan su atención, en un rito solemne, en la muerte de un ser discontinuo” (2006: 116). La muerte sería la de los amantes que simbólicamente tienen que perderse a sí mismos para encontrar “lo sagrado” en el acto erótico. Esto se debe a que una de las maneras de regresar a la continuidad perdida a través

de la presencia de la muerte. En términos de Foster, la muerte es necesaria para el desarrollo de la vida, del placer.

Asimismo, la continuidad es algo que los sujetos en el mundo del trabajo ya no poseen, puesto que han sido separados de la realidad que los rodea e individualizados. Es por esto que la voz poética añora convertirse en parte del mundo natural del exterior; añora la conexión que tenía con los objetos exteriores. Se ha comentado que el “erotismo”, que lleva a “lo sagrado”, es una experiencia interior a diferencia de los animales, pero no puede desligarse de lo exterior, es decir, de un objeto de deseo que se encuentra afuera del sujeto. En el mundo del trabajo, el ser es discontinuo, pues el sujeto y el objeto están separados. Justamente, en el mundo de “lo sagrado” y a través de lo erótico, los amantes gozan de un momento de continuidad, pues su placer tiene un fin en sí mismo. No obstante, la continuidad necesita de lo discontinuo para aparecer al igual que el placer necesita de la pérdida para presentarse.

Finalmente, la voz poética desea que “lo sagrado” y su continuidad no lo abandonen. El sentido común hace pensar que el día es el ideal para realizar cualquier actividad, lo cual está relacionado con el mundo del trabajo: este es identificado como la parte de la jornada en donde los sujetos sociales son productivos. No obstante, el sujeto poético se está situando en la noche: en el verso tres esto también se hace evidente: ardiendo en la noche bajo las estrellas. Por último, el yo poético se presenta esperando de pie. Nuevamente, la continuidad está perdida mediante un intento de simbolizar la experiencia de “lo sagrado”.

Sostengo, entonces, que el amor, en este poema, termina siendo el triunfador, ya que la continuidad acaba, pero los amantes quedan de pie; uno frente al otro, esperando que esta vuelva. Se han dado cuenta que, en el proceso erótico, “el ser amado para el amante es la transparencia del mundo” (Bataille 2006: 35). A través de este, el mundo discontinuo puede verse de manera más auténtica. Los amantes pueden percibir que no son sujetos separados en un mundo de utilidad y producción, sino que juntos pueden crear, a partir de la pérdida de sus individualidades, una fuerza que manifiesta la intensidad del instante y la infinitud de la vida.

Ahora pasemos a comentar uno de los trece poemas que conforman el primer poemario de César Moro, el cual está originalmente en castellano: “La tortuga ecuestre”. Se trata de “El humo se disipa”:

A donde voraz y ciego  
Es el Minotauro el fuego  
Y es el laberinto el humo  
Calderón de la Barca

Tu aliento es como la mejor mañana fresca de olor de aves y de mar un velamen cruza veloz la foresta interdicta de tu aliento donde los pájaros se columpian picoteando estrellas mientras un galope tendido de gacelas transtorna las flores y las convierte en piedras de luna y el silencio recorre la escala de tu aliento de fuente y de montaña nevada.

Frente a frente tu aliento el soplo aterrador de la primavera en los bosques de nieve eterna iniciando el desfile de los témpanos coronados de osos polares flameantes

Tu aliento certero en medio del corazón una piedra que cae en el estanque dormido y levanta geiseres de estrellas enloquecidas que buscan su origen en tu boca

Tu aliento es un despeñadero en el que caen árboles enteros y el ruido se tapiza y las frutas maduran y todo se volatiliza en una caída sin término

La mañana perfila los cendales de tu aliento y la tormenta tiene olor de tu saliva y tu saliva es el cráter de donde vuelan los peñascos enfurecidos portadores de mensajes ilegibles.

Tu aliento de meteorito disparado desde el cielo cayendo en un bosque ardiente chamuscando leopardos y provocando el alarido de los elementos

Tu aliento es humareda de ignición de poemas obscenos tu aliento precipitándose a mansalva sobre campos inmensos bajo la luna

Tu aliento en la mañana la nostalgia de la noche fulgurante de rayos que bordan en el cielo las cataratas de tu aliento

(Moro 2002).

En primer lugar, es interesante analizar el título del poema, pues este conduce a interpretar que la presencia del sujeto amado representado, simplemente por la presencia de su aliento, provoca que el humo se disipe, lo cual le permite a los amantes interpretar y reconocer auténticamente el mundo sin la presencia del humo de la razón.



Además, sostengo que la imagen del humo representa una puerta de entrada al mundo de “lo sagrado” lejos de cualquier prohibición o restricción. La disolución de este, el cual le impide ver las posibilidades de transgresión, produce que la voz poética tenga una experiencia erótica que lo conduzca a “lo sagrado”, lo cual implica una experiencia poblada por excesos.

En el epígrafe, en unos versos de Calderón de la Barca, se describe al sujeto poético como voraz y ciega. Estos adjetivos representan un alejamiento de la razón, ya que el yo poético pretende entregarse al exceso de manera desmedida. Si este se constituye como ciego, quiere decir que no tendrá conciencia de los límites de los excesos. Estos van a ser una constante en las imágenes siguientes del poema:

Tu aliento es como la mejor mañana fresca de olor de aves y de mar un velamen cruza veloz la foresta interdicta de tu aliento donde los pájaros se columpian picoteando estrellas mientras un galope tendido de gacelas trastorna las flores y las convierte en piedras de luna y el silencio recorre la escala de tu aliento de fuente y de montaña nevada (Moro 2002).

Para comenzar el análisis, me concentraré en la presencia de aves y gacelas, las cuales no solo se remiten a la simbología sexual. Según Mariela Dreyfus, “el bestiario de Moro sirve para definir el carácter pasional de la aventura amorosa” (2008: 117). Este es un aspecto del exceso; sin embargo, es también un aspecto de “lo sagrado”, por lo que estas imágenes no solo están relacionadas con connotaciones sexuales, sino también con los animales presentados están todos transgrediendo interdictos: los pájaros picotean estrellas y las gacelas trastornan flores. En este sentido, sostengo que ambos animales están actuando de manera excesiva o prohibida, lo cual nos conduce a poner en riesgo su supervivencia.

De esta manera, está también representada en los versos la voluntad soberana de la voz poética que olvida las prohibiciones y está lista para enfrentarse al riesgo de la transgresión. Según Foster, sería la pulsión de muerte la que los conduce a buscar el placer y la pulsión de vida. El riesgo de perderse a sí mismo es necesario para sentir placer sin límites.

Así, los animales podrían ser una representación del proceso erótico que experimentará el yo poético. En este sentido, uno de los actos transgresores que cometen las gacelas es

trastornar las flores, lo que implica que el sujeto poético percibirá las flores desde otra perspectiva. En un ensayo titulado “El lenguaje de las flores”, Bataille comenta que el paradigma idealizador de las flores se olvida que estas existen gracias a las raíces que están en el interior del suelo y no se ven (2003: 27).

Esta situación es muy parecida en el contexto erótico, porque al igual que con el amor idealizado (que representaría la idealización de las flores), en la poesía de Moro se presenta el amor dentro de su versión violenta y excesiva (como las raíces, si se habla de las flores). En efecto, en ambas situaciones estaría representada la “parte maldita” de las cosas: la raíz, en el caso de las flores; el amor intenso e irracional, en el caso de este poema. En este sentido, se le denomina “parte maldita” a la afirmación donde ha habido pérdida en el ámbito de “lo sagrado”. Las flores, al igual que la percepción del amor, han sido cambiados: estas están trastornadas y ya no representan amores ideales y tranquilos, sino excesivos, materiales y concretos.

Vamos a concentrarnos ahora en cómo continúa corriéndose el velo del mundo del trabajo en el que; por el contrario, las flores representan un ideal de belleza y el amor uno de tranquilidad y bienestar:

Frente a frente tu aliento el soplo aterrador de la primavera en los bosques de  
nieve eterna iniciando el desfile de los témpanos coronados de osos polares  
flameantes

Tu aliento certero en medio del corazón una piedra que cae en el estanque  
dormido y levanta géiseres de estrellas enloquecidas que buscan su origen en  
tu boca

(Moro 2002).

Notemos cómo, en estos versos, la experiencia de ponerse en contacto con “la parte maldita” está relacionada con el calor: el aliento se presenta como un terror para el largo invierno y los osos polares. Es más, de nuevo se presentan imágenes un tanto contradictorias: osos polares flameantes. Evidentemente, es difícil imaginarse a un animal que vive en lugares muy fríos del mundo descrito con la palabra “flameante”. Esta descripción podría describir cómo el calor introduce el componente de irracionalidad que es necesario para que se desarrolle la “conciencia soberana”, la cual se basa en el acceso a “la parte maldita”.

Asimismo, esta implica una pérdida al igual que “lo sagrado”; no obstante, esta pérdida está más centrada en un principio afirmativo. Después de toda la negatividad que implica para el sujeto poético acceder a “la parte maldita”, esta se afirma. La pérdida se vuelve una forma de creación y reafirmación del ser en cuestión.

Observemos cómo, en esta sucesión de imágenes surrealistas y de metáforas, también se puede ver una característica de “lo heterogéneo” (o inconsciente) caracterizado por Bataille, en el ensayo “La estructura psicológica del fascismo”, en donde define la realidad heterogénea:

...es de la fuerza o el choque. Se presenta como una carga, como un valor que pasa de un objeto a otro de más o menos arbitraria, casi como si el cambio no tuviera lugar en el mundo de los objetos sino tan solo en el de los juicios del sujeto (2003: 148).

Notemos cómo, de esta forma, todas las imágenes que se presentan en los versos representan un “choque”: la primavera choca con los tímpanos, una roca cae en un estanque dormido y produce géiseres. Todas son reacciones de fuerza y de violencia, es decir, de desmesura. Sin embargo, está presente al final el elemento de la boca, la cual le sugiere al sujeto poético que todo este exceso y violencia provienen de la boca del ser amado. Es el cuerpo de este quien, finalmente, es el productor de la violencia en la subjetividad del yo poético y es, gracias al “erotismo” y a la conexión que la voz poética alcanza con el mundo, que puede afirmar “la parte maldita” de manera soberana. En el mismo sentido, para Bataille

“la actividad de los objetos de la actividad erótica evidentemente se funda en su naturaleza objetiva” (2003: 148). No obstante, “el sujeto tiene la posibilidad de desplazar el valor excitante de un elemento a otro” (2003: 148).

Por lo tanto, la sucesión de imágenes que se presentan en los versos es excesiva, pues estas van intercambiándose unas por otras dentro del mismo marco de elementos naturales que manifiestan exceso. Por consiguiente, seguimos viendo en el poema, en su misma textualidad, la manera en la que los versos en sí mismos evidencian la categoría de “lo heterogéneo”. Percibamos cómo este fenómeno en Bataille sigue manifestándose en los versos siguientes:

Tu aliento es un despeñadero en el que caen los árboles enteros y el ruido se tapiza y las frutas maduran y todo se volatiliza en una caída sin término

La mañana perfila los cendales de tu aliento y la tormenta tiene olor de tu saliva y tu saliva es el cráter de donde vuelan los peñascos enfurecidos portadores de mensaje ilegibles

(Moro 2002).

De nuevo, podemos apreciar cómo los elementos no se separan unos de otros, es decir, todo se volatiliza. De esta manera, los elementos siguen siendo parte de la naturaleza, pero no se distinguen por su importancia o por su relevancia, sino por cómo relacionan el exceso de la experiencia erótica interior de los amantes con la perspectiva de lo exterior violento: despeñaderos, cráteres, peñascos. Además, sostengo que esta estructura de la composición poética y de la representación del amor es “idéntica a la estructura del inconsciente” (Bataille 2003: 149) y se parece a las representaciones de los sueños, lo cual la hace muy vinculable al movimiento surrealista, ya que los sueños son una manera de acceder al inconsciente de los sujetos. En el caso de los amantes, este acceso al inconsciente los conduce a la irracionalidad del instante en el ámbito de “lo sagrado”.

Por otra parte, esta caída no tiene término, lo cual nos sugiere que es una caída que se repite una vez tras otra. Es importante recordar que, al decir de Foster, este onirismo e irracionalidad no solo conducen al placer, sino también al enfrentamiento con “lo siniestro” y con la muerte. Justamente una de las maneras en las que el surrealismo entiende la belleza, según Foster, es a través de la repetición ominosa de elementos que emergen de manera violenta como los presentados en los versos anteriores.

Por otro lado, no nos olvidemos de notar la repetición de elementos naturales y de cómo estos están relacionados con lo más desmesurado de la naturaleza. Se ha comentado anteriormente que el objetivo de “lo sagrado”, y también de la soberanía, es encontrar continuidad, la cual consiste en un proceso en el que el individuo deja de sentirse ajeno y alejado del mundo exterior y siente conexión con este; dicho de otra manera, se siente parte de la misma sustancia. No debe extrañarnos tampoco que en los versos anteriores haya muchas figuraciones de fenómenos naturales que representan caídas (despeñaderos, peñascos, geiseres, columpios, montañas), ya que la afirmación de la “parte maldita” requiere de pérdida y estas imágenes figuran la pérdida que el sujeto poético debe sufrir

para acceder a “lo sagrado”. Esto se debe a que es solo a través de esta que se puede consolidar una nueva afirmación de vida sin prohibición. Sigamos observando este proceso:

Tu aliento de meteorito disparado desde el cielo cayendo en un bosque  
ardiente chamuscando leopardos y provocando el alarido de los elementos

(Moro 2002).

A medida que los versos avanzan, notemos cómo el riesgo de la pérdida va aumentando. En este sentido, la caída de un meteorito emerge como la figuración de un hecho seriamente riesgoso para la vida de cualquier y ecosistema. Además, puede apreciarse que, en esta parte, se generalizan los elementos naturales, lo cual es característico en el esquema de “lo heterogéneo”: “la parte puede tener el mismo valor que todo” (Bataille 148).

Asimismo, en estos versos se habla de leopardos, los cuales podrían ser las representaciones de los amantes y cómo estos en el acto amoroso excesivo se han tenido que perder a sí mismos. Esta pérdida; sin embargo, se va volviendo afirmativa en una voluntad soberana. Notemos cómo sucede esto en los versos siguientes:

Tu aliento de humareda de ignición de poemas obscenos tu aliento  
precipitándose a mansalva sobre campos inmensos bajo la luna

(Moro 2002).

Estos últimos versos podrían representar que la voz poética ha tratado de simbolizar su experiencia por medio del lenguaje, como lo ha hecho en poemas anteriores, y esto lo lleva a perderla. Sin embargo, para Bataille, la poesía representa una de las formas del “gasto improductivo” en un aspecto simbólico, ya que esta niega el carácter acumulable de la literatura y se resiste a la escenificación en un espacio público (Fava 2009: 53).

Por lo tanto, aquí la poesía figura una manera de sacrificar al lenguaje mismo y a la razón con el objetivo de crear y de afirmar una nueva realidad, la cual en el contexto erótico sería “lo sagrado”. Esto sucede igual que en el acto amoroso: no se olvide que se habla de poemas obscenos. La poesía un tipo de arte en el que se gana soberanía por medio del exceso y del disfrute de lo irracional, pero a través de la pérdida del propio lenguaje, de la lucha que implica enfrentarlo y transgredirlo.

Por consiguiente, la poesía resulta improductiva y genera pérdidas, dentro del mundo del trabajo, puesto que la poesía contemporánea no suele ser muy apta para ser recitada y con respecto al carácter acumulable, en muchos casos, la poesía no presenta una trama u anécdota. Dicho de otra manera, no usa el lenguaje para presentar una narración; es algo distinto a una acumulación de palabras que tienen un significado único e inequívoco como podría ser el caso de una novela. De esta manera, la poesía como parte de la voluntad soberana de la voz poética le incita a enfrentarse a su ser en cuestión y a las ausencias que este posee, así como también a sus luces y a sus sombras, y a la muerte que es necesaria para la vida.

En ese sentido, al igual que “lo sagrado”, el discurso poético “es un lugar donde nos enfrentamos con lo más arduo, pero también con lo más abierto de nosotros mismos” (Vich 2013: 21). De esa manera, la poesía enfrenta a los amantes a lo más complicado, es decir, a la pérdida de sí mismos, pero también a lo más intenso y carente de límites: a “lo sagrado” y la afirmación de “la parte maldita”. Notemos cómo se desarrolla esta situación en los últimos versos del poema:

Tu aliento en la mañana la nostalgia de la noche fulgurante de rayos que  
bordan en el cielo las cataratas de tu aliento

(Moro 2002).

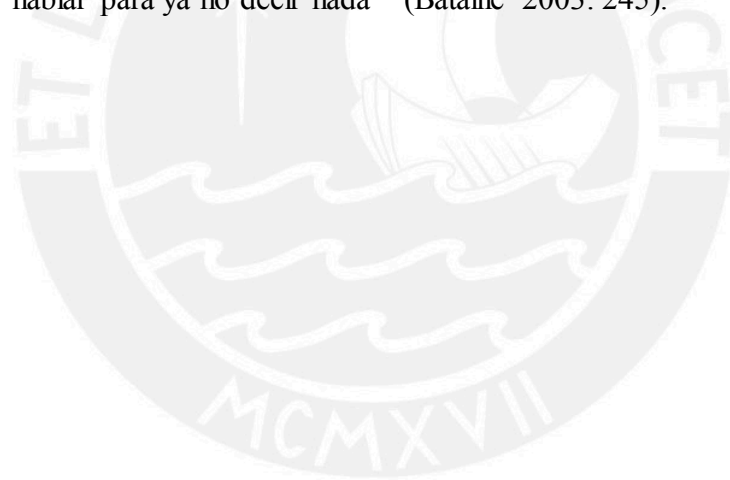
Finalmente, en estos versos, puede apreciarse cómo el yo poético añora ese momento de continuidad en donde se sentía conectado con el cielo y las cataratas y lo más importante, con el amado. Además, es muy interesante notar que el poema acaba y termina con el conjunto de palabras, un determinante y un sustantivo: tu aliento. Entonces, bien podría afirmar que la presencia del ser amado implica para el sujeto poético el comienzo y el final de la experiencia de “lo sagrado”.

Se explicó anteriormente que la concepción de pérdida en “lo sagrado” había ido tomando matices positivos y constituyéndose como un contacto con la “parte maldita”. Esta es descrita en el poema a través de imágenes de animales y de elementos naturales que se muestran como excesivos o como queriendo transgredir prohibiciones. Además, se señaló que los amantes podrían estar representados en los animales mencionados, pero no tanto

como sugerencia de que el amor es uno sexual, sino como signo de que es un amor basado en el exceso, en la intranquilidad y el disfrute de lo irracional.

Por lo tanto, sostengo que el amor en Moro puede permitirle a la voz poética alcanzar “lo sagrado” a través del “erotismo” y del acto sexual, pues abre los límites de la vida del sujeto poético; en otras palabras, lo enfrenta con su identidad y con toda lo que esta implica, es decir, con cómo es necesario enfrentarse a la muerte para obtener vida, dado que no se puede tener una sin la otra.

Asimismo, el yo poético enamorado, en estos poemas, posee una voluntad soberana, ya que ignora la prohibición y sabe por experiencia que el vivir, el sufrir y el gozar no suceden en la vida discontinua del ser humano de manera separada, sino de manera conjunta desde la perspectiva subjetiva de los amantes. Como conclusión, podemos afirmar que, en la representación del amor moreano, es necesario “[v]ivir para poder morir, sufrir para gozar, gozar para sufrir, hablar para ya no decir nada “ (Bataille 2003: 245).



## Capítulo 2: El amor como falta y goce narcisista

Como se mencionó antes, la poesía de Moro se caracteriza por una abundancia de imágenes surrealistas y por la presencia de la muerte, y el instinto sexual. En el primer capítulo, sostuve que estos tres elementos están relacionados con el exceso mediante el cual Bataille propone llegar al ámbito de lo sagrado, el cual se encuentra liberado de la prohibición. Entonces, la manera de acceder a lo sagrado es a través del acto erótico, en el cual los amantes deben perderse a sí mismos para obtener una conciencia soberana y comenzar a volverse continuos, es decir, formar parte del mundo que los rodea.

En cambio, en este capítulo, notaremos cómo estos elementos pueden ser también interpretados a partir de las teorías de Jacques Lacan. En este sentido, el acto erótico representa una imposibilidad para los amantes de completar su identidad. Por un lado, los amantes buscan suplir la falta en sí mismos a través del acto sexual, y por otro, buscan en el cuerpo del “Otro” ese goce perdido. La falta, según Lacan, se produce debido a que ni en el estadio inconsciente del imaginario (estadio del espejo) ni en el simbólico (el sentido es una ilusión producida por los significantes y el significado no forma parte de los conceptos sino del orden de lo real) el sujeto logra aprehenderse como un ser completo (Stavarakakis36-51).

Esto se debe a que su identidad va a formarse a partir de algo exterior a él (un reflejo o el lenguaje mismo que lo subordina), lo cual volverá al sujeto un ser constitutivamente dividido que no encuentra completud en sí mismo ni en el amante. Esto implica que este siempre sentirá falta, pues su deseo nunca podrá ser suplido ni su identidad completada por sí mismo.

Una de las maneras de tratar de completar su identidad está basada en la entrada del sujeto al plano de lo simbólico. Este debe aceptar la ley que lo introduce en el lenguaje y le permite formar parte de la cultura, pero mediante el sacrificio del goce, del significado que se pierde en el lenguaje. Sin embargo, esta prohibición inaugura el deseo de transgredirla, pues la imposición de la ley de la cultura provoca el surgimiento del deseo de recuperar aquel goce perdido.

Dentro de esta concepción, el amor sexual sería producto de la “fantasía” que sigue produciendo en el sujeto la esperanza de alcanzar el significado: de satisfacer el deseo y



alcanzar el goce. No obstante, esto nunca llega a suceder, pues la falta es una que nunca se puede satisfacer y los amantes no pueden encontrarse a sí mismos. Por lo tanto, estos van a seguir intentando recuperar el goce y satisfaciendo su deseo por medio del acto erótico sin darse cuenta que el deseo, como signo de la falta, solo los conduce a un nuevo deseo. El deseo es siempre el ansia de desear.

Sostengo, en consecuencia, que en la poesía de Moro se muestra ese fracaso en la satisfacción del deseo a través del acto erótico y la ausencia que sienten los amantes. No obstante, el amor en los poemas es también una manera de negociar con el ideal del yo en tanto que los amantes se dan cuenta que están continuamente tratando de satisfacer el deseo del “Otro” (de la cultura) y proponen una nueva visión del amor que no está basada en la fusión ni de sus cuerpos ni de sus almas. Veamos todo esto en el primer poema “El mundo ilustrado” de La Tortuga ecuestre:

Igual que tu ventana que no existe  
 Como una sombra de mano en un instrumento fantasma  
 Igual que las venas y el recorrido intenso de tu sangre  
 Con la misma igualdad con la continuidad preciosa que me asegura  
 idealmente tu existencia  
 A una distancia  
 A la distancia  
 A pesar de la distancia  
 Con tu frente y tu rostro  
 Y toda tu presencia sin cerrar los ojos  
 Y el paisaje que brota de tu presencia cuando la ciudad no  
 era no podía ser sino el reflejo inútil de tu presencia de  
 hecatombe  
 Para mejor mojar las plumas de las aves  
 Cae esta lluvia de muy alto  
 Y me encierra dentro de ti a mí solo  
 Dentro y lejos de ti  
 Como un camino que se pierde en otro continente  
 (Moro 2002).

En estos versos, podemos notar cómo la voz poética trata de imaginarse que la presencia del amante es certera; sin embargo, siempre se siente sola. En primer lugar, esa sensación de soledad se compara con la ventana que no existe. La presencia del amado es igual a la ventana, por lo cual es una ilusión. En el verso siguiente, esta es comparada con una mano en un instrumento fantasma, lo que podría interpretarse igual: su presencia es fantasmática,

ya que parte de una “fantasía”; es más, la sangre del amado forma parte de la misma “fantasía” mencionada.

Para el psicoanálisis, esta es una construcción mediante la cual el individuo cree que puede suplir su falta y recuperar el goce primigenio que sentía antes de incorporar la ley del Padre, del lenguaje; antes de su castración (Stavrakakis 2007: 77). Entonces, el sujeto poético estaría reconociendo que el ser amado no puede satisfacer su deseo ni ayudarlo a conseguir el goce a pesar de su presencia física o imaginada, porque la satisfacción nunca fue plena y nunca lo será. Esto se debe a que esta es producto de la “fantasía”.

Esta se manifiesta dos veces en los versos siguientes. En primer lugar, el estado en el cual el amante está presente es representado por la palabra idealmente. De esa manera, la continuidad preciosa que asegura la existencia del amado es solo un ideal, es decir, hay un reconocimiento del engaño en el que consiste la “fantasía”. Esto se pronostica desde antes en el poema: el amante es como un instrumento fantasma, porque se menciona el recorrido de su sangre, es decir, su presencia material más certera y aún así el amante está ausente para la voz poética.

Es importante aclarar que el deseo que siente el yo poético por el amado está vinculado con el “Otro” (Braunstein 2006: 39). En otras palabras, está relacionado con el orden simbólico, es decir, con el lenguaje y la cultura. Por lo tanto, vemos cómo hay una narrativa del deseo en el poema mismo que le da forma a la “fantasía”. Esta narrativa consiste en el anhelo de la voz poética de encontrar la completud a través del acto erótico. Notemos cómo la cultura influencia al yo poético de tal manera que este asegura que esta satisfacción será completada a pesar de la distancia.

De esa manera, la voz poética ha vuelto creer en el mecanismo fantasmático y asegura que el amado está presente y le brinda completud y satisfacción aún cuando no está presente y sin tener que cerrar los ojos, es decir, su presencia, dentro de la narrativa de la fantasía, es tan intensa que el ser amado no necesita ser imaginado tampoco para estar presente. De ese modo, podemos apreciar cómo el yo poético fluctúa entre una etapa en la que el amado provee una gratificación imaginaria (Braunstein 2006: 102) mediante la que alcanzará sentido y otra fase distinta en la que se da cuenta del engaño de la cultura con respecto a las promesas que brinda el amor erótico.

En los versos anteriores, el sujeto poético menciona que el amado está a la distancia, pero con su frente y su rostro. Esto se debe a que el amado representa lo que Lacan denomina como “objeto a”. De acuerdo con Žižek, este ya no es un objeto ordinario, sino que tiene ese je ne sais quoi que lo vuelve sublime (2008: 75), vale decir, no es que la voz poética lo ame por su frente y por su rostro. Para afirmar que es un “objeto a”, es importante entender que estas partes de su cuerpo no son las razones por las cuales se desea al amado. Justamente, lo que no se sabe es por qué lo hace. Lo único que la voz poética desea es la presencia de este por razones inexplicables e inconscientes: las causas por las cuales se ama a alguien son desconocidas en último término.

Sin embargo, este “objeto a” nunca termina de colmar al yo poético, porque este hace al sujeto recordar la “Cosa”, es decir, ese goce primigenio imposible de alcanzar desde el momento de la entrada del lenguaje. En este ámbito, el “objeto a” va a hacerle pensar al sujeto que puede volver a sentir la realidad sin la interferencia del lenguaje. Veamos los siguientes versos:

Y el paisaje que brota de tu presencia cuando la ciudad no  
 era no podía ser sino el reflejo inútil de tu presencia de  
 hecatombe  
 Para mejor mojar las plumas de las aves  
 Cae esta lluvia de muy alto  
 Y me encierra dentro de ti a mí solo  
 Dentro y lejos de ti  
 Como un camino que se pierde en otro continente  
 (Moro 2002).

En el primer verso, la voz poética se da cuenta que el paisaje no brota del mismo sujeto poético, sino de la presencia del amado. Para entender esto a cabalidad, es necesario explicar que dentro de la concepción del sujeto de Lacan este es un ser fundamentalmente alienado, pues su identidad siempre está dada por objetos externos. En el nivel inconsciente de lo imaginario, el niño deja de sentirse parte de la madre y comienza a percibirse como una entidad corporal independiente mediante su identificación con su reflejo en el espejo. No obstante, esta imagen especular es alienante, pues no proviene del sujeto mismo. De la misma forma, el orden simbólico, es constitutivo para el sujeto (Stavrakakis 2007: 43), ya que le otorga sentido dentro del mundo de la cultura a través del lenguaje. A pesar de esto, este le impide acceder a la esencia de las cosas, es decir, a su significado que

termina siendo un efecto del significante. En ambos casos, el sujeto no encuentra sentido ni satisfacción que provenga de su propio ser, lo cual trata de representar el verso mencionado.

Por lo tanto, la presencia del amado es un reflejo inútil. Esto nos confirma que ya no se cumplirá el deseo del yo poético de regresar a la época en la que las palabras y las cosas no eran entes separados, por lo que la voz poética no podrá encontrarse de manera plena consigo misma y la “fantasía” ha sido disuelta por completo. Entonces, lo que sucede es que la voz poética no puede encontrar una identidad estable e unificada. Dicho en otros términos, lo que existe “no son identidades, sino identificaciones, una serie de modelos fallidos o mejor aún un juego entre la identificación y su fracaso” (Stavrakakis 2007: 55).

Cuando el yo poético afirma que está dentro y lejos del amado, se refiere a que presume que su identidad será completada a través del acto sexual (al estar dentro del amado), pero, en el fondo, este proceso solo tendrá que ver con un proceso de identificación con el amado, es decir, con el Otro, por lo que siempre está lejos de sí mismo y del amado, el cual tampoco está satisfecho ni completo. En este contexto, en el que el yo poética denomina la presencia del amado mediante la palabra hecatombe.

Por otro lado, a través del acto erótico, el sujeto poético es consciente del proceso de identificación por el que pasa con el ser amado. Entonces, su presencia es una hecatombe, pues de alguna manera satisface y logra convencer al yo poético de su completud. Sin embargo, lo conduce a darse cuenta que esta es imposible y el amado solo le sirve como medio para tratar de conseguirla, pero no lo logra.

De acuerdo con Freud, estas identificaciones para completar la identidad son necesarias y normales: “[e]n la vida anímica del individuo, el “Otro” cuenta, con toda regularidad, como modelo, como objeto, como auxiliar, como enemigo... La relación del individuo con sus padres y hermanos, con su objeto de amor, con su maestro” (Freud en Stavrakakis 2007: 66). En el caso de la voz poética, es el objeto amado quien le sirve como materia de identificación, puesto que no encuentra ninguna fuente inmanente de identidad que lo mantenga satisfecho. Además, Yolanda Westphalen menciona que la presencia del agua en la poesía de Moro normalmente implica referencias al fluir del tiempo (2001: 30). Notemos

cómo la lluvia es un elemento que simboliza el avance del proceso de identificación del sujeto poético en el acto erótico (Cae esta lluvia de muy alto).

Por un lado, hemos visto en la primera parte del poema que la “fantasía” se ha cumplido y la presencia del amado está completando la identidad del sujeto poético a pesar de que está no se encuentre físicamente presente. Por otro lado, vemos, en los versos primeros y en los presentes, que se abre una grieta en la “fantasía” y que el sujeto poético puede darse cuenta que la presencia del amado no completa su identidad, sino que su deseo está buscando el deseo del “Otro”.

Asimismo, en los versos me encierro dentro de ti a mí solo, hay una suspensión metafórica de la vida de la voz poética. Podría decirse que hay un sacrificio basado en el aprisionamiento de su ser con el objetivo de encontrarse de nuevo en el ser amado. A esto también hace referencia el verso perdido en otro continente. No solo el deseo del sujeto poético ha desaparecido: al no saber qué quiere el amado, no sabe cuál es su propio deseo. Esto se debe a que el sujeto solo desea en la medida en que ve al “Otro” como deseante (Zizek 2008:51). Por ello, el “Otro” se dirige al sujeto poético con un deseo enigmático y también se confronta con que la voz poética misma ya no sabe qué es lo quiere del amado, por lo que está perdido en su propio deseo.

En ese sentido, Lacan propone que la manera más corta de realizar el deseo es postergar su encuentro (Zizek 2008:85). En esto consiste también la pulsión de muerte: el yo poético prefiere dar vueltas alrededor del amado antes de enfrentar su presencia ausente o dirigirse a él. Por ello, se encierro dentro del amado o se pierde en otro continente. De alguna forma, evita enfrentar el encuentro que sospecha que será un fracaso.

Por otro lado, Lacan menciona que el cuerpo es un producto del lenguaje en la carne (Zizek 2008:31). De ese modo, la voz poética está dentro y lejos del amado. Cree que finalmente logrará obtener goce auténtico si se conecta con la carne del amado y con su propia carne, pero simplemente se trata de un deseo que se repite a sí mismo y que no puede colmarse, pues la voz poética solo puede tener contacto con el cuerpo del amado y con su esencia, es decir, su carne. Entonces, el amado es un “objeto a”, ya que no es no es anhelado por sí

mismo; solo se vuelve así de importante cuando el yo poético proyecta sus deseos o temores sobre él.

Finalmente, los versos Como un camino que se pierde en otro continente se encuentran muy relacionados con la interpretación que tiene Alain Badiou sobre la teoría de Jacques Lacan. Este afirma que no hay relación sexual, pues el goce siempre será de uno y este solo te conduce más lejos del amado, vale decir, los cuerpos están cerca, pero la cercanía es una representación imaginaria (2011: 8). En consecuencia, en el acto erótico, cada uno de los amantes está buscando satisfacer su propio deseo que es siempre uno narrativo, pues está impuesto por la cultura en el nivel de lo simbólico.

No obstante, es el goce el que los separa, mientras que la narrativa hegemónica del deseo les permite anhelar la fusión y el encuentro en el acto sexual. La narrativa que yace detrás de los versos dentro y lejos de ti es una de las concepciones más comunes del acto sexual: que el amor va a conseguir que las almas se fundan a través de la unión de los cuerpos. Esto es justamente lo que el gran “Otro”, la cultura occidental, propone como el ideal de la relación sexual y de la interacción con el ser amado. De ese modo, el deseo expresado por la voz poética no es exactamente un deseo suyo, sino que tiene ver con qué enseña la sociedad a esperar del amor sexual.

El amor intenta recuperar el estado de absoluta felicidad que supuestamente disponía la voz poética cuando era un bebé y tenía la misión de cumplir los sueños irrealizados de sus padres (Braunstein 2006: 35). Por lo tanto, su imagen especular (yo ideal) se buscará recuperar a través de la obediencia a los dictados del “Otro” (ideal del yo) (2006: 36). Una de las maneras en la que el amor garantiza la obediencia de los dictados de la cultura es a través de la concepción del amor como una fusión de cuerpos que implica, a su vez, una amalgama de almas.

No obstante, vemos cómo el yo poético se encuentra también lejos del amado, por lo que la imposición cultural tampoco le proporciona la gratificación esperada.

En ese sentido, este deseo narrativizado, impuesto por la cultura, no se cumple y el sujeto poético se siente como un camino que se pierde en otro continente. En vez de encontrarse a sí mismo, el sujeto poético solo encuentra el resurgimiento de su propio deseo, lo que nos

lleva a concluir que este se encuentra perdido y angustiado, ya que ha identificado que esas ansias de estar fusionado con el amado no son totalmente suyas o provienen del mismo sujeto poético, es decir, quiere la presencia del amado, pero no la obtiene por completo. Siente que está dentro, siguiendo, el ideal de fusión del amor, pero se siente lejos.

Además, la angustia no solo proviene de la imposibilidad de la satisfacción plena, sino del sentimiento de extrañeza al que conduce la relación sexual con respecto al amado: el sujeto poético se siente perdido en otro continente, pues el cuerpo del amado se ha vuelto un territorio desconocido y ajeno mientras que antes se creyó que podría proporcionarle completud.

Ahora pasaremos a analizar “Batalla al borde de una catarata”, poema que se encuentra también en La Tortuga Ecuestre:

Tener entre las manos largamente una sombra  
 De cara al sol  
 Tu recuerdo me persiga o me arrastre sin remedio  
 Sin salida sin freno sin refugio sin habla sin aire  
 El tiempo se transforma en casa de abandono  
 En cortes longitudinales de árboles donde tu imagen se  
 disuelve en humo  
 El sabor más amargo que la historia del hombre conozca  
 El mortecino fulgor y la sombra  
 El abrir y cerrarse de puertas que conducen al dominio  
 encantado de tu nombre  
 Donde todo perece  
 Un inmenso campo baldío de hierbas y de pedruscos  
 interpretables  
 Una mano sobre una cabeza decapitada  
 Los pies  
 Tu frente  
 Tu espalda de diluvio  
 Tu vientre de aluvión un muslo de centellas  
 Una piedra que gira otra que se levanta y duerme en pie  
 Un caballo encantado un arbusto de piedra un lecho de  
 piedra  
 Una boca de piedra y ese brillo que a veces me rodea  
 Para explicarme en letra muerta las prolongaciones  
 misteriosas de tus manos que vuelven con el aspecto  
 amenazante de un cuarto modesto con una cortina roja  
 que se abre ante el infierno  
 Las sábanas el cielo de la noche

El sol el aire la lluvia el viento  
Solo el viento que trae tu nombre  
(Moro 2002).

Veamos cómo el yo poético sufre la ausencia del ser amado y se da cuenta que lo que en realidad tiene es su recuerdo. Con este, tratará de satisfacer su deseo y completar su identidad. Como primera pista de este proceso, encontramos que tiene solo sombra, así esté cara al sol. Sostengo que esto significa que este recuerdo sigue funcionando para el sujeto poético como una manera de completar su ser atravesado por la falta ofreciendo al objeto como metáfora (Stavrakakis 2007: 81).

Sin embargo, el recuerdo no es suficiente y conduce al yo poético a entrar en un momento de crisis, pues el recuerdo del amado no le ayuda a consolidar la “fantasía” de la satisfacción de su falta, sino que le hace recordar lo terrible que se siente la falta en el sujeto. En efecto, la voz poética se siente abandonada por el sujeto amado: se dice que el tiempo se transforma en una casa de abandono. El recuerdo no alcanza para constituir la “fantasía” que le brinde al sujeto poético una tranquilidad y el amago de una identidad completa. Además, esta sensación de vacío aumenta con el paso del tiempo a medida que la fantasía de la fusión entre los amantes regresa a atormentar al sujeto poético. Se usa el verbo “transformar” para explicar que este vacío de la voz poética aumenta cada día. Por un lado, se siente cada más solo y, por otro, la fantasía de la satisfacción regresa y lo impulsa a seguir creyendo que esa soledad y ese vacío terminarán cuando pueda fusionarse con el amante.

Esto está relacionado con que la falta, para Lacan, está producida por la huella que queda en el sujeto de la supuesta satisfacción plena y goce que experimentó antes de entrar al mundo del lenguaje y las relaciones sociales. (Braunstein 2006: 71). Me parece importante resaltar que este goce pre-simbólico está postulado como algo perdido. En el poema presentado, el sujeto amado se presenta como extraviado, pues solo queda su recuerdo y este no genera exactamente placer al sujeto, sino que lo conduce a una crisis sin salida, sin aire y sin freno. Asimismo, esto está muy relacionado con que en la poesía amorosa de Moro se discute con el ideal del yo que deberían tener los amantes de acuerdo a cierta concepción hegemónica acerca del amor.



Lo que les impone el “Otro” (la cultura hegemónica) es una idea del amor apaciguada, productiva, totalmente alejada del dolor y del exceso. Sin embargo, la “fantasía” que la voz poética sigue sosteniendo es que la presencia del amado es añorada y podría conseguir recuperar el goce perdido, pero esta no es presentada como una situación de tranquilidad, sino más bien, con esfuerzo y dolor. Recordemos que la *jouissance* (el goce), según Evans, está más allá del placer y solo puede ser experimentada a través del sufrimiento, es un goce doloroso (Stavrakakis 2007: 71). Por consiguiente, recordar al amado ausente le produce al sujeto poético un goce que no puede describir ni contener en el estadio de lo simbólico. Sigamos con los versos siguientes:

En cortes longitudinales de árboles donde tu imagen se disuelve en humo  
El sabor más amargo que la historia del hombre conozca  
El mortecino fulgor y la sombra  
El abrir y cerrarse de puertas que conducen al dominio encantado de tu  
nombre  
Donde todo perece  
(Moro 2002).

De nuevo, podemos apreciar cómo de la figura del amado, si alguna vez estuvo presente, ahora tan solo queda el recuerdo de su presencia y el mismo recuerdo ya está disolviéndose en humo también. En ese sentido, el poema enfatiza cómo el ser amado está relacionado con la muerte: su nombre es el lugar donde todo perece. Esto está relacionado con el dolor que causa el goce y cómo este está representado y manifestado en el cuerpo de los amantes. Por otro lado, el sabor más amargo podría estar referido al comportamiento del inconsciente. En el verso siguiente, El mortecino fulgor y la sombra, este podría estar representado por la palabra sombra. Normalmente, se piensa que el inconsciente es un cúmulo de fuerzas irracionales que gobierna el pensamiento humano. Sin embargo, según Lacan, este obedece a sus propias leyes internas, es decir, habla y piensa (Zizek 2008: 13). A esto se refiere la frase de Lacan que dice que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”.

Entonces, el inconsciente no es un lugar que ha sido sometido por el yo, sino que posee una verdad traumática que habla por sí misma. En este poema, la voz poética ha descubierto algunas de estas verdades: el amor está cruzado por la falta y el ser amado nunca

completará sus deseos, pues estos son también enigmáticos y están basados en lo que la cultura presenta. Veamos esto en los versos siguientes del poema:

Un inmenso campo baldío de hierbas y de pedruscos interpretables  
 Una mano sobre una cabeza decapitada  
 Los pies  
 Tu frente  
 Tu espalda de diluvio  
 Tu vientre de aluvión un muslo de centellas  
 (Moro 2002).

“El cuerpo es el lugar del goce” (Nassio 1993: 161) y; por eso, notemos cómo las partes del cuerpo del amante están relacionadas con figuras de cataclismos o situaciones que ponen en riesgo la vida: aluviones o diluvios. Además, también se hace cierta referencia a la muerte con la figura de la cabeza decapitada. Como se ha mencionado antes, el goce que la voz poética cree que conseguirá a través del acto sexual, que constituye la “fantasía”, está expresada en el cuerpo. Freud señala que el goce, a diferencia del placer, no es una disminución de la tensión en el cuerpo, sino una tensión excesiva, un máximo de tensión: si el placer consiste en no perder o en gastar lo menos posible, el goce; por el contrario, está del lado de la pérdida y del gasto, del agotamiento del cuerpo en el esfuerzo (Nassio 1993: 162). De ese modo, el cuerpo del amante se presenta como un territorio que está relacionado con el dolor, pero que también contiene una promesa de satisfacción y completud. Veamos los siguientes versos:

Una piedra que gira otra que se levanta y duerme en pie  
 Un caballo encantado un arbusto de piedra un lecho de piedra  
 Una boca de piedra y ese brillo que a veces me rodea  
 Para explicarme en letra muerta las prolongaciones misteriosas de  
 tus manos que vuelven con el aspecto amenazante de un  
 cuarto modesto con una cortina roja que se abre  
 ante el infierno  
 (Moro 2002).

Notemos cómo el sujeto poético relaciona al amado con el elemento natural de la piedra. Esta es lo más alejado que se pueda pensar a un ser vivo en el mundo de la naturaleza y aún así vemos cómo la voz poética la mencionada tres veces con relación a la boca del amado (una boca de piedra), el lugar donde se lleva a cabo el amor (lecho de piedra) y al comienzo solo su simple presencia. Podemos suponer que esta situación está relacionada con la

estructura fantasmática, ya que esta se define como “la identificación del sujeto vuelto objeto” (Nassio 193: 156). Esto se debe a que no hay verdadera pérdida sin que el sujeto se identifique con lo que pierde (1993: 157). El sujeto se identifica mucho con el objeto que desea, el cual se ha convertido en una piedra; por ello, su pérdida implica dolor precisamente porque el sujeto se identifica con el objeto. Por otro lado, este objeto nunca logra satisfacer el deseo del sujeto.

A lo largo del poema, notemos cómo el yo poético va identificando su cuerpo con el del amante y cómo se relaciona con el dolor que implica darse cuenta que el goce nunca satisfará sus expectativas ni completará su identidad. En esta parte, el sujeto poético se identifica con la piedra y reconoce el cuerpo del amante como otra piedra: tiene una boca de piedra. Las piedras no tienen la capacidad de sentir y ni de lejos de pensar, por lo que podemos entender que los amantes se han cansado en la repetición del acto sexual de tratar de conseguir el goce perdido y encontrar sus almas en la fusión de sus cuerpos. Casi podríamos decir que se han vuelto piedras, es decir, han perdido sus cualidades humanas, de seres vivos, debido al dolor que implica la pérdida o la imposibilidad de encontrarse a sí mismos y al amado en el acto sexual.

Por un lado, se menciona la palabra brillo entre las diversas menciones a las piedras: Una boca de piedra y ese brillo que a veces me rodea. Por un lado, la voz poética se identifica con el cuerpo del amante y lo categoriza como piedra, al igual que a su cuerpo mismo; por otro, vemos cómo la “fantasía” de alcanzar el goce está siempre presente en el recuerdo del yo poético. Dentro de toda la falta que ha hecho que los amantes se vuelvan piedras, existe; sin embargo, un brillo, pues sigue persistiendo la esperanza de estos a satisfacer su deseo por medio del acto sexual.

El caballo encantado es un animal lleno de energía, el cual podría personificar al sujeto poético que está lleno de pasión en un primer momento. Después, este se confronta con que, en el acto erótico, la presencia del amado nunca está completa y con un deseo que no sabe si es realmente suyo y que, además, es imposible de satisfacer. De esa manera, el caballo se convierte en la piedra, debido a que la voz poética reconoce que no tiene nada que ofrecer y nadie a quién darle nada, pues el amado nunca está del todo presente hasta

cuando se encuentra físicamente cerca de la voz poética. En ese sentido, Lacan define al amor diciendo que “amar es dar lo que no se tiene a alguien que no lo quiere” (Zizek 2008: 53). En esos últimos versos, el sujeto poético se ha percatado que tal vez no tenga nada que darle al amado (se hace mención de letra muerta) o que el amado no quiera recibir esa pasión que el sujeto poético tiene.

Por último, en los últimos versos podemos observar que el acto sexual conduce a los amantes al infierno. Para el yo poético, este está relacionado con que el sujeto no sabe lo que dice y no sabe lo que quiere, porque, en realidad, no sabe quién es: el deseo es una relación de ser a falta. Esta falta es, hablando con propiedad, falta de ser. No es falta de esto o aquello, sino falta de ser por la cual el ser existe (Lacan 1985: 334). Entonces, el amante se figura en el poema como una imagen que podría completar la identidad de la voz poética y recubrir esa gran falta, pero solo termina objetivando al objeto amado, ya que este también está recubierto por la falta. Sin embargo, como manifiesta también esta cita, es justo esta falta en nuestra identidad y este hueco, que produce el deseo insatisfecho, lo que hace viable nuestras existencias. Veamos los últimos versos:

Las sábanas el cielo de la noche  
El sol el aire la lluvia el viento  
Solo el viento que trae tu nombre  
(Moro 2002).

Notemos cómo se puede ver que la ilusión de completar la identidad y satisfacer el deseo ha regresado. La voz poética solo anhela que el lenguaje le permita fundamentar su deseo de nuevo. Además, el nombre del amante es un significante que nunca puede terminar de entrar en el proceso de significación, por lo que el amante como objeto “cumple una función simbólica (soporta la incompletud de lo simbólico) mediante la promesa de un dominio imaginario de lo real imposible” (Stavrakakis 2007: 81).

Dentro de lo simbólico, del mundo del lenguaje y la cultura, el nombre del amante sirve como esperanza para el yo poético, como promesa de recuperar el goce perdido. Sin embargo, el problema no radica en que el nombre esté fuera del nivel de lo simbólico; es decir, que el yo poético lo haya olvidado, sino que es imposible encontrar su nombre adecuado, su identidad, su esencia fuera del orden de lo simbólico. No hay que olvidar que

la identidad psicológica del amante dada por la voz poética es distinta a la identidad simbólica que este tiene, es decir, a su nombre (Zizek 2008: 42). Este vendría a ser el título con el que el amante está investido por el gran “Otro”, por la cultura y la tradición. Esto es lo que se llama una “castración simbólica” (2008: 43). En otras palabras, el sujeto poético no quiere nombrarlo, pues ese nombre simbólico no denota lo que es el amado en realidad. Esta castración introduce una distancia entre lo que es el amado y la función que ejerce en la sociedad. El yo poético no quiere esa designación.

Entonces, el nombre del amado es un significante particular y específico que tiene que adquirir el nivel de universal para satisfacer la categoría de “Otro”. Asimismo, es el amante como objeto que permite que el deseo vuelva a renacer en el sujeto poético de nuevo a través de la “fantasía”. No obstante, este proceso fracasa nuevamente en el acto sexual, pues el “Otro” está también incompleto y lo real es imposible de representar. El amor como significante no encuentra ningún asidero que le otorgue sentido en su finalidad: completar la identidad de los amantes y satisfacer su deseo, pues este está precedido por una falta que permite la existencia misma de los amantes.

No olvidemos que el goce existe a causa del significante (Braunstein 2006: 78). Por consiguiente, el lenguaje es lo que funciona como barrera a un goce que no existiría sin él (2006: 78), es decir, al mismo tiempo que el significante prohíbe el advenimiento del goce, también lo permite. En otras palabras, no hay contradicción en cuanto a esto, ya que el lenguaje es lo que produce el goce, pero impide que este sea disfrutado sin la presencia de la palabra. Entonces, en estos últimos versos, vemos este doble movimiento vinculado con el nombre del amante: este trae el goce, pero a la misma vez lo anula.

Ahora analicemos el poema “Un camino de tierra en medio de la tierra” presente también en el poemario La tortuga ecuestre:

Las ramas de luz atónita poblando innumerables veces el área  
de tu frente asaltada por olas  
Asfaltada de lumbre tejida de pelo tierno y de huellas leves de  
fósiles de plantas delicadas  
ignorada del mundo bañando tus ojos y el rostro de lava verde  
¡Quién vive! Apenas dormido vuelvo de más lejos a tu encuentro  
de tinieblas a paso de chacal mostrándote caracolas de espuma  
de cerveza y probables edificaciones de nácar enfangado

Vivir bajo las algas  
El sueño en la tormenta sirenas como relámpagos el alba incierta  
un camino de tierra en medio de la tierra y nubes de  
tierra y tu frente se levanta como un castillo de nieve y  
apaga el alba y el día se enciende y vuelve la noche y fascas  
de tu pelo se interponen y azotan el rostro helado de la  
noche  
Para sembrar el mar de luces moribundas  
Y que las plantas carnívoras no falten de alimento  
Y crezcan ojos en las playas  
Y las selvas despeinadas giman como gaviotas  
(Moro 2002).

En el análisis de este poema, sostendré que las imágenes de la naturaleza y los elementos visuales que estimulan los sentidos están relacionados con los cuerpos de los amantes y con la evocación de la presencia del amado o de su completa ausencia. La atmósfera misma de lo natural y de las texturas indicará si los amantes están en la esfera de la “fantasía” y todavía guardan la ilusión fantasmática de fusionarse o si están sufriendo por la falta relacionada también con la muerte y por supuesto, con la vida.

Los primeros versos son un claro ejemplo de lo que Dreyfus denomina “el carácter visual de los poemas” (2008: 110). La poesía es uno de los sentidos en donde predomina la visión. Sin embargo, la voz poética no “solo demanda leer sus poemas sino también mirarlos, observar su textura, descubrir en ellos formas, volúmenes y colores” (2008: 110). Vemos cómo se combina la imagen de las ramas con una luz atónita: evocan unas huellas leves de fósiles y una lava verde. Estas imágenes no solo están relacionadas con el cuerpo del amado (frente, pelo, rostro y ojos), sino también con la naturaleza y la construcción de un posible paisaje.

Dreyfus señala que existe en la poesía de Moro una tendencia paisajística, al igual que en sus cuadros, y que esta está relacionada con el surrealismo, ya que el paradigma de la sustitución reemplaza al de la imitación (2008: 111). Por lo tanto, se emplean elementos de la naturaleza, pero estos se presentan de distintas maneras (2008: 111) y con distintas propiedades.

Por ejemplo, en el verso tu frente asaltada por olas, estas representan algún tipo de emoción abrumadora e instantánea que le acontece al amado y produce que la frente de este se

arrugue o cambie de aspecto. En adición, la frente del amado también está asfaltada de lumbre tejida de pelo, lo que podría manifestar la percepción de la voz poética hacia el amado como un ser lleno de luz. Es interesante que se use el participio “asfaltado”, ya que el asfalto es un material de construcción que tiende a ser de color oscuro. En esta antítesis, podría encontrarse este doble movimiento de sensaciones que le produce el amado al sujeto poético. Por un lado, despierta en este un goce que lo conduce a dolor y a la perdición (la sombra); por otro, cuando regresa la “fantasía”, la frente del amado, su corporalidad, puede significar una fuente de satisfacción del deseo (la lumbre).

Asimismo, primero se menciona un rostro de lava verde. Podríamos relacionar cómo se sustituye el color que está referido con las algas (el verde) con el rostro del mismo color del amado en el verso posterior (Vivir bajo las algas). Entonces, si este rostro de lava verde fuese el del amado, la voz poética solo desearía yacer con este en cualquier lugar. De nuevo, la parte de la lava podría estar vinculada con un cataclismo: la erupción de un volcán. El amor que la voz poética siente por el amado se representa de nuevo como algo excesivo, peligroso y recubierto por una gran falta que estaría satisfecha si el sujeto poético estuviera siempre junto al amado así esta situación implique destrucción. Veamos los siguientes versos:

¡Quién vive! Apenas dormido vuelvo de más lejos a tu encuentro  
de tinieblas a paso de chacal mostrándote caracolas de espuma  
de cerveza y probables edificaciones de nácar enfangado  
Vivir bajo las algas  
El sueño en la tormenta sirenas como relámpagos el alba incierta  
un camino de tierra en medio de la tierra y nubes de  
tierra y tu frente se levanta como un castillo de nieve y  
apaga el alba y el día se enciende y vuelve la noche y fascas  
de tu pelo se interponen y azotan el rostro helado de la  
noche  
(Moro 2002).

En el primer verso, el encuentro anhelado en los versos anteriores por el sujeto poético finalmente se va a dar, pero este es de tinieblas y de nácar enfangado. Estas expresiones no son características de un acto sexual común. Por un lado, la referencia a las tinieblas puede tener que ver con el escenario del acto sexual: la noche. Según Dreyfus, “la noche es

propicia para revelar la materia de los sueños, los deseos y las pasiones ocultas” (2008: 114).

Además, para entrar en la temporalidad nocturna es necesario Vivir bajo las algas. Sostengo que es a partir de este verso que el sujeto poético comienza a sentir la falta, a pesar de que evoque el cuerpo del amado o de que este esté presente. Esto no parece ser casual, pues Dreyfus señala que en la poesía de Moro la flora submarina indica la presencia de transformaciones (2008: 117).

Asimismo, esta presencia de algas está referida a “Otro” tipo de entender el mundo: ya no bajo la perspectiva del estadio de lo simbólico, sino en lo que está más allá y es un residuo de los elementos que el lenguaje no puede representar ni captar. Esa imposibilidad de obtener el significado del encuentro sexual en el poema es la causa de la falta que está presente en este. En ese sentido, encontramos la antítesis del nácar enfangado que podría ser entendida como esta ambivalencia de sensaciones que produce el encuentro con el ser amado para el sujeto poético. El nácar se caracteriza por ser blanco y diáfano, pero si este está enfangado evidentemente perderá su tonalidad clara.

Por lo tanto, vivir bajo las algas implicará oscilar entre el estadio de lo simbólico y la búsqueda incansable del sujeto poético de lo real a través del amor que siente por el amado. Esta persecución estará acompañada de peligros y destrucción si es necesario, pues se da en la oscuridad, en las tinieblas, es decir, en el territorio del inconsciente. Todo se produce con el propósito de recubrir el vacío de la existencia presente.

Uno de los versos que encuentro claves para explicar esta falta es este: un camino de tierra en medio de la tierra. De hecho, la tierra está siendo una metáfora para la ausencia y la falta producida por esta falta, es decir, por la imposibilidad de encontrar el significado del acto amoroso y de recuperar el goce perdido. Por consiguiente, el amor entre los amantes es imposible, pues nunca van a sentirse completos ni van a lograr fusionarse ni obtendrán el significado de lo que implica su amor y su deseo.

Entonces, la voz poética estuviera afirmando que el acto sexual es un camino de ausencia, de falta, en medio de la falta. Dicho de otra manera, siguiendo con la metáfora, el amor como acto sexual no funda ningún otro camino de otro material, que no sea tierra, para



cambiar la situación de los amantes. El amor es otra manera en la cual los amantes se encuentran con el vacío y la soledad.

Notemos que antes del verso señalado se encuentran las siguientes imágenes: sirenas como relámpagos y alba incierta. Estos versos están anunciando el fracaso de la voz poética. Las sirenas son un ser mitológico que no se encuentra en la realidad. Podríamos interpretar esto como la presencia de eso que está en la “fantasía” de la voz poética que solo encuentra por momentos efímeros: son pequeños relámpagos. El goce presente en el acto sexual no perdura y termina siendo un regreso al solipsismo del sujeto poético en el que no tiene certezas de quién es ni qué quiere. De ese mismo modo, el alba, el resurgimiento de la luz y de la satisfacción, es incierta, es decir, nunca está garantizada y encima dura poco. Para explicar esto veamos esta cita:

La vida es eso: un rodeo, un rodeo obstinado, por sí mismo transitorio, caduco y desprovisto de significación. ¿Por qué razón en ese punto de sus manifestaciones llamado hombre, algo se produce que insiste a través de esa vida y que se llama sentido? Nosotros le decimos humano, pero ¿es eso tan seguro? ¿Es tan humano el sentido? Un sentido es un orden, es decir, un surgimiento. Un sentido es un orden que surge. En él una vida insiste en entrar, pero él expresa quizás algo que está totalmente más allá de ella, pues cuando vamos a la raíz de esa vida, y detrás del drama del paso a la existencia, solo encontramos a la vida unida a la muerte (Lacan 1985: 347)

Es muy interesante relacionar esta falta de sentido con la metáfora del camino de tierra en medio de la tierra. El amor podría para el sujeto poético representar un nuevo camino, una nueva materialidad antes de adentrarse en las algas, antes de darse cuenta que el amor tampoco va a proporcionarle un sentido orden y coherente a la vida y a la identidad. En todo caso, este sentido no está separado de la muerte. Por ello, así como la vida necesita a la muerte, el amor también lo hace. Veamos esto en los últimos cuatro versos del poema:

Para sembrar el mar de luces moribundas  
Y que las plantas carnívoras no falten de alimento  
Y crezcan ojos en las playas  
Y las selvas despeinadas giman como gaviotas  
(Moro 2002).

Vemos cómo el yo poético sugiere que para llevar a cabo el acto amoroso es necesario un índice de muerte: se llena el mar de luces moribundas, las plantas carnívoras matan a sus presas, los ojos con arena son algo bastante doloroso y; por último, las selvas sufren una muerte constante debido a la tala desproporcionada, lo cual podría causar los gemidos de dolor. En consecuencia, el amor como acto sexual no se puede pensar para el yo poético sin la presencia de la muerte. Podemos decir que este sucede junto con la vida y que es un requisito para obtener algún tipo de goce.

Afirmo que esta muerte siempre está presente y la ausencia de sentido constante, este camino que es tierra y va por la tierra, es también una causa de la falta del sujeto. El sujeto está dividido y alienado, pues en ningún estado del inconsciente encuentra su completud y la satisfacción de su deseo. De la misma manera, en un mundo de identificaciones y deseos incompletos, lo único que tiene como certeza es su ser para la muerte.

Sin embargo, dentro de la teoría lacaniana y en este mismo, hay posibilidad de que todo no sea caduco y desprovisto de significación. Dentro de una perspectiva hegemónica de la cultura occidental, uno de los mandatos del “Otro”, es que la vida y la significación sean entes estables, objetivos y homogéneos. Relacionemos todo esto con el afán de vivir bajo las algas. ¿Qué es lo que la voz poética realmente busca en medio de este caos sin sentido que pareciera ser la existencia en lo simbólico? Si las concepciones hegemónicas de la vida están absolutamente separadas de los excesos, la muerte, lo múltiple, inestable y heterogéneo, en este poema se puede observar todo lo contrario. Vivir bajo las algas significa aceptar todas las características de la existencia y del amor.

En “Un camino de tierra en medio la tierra”, el sujeto poético busca evidenciar esta aceptación de la existencia y el amor como una amalgama inestable entre las fuerzas vitales y las de la destrucción, el exceso y lo heterogéneo. Otra de estas características es que este poema está poblado por imágenes que podrían estar relacionadas con la asociación libre, método conocido del psicoanálisis que incorpora el surrealismo. Hal Foster nos recuerda que este movimiento no solo es uno que tiene por objetivo buscar la libertad a través del pensamiento irracional, sino que tiene toda otra cara: el deseo mortal (2008: 9). Esta característica difiere de una condición de la vida separada por completo de la muerte

Así como el surrealismo poseía otra cara siniestra que Breton no percibía, el amor también la tiene. Por un lado, implica vivir bajo las algas y aceptar la contradicción y la carencia de un sentido estable y objetivo y; por otro, está vinculado con la concepción del camino de tierra en medio de la tierra: una expresión de la derrota de la voz poética ante el mandato del Otro que olvida que la satisfacción no solo se encuentra en la vida evitando el dolor, sino aceptándolo como requisito para el goce.

Desde la perspectiva de Lacan, el hombre no es un ser del sentido, sino más bien un sujeto que es un efecto que excede a sus causas (Vich 2013). En otras palabras, existen condiciones, causas, de las que está rodeado el amor en el amor en este poema, pero los amantes van más allá de estas. Entre ellas, se encuentran la falta que se presenta en el propio cuerpo de los amantes, la ausencia de satisfacción y plenitud que la voz poética pensaba encontrar en el acto sexual y la imposibilidad de acceder a la esencia de la identidad propia.

De la misma manera, la voz poética no puede construirse a sí misma, ya que está siempre condiciona a toda esta circunstancia basada en los mandatos del “Otro”: la cultura, el lenguaje o los modelos hegemónicos del amor que estos imponen y se convierten en el ideal del yo. Desde ese enfoque, el yo poético se encuentra sujetado a la concepción del mundo en que la vida y el amor para ser disfrutados no deben mezclarse con la muerte, el exceso, la inestabilidad y la multiplicidad.

No obstante, vivir bajo las algas es un verso que expresa que hay algo que excede todas estas causas: lo real. En este ámbito, constituido por las grietas de lo simbólico, es en el que reside la singularidad del sujeto poético y su libertad de amar fuera de cualquier parámetro externo. Entonces, el sujeto poético siempre se encuentra en un camino de tierra en medio de la tierra, es decir, está sujetado a la cultura y al lenguaje, pero recuerda que para vivir bajo las algas es necesaria aceptar la falta, la carencia de sentido, el dolor y el exceso; es necesaria aceptar el goce de una selva despeinada gimiendo como una gaviota.

En síntesis de este capítulo, la poesía de César Moro es una que resalta la falta en el sujeto y la falla en el modelo amoroso hegemónico basado en que una relación sexual debe garantizar la fusión de las almas a través de la unión de los cuerpos. Además, el lenguaje

nunca logra aprehender el significado de los objetos en el mundo en su esencia, por lo que la vida, así como el amor, carece de sentido y la única certeza que se tiene es la de la muerte. Sin embargo, es el mismo significante que hace posible el goce, a pesar de que lo prohíbe.

Por otro lado, la insatisfacción es causada también, porque el deseo es infinito e insaciable. El amado representa, para el sujeto poético, un “objeto a” que produce una ilusión basada en que los amantes, mediante el acto sexual, conseguirán juntos recuperar el goce perdido, el sentido de la vida, la significación del amor y fusión de las almas, como la cultura lo propone: la “fantasía”. Esto no ocurre, pues el deseo siempre aparece de nuevo.

Finalmente, se concluye que para Lacan hay un engaño, que es constitutivo del acto sexual. Esto quiere decir que el hombre aspira a hallar en él un complemento de acuerdo con la promesa bíblica de llegar a ser una sola carne y terminar encontrando una sola carne, la suya, la de la voz poética. Los amantes buscan esta carne conjunta y encuentran solo la castración: la verdad del acto sexual en el que goce falta en alguna parte (Braunstein 2006: 145).

En ese sentido, en dos de los poemas estudiados está presente la figura del camino, el cual se pierde en otro continente o está hecho de tierra sobre la tierra. En ambos casos, sostengo que la falta de camino implica la falta de completud de la identidad de los amantes y de postergación del deseo, la cual impide el encuentro de sentido.

### Capítulo 3: El amor como acontecimiento

En este capítulo, analizaré la figuración del amor en la poesía de Moro. Este es un poeta peruano influenciado por la corriente artística denominada surrealismo, la cual tiene como finalidad acercar al ser humano a las fuerzas ocultas del inconsciente a través de la experiencia de la intensidad de lo irracional y de la libertad del pensamiento. Sin embargo, una perspectiva contemporánea del surrealismo manifiesta que esta búsqueda conduce al sujeto a la muerte mediante la compulsión y la repetición.

En los capítulos anteriores, se analizó la figuración del amor en distintos poemas pertenecientes a La Tortuga Ecuestre y a El Castillo de Grisú. En el primero, se entiende al amor moreano como una manifestación del exceso, el cual es concepto proveniente de los escritos de Georges Bataille. Este es una forma de combatir la razón a través de la violencia y la irracionalidad en tanto que el trabajo las elimina, pues no colaboran con una producción eficaz en una sociedad utilitaria. Entonces, este puede entenderse como un “gasto improductivo”; vale decir, una actividad que tiene un valor en sí misma y que en una sociedad utilitaria implica pérdidas que no serán compensadas con adquisiciones. El erotismo es un tipo de gasto improductivo, el cual es percibido como algo inútil, transgresor y producto del ocio. Para Bataille; sin embargo, a través del exceso, los amantes pueden acceder a “lo sagrado”, el cual es una experiencia intensa de placer que se confunde con el dolor.

Además, en el segundo capítulo, el acto erótico representa una imposibilidad para los amantes de completar su identidad. Por un lado, los amantes buscan suplir la falta en sí mismos a través del acto sexual. Por otro, buscan en el cuerpo del otro ese goce perdido. Por lo tanto, los amantes van a seguir intentando recuperar el goce y satisfaciendo su deseo por medio del acto erótico sin darse cuenta que el deseo, como signo de la falta, solo los conduce a un nuevo deseo; en otras palabras, el deseo es el ansia de desear.

A continuación, haré un análisis de un poema de La Tortuga Ecuestre a partir de la teoría de Alain Badiou. El amor para Badiou es un “procedimiento de verdad” o “acontecimiento” que es algo que no entra en la ley inmediata de las cosas y transforma completamente la realidad de las cosas de manera radical, por lo que funda un paradigma nuevo, es decir,

coloca al sujeto en una realidad diferente, inédita. La misma realidad pero vista desde otra manera, entendida de otra forma. Estos procesos de verdad se especifican y clasifican en cuatro: la verdad científica, la artística, la política y la amorosa (Badiou 2007: 16). En ese sentido, los amantes en la poesía de Moro experimentarán el mundo de otra manera a partir de su encuentro. En primer lugar, veamos esto en la poesía amorosa de Moro, en el poema “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”:

Apareces  
La vida es cierta  
El olor de la lluvia es cierto  
La lluvia te hace nacer  
Y golpear a mi puerta  
Oh árbol  
Y la ciudad el mar que navegaste  
Y la noche se abren a tu paso  
Y el corazón vuelve de lejos a asomarse  
Hasta llegar a tu frente  
Y verte como la magia resplandeciente  
Montaña de oro o de nieve  
Con el humo fabuloso de tu cabellera  
Con las bestias nocturnas en los ojos  
Y tu cuerpo de rescoldo  
Con la noche que riegas a pedazos  
Con los bloques de noche que caen a tus manos  
Con el silencio que prende a tu llegada  
Con el trastorno y el oleaje  
Con el vaivén de las casas  
Y el oscilar de luces y la sombra más dura  
Y tus palabras de avenida fluvial  
Tan pronto llegas y te fuiste  
Y quieres poner a flote mi vida  
Y solo preparas mi muerte  
Y la muerte de esperar  
Y el morir de verte lejos  
Y los silencios y el esperar el tiempo  
Para vivir cuando llegas  
Y me rodeas de sombra  
Y me haces luminoso  
Y me sumerges en el mar fosforescente donde acaece tu estar

Y donde solo dialogamos tú y mi noción oscura y pavorosa de  
 Tu ser  
 Estrella desprendiéndose en el apocalipsis  
 Entre bramidos de tigres y lágrimas  
 De gozo y gemir eterno y eterno  
 Solazarse en el aire rarificado  
 En que quiero aprisionarte  
 Y rodar por la pendiente de tu cuerpo  
 Hasta tus pies centelleantes  
 Hasta tus pies de constelaciones gemelas  
 En la noche terrestre  
 Que te sigue encadenada y muda  
 Enredadera de tu sangre  
 Sosteniendo la flor de tu cabeza de cristal moreno  
 Acuario encerrando planetas y caudas  
 Y la potencia que hace que el mundo siga en pie y guarde el  
 equilibrio de los mares  
 Y tu cerebro de materia luminosa  
 Y mi adhesión sin fin y el amor que nace sin cesar  
 Y te envuelve  
 Y que tus pies transitan  
 Abriendo huellas indelebles  
 Donde puede leerse la historia del mundo  
 Y el porvenir del universo  
 Y ese ligarse luminoso de mi vida  
 A tu existencia  
 (Moro 2002).

En este poema, se presenta una revelación inédita del exceso del cuerpo a través de la construcción de la diferencia. Este proceso comienza con un encuentro que es el resultado impredecible del azar:

Apareces  
 La vida es cierta  
 El olor de la lluvia es cierto  
 La lluvia te hace nacer  
 Y golpear a mi puerta  
 Oh árbol  
 (Moro 2002).

En estos versos, se puede notar que la voz poética ha percibido que el encuentro inesperado con el amado en medio de la lluvia y la naturaleza está relacionado con un hecho trascendental en su vida. En ese sentido, estos versos significan la primera declaración de amor del yo poético al amado. Asimismo, el proceso de verdad comienza cuando se hace una declaración; y de hecho, este poema es una gran declaración del amor excesivo e incondicional que se siente por el ser amado, así como material y corporal. Además, la primera fase de la constitución del acontecimiento para Badiou (Hallward 2003: 124).

La nominación que el yo lírico hace del amado es que es un árbol que produce la consolidación de su existencia en el mundo. Al ser el acontecimiento un hecho basado en el azar, es a su vez efímero, lo cual implica que es necesaria una construcción posterior. En el caso de la experiencia amorosa, esta edificación comienza con la declaración ya mencionada. Esta no representa la realidad del encuentro, sino más bien sus implicancias (Hallward 2003: 125). Estas acontecen en los siguientes versos:

Y la ciudad el mar que navegaste  
Y la noche se abren a tu paso  
Y el corazón vuelve de lejos a asomarse  
Hasta llegar a tu frente  
Y verte como la magia resplandeciente  
Montaña de oro o de nieve  
(Moro 2002).

Estas implicancias están teñidas por una *magia resplandeciente* que representa al amado ya no como el árbol de versos anteriores, sino como una *montaña de oro o de nieve*. Según Hallward, para Badiou la conexión entre el acontecimiento y la declaración es descrita como “una transformación de las leyes de la lógica que operan en esa situación determinada” (2003: 125). En ese sentido, el yo lírico siente que todo alrededor del amado está relacionado con la magia presente en la naturaleza y en el cuerpo de los amantes. El cuerpo del amado es una montaña, es decir, es un refugio aún más grande y seguro que un árbol. Asimismo, la nieve está siendo representada como el oro que le otorga al amado un valor inmenso. De esta manera, vemos cómo las consecuencias del encuentro con el amado comienzan a trastornar la atmósfera de la voz poética a partir de la primera declaración:

Con el humo fabuloso de tu caballera



Con las bestias nocturnas en los ojos  
Y tu cuerpo de rescoldo  
Con la noche que riegas a pedazos  
Con los bloques de noche que caen a tus manos  
Con el silencio que prende a tu llegada  
Con el trastorno y el oleaje  
Con el vaivén de las casas  
(Moro 2002).

Estas son todas las representaciones materiales que están siendo subjetivizadas por la voz poética para comenzar a construir la experiencia amorosa de los amantes. Esa fase se corresponde con la etapa de la investigación, la cual es necesaria para ir consolidando el acontecimiento. De acuerdo con Hallward, esta está relacionada con el compromiso y el entusiasmo (2003: 126). Podemos ver cómo la construcción del amor está acompañada, la preposición *con* se repite a lo largo de esas imágenes, de estas características.

La repetición y el dinamismo que se manifiesta en estas imágenes muestra el entusiasmo: se muestra la noche como pedazos que caen del amado y, de manera bastante significativa, se comparan las sensaciones de la voz poética con el movimiento constante de las olas del mar. Finalmente, olvidando cualquier referencia física y lógica del mundo, se menciona que las casas también están moviéndose. En este contexto, la investigación está vinculada con “los episodios existenciales (experiencias, lugares, objetos, memorias, etc.) que la pareja asocia con su amor” (Badiou, citado en Hallward 2003: 127).

Veamos cómo los elementos mencionados en los versos anteriores incitan a que el yo poético los relacione con el amado y con sentimientos que este le produce. En primer lugar, hay un recuerdo de su cabello relacionado con el humo; después, se mencionan sus ojos y sus manos asociados con la noche. Por otro lado, la voz poética recuerda al amado en silencio al evocar el mar y las casas cercanas a él. Por lo tanto, se entiende que todas esas imágenes le proporcionan al yo lírico una conexión con el amante relacionado con el acontecimiento, es decir, el primer encuentro que sucedió al comienzo del poema. Apreciemos esta misma investigación en los siguientes versos:

Y el oscilar de luces y la sombra más dura  
Y tus palabras de avenida fluvial  
Tan pronto llegas y te fuiste

Y quieres poner a flote mi vida  
Y solo preparas mi muerte  
Y la muerte de esperar  
Y el morir de verte lejos  
Y los silencios y el esperar el tiempo  
Para vivir cuando llegas  
Y me rodeas de sombra  
Y me haces luminoso  
(Moro 2002).

Cuando la investigación de una determina situación se convierte en un proceso continuo (Badiou 2004: 100), diremos que los amantes se han vuelto “fieles” al acontecimiento amoroso. Esta concepción de “fidelidad” no está vinculada con relaciones amorosas o interpersonales basadas en la monogamia, sino implica pensar y experimentar las situaciones cotidianas de la vida a partir del nuevo proceso de verdad amoroso. Veamos cómo la voz poética asocia al amado con las luces y las palabras; vale decir, estas últimas están comparadas con el sonido que produce un río cuando avanza (*avenida fluvial*), por lo que el sonido del agua en general podría evocar en el yo lírico el sonido de la voz del amado.

Sin embargo, vemos que en los versos siguientes el yo poético menciona la muerte repetidas veces, lo cual podría estar relacionado con que la “fidelidad” consiste en que los amantes preserven las consecuencias del acontecimiento como base para un nuevo entendimiento de su situación compartida (Hallward 2003: 128). Esto no quiere decir que este proceso va a ser fácil o lleno de momentos agradables.

Observemos cómo la voz poética admite que el amado pone a flote su vida, es decir, le brinda sentido y estabilidad a su existencia; sin embargo, también lo conduce hacia la muerte, es decir, a veces el amado lo perjudica creyendo que lo beneficia. De acuerdo con Hallward, que exista pura continuidad entre las experiencias de los amantes y las consecuencias del acontecimiento elimina la posibilidad de este (2003: 130). En ese sentido, debe estar presente la interrupción entre estos factores (2003: 130). Dicho en otras palabras, no todas las experiencias que vivan los amantes van a representar esa “fidelidad”.

En el caso de los versos anteriores, se repite el infinitivo *esperar* relacionado con la muerte y el tiempo. Entonces, en la particularidad de este acontecimiento, las interrupciones que se producen en la fidelidad de los amantes a su amor están relacionadas con la ausencia de uno de ellos. Esta puede no ser exactamente física, sino también emocional. Para Badiou, el amor es un proceso de verdad justamente porque no solo es una experiencia, sino que implica también una “construcción”, por lo que hay una suerte de anécdota: el amado aparece, su presencia es presentada como una dificultad, pero el poema concluye con una gran afirmación de la presencia del amado que impacta también al universo; es decir, no solo es particular.

Estas interrupciones de la “fidelidad” están relacionadas con que en el amor hay una separación o una disyunción, “que puede ser la simple diferencia de dos personas con subjetividad infinita” (Badiou 2011: 11). Esta confrontación de subjetividades puede estar retratada básicamente en las partes en las que deconstruyen las dicotomías como luz/sombra, noche/día, llegada/salida, amor/odio y vida/muerte expresan cómo los amantes representan en el poema “dos posturas de representación diferentes” (Badiou 2011: 11). Después del primer encuentro al principio del poema, van a apareciendo estas interrupciones que, como ya se mencionó, son necesarias para el surgimiento del acontecimiento. A partir de esto, concluye Badiou, que el amor es una diferencia, es una separación, por lo que también vemos que hay en el poema toda una alternancia entre la presencia y la ausencia del amado. Observemos los siguientes versos:

Y me sumerges en el mar fosforescente donde acaece tu estar  
 Y donde solo dialogamos tú y mi noción oscura y pavorosa de  
 Tu ser  
 Estrella desprendiéndose en el apocalipsis  
 Entre bramidos de tigres y lágrimas  
 De gozo y gemir eterno y eterno  
 Solazarse en el aire rarificado  
 En que quiero aprisionarte  
 (Moro 2002).

El amor representado en estos versos está plagado de interrupciones de la “fidelidad”: se comenta un mar en el que la voz poética se sumerge en el mar y se sugiere el peligro del ahogo. Además, identificamos esta imagen bastante intensa: el desprendimiento de una estrella en el apocalipsis. Estos momentos en los que se presentan elementos que no

colaboran con la incorporación de las realidades de cada uno de los amantes son vividos por el yo poético como tragedias de dimensión cósmica. Asimismo, una de las características ontológicas, basada en la teoría de conjuntos, que posee un acontecimiento consiste en la presencia de un “sitio”, el cual forma parte de un contexto particular, pero pertenece a algo incierto, es decir, algo en el que sus contenidos son indiferenciables y misteriosos, sino siniestros y amenazadores (Halward 2003: 120). De este modo, esta atmósfera de peligro es también necesaria para el desarrollo del acontecimiento.

De nuevo, se nos presentan las dicotomías que representan esta experiencia de dos maneras distintas de entender y experimentar el mundo: *de gozo y gemir*. En ese sentido, los amantes reconocen la experiencia de la diferencia vivida a través del acto amoroso y sus constantes interrupciones, pero no se duda de la trascendencia del acontecimiento, pues se le describe como eterno.

En efecto, para que el amor se convierta en un “procedimiento de verdad” es necesario que esté constituido por la escena del “ser Dos”, la verdad de la diferencia, vale decir, que el amor les permite a los amantes percatarse de lo que implica involucrarse con otro ser humano: aceptar la diferencia en sus vidas. El amor no significa fundir la identidad propia para volverse Uno con el ser amado (concepción fusional del amor); sino, más bien, comenzar a disfrutar de amar a otro sujeto en su particularidad. En este sentido, Badiou afirma que el amor le permite a los amantes experimentar “la experiencia de la diferencia” y no “la construcción del mundo a partir de una diferencia” (2011: 9), por lo que el amor es entendido para Badiou como un “ser Dos”. Sigamos con los versos posteriores:

Y rodar por la pendiente de tu cuerpo  
Hasta tus pies centelleantes  
Hasta tus pies de constelaciones gemelas  
En la noche terrestre  
Que te sigue encadenada y muda  
Enredadera de tu sangre  
Sosteniendo la flor de tu cabeza de cristal moreno  
Acuario encerrando planetas y caudas  
Y la potencia que hace que el mundo siga en pie y guarde el  
equilibrio de los mares  
(Moro 2002).

Los primeros versos están afirmando la presencia del amor mediante la representación de los cuerpos de los amantes; vale decir, el amor no es abstracto ni ideal, sino más bien concreto, por lo que está espacialmente localizado en la *noche terrestre*. De la misma forma, los versos anteriores son una imagen del equilibrio entre las interrupciones antes señaladas y la atmósfera incierta y amenazante del acontecimiento, y la “fidelidad”, la constante incorporación de las experiencias de los amantes a la experiencia del amor.

En primer lugar, encontramos la imagen de una flor que sostiene la cabeza del amado; en segundo, identificamos que la cabeza en sí es un acuario cósmico que mantiene la posibilidad de vida del mar. Por último, la existencia del amado implica para la voz poética el equilibrio del mundo y la intensidad que esto requiere. Esta es una de las características del acontecimiento, pues el amor pasa de no existir entre dos personas a existir máximamente en relación a otros elementos de sus vidas.

Asimismo, esta *potencia que hace que el mundo siga en pie* es también un factor importante del proceso de verdad, ya que este se produce, según la teoría de conjuntos, cuando uno de los elementos del conjunto deja de estar relacionado con la categoría que lo abarca dentro de un conjunto mayor; a este se le llama “inexistente”. Por ello, la potencia es vital, porque el efecto del acontecimiento tiene como consecuencia que ese elemento que no existía, es decir, el encuentro de los amantes que se produce al comienzo del poema, exista a un nivel máximo (Badiou 2007: 88). Esta potencia cargada de intensidad continúa en los últimos versos del poema:

Y tu cerebro de materia luminosa  
Y mi adhesión sin fin y el amor que nace sin cesar  
Y te envuelve  
Y que tus pies transitan  
Abriendo huellas indelebles  
Donde puede leerse la historia del mundo  
Y el porvenir del universo  
Y ese ligarse luminoso de mi vida  
A tu existencia  
(Moro 2002).

En estos versos, sostengo que puede apreciarse la última etapa del acontecimiento que es la encargada de garantizar la “fidelidad”: la decisión que hace posible la construcción constante del amor. Esta se presenta cuando el yo lírico afirma que siente hacia el amado

una *adhesión sin fin* y que el amor *nace sin cesar*. En *El elogio del amor*, Badiou se pregunta por qué es que las personas estamos siempre tan interesadas y conmovidas por las historias de amor presentes en cualquier ficción inventada por el ser humano. Una razón para esto reside en que “el amor es el primer grado del pasaje del individuo a un inmediato más allá de sí mismo. Es la forma elemental de sublimación de la singularidad en la universalidad” (2011: 107).

Esto quiere decir que, gracias al amor, el yo poético puede dejar de buscar la identidad y la completud en sí mismo, puesto que el amor le permite darse cuenta que la satisfacción no se encuentra en uno mismo, sino en los vínculos que se crean con los demás. De ese modo, veamos cómo, en el poema, la voz poética relaciona la luminosidad de su vida, su bienestar, con el *porvenir del universo* y la *historia del mundo*; vale decir, hay una conjugación entre esa plenitud que le provee el amado y la que siente con el mundo que lo rodea. También, se habla de “*la historia del mundo*”, porque, según mi perspectiva, esta experiencia de diferencia no solo le permite a la voz poética ver el mundo de otra manera, sino que tiene que ver con la intensidad y la subjetividad expresadas en las huellas en el cuerpo que quedan grabadas en los cuerpos de los amantes. Este amor es un uno concreto, corporal e imperfecto.

Por esta razón, Badiou le denomina al amor una verdad basada en la “universalidad transindividual” (2004: 107). En otras palabras, el amor presentado en este poema es una experiencia individual que cada uno de los amantes. Sin embargo, es a la vez una experiencia compartida que les permite entender y percibir de manera distinta. En ese sentido, afirma Badiou lo siguiente sobre el amor:

en él se anuncia de modo elemental que vivir, lo que se llama vivir, no es reductible a los intereses individuales, sino a la manera en que el mundo se expone a “nosotros”, por más limitado que sea ese “nosotros” y por más arriesgada que sea su construcción aleatoria a partir de lo que no es, sino de lo que “nos” ocurre (2004: 107-108).

Entonces, en este poema, el amor está manifestado como una forma de admitir que una de las maneras de experimentar la verdad en el mundo que vivimos es arriesgándose a una construcción de la diferencia a través de la salida de nuestra propia individualidad, es decir, es confirmar, en medio del conflicto, cómo el sujeto poético de este poema, que a partir del

encuentro amoroso, la vida también puede ser cierta, relevante y llena de sentido. La verdad no solo puede ser incorporada en nuestros cuerpos reales y metáforas a través de las ciencias, el arte o la política, sino también a través del “ser Dos”.

Hay una frase que resume con mucha claridad por qué es el amor para Badiou un procedimiento de verdad basada en la experiencia de la diferencia que se construye en base a la “fidelidad”. Creo que esta frase se aplica muy bien también a resumir en una oración lo que está sucediendo en el poema de Moro antes analizado: “El amor es siempre la posibilidad de asistir al nacimiento del mundo” (2011: 10). A pesar de los obstáculos, temporalidades, conflictos y finales el amor se presenta como una experiencia que nos revela una verdad acerca de la libertad humana, que sostengo, está relacionada con el cuerpo y con la intensidad desde la perspectiva de la poesía de Moro. Entonces, no solo nos enamoramos para aprehender verdades, sino para vivir mejor y de manera más auténtica en el mundo, ya no solo desde una perspectiva personal y unilateral, sino para ampliar esta perspectiva, para poder, por fin, aceptar que no estamos tan solos como pensamos.

En segundo lugar, analizaremos la tercera parte del poema “El tiempo”, el cual está originalmente en francés en el poemario Piedra de los Soles:

### III

Fronstiscipio descarado  
 Palacio frecuentado por sordas lluvias  
 Golpe de hielos en las sienes  
 Cada muro la aventura  
 Cada resplandor bien fornido  
 Se sienta a la mesa en el fin de la noche  
 Para una eternidad

Si quisiese ocultar esta angustia  
 Sería en lo alto de una torre de fuego  
 Librada al vuelo de las aves y al sol

Si el amor tuviese que terminar  
 Sería la deserción del día  
 La caída interminable de la sangre  
 La disyunción del aliento  
 Las ventanas abiertas para siempre  
 (Moro 1980: 165).

En este fragmento, observamos cómo están presentes en la caracterización del amor dos elementos importantes y constituyentes del acontecimiento: el concepto de “duración” y el exceso que produce el surgimiento de un proceso de verdad.

En primer lugar, veamos cómo todo este fragmento está poblado por imágenes cargadas de excesos. Estos están vinculados con fenómenos naturales (lluvia, nieve, fuego) y temáticamente relacionados con la especulación de la pérdida del amante por parte de la voz poética.

De acuerdo con la teoría de conjuntos que emplea Badiou en su ontología, un acontecimiento necesita de la potencia que reside en el exceso de las infinitas posibilidades en las que los elementos del grupo pueden unirse (Hallward 2002: 88). Estas son siempre se encuentran en superabundancia con respecto al número de elementos que posee un conjunto (88). En otras palabras, el surgimiento de un proceso de verdad requiere de un exceso immanente que nada puede medir y que solamente es fijado mediante el proceso constante de la “fidelidad” que parte de una decisión.

En este poema, la decisión que se produce después del encuentro ya ha ocurrido, por lo que la preocupación del yo lírico tiene que ver con esas interrupciones que se producen en el acontecimiento basadas en el desencuentro de las subjetividades de los amantes. Veamos este verso en el que se dice *cada muro la aventura*, es decir, cada obstáculo que encuentran los amantes en la construcción del amor es visto como una aventura. Cada nueva experiencia a la cual tengan que enfrentarse, tendrá que pasar por el proceso de incorporación al cuerpo de su amor.

Sin embargo, veamos que la angustia que le produce al yo poético los obstáculos que representa el amor no es algo que quiera esconder o que sienta como imperfecto. En otros términos, no hay una visión idealizante ni romántica del amor. Para expresar el lugar en el que estos sentimientos de incertidumbre se podrían esconder, el yo poético pone una imagen bastante interesante: la punta de una torre rodeada por fuego en la que las aves vuelan y se pueden sentir el resplandor del sol; vale decir, estos sentimientos negativos o basados en el miedo o la incertidumbre que implica cualquier encuentro amoroso no son algo que debe esconderse. Veamos los versos:



Si quisiese ocultar esta angustia  
Sería en lo alto de una torre de fuego  
Librada al vuelo de las aves y al sol  
(Moro 1980: 165).

Nada está realmente escondido si está arriba de una torre de fuego y el sol lo ilumina. Asimismo, es particular que se hable de una torre rodeado de fuego (algo que es bastante amenazante) y, al mismo tiempo, se mencionen aves volando y el sol resplandeciendo. Estos dos últimos elementos son propios de una visión paradisíaca del amor bucólico, por ejemplo. Podríamos afirmar que en esta imagen hay una contraposición de la experiencia del “ser Dos”.

Por un lado, implica la experiencia de compartir la vida con alguien más y, gracias a ello, comenzar a pensar y sentir todos los eventos de la vida individual de una forma transindividual, compartida, que va más allá de la voz poética misma. Por otro lado, el final del amor implica una constante angustia que está representada en el poema como sentirse al borde de caer de una torre a una superficie llena de fuego: es una construcción llena de obstáculos, excesos e incertidumbre gracias a la cual es posible sentirse como en un lugar en el que cantan los pájaros y el sol resplandece.

En segundo lugar, en el poema, el yo lírico sienta angustia por el final del amor. En la primera estrofa, se menciona que el amor se sienta a la mesa *para una eternidad*. No obstante, en la segunda, se menciona la angustia de su final, mientras que, en la tercera, la voz poética comienza a especular los escenarios posibles en los que se hallaría si el amor terminara:

Si el amor tuviese que terminar  
Sería la deserción del día  
La caída interminable de la sangre  
La disyunción del aliento  
Las ventanas abiertas para siempre  
(Moro 1980: 165).

Observamos que en estos versos hay una reflexión de la dimensión temporal del amor, lo que ya fue comentado en la primera estrofa, pues se relacionó al amor con la eternidad. En ese sentido, parte importante del concepto de acontecimiento, según Badiou, es que un

proceso de verdad es atemporal y universal, por lo que es significativo mencionar que el amor, desde esta perspectiva, tiene una cierta “duración”. Es importante aclarar que, siguiendo a Badiou, este concepto no está relacionado con que el amor dure mucho o dure siempre; realmente no está vinculado con la duración en términos de espacio y de tiempo del amor. Veamos esta cita:

...hay que entender que el amor inventa una manera diferente de durar en la vida. Que la existencia de cada uno, en la prueba del amor, se confunde con una temporalidad nueva. Ciertamente, para hablar como el poeta, el amor es también “duro deseo de durar”. Pero, más todavía, es el deseo de una duración desconocida. Porque, como todo el mundo sabe, el amor es una reinención de la vida. Y reinventar el amor es reinventar esta reinención (2011: 12)

Entonces, apreciamos que en los versos presentados anteriormente se puede identificar esta *duración desconocida* del amor que implica la reinterpretación de este. En los primeros tres versos, hay el *duro deseo de durar*, como lo llamaría Badiou. En ese sentido, para la voz poética que el amor termine es comparado no solo con el fin del día, sino con la posibilidad de que alguna vez el día no vuelva a existir y el tiempo consista en una permanencia de la noche infinita: *deserción del día*. Por otro lado, se presenta otra imagen que es comparada con el final del amor basada en la caída de sangre. Esta es una analogía muy corporal, pues el yo poético trata de manifestar que no solo el dolor de la pérdida del amante sería emocional, sino también, y especialmente, corporal. De esa misma manera, en el cuarto verso, el término del amor es comparado por la voz poética con una separación del aliento. Esto podría querer decir que los alientos de los amantes estuvieron juntos mientras duró el amor, pero su final produce su diferenciación, es decir, sus vidas estarán separadas de nuevo.

Sin embargo, el último verso vincula la pérdida del ser amado con *las ventanas abiertas para siempre*. Es aquí cuando se presenta esta dimensión desconocida del amor que ya no está asociada con el tiempo o el espacio, sino con un nuevo entendimiento del amor. Más que una nueva manera de pensarlo, sostengo que es una nueva forma de experimentarlo, de sentirlo a partir del “ser Dos”. Gracias a esto, el yo lírico es consciente que la interacción amorosa va a terminarse eventualmente y su primera reacción, como se ha explicado, se

genera a partir de la descripción del dolor y la angustia que esto le traería. En este segundo momento, la separación de los amantes podría producirse, pero sus vidas ya han sido unidas de tal manera y con tal intensidad, desde una perspectiva física y emocional, que esa construcción del deseo va a perdurar por siempre, es decir, durante el transcurso de las vidas de los amantes en el poema ese amor seguirá existiendo. Puede que ya no se manifieste y la construcción del mundo compartido termine, pero las huellas de ese proceso de verdad permanecerán. Por lo tanto, esta dimensión misteriosa que se escapa de los límites y de las contingencias espaciales y temporales está siendo representada por la imagen de las ventanas abiertas para siempre. Cada uno de los amantes significará para el otro una ventana abierta, es decir, una manifestación de la conexión que se puede llegar a tener con otro ser humano, una prueba de que la verdad no reside en las experiencias que uno tiene consigo mismo, sino en la construcción de vivencias a partir del encuentro con los demás.

En conclusión, este tercer capítulo nos evidencia que en la poesía de Moro el amor puede ser entendido como un acontecimiento, es decir, como un proceso en el que se genera una verdad. Este comienza con un encuentro, es seguido por una declaración y unas investigaciones e incorporaciones relacionadas con las diferencias que existen entre los amantes. Finalmente, el amor es mantenido y construido a través de un proceso de “fidelidad” que no tiene que ver con la monogamia, sino con una constante revisión de los elementos de la interacción amorosa y cómo pueden ser estos incluidos en el cuerpo del amor. Esta perseverante investigación de las diferencias entre los amantes tiene como resultado la experiencia del “ser Dos”, la cual consiste en experimentar el amor desde una perspectiva transindividual.

Además, en este último fragmento de un poema de Moro, la voz poética expresa cómo todo acontecimiento es posible gracias al exceso del cuerpo y de las emociones, y de la concepción de la “duración”. En otras palabras, la poesía de Moro, gracias a la perspectiva de Badiou, puede ser entendida como un testimonio de una verdad que surge de la construcción de un mundo compartido lleno de excesos y intensidades de los cuerpos y de las almas de los amantes. Como todo en el mundo contingente y complicado en el que

vivimos, esta edificación puede derrumbarse; sin embargo, si hubo un acontecimiento como el descrito, la conexión perdurará en una dimensión desconocida.



## Conclusiones

A partir del primer capítulo, sostengo que el amor es una forma en la que se busca acceder a “lo sagrado”, experiencia que tiene como objetivo disfrutar de lo irracional del exceso, pues tiene valor en sí misma. Esto sucede en un mundo del trabajo, caracterizado por actividades concentradas en la producción y conversación de la vida, es decir, actividades con una función pragmática. En ese sentido, “lo sagrado” se encuentra a partir de la construcción de la “voluntad soberana”, la cual, caracterizada por el exceso, tiene como finalidad el disfrute del presente sin ningún tipo de límite o prohibición.

Esta implica que la voz poética debe perderse a sí misma en el acto amoroso, pues es esta pérdida la que le proporciona el acceso a lo sagrado; vale decir, le permite acceder a la continuidad con el mundo, lo que implica ponerse en contacto con la esencia de las cosas. En el mundo del trabajo, en la discontinuidad, los seres humanos están separados de los objetos. Por lo tanto, es gracias al ser amado, y en el proceso amoroso, que la voz poética puede obtener “voluntad soberana” por medio del exceso y del disfrute de lo irracional, pero a través de la pérdida. El lenguaje es una de las pérdidas que la voz poética tiene que enfrentar para alcanzar lo sagrado a través del erotismo.

A partir del segundo capítulo, sostengo que el amor moreano representa la falta lacaniana que es constitutiva del sujeto. Entonces, el amor sexual es producto de la fantasía lacaniana que sigue produciendo en el sujeto la esperanza de alcanzar el significado, de satisfacer el deseo y alcanzar el goce. Sin embargo, esto nunca llega a suceder, pues la falta nunca se puede satisfacer y los amantes no pueden encontrarse a sí mismos. Por lo tanto, estos van a seguir intentando recuperar el goce y satisfaciendo su deseo por medio del acto erótico sin darse cuenta que el deseo, como signo de la falta, solo los conduce a un nuevo deseo; en otras palabras, el deseo es el ansia de desear.

Esto se debe a que el amado representa para el sujeto poético un “objeto a” que produce en este una ilusión de que, finalmente, en ese acto sexual, conseguirán juntos recuperar el goce perdido, el sentido de la vida, la significación del amor y fusionarse como la cultura lo propone. Entonces, el amante está figurado en el poema como una imagen que podría

completar la identidad de la voz poética y recubrir esa gran falta, pero solo termina objetivando al objeto amado, ya que este también está recubierto por la falta.

A partir del tercer capítulo, afirmo que el amor moreano es un acontecimiento, es decir, un proceso de verdad. Este conlleva un proceso de construcción que está constituido por un encuentro, una declaración del amor y unas investigaciones posteriores acerca de la realidad de ambos amantes. Un requisito muy importante para que el acontecimiento se produzca consiste en el desarrollo de la “fidelidad”, la cual se entiende como un compromiso de los amantes a la constante revisión de los elementos del amor con el objetivo de evaluar si estos deben ser o no incorporados al cuerpo del amor. Esta interacción entre los amantes en la que la experiencia del mundo se vive a partir de la diferencia es llamada “ser Dos”, la cual se opone a una concepción del amor como fusión de los amantes.

El amor, desde esta perspectiva, está vinculado con el nacimiento del mundo, ya que demanda un descubrimiento y una reinvención constante de los amantes y del vínculo amoroso. Asimismo, el amor en Moro, como proceso de verdad, está caracterizado por el concepto de “duración”. En otras palabras, este no está supeditado a la temporalidad sino a la potencialidad subjetiva de la intensidad del amor, lo que quiere decir que el lapso de tiempo específico que el amor dura no alcanza para entender su resonancia y influencia en la vida de los amantes, pues esta, cuando el amor ha sido en efecto un acontecimiento, es infinita.

En suma, el amor en Moro es un acontecimiento que renueva el amor y la vida pero no está exento de conflictos, ya que la misma exploración, reinvención y exploración implica riesgos, violencia e intensidad. Entonces, el amor tiene un valor en sí mismo porque nos permite conectarnos de manera distinta con el mundo y aceptar la pérdida de la individualidad. Todo esto se lleva a cabo de una manera no armónica o equilibrada.

Por otro lado, el amor moreano no es perfecto, pues el ser humano nunca se siente satisfecho con ningún deseo; es un ser basado en la falta que le permite la misma existencia. Es el vacío el que le permite la creación de la fantasía. Para concluir, ni el amor ni la vida van a satisfacernos nunca, pero la aceptación de la diferencia nos permite aceptar

nuestra soledad y apaciguarla o, en otras palabras, reinventarnos junto a ella y la presencia infinita del otro amado.



## Bibliografía

Badiou, Alain

2011 *El elogio del amor*. Madrid: La esfera de los libros.

2004 *La ética: ensayo sobre la conciencia del mal*. México: Embajada de Francia en México : Editorial Herder.

2007 *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Bataille, Georges.

2006 *El erotismo*. Barcelona: TusQuests. Segunda Edición.

2009 *La parte maldita*. Buenos Aires: Las cuarenta.

2003 *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Braunstein, Néstor A.

2006 *El goce: un concepto lacaniano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Caballero Medina, Carlos Arturo.

2005 “Eros y Tanatos en La tortuga ecuestre de César Moro.” En: *César Moro y el surrealismo en América Latina: cartas del coloquio internacional*. Fondo Editorial de la UNMSM: Lima

Coyné, André

2002 “Epílogo”. En: *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Dreyfus, Mariela

2008 *Soberanía y transgresión. César Moro*. Lima: Editorial universitaria Ricardo Palma.

Ferrari, Américo

2012 “César Moro y la libertad de la palabra”. *Editorial Aurora boreal*. Lima.

Consulta: 25 de enero del 2016.

<http://www.auroraboreal.net/actualidad/la-columna-de-americco-ferrari/1207-cesar-moro-y-la-libertad-de-la-palabra>

Foster, Hal

2008 *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Fava, Julián

2009 “ Prefacio” En *La parte maldita*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Hallward, Peter

2003 *Badiou: a subject to truth*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Mattoni, Silvio

2011 *Bataille: Una introducción*. Buenos Aires: Editorial Quadrta.



Lacan, Jacques

1985 *Escritos II*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Moro, César

2002 *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*. Biblioteca Nueva: Madrid.

Nassio, Juan David

1993 *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*. Barcelona: Gedisa.

Silva Santisteban, Ricardo

1980 "Prefacio". En *César Moro. Obra poética I*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Stavrakakis, Yanis

2007 "El sujeto lacaniano: la imposibilidad de la identidad y la centralidad de la identificación". En *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.

Ubilluz, Juan Carlos

2006 *Georges Bataille: la exigencia de lo sagrado*. Lima: Benvenuto Editores.

Vich, Víctor

2013 *Voces más allá de lo simbólico*. Lima: Fondo Editorial de Cultura Económica.

Westphalen, Yolanda

2001 *César Moro: la poética del ritual y a la escritura mítica de la modernidad*. Fondo Editorial UNMSM: Lima.

Zizek, Slavoj

2008 *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.