

Moro: el fantasma del amor no correspondido



YOLANDA WESTPHALEN

El presente ensayo propone establecer la relación entre algunos textos de César Moro: el poema “Antonio”¹, las *Cartas a Antonio*², el poema *Lettre d’amour*³ y las confesiones que aparecen en las cartas escritas por él a Emilio Adolfo Westphalen⁴, a partir de algunas propuestas teóricas sobre la semiótica discursiva y del cuerpo.

Según Jacques Fontanille, la toma de posición es el primer acto

de la función semiótica. En ella la instancia del discurso logra un reparto entre el mundo exteroceptivo y el interoceptivo, enuncia su propia posición y se dota de una presencia y un presente que servirá de hilo conductor al conjunto de las demás operaciones. La propioceptividad —la sensibilidad del cuerpo propio— sirve de mediador entre los dos planos de la semiosis.

Organizar la experiencia para construir un discurso es, ante todo,

descubrir o proyectar en ella una racionalidad: una dirección, un orden, una forma intencional, hasta una estructura. Hay tres grandes dimensiones de la actividad discursiva: la pragmática, la pasional y la cognitiva.

La dimensión pasional del discurso obedece a una lógica tensiva, la de la presencia y las tensiones que impone la presencia del cuerpo sensible del actante y la irrupción de los afectos y el devenir de las tensiones afectivas. Los efectos pasionales

pueden ser captados estudiando las grandes dimensiones de la sensibilidad perceptiva: la intensidad (mira) y la extensión (captación).

El acto del lenguaje de “hacer presente” sólo se puede concebir en relación con un cuerpo susceptible capaz de sentir esa presencia, el cuerpo propio, un cuerpo sintiente, que es la primera forma que toma el actante de la enunciación, centro de referencia sensible que reacciona a la presencia que lo rodea.

La pasión en el discurso es el efecto de dos determinaciones: las modales o constituyentes y las tensivas o exponentes. La intensidad afectiva es indisociable de los sistemas de valores morales, éticos, estéticos, modalidades a los que subyace la timia o disposición afectiva de base la cual, a su vez, determina la relación del cuerpo sensible con su entorno. Existe una vertiente positiva (la eu-foria), una vertiente negativa (la dis-foria) y una vertiente neutra (la a-foria).

Al analizar los textos de Moro nos proponemos descubrir en ellos la semiótica del cuerpo y la lógica de sus afectos y pasiones. De inmediato se nos plantean innumerables preguntas: ¿Se puede reconstruir una imagen de cuerpo? ¿Qué huellas textuales hay del cuerpo propio y del otro? ¿Cuáles son los modos de percepción? ¿Cómo se presenta la irrupción de las pasiones y el devenir de las tensiones afectivas en los textos de Moro? ¿Cuál es el sistema de valores que le subyace?

Partimos del poema “Antonio” porque consideramos que se constituye textualmente en el hipotexto de las *Cartas a Antonio*, de las cartas a Emilio Adolfo Westphalen e incluso

de *Lettre d'amour*. En él la figura de Antonio actualiza el universo axiológico, un universo panteísta en el que Antonio es Dios, pero Dios es todo y todo es Dios, lo que equivale a decir que el mundo es idéntico a Antonio o de alguna manera expresión de su naturaleza. El poema define que todo es un solo ser, Antonio, y que todas las otras formas de la realidad y la historia son o modos de este ser o idénticos a él.



César Moro.

Formalmente, por su tono y su carácter de canto y alabanza, el poema es una suerte de himno, una letanía cantada al dios Antonio, encarnación simultánea de Eros y de Quetzalcóatl. El esquema que sigue es el del énfasis y la amplificación eufórica.

El himno es una de las formas más primitivas de la poesía lírica griega. Surgió asociada a las festividades y ritos colectivos con propósito

de culto y se desarrolló fundamentalmente bajo la forma de cantos como el peán, canto ritual en honor del dios Apolo, o el ditirambo, canto de petición a Dionisio. Los himnos designaban canciones a los dioses o héroes que se acompañaban con la cítara. Al principio fueron escritos en formas épicas como es el caso del viejo himno al Apolo Delfico, posteriormente, la palabra himno se aplica a los cantos litúrgicos de la Iglesia, cantos que según San Agustín eran de alabanza a Dios. Destinada a conmemorar alguna solemnidad o acciones nobles, fue una forma muy arraigada en la literatura alto-medieval en la que se adoptó con una finalidad litúrgica. El romanticismo también la hizo suya como nos lo muestra el ejemplo clásico de la composición de Friedrich Schiller “Himno a la alegría”, a la que puso música Beethoven. Si bien durante mucho tiempo se asumió que un himno era una canción cuya secuencia de palabras se encontraba ordenada conforme una métrica o rima, con o sin ritmo, o al menos con un arreglo métrico de estrofas, en realidad, un canto de alabanza a Dios puede ser compuesto en prosa o en un lenguaje no métrico.

¿Qué tipo de himno es el que Moro compone? ¿Cuál es la naturaleza de su canto? Es un poema en verso libre y sin rima, pero con un ritmo de letanía producido por la repetición, por las veintiocho repeticiones de la anáfora Antonio. En el último verso, “México crece alrededor de Antonio”, la transformación de la anáfora en una epanadiplosis la convierte en una sentencia final, en una epifonema. Las veintiocho

anáforas definen la naturaleza del dios y la epanadiplosis final construye el espacio ritual sobre el que se erige el dios: México.

Antonio es Dios
Antonio es el Sol
Antonio puede destruir el mundo en un instante
Antonio hace caer la lluvia
Antonio puede hacer oscuro el día o luminosa la noche
Antonio es el origen de la Vía Láctea
...México crece alrededor de Antonio (73-74).

¿Qué tipo de Dios es el que se construye textualmente? Las metáforas en presencia convierten a Antonio en un dios cósmico encarnado en los cuatro elementos de la naturaleza: es el origen del universo, de las estrellas y de nuestra galaxia, ocupa toda la historia y la prehistoria del mundo, es una fuerza de la naturaleza, un coloso y representa la figura del poder y del dominio de todas las dinastías de reyes, incas, faraones y emperadores. Es un dios fálico y un demonio: “hermoso demonio de la noche, tigre implacable de testículos de estrella, gran tigre negro de semen inagotable...” (76).

En las cartas a Antonio se actualiza esta concepción panteísta:

Abrásame en tus llamas, poderoso demonio; consúmeme en tu aliento de tromba marina, poderoso Pegaso celeste, gran caballo apocalíptico de patas de lluvia, de cabeza de meteoro, de vientre, de sol y luna, de ojos y montañas de la luna. Gran vendaval, dispérsame en la lluvia y en la ausencia celeste, dispérsame en el huracán de celajes que arremolina tu paso de centellas por la avenida de los dioses donde termina la vía láctea que nace de tu pene. (80).

La visión de Moro se aproxima a la figura de Eros, dios del Amor en las viejas teogonías de la mitología griega de la época arcaica. Según ellas, Eros nació al mismo tiempo que la Tierra y directamente del Caos primitivo. Nació del huevo primordial engendrado por la noche, cuyas mitades al separarse formaron el Cielo y la Tierra. Es una fuerza vital que asegura la continuidad de la especie, la cohesión y el orden del Cosmos. Su nacimiento precede al de Afrodita, la diosa del amor. Encarna la pasión, el deseo sexual y representa la fertilidad, es la personificación de la potencia generadora que invade a los seres vivos y los empuja a reproducirse. Durante todo el período clásico fue considerado con frecuencia el protector de los amores homosexuales entre hombres y jóvenes y su estatua estaba ubicada en los gimnasios. Como dios de la fertilidad poseía un culto en varias ciudades e incluso los residentes extranjeros en Atenas erigieron una estatua y un santuario en la Acrópolis a Anteros, el hermano gemelo de Eros cuyo nombre significa “amor compartido”.

En el poema, Eros, ese dios primitivo del amor crece en suelo mexicano alrededor de la figura de Antonio. México es el espacio sagrado que transforma a Eros en uno de sus propios dioses de origen. En la mitología de los mexicas se distingue entre las deidades que explican el origen genérico de la humanidad y aquellas que aluden a la creación particular de cada pueblo. Según estos relatos, Quetzalcóatl viajó al mundo de la muerte⁵, tomó de allá huesos y cenizas, molió todo junto y amasó formando con ello una pasta, agregando la sangre extraída de su propio pene. De la mezcla nació la primera pareja de varón y mujer. Los pueblos nacieron después de la creación genérica, por

etapas. En la literatura náhuatl, el dios Quetzalcóatl, en su doble condición de deidad antigua y sacerdote de gran poder en cuanto ser histórico legendario, congrega una complejidad de cualidades de las que han dado cuenta los relatos míticos sagrados, épicos e históricos que lo hacen merecedor de un puesto principalísimo en la cosmogonía de los antiguos mexicanos y núcleo central de sus concepciones religiosas politeístas. Todos estos relatos expresan los extraordinarios poderes del dios, el sentido variado de su condición de deidad de las artes y de la sabiduría, segundo sol de las cuatro edades prehistóricas que antecedieron a la actual, dios del sol nocturno, del viento, del agua, de la vegetación, antepasado procreador mítico de los hombres. Representa, sin duda alguna, la deidad más arraigada en la identidad cultural mexicana y punto de partida para cualquier aproximación a la idiosincrasia y el universo cosmogónico de los descendientes de los aztecas.

Quetzalcóatl representa el concepto de la dualidad que es inherente a la cosmogonía náhuatl, en la medida en que participa del mundo acuático y terrestre —serpiente— y del mundo aéreo o celeste —pájaro quetzal—, es decir, congrega el inframundo y el mundo de lo visible, la religión lunar y la solar, la vida y la muerte, pues en un nivel simbólico es la síntesis de todo lo que existe.

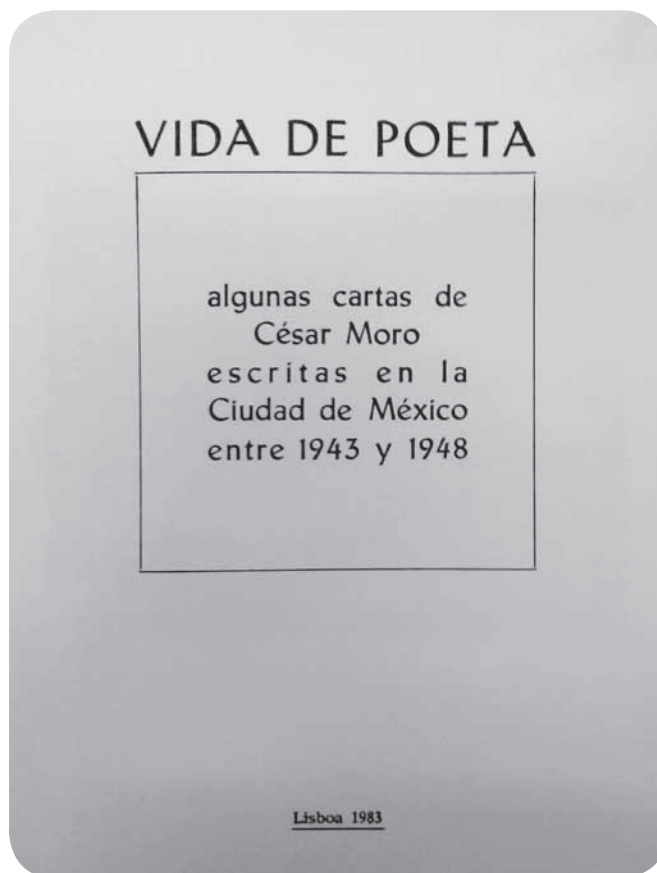
Su dimensión va más allá de lo religioso, para abarcar lo épico y legendario, y como tal es una fuente muy importante para las expresiones literarias de los nahuas. “Los relatos que narran las peripecias del dios, su gesta heroica, su sacrificio, constituyen antecedentes claves para entender y consolidar el imaginario simbólico que iría acumulándose en México y Centro América y su huella puede constatar en la obra poética, narrativa y ensayística de

escritores tan representativos como Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón, en la medida en que todos ellos han ahondado en el pasado de sus pueblos para establecer por diferentes vías la noción de la diferencia, del sincretismo y el mestizaje como expresiones principales de la identidad cultural individual y colectiva, y han dejado testimonios notables de la búsqueda de las raíces como una forma de ser en el mundo. Los substratos míticos de los antepasados operan entonces en tanto formas de relacionarse y de entender la realidad, de modo tal que la indiferenciación entre el mundo concreto y el de la fantasía, entre la vida y la muerte, entre la vigilia y el sueño, que es tan propia de nuestra tradición cultural, se relaciona con las raíces más distantes de la historia y es definidor de la idiosincrasia, esto es, de las estructuras mentales que nos permiten pensar el mundo e interpretarlo”.⁶

No obstante, el poema a Antonio no es tan sólo un himno ni un canto épico que vincula a Antonio con los dioses de la mitología occidental y precolombina, es también una carta porque —tal como afirma Américo Ferrari— *La Tortuga ecuestre*, al igual que otros poemarios de Moro, son escritos con destinatario. Solo que en el caso de los textos que analizamos no se trata de un destinatario oculto o implícito, como en otros de los poemas de amor de Moro, sino de una carta-poema dirigida a Antonio, el receptor explícito de

la misma. “En realidad, como ha observado André Coyné, ya el poemario *La tortuga ecuestre* en sí constituye una sola carta de amor, y en algunas ediciones los poemas llevan como apéndice siete cartas de amor dirigidas por el poeta a Antonio, el amante mexicano que inspira todo este ciclo. Quiero recalcar aquí que muchos de los poemas de amor de Moro, incluso fuera del ciclo de *La*

testimonios en los que se percibe la transformación del tono apoteósico del poema “Antonio” en el tono personal, íntimo y desgarrador de la *Lettre d’amour*, refiriéndose a la cual Moro dice a Westphalen: «Para sentirlo bien habría que leerlo en un solo sollozo. Es demasiado íntimo. Piensa que es una carta con destinatario”.⁸



Portada del libro *Vida de poeta* de César Moro. Lisboa, 1983.

tortuga ecuestre, han de entenderse como cartas, sólo que por lo general el destinatario de estas cartas es un anónimo, un personaje oculto, pero que de todos modos aparece como destinatario de la carta-poema”.⁷

Las seis cartas dirigidas a Antonio y las cartas dirigidas a Emilio Adolfo Westphalen devienen a su vez en hipotexto de *Lettre d’amour*, y constituyen la génesis textual de dicho poema. Son

Pienso en las holoturias angustiosas que a menudo nos rodeaban al acercarse el alba cuando tus pies más cálidos que nidos ardían en la noche con una luz azul y centelleante.

...
Pienso en tu cuerpo que hacía del lecho el cielo y las montañas supremas

...
Pienso tu rostro inmóvil brasa de donde parten la vía láctea y ese pesar inmenso que me vuelve más loco que una araña encendida agitada sobre el mar. (133)

El universo sensorial de apoteosis de las cartas a Antonio se transforma en el universo del pensamiento y la memoria, el del presente en el pasado. El hablante poético se dirige al destinatario de esta carta, le dice que recuerda sus pies, su cuerpo, su rostro, su ausencia y su paisaje y nos habla del papel de la palabra para lograr el objetivo único de deletrear aquel nombre adorado y la absoluta imposibilidad de borrar lo que está inscrito en tinta indeleble.

Tanto en las *Cartas a Antonio* como en la correspondencia de

Moro a Westphalen, las mociones íntimas de la carne, los latidos del corazón y los movimientos respiratorios propios del dominio sensorio-motor se aúnan a la orgía sinestésica del sonido y el olor de la sangre que se vierte en sacrificio para transmitirnos la sensación microcósmica y macrocósmica del amor.

...Si amas, estás bien, condenado hasta la sombra, hasta el grado más elemental, no querría intercambiar mi angustia por el bienestar de nadie. Es probable que de aquí a menos de un año ya no pertenezca a nada, que menos que nadie me encuentre en estado de darte noticias mías, porque estaré perdido para siempre jamás y, sin embargo, hoy día respiro y te escribo porque el hombre no puede concebir la idea de la muerte, y si yo me baño en esta luz negra nada puede convencerme de que el tiempo alejará mi cuerpo de la órbita del bólido negro, de este ser oscuro cargado de todos los mitos, de todas las potencias y que me golpea literalmente, porque no puedo nada si mi nacimiento se transforma, a partir de haberlo conocido y sólo a partir de ahí, en una majestuosa tumba negra que sobrevuela mi cabeza envolviéndome en su sombra. Yo fluyo y me vierto como una lluvia, como una fuente reflejándome al infinito sobre mi amor, pero no me reflejo a mí mismo, no veo más que luz negra, agua negra, noche, violencia negra y ese movimiento de cola de planeta que pasa al interior mío debido a uno de esos misterios que hacen que sólo una fuerza de la naturaleza, un ser de belleza sea capaz de proporcionar el logro total y perfecto.⁹

El acto de respirar, por ende de vivir, es sinónimo de amar porque el hombre no puede concebir la idea de la muerte. El baño en la luz negra implica sentir la luz con el tacto, sumergirse en ella, pero se trata de un oxímoron, de una luz caracterizada por la ausencia de luz, de una luz que no permite ver. Discursivamente, el contacto de la piel con el agua hace perder la vista de un posible futuro. El amante se niega a aceptar la posibilidad de que en algún momento su cuerpo no sea atraído por la fuerza de la gravedad del bólido negro del cuerpo del amado. Es un cuerpo que golpea y deja huella, es un cuerpo que lleva al amante a fluir y verse como una lluvia, a convertirse en fuente de emanaciones interiores. El movimiento de este cuerpo al interior suyo es lo único capaz de “proporcionar el logro total y perfecto”.¹⁰

Tal como expresa Emilio Adolfo Westphalen: “Uno queda después de la lectura triturado y pisoteado por las fieras salvajes del amor - desconsolado por el hálito infernal que despiden el poema de amor y la belleza. Son los extremos demenciales requeridos para que estalle el relámpago que unirá destruirá y regenerará a los amantes”.¹¹

El sema profundo que se revela a través del recorrido de las *Cartas a Antonio*, de las cartas las dirigidas a Westphalen y de *Lettre d'amour*, es que el amor que él conoce es el desamor del amor no correspondido. Las opciones que se le presentan son la fantasía de amor ideal o la melancolía del amor no compartido y en soledad. “El amor no correspondido, el único amor que yo conozco. El otro no es patrimonio mío. Uno vive literalmente en la hambruna, hambruna de todo. Eso es lo que comparto. He ahí mi estrella”.¹²

En la poesía y el epistolario de Moro, Antonio es el sol, la fuente

de la luz, de brillo y alegría sin medida, pero el brillo y la alegría son fugaces, como los son las presencias del amado. La única forma de mantener esta relación es transformarse en mero reflejo lumínico, en sombra, porque ella es inseparable de la fuente que la crea: “Seré tu sombra y el agua de tu sed, con ojos”, “por qué no quieres transformarme en un pedazo de tu sombra, o en tu aliento o simplemente en una partícula de tu pensamiento?”.¹³

Las *Cartas a Antonio* y las cartas a Emilio Adolfo Westphalen complementan y enriquecen la comprensión de las dos grandes obras poéticas del poeta surrealista: *La tortuga ecuestre* y *Lettre d'amour*. Pero, ¿cuál es la relación del epistolario de Moro a Westphalen con ambas? ¿Cuál es el recorrido pasional que podemos seguir en dichas obras?

Las confidencias que Moro intercambia con Westphalen sobre el gran amor de su vida revelan el hilo del que se fue tejiendo la obra poética de Moro en este período. Muestran el proceso de transición del Eros cósmico en el Eros melancólico, de la presencia mítica de Antonio, convertido en el dios Quetzalcóatl, de cuyo pene se origina la Vía Láctea y el orden cósmico del universo, en la ausencia de Antonio y el retorno al caos y el vacío. En él se configura la concepción moreana del amor y el papel del poeta como un fantasma cuya fantasía es apoderarse de la palabra y transformarla en un grito indescriptible que le permita conquistar el amor y la belleza, el sueño, la vigilia y las llanuras fértiles del paroxismo. Ese grito desgarrador del enunciador lírico hablando desde la intimidad de los secretos del amor y del desamor, es la expresión de una nueva sensibilidad, de una voz que busca el extrañamiento de la voz poética y del objeto artístico.



Notas

1. Trabajamos con la edición del primer volumen de la *Obra poética* de César Moro, publicada por el INC en 1980. En ella, el poema “Antonio” aparece en la sección Cartas, precediendo a las cinco cartas que aparecen a continuación. El poema “Antonio” no aparece fechado. En realidad, puede ser anterior o simultáneo a las cartas, pero indudablemente es un texto definido por su relación con ellas.
2. César Moro. *Ibid.* Pp. 74-81. La primera carta está fechada el 25 de enero de 1939; la segunda, en la medianoche del 28 de febrero; la tercera, el 18 de junio de 1939; la cuarta, el 25 de julio de 1939; y la quinta, el 10 de octubre de 1939. En la edición de *Prestigio del amor*, dirigida por Ricardo Silva Santisteban y publicada por la PUCP el 2002, se añadió una primera carta, fechada el 28 de octubre de 1938, y se incluyeron también las cinco antes mencionadas, lo que implica una numeración distinta. Se ha elegido la edición del INC porque en esta el poema “Antonio” actúa como un epígrafe al asociar y anticipar el tema del amor planteado en las cartas, mientras que en la edición de la PUCP el poema no está incluido.
3. La versión bilingüe de *Lettre d'Amour y Carta de Amor*, en traducción de Emilio Adolfo Westphalen, aparece de la página 132 a la 137 de la edición del INC de 1980.
4. Cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen (inéditas) En: Westphalen papers regarding surrealism in Latin America, 1938-1995, Research Library, The Getty Research Institute. Special Collection.
5. Ver “Dioses del México antiguo” de Loudes Cué, Eduardo Matos Moctezuma y Miguel Ángel Trinidad, en las páginas web: <http://serpiente.dgsca.unam.mx/dioses/text2.html> y <http://www.mexico-tenoch.com/magico/portada.html#cero>. Y “Relatos míticos náhuatl: Raíces del cuento hispanoamericano” de César Valencia Solanilla, en *Revista de Ciencias Humanas* No. 16. Página web: <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev16/valencia.html>
6. En *Revista de Ciencias Humanas – UTP*. Pereira, Colombia, 2000.
7. En *Agulha*. Revista de Cultura # 21-22. Fortaleza, São Paulo. Febrero, marzo de 2002.
8. Carta del 26 de mayo de 1945. En *Vida de poeta* de César Moro. Editor Emilio Adolfo Westphalen. Lisboa: Cooperativa de Artes Gráficas, 1983.
9. Fragmento de la carta de César Moro a Westphalen del 23 de julio de 1940. Emilio Adolfo Westphalen papers regarding surrealism in Latin America, 1938-1995, Research Library, The Getty Research Institute, Accession no. 200.1.M.21.Series I. Correspondence, 1939-1940. Traducción del francés de Yolanda Westphalen.
10. Alude al final del fragmento de la carta citada en el párrafo anterior.
11. En *Escritos varios. Sobre arte y poesía*. Emilio Adolfo Westphalen. Lima: FCE, 1996, 215.
12. Fragmento de la carta del 23 de julio de 1939.
13. *Op cit.* Pp. 77-79

Bibliografía

- Ferrari, Américo.
- “César Moro y su obra poética”, en *Agulha*. Revista de Cultura # 21-22. Fortaleza, São Paulo, febrero, marzo 2002.
- Fontanille, Jacques.
- *Soma y Sema figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008.
- Moro, César.
- *Obra Poética*. Lima, Instituto Nacional de Cultura. 1980.
 - *Vida de poeta*. Carta del 26 de mayo de 1945. Editor Emilio Adolfo Westphalen. Lisboa, Cooperativa de Artes Gráficas. 1983.
- Revista de Ciencias Humanas – UTP*. Pereira, Colombia, 2000.
- Westphalen, Emilio Adolfo.
- *Escritos varios. Sobre arte y poesía*. Lima: FCE, 1996.
 - Emilio Adolfo Westphalen papers regarding surrealism in Latin America, 1938-1995, Research Library, The Getty Research Institute, Accession no. 200.1.M.21. Series I. Correspondence, 1939-1940.