

*Amor y muerte a la luz de
“Amo a una mujer de larga cabellera”,
de Carlos Edmundo de Ory*

Alfredo Saldaña

Carlos Edmundo de Ory es un caso atípico y anómalo —por raro e infrecuente— en el panorama de la poesía contemporánea en español, un caso que demuestra de manera palmaria que los criterios con que habitualmente ha trabajado la historiografía y la crítica literarias en nuestro ámbito lingüístico se muestran, al final, enormemente insuficientes cuando se trata de medir el alcance de una obra literaria radical, una obra que

se resiste a las catalogaciones habituales, nada gregaria, gestada al calor de ese aliento vanguardista, indomable y al mismo tiempo cosmopolita que caracteriza a la mejor literatura. A lo largo del tiempo y el espacio, C. E. de Ory —fundador del postismo, con Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi, en 1945, ese alegato de aire fresco y libertad que estalla en los primeros años de nuestra última posguerra, del introrrealismo, con Darío Suro, en 1951— fue elaborando una dilatada y fructífera obra literaria y ensayística en la que el amor y la muerte se presentan como dos campos semánticos frecuentemente entrelazados. Desde sus inicios, primero en España (Cádiz, Ávila, Madrid) y posteriormente en Perú (Lima), Marruecos (Tánger) y Francia (París, Amiens, Thézy-Glimont), donde se establece definitivamente en 1955 y donde fundará el “Atelier de Poésie Ouverte”, una experiencia materializada en las calles, las escuelas y las fábricas en la que desarrolla sus concepciones artísticas abiertas, dinámicas y participativas, C. E. de Ory, desde el conocimiento y la asimilación de la tradición, irá entretejiendo una obra poética comprometida únicamente con la imaginación y la libertad, una obra en la que, repito, el amor y la muerte desempeñan unas funciones centrales, aparecen como dos núcleos temáticos hábilmente entretejidos, tal como muestra el poema que copio a continuación:

Amo a una mujer de larga cabellera
Como en un lago me hundo en su rostro suave
En su vientre mi frente boga con lentitud
Palpo muerdo acaricio volúmenes sedosos
Registro cavidades me esponjo de su zumo
Mujer pantano mío araña tenebrosa
Laberinto infinito tambor palacio extraño
Eres mi hermana única de olvido y abandono
Tus pechos y tus nalgas dobles montes gemelos
me brindan la blancura de paloma gigante
El amor que nos damos es de noche en la noche
En rotundas crudezas la cama nos reúne
Se levantan columnas de olor y de respiros

Trituro masco sorbo me despeño
El deseo florece entre tumbas abiertas
Tumbas de besos bocas o moluscos
Estoy volando enfermo de venenos

Reinando en tus membranas errante y enviado
Nada termina nada empieza todo es triunfo
de la ternura custodiada de silencio
El pensamiento ha huido de nosotros
Se juntan nuestras manos como piedras felices
Está la mente quieta como inmóvil palmípedo
Las horas se derriten los minutos se agotan
No existe nada más que agonía y placer

Placer tu cara no habla sino que va a caballo
sobre un mundo de nubes en la cueva del ser
Somos mudos no estamos en la cueva ridícula
Hemos llegado a ser terribles y divinos
Fabricantes secretos de miel en abundancia
Se oyen los gemidos de la carne incansable
En un instante oí la mitad de mi nombre
saliendo repentino de tus dientes unidos
En la luz pude ver la expresión de tu faz
que parecías otra mujer en aquel éxtasis

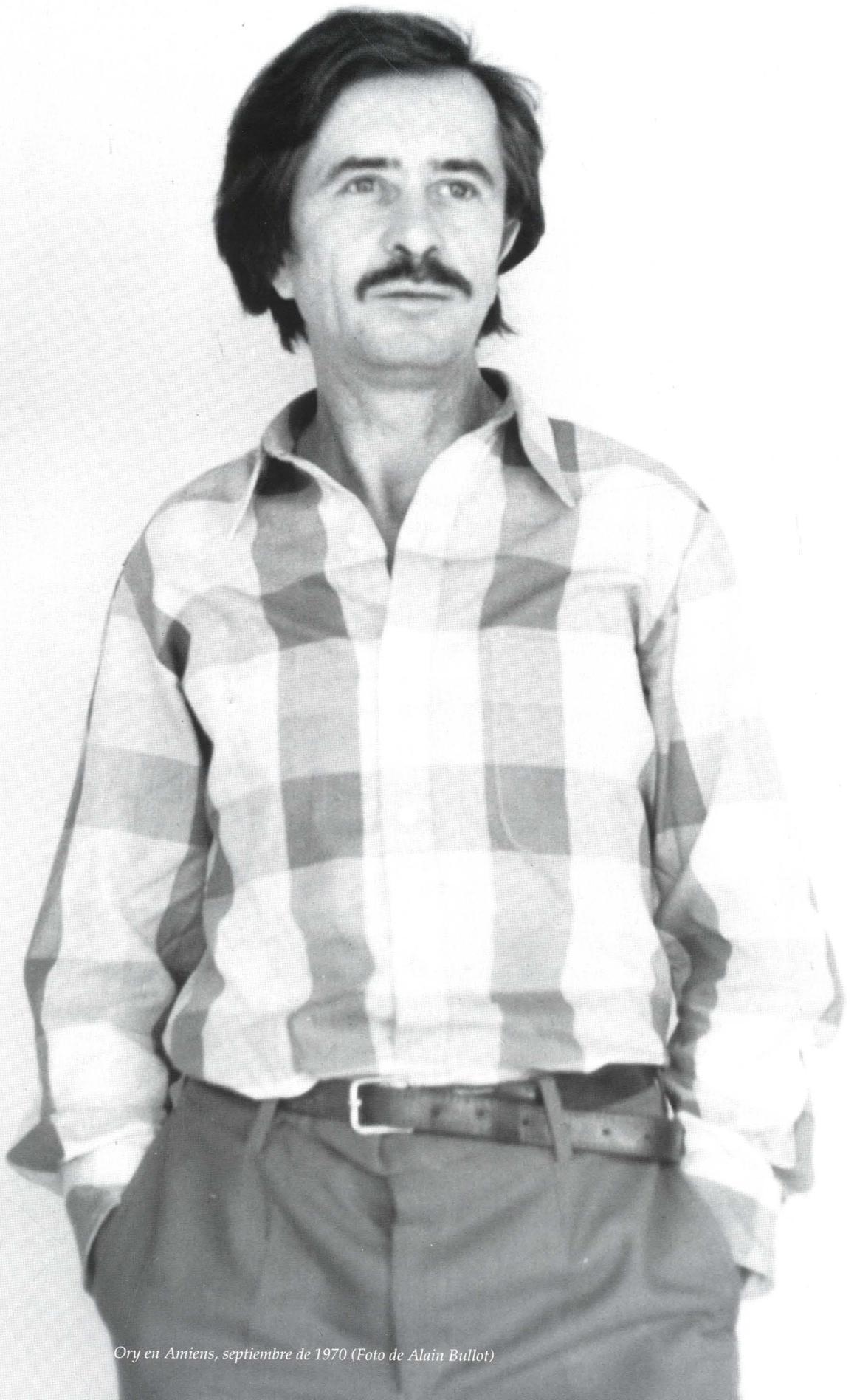
La oscuridad me pone furioso no te veo
No encuentro tu cabeza y no sé lo que toco
Cuatro manos se van con sus dueños dormidos
y lejos de ellas vagan también los cuatro pies
Ya no hay dueños no hay más que suspenso y vacío
El barco del placer encalla en alta mar
¿Dónde estás? ¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Quién eres?
Para siempre abandono este interrogatorio
Ebrio hechizado loco a las puertas del morbo
grandiosa la pasión espero el turno fálico

De nuevo en una habitación estamos juntos
Desnudos estupendos cómplices de la Muerte. (Ory, 1970: 229-230)

Se trata de un texto fechado en Amiens el 13 de julio de 1969 (el lugar y el tiempo en los que Ory imprimirá a su escritura un renovado hálito vanguardista), una composición formada por cuarenta y siete alejandrinos blancos (excepto los

AMOR Y MUERTE
A LA LUZ DE
"AMO A UNA MUJER
DE LARGA CABELLERA"

*de Carlos
Edmundo
de Ory*



Ory en Amiens, septiembre de 1970 (Foto de Alain Bullo)

vv. 14, 16 y 17, endecasílabos) divididos en cinco estrofas de trece, doce, diez, diez y dos versos cada una, la última de las cuales funciona como un epifonema. A pesar de ser un texto que carece de signos de puntuación ortográfica (rasgo muy frecuente en su poesía), hay que señalar que entre la mayúscula inicial y el punto final —único signo ortográfico de puntuación que aparece— encontramos una presencia simultánea de mayúsculas y minúsculas en los inicios de los versos.

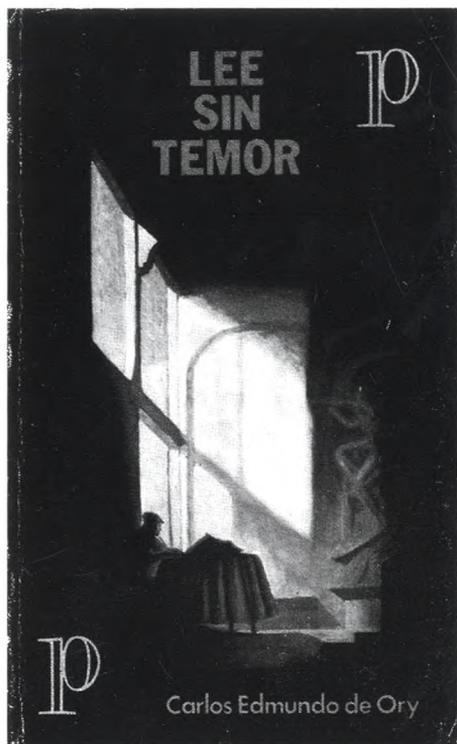
Un poema de amor y muerte —“Amo” y “Muerte” son, respectivamente, las palabras con las que se abre y se cierra la composición—, dos campos semánticos que —con sus respectivas metáforas: plenitud y vacío, gloria y condena, goce y sufrimiento, encuentro y desaparición— han sido ampliamente frecuentados por los poetas a lo largo de la historia de la literatura universal, dos campos que, contra lo que pudiera parecer, comparten en muchas ocasiones territorios comunes, tierra de nadie (o de ambos), tierra de frontera en donde los dos se dan con semejante intensidad, y ello es así tanto en su obra poética como diarística. En una entrada de su *Diario* correspondiente al 19 de octubre de 1949 leemos: “Gozo un poco como los cadáveres. Tengo la maldad, la risa, la sabiduría de los cadáveres” (Ory, 2004, I: 67). Amor y muerte aparecen así ya como imágenes simultáneas de una misma representación: el enfrentamiento (con el triunfo o la derrota al final, pues tanto da) en el mar convulso de la existencia. Amor como vía de purificación o señal de sacrificio; muerte como escena de abatimiento o índice de regeneración. Amor y muerte, Eros y Thanatos, anverso y reverso (cara y cruz indistintas) de una misma y falsa moneda, la vida.

C. E. de Ory muestra a lo largo de su singular obra poética estos dos territorios temáticos interrelacionados con cierta frecuencia, y lo hace con una versatilidad y una originalidad tales que el tratamiento de estos dos temas de forma conjunta deja de ser la mera y simple recreación de un tópico literario para convertirse en la expresión del deseo de una renovada sensibilidad (Saldaña, 2001). Si amar es entregarse, perderse para reconocerse después en los ojos del otro cuya mirada nos crea y al mismo tiempo nos pulveriza reconciliándonos con la muerte —“le mouvement de l’amour, porté à l’extrême, est un mouvement de mort” (Bataille, 1992: 48)—, si es arriesgarse a vivir con más intensidad y a construir otro mundo sobre las ruinas de tanta desolación, si es dejarlo todo sin saber si al final habrá recompensa o si, por el contrario, más dura será la caída, si todo esto es así, la expresión poética del amor tendrá que ser, como sucede en este poema, la representación de un proceso de vaciado de la propia identidad.

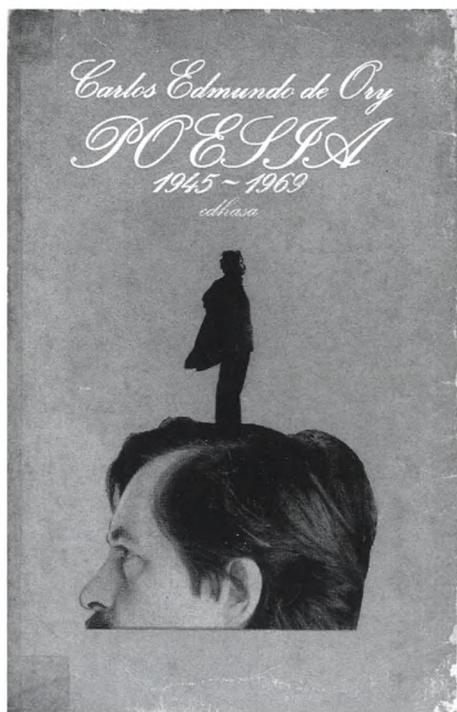
En este sentido, la experiencia amorosa es concebida como un desarrollo iniciático en el que la muerte no es final de trayecto sino puerta de entrada

AMOR Y MUERTE
A LA LUZ DE
“AMO A UNA MUJER
DE LARGA CABELLERA”

de Carlos
Edmundo
de Ory



a una renovada realidad. El sujeto del poema —ese que se oculta tras la voz que escuchamos en el texto— vive así una cierta experiencia terminal, experimenta un proceso de disolución en su movimiento de aproximación hacia el ser amado. Ese movimiento, ese viaje, implica un desplazamiento que se lleva a cabo con la complicidad de la noche, relacionada, como se sabe, con el inconsciente, lo femenino y la fertilidad: “El amor que nos damos es de noche en la noche” (v. 11); en otro poema Ory escribió: “Al llegar a esta noche en la que uno / la vida con la muerte” (1963: 44), y recordemos que, ya para la mitología griega, la muerte (Thanatos) es hija de la noche y hermana gemela del sueño (Hipnos), y que este —al darse en la noche— es también una forma “de olvido y abandono” (v. 8), esto es, una señal de pérdida de consciencia pues no responde a la voluntad y a la responsabilidad del sujeto ya que actúa de manera espontánea e incontrolada. Por otra parte, se trata de un descenso, una caída, un movimiento vertical y hacia abajo, hacia los espacios inferiores, subterráneos, oscuros: “me hundo en su rostro suave” (v. 2), “me despeño/El deseo florece entre tumbas abiertas” (vv. 14-15, y hay que señalar no solo que en la iconografía antigua la muerte se representa, en ocasiones, mediante una tumba sino también que en el *Banquete* Platón insiste en la alternancia de la vida —“florece”— y la muerte —“tumbas”— en la configuración de Eros. “Para ti no parece la noche sino tumba”,



escribe Ory en otro lugar (1969: 12); más aún, ese itinerario que conduce hacia el ser amado adquiere la forma de un laberinto, es decir, entraña un trazado complejo, irregular, asimétrico, una estructura complicada y convierte el recorrido en algo enormemente sinuoso y desconocido para el viajero: “Mujer pantano mío araña tenebrosa/Laberinto infinito tambor palacio extraño” (vv. 6-7). El laberinto es también el lugar donde reinan las tinieblas y la oscuridad: “La oscuridad me pone furioso no te veo” (v. 36), se queja la voz que habla en el poema, una voz que, sin embargo, sabe muy bien —como antes ya supieron algunos románticos alemanes— que es preciso resignarse a morir en la oscuridad para renacer posteriormente en la luz y la claridad. Por otra parte, la araña se sitúa en un claro paralelismo con la mujer al incorporar dos claros sentidos simbólicos: la capacidad creadora y la agresividad. La araña —al destruir y construir su tela sin cesar— simboliza la inversión continua de las cosas según la cual estas existen solo en la permanente inquietud del devenir (Heráclito): “Nada termina nada empieza todo es triunfo/de la ternura custodiada de silencio” (vv. 19-20). Pero también la araña, como sucede aquí, puede convertirse en símbolo de la mujer cautivadora y hechizante, de esa virago satánica cuyo objetivo consiste en dar muerte al sujeto que se le aproxima, ese que osa alcanzar el centro de su tela, la flor de su secreto. Así se produce este proceso de pérdida y ganancia, así procede esta identidad que se disuelve para dejar de ser tal en el fuego amoroso y, como el Ave Fénix, renacer distinta de sus propias cenizas.

En un mundo en el que todo tiene un nombre y las cosas son en la medida en que son nombradas, carecer de esa marca, ser un anónimo, es iniciar el viaje hacia la no identidad, la inexistencia, el no ser, la muerte. C. E. de Ory plantea en ocasiones la búsqueda de esa marca en escenarios como la sexualidad y, sobre todo, el erotismo, donde el sujeto poético lucha *a muerte* por dotarse de un nombre y construirse así una nueva identidad, ser ya alguien junto al otro que ha de acompañarlo en ese exigente itinerario de desposesión. En el poema asistimos a la búsqueda de esa señal, de esa identidad perdida: “En un instante oí la mitad de mi nombre/saliendo repentino de tus dientes unidos/En la luz pude ver la expresión de tu faz/que parecías otra mujer en aquel éxtasis” (vv. 32-35). Un itinerario de renuncia y abandono que encuentra su final en el acceso a una realidad inédita que los amantes construyen con su singular comportamiento y hacia la que el amado es atraído por la voz de la mujer. Georges Bataille (1981) sostiene que es en el momento en que el ser humano adquiere conciencia de la muerte cuando hace su entrada el erotismo como una señal que ha de distinguir la vida sexual del hombre de la del resto de los animales, mientras que Herbert Marcuse se ha

AMOR Y MUERTE
A LA LUZ DE
“AMO A UNA MUJER
DE LARGA CABELLERA”

de Carlos
Edmundo
de Ory

referido a un “lazo que une a Eros con el instinto de la muerte” (1969: 213). El sujeto de la enunciación de nuestro poema —incorporado asimismo al texto como personaje— y su objeto amado —la “mujer de larga cabellera”— parecen haber aprendido la lección y ser plenamente conscientes de este proceso. Los versos con que se cierra el poema resultan en este sentido inequívocos: “De nuevo en una habitación estamos juntos/Desnudos estupendos cómplices de la Muerte” (vv. 46-47).

Por otra parte, este poema muestra que el amor, el deseo, la sexualidad y el erotismo son universos temáticos en los que se manifiesta con particular intensidad una cierta sensibilidad disconforme con los hábitos y modelos de conducta dominantes en estos territorios, una sensibilidad que aspira a comprometerse con valores habitualmente considerados desde una *ética del poder* como disidentes y reprochables, una sensibilidad que se debate en un panorama en el que luchan por alcanzar posiciones de privilegio al menos dos opciones ideológicas. Mientras que una de ellas, reflejo de una posmodernidad acomodaticia, dócil e irreflexiva, se limita a dar cuenta del caos teórico y artístico en el que estamos sumidos, esto es, aliada de un poder fuerte, le basta con practicar un pensamiento débil, la otra, resultado de una posmodernidad crítica, reflexiva e inconformista, no solo se dedica a describir ese mismo caos, sino que también lo denuncia y trata de promover alternativas.

La poesía de C. E. de Ory es en gran medida consecuencia de esta segunda opción ideológica, una opción fundamentalmente dinámica y progresista orientada hacia la superación de un presente narcotizador y castrante y la consecución del futuro. En ocasiones, esa determinada sensibilidad ha configurado un paradigma estético que se presenta como resultado de la crisis heredada por una posmodernidad perpleja que carece de una razón dominante y que fomenta con cierta frecuencia actitudes caracterizadas por un individualismo hedonista que tiende a valorar más el placer y el sexo como objetos de consumo, mercancías e intercambios sociales y el triunfo a corto plazo que el esfuerzo y la lucha por alterar las condiciones comerciales y mercantiles que rigen el imaginario erótico y sexual del presente y alcanzar así el futuro. Así pues, el tratamiento de determinados temas, asuntos y motivos sexuales, eróticos y amorosos que encontramos en esta escritura poética, vinculado a veces a lo subversivo y a lo macabro, representa, en cualquier caso, la puesta en tela de juicio de un orden institucional y un sistema de poder dominantes y hegemónicos, la crítica y la condena de unos procesos de mercantilización e industrialización que han convertido el sexo y el placer en actividades que generan lucros y daños a unos y otros, en función del eslabón que ocupen en la cadena comercial.

Nos encontramos, en este sentido, ante un lenguaje poético en el que el fuego amoroso conlleva con frecuencia destrucción y atracción tanáticas, un lenguaje que subvierte los valores más convencionales y se presenta como exponente de una cierta *otredad moral*, una poesía que no implica ni mucho menos la ausencia de un determinado imaginario moral y que supone la defensa de unos modos y comportamientos éticos diferentes a los habitualmente sancionados. La poesía de Ory muestra muy a las claras que las relaciones amorosas —como cualquier otro tipo de correspondencias— nunca son inocentes sino que, por el contrario, tejen sistemas de poder y explotación entre sus participantes, sistemas que tienden a vulnerar con excesiva frecuencia la tolerancia y la igualdad y en los que el respeto a las diferencias casi siempre brilla por su ausencia. Frente a la diferencia que no engendra riqueza y progreso sino desigualdad y violencia, Ory escribe en “Dormir con”, un texto de *Los poemas de Karl Borromäus* (es decir, sus propios poemas ya que, recordémoslo, el nombre completo de Ory es Carlos Borromeo Edmundo): “Amar es vivir/Diálogo es el amor/Se debe amar otra persona/no otro sí mismo/Te amo porque eres diferente a mí/Permanezcamos libres libres/Majestuosa instauración del acuerdo/en dos seres” (Ory, 1976: 143).

La mujer desempeña un papel determinante en este universo de relaciones amorosas, y no solo en su poesía. En uno de sus ensayos, leemos: “Mujer equivale a un todo orgánico-cósmico y, en suma, divinal” (Ory, 1991: 207). Objeto unas veces de adoración —“Ante ningún altar me postro / Solo el ser femenino amo” (Ory, 1981: 38)—, la mujer representa en ocasiones la ternura, el misterio y la energía desaforada de la vida, aunque otras veces, como no podía ser de otro modo en un mundo fundado sobre la oposición de los contrarios, se presenta como la “mujer tanática”, la “mujer que huele a hoz” (Ory, 1973: 29), augurio de muerte y destrucción. Y es que, como afirma Ory en *Nuestro tiempo: poesía*, texto de 1951 recogido posteriormente en *Poesía 1945-1969*, de donde cito: “Toda poesía expresa odio o amor, alegría o infelicidad, vida o muerte. En toda poesía verdadera podrá notarse, incluso, la dualidad humana” (Ory, 1970: 309).

Nos encontramos en el poema con una “mujer de larga cabellera”, y hay que señalar que el cabello largo supone una poderosa manifestación energética, una clara representación de la fuerza vital y la alegría de vivir. En la iconografía hindú —colección de imágenes que Ory parece conocer muy bien—, los cabellos sueltos representan con frecuencia una característica de las divinidades terribles: “Hemos llegado a ser terribles y divinos” (v. 29), y algo parecido sucede con las Gorgonas de la mitología griega, esos seres fabulosos cuyas cabezas se representaban aureoladas de serpientes encolerizadas. Por otra parte, esta mujer

AMOR Y MUERTE
A LA LUZ DE
“AMO A UNA MUJER
DE LARGA CABELLERA”

de Carlos
Edmundo
de Ory

de largos cabellos se encuentra estrechamente vinculada al agua, un elemento que, como todos los símbolos fundamentales, puede interpretarse en dos planos rigurosamente opuestos: el agua es fuente de vida y de muerte, es creadora y destructora; dos planos que no tienen por qué ser excluyentes sino que, al contrario, a menudo son —como ocurre en el poema— sucesivos y complementarios. La mujer es aquí tanto el sujeto deseado como el escenario acuático en el que se despliega el viaje narrado en el poema: “Como en un lago me hundo en su rostro suave/En su vientre mi frente boga con lentitud/[...]/Registro cavidades me esponjo de su zumo/Mujer pantano mío” (vv. 2-3 y 5-6), su piel la superficie de las aguas sobre la que se elevan algunas partes de su cuerpo: “Tus pechos y tus nalgas dobles montes gemelos” (v. 9). Un viaje —mejor, una travesía— que implica un entrecruzamiento de lo superior y lo inferior, lo aéreo y lo subterráneo, lo gaseoso y lo sólido: “Placer tu cara no habla sino que va a caballo/sobre un mundo de nubes en la cueva del ser” (vv. 26-27, y recordemos que, según algunas tradiciones turcas de Asia central, el agua es la madre del caballo), una travesía, en definitiva, que encuentra su destino en la cueva (dotada en sí misma de un simbolismo femenino y lugar mágico en donde se da lo numinoso, la inspiración, la revelación) y que requiere un esfuerzo personal considerable ya que se emprende —como le sucede a Rimbaud en “Le bateau ivre”— sin la guía y la ayuda de los remolcadores y que culmina en la conjunción de los contrarios, en el encuentro del goce y la desesperación: “El barco del placer encalla en alta mar” (v. 41). Conjunción de los contrarios, *coincidentia oppositorum*, deseo, presencia de una ausencia, índice o señal que simultáneamente une y separa, aproxima y aleja al sujeto que desea y la cosa deseada.

En todo caso, la mujer es presentada como un ser especialmente dotado para unas relaciones sexuales que son en cierto modo sacralizadas y en las que podemos apreciar una crítica del cristianismo, cuya actitud represiva con respecto al sexo (muy parecida, por otra parte, a las de otras religiones monoteístas, como el islamismo, el judaísmo o el hinduismo) aparece profundamente relacionada con el ascenso de la familia patriarcal y la configuración del Estado moderno. El poema rebosa así un fuerte halo de sensualidad a través de muchos de los poros de sus versos, en los que encontramos numerosas alusiones a partes del cuerpo femenino: cabellera, rostro, vientre, volúmenes sedosos, cavidades, pechos, nalgas, bocas, membranas, manos, cara, carne, dientes, cabeza, etc. No resulta, pues, nada extraño que, frente a determinados valores centrales de estas religiones, en unas estrofas tituladas “(Bachofen)”, pertenecientes al poema “Belleza aquerónica” (tanto esta alusión al Aqueronte como otras de otros poemas —“Demonios



AMOR Y MUERTE
A LA LUZ DE
"AMO A UNA MUJER
DE LARGA CABELLO"

*de Carlos
Edmundo
de Ory*

Caricatura de Ory por Alain Bulhot (Amiens, 1970)

carnales”, “Sombría diosa demonia”— son referencias infernales que ilustran un cierto imaginario sexual femenino que conjuga erotismo y muerte), leamos: “Baco es sobre todo un dios de las mujeres/Ninguno arrastró al sexo femenino con violencia tan irresistible/como él ninguno llevó a tales alturas el orgasmo del que es capaz/ese sexo/[...]/El exceso es la regla de la vida báquica/la fuerza sobrehumana del placer/Felicidad sobre la miseria oscura/y su sentimiento de debilidad” (Ory, 1979: 187; Johann Jakob Bachofen fue un jurista y sociólogo suizo del siglo XIX, estudioso de la mitología y la simbología, autor de trabajos como *Ensayo sobre el simbolismo funerario de los antiguos* o *El matriarcado*; dejó al margen la cuestión del “orgasmo”: ¿creación léxica, errata? Nótese, por otra parte, la proximidad fonética entre “Baco” y “Bachofen”). Dioniso (Baco en el poema de Ory) es, como se sabe, el dios de la fiesta y la transgresión religiosa, el dios de la locura y la ebriedad, el dios del exceso en la medida en que este supone una victoria de la fuerza, la violencia y la pasión descontrolada sobre la mesura, el orden y la razón. De este modo, Norman Brown (1995: 232) habla del “principio dionisiaco de exceso”, y Georges Bataille llamó la atención sobre ese profundo sentido religioso del erotismo que subyace de manera incuestionable en todo comportamiento erótico a pesar de los enormes esfuerzos que las jerarquías eclesiásticas de casi todas las religiones han hecho por ocultarlo: “La religión es, incluso lo es en su base, subversiva. Ella aparta de la observación de las leyes. Lo que gobierna es el exceso, el sacrificio, la fiesta cuya culminación es el éxtasis” (Bataille, 1976: 49), y recordemos que el propio Ory también habla en su poema de “éxtasis”. La mujer, relacionada ahora con el diablo, es la única diosa de esta *religio amoris*, sacrílego eros en donde el instinto, el delirio y la transgresión son normas habituales de conducta.

Los sujetos —hombre y mujer— de estos acontecimientos protagonizan unas relaciones en las que son consumidos por el amor, que se presenta ya como una herida abierta que ha de marcar las vidas de los amantes. Georges Bataille ha señalado (1992: 115): “Dans la vie humaine [...] la violence sexuelle ouvre une plaie”. El amor es así síntoma de una cierta enfermedad en este poema y en otros como “Eros erosión”, de *Miserable ternura*, “Ensedada en mis besos lagartijas”, recogido en *Metanoia*, donde se lee: “Gangrenado de amor / chupo tu joya” (Ory, 1990: 263), una enfermedad que es resultado del desgaste físico y psicológico experimentado por los participantes en esas relaciones, que experimentan constantes alteraciones de salud y de estados de consciencia: “Estoy volando enfermo de venenos/[...]/El pensamiento ha huido de nosotros/[...]/que parecías otra mujer en aquel éxtasis/[...]/Ebrio hechizado loco a las puertas del morbo” /

vv. 17, 21, 35 y 44). La moderación y la razón (“Está la mente quieta como inmóvil palmípedo”, v. 23) han dejado su lugar al exceso, la enfermedad, la ebriedad y la locura.

Y dado que vivimos en un mundo edificado tanto sobre el amor como sobre la guerra —“rindiendo culto a Eros culto a Marte” (Ory, 1988: 68)—, no resulta extraño que esas mismas relaciones amorosas se den en situaciones caracterizadas por una considerable agresividad en las que la existencia de uno de los sujetos depende de la desintegración del otro. No faltan incluso en el poema algunas alusiones animalizadoras que deshumanizan en parte esas mismas relaciones: “araña tenebrosa”, “paloma gigante”, “besos bocas o moluscos”, “inmóvil palmípedo”. Y si a esto le sumamos la presencia de alguna metagoge (“Se levantan columnas de olor y de respiros”, v. 13) y de algunas prosopopeyas (“piedras felices”, “cueva ridícula”) nos encontraremos con un texto en el que comparten un mismo escenario lo animado y lo inanimado, lo espiritual y lo físico, lo superior y lo inferior. El amor está ligado a determinadas actividades físicas ejecutadas en ocasiones con una cierta violencia: “Palpo muerdo acaricio volúmenes sedosos/ [...] /En rotundas crudezas la cama nos reúne/[...] /Trituro masco sorbo me despeño” (vv. 4, 12 y 14). El amor, que se alimenta de sí mismo, se presenta como un proceso complejo relacionado muchas veces con experiencias terminales, como una especie de combate caracterizado en ocasiones por la agresión física y psicológica donde solo se salva el más fuerte: “No existe nada más que agonía y placer” (v. 25). Empédocles ya explicaba la vida como un proceso en el que se enfrentaban constantemente dos principios: *philia* (amor) y *neikos* (discordia). En el juego amoroso se oponen diferentes dominios e intereses —el del amante, que trata de hacer suyo al amado, y el de este, que suele resistirse a los deseos de aquel—. El amante se salva a sí mismo y, dada la crueldad que caracteriza la relación amorosa, aspira a que el amado desaparezca, muera. Violencia, maldad, destrucción. Y en este itinerario de desposesión el amor se presenta como una antesala de la muerte, con la que acabará reconciliándonos, ya que el amor puede “cargarse de odio o de deseo de muerte, mientras que recíprocamente la muerte podrá ser amada en una especie de *amor fati* que imagina en ella el fin de las tribulaciones temporales” (Durand, 1981: 185).

Amor y muerte serán así acontecimientos inseparables, una idea recurrente en esta escritura: “El sexo es el Palacio de la Muerte”, escribirá Ory (1985: 28) en uno de sus aerolitos. El amor se asimila a la muerte y a lo que esta implica de proceso de desintegración y descomposición del cuerpo. Amor y muerte, placer y sufrimiento, son ya estrellas de una misma galaxia: “El principio de placer parece

hallarse al servicio de los instintos de muerte, y no es sino su estrategia para asomarse a lo que de verdad fascina a nuestra especie predatora: el espectáculo imposible de la muerte propia” (Albiac, 1996: 71). La muerte transforma la epidermis y la carne del amado en puro hueso, esqueleto, metáfora ya de la vacuidad del amor. Y hay algo en ese escenario crepuscular que ejerce un poderoso efecto de atracción, tal como se lee en otro de sus poemas titulado precisamente “Pasiones”: “Mas al fin solitario herido de la noche/amó el dolor secreto de la época maldita/de las pasiones muertas y su fascinación” (Ory, 1999: 57).

Amor y muerte, dos escenas de una misma representación. Tal como hemos podido comprobar, y no es ni mucho menos un caso aislado en la trayectoria literaria y ensayística de C. E. de Ory, este poema muestra que nos encontramos ante dos acontecimientos perfectamente reconciliables —“La idea de la muerte es cosa implícita en cada acto humano de placer” (Ory, 1991: 228). Lejos de entenderse y expresarse bajo la aureola de sus hábitos más convencionales e institucionalizados, la experiencia amorosa es abordada en este poema desde posiciones desviadas del lugar que ocupa la norma dominante en el sistema social. El amor, y el sexo que aquí lo representa, es así transgresión de los fundamentos morales, religiosos, cívicos e ideológicos sobre los que habitualmente encuentra acomodo el orden social, disolución y búsqueda de la identidad que se pierde en el lugar desde el que se accede a un renovado conocimiento de la realidad a través de una percepción distinta. Amor y muerte: dos territorios y, entre ellos, un poeta.

BIBLIOGRAFÍA

- Albiac, Gabriel (1996). *La muerte*, Barcelona, Paidós.
- Bataille, Georges (1976). *Breve historia del erotismo*, trad. de A. Drazul, Buenos Aires, Ediciones Caldeón.
- _____(1981). *Las lágrimas de Eros*, trad. de D. Fernández, intr. de J. M. Lo Duca, Barcelona, Tusquets.
- _____(1992). *L'Erotisme*, París, Les Editions de Minuit.
- Brown, Norman (1995). *Apocalipsis y/o metamorfosis*, trad. de R. Mazarrosa, Barcelona, Kairós.
- Durand, Gilbert (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. de M. Armiño, Madrid, Taurus.
- Marcuse, Herbert (1969). *Eros y civilización*, 4.^a ed., trad. de J. García Ponce,

Barcelona, Seix Barral.

Ory, Carlos Edmundo de (1963). *Los sonetos*, Madrid, Taurus.

____ (1969). *Poemas*, Madrid, Rialp.

____ (1970). *Poesía 1945-1969*, ed. de Félix Grande, Barcelona, Edhasa.

____ (1973). *Los poemas de 1944*, Madrid, Joaquín Giménez Arnau Editor.

____ (1976). *Lee sin temor*, Madrid, Editora Nacional [Además del libro que da título al volumen, esta edición recoge otros tres libros de poesía de C. E. de Ory, escritos los cuatro entre 1970 y 1971: *Silencio*, *Agni* y *Los poemas de Karl Borromäus*].

____ (1979). *La flauta prohibida*, Madrid, Zero Zyx.

____ (1981). *Miserable ternura-Cabaña*, Madrid, Hiperión.

____ (1985). *Aerolitos*, Madrid, El Observatorio Ediciones.

____ (1988). *Soneto vivo*, Barcelona, Anthropos.

____ (1990). *Metanoia*, ed. de R. de Cózar, Madrid, Cátedra.

____ (1991). *Iconografías y estelas*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz.

____ (1999). *Melos melancolía*, pról. de P. Gimferrer, epíl. de J. Pont, Tarragona, Igitur.

____ (2004). *Diario 1944-2000* (3 vols.), pról. y ed. revisada por J. Fernández Palacios, Cádiz, Diputación de Cádiz.

Saldaña, Alfredo (2001). "Carlos Edmundo de Ory: erotanatografía". En J. Pont y J. Fernández Palacios (coords.), *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 291-302.