



César Moro en México:  
Los versos de un voluntario inadaptado

T e s i s

que para optar al grado de  
Doctor en Literatura Hispánica

p r e s e n t a

José Ricardo Hernández Echávarri

Asesor: Dr. Anthony Stanton

México, D. F.

Junio, 2011

## AGRADECIMIENTOS

Una tesis es una obra colectiva, muchas personas han colaborado voluntaria e involuntariamente en ella. Mi madre, Antonia, murió cuando estudiaba el último año en el Colegio, a ella le dedico mi esfuerzo.

Como les digo, hay muchos nombres que me recuerdan momentos o estados que este trabajo vivió. En Lima Sara Beatriz Guardia y un bibliotecario de nombre griego me ayudaron a ir conociendo la obra de César Moro. En México, el profesor Olea Franco me hizo llegar un ejemplar inencontrable, la profesora Venier me dijo: "Lo voy a mandar a Harvard, para que escriba su tesis". Y pasé así seis años en Cambridge, como Asistente en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances, entre la enseñanza de español en la clase de Nina Ingrao, conversaciones con Christie Mc Donald y Judith Frommer y mis visitas a la biblioteca Widener. La verdadera luz en esos veranos venía cuando mis hijas -Arlén, Eglé y Mónica Inari- me visitaban en Boston, y entonces sí hacíamos un paréntesis para ir a comer langosta a Maine y caminar a la orilla del Charles River. Recuerdo que cuando le escribí a mi generoso y paciente Asesor, Anthony Stanton, anunciándole que tenía una primera versión de mi trabajo sobre César Moro mostró una gran sorpresa. Después vendría bajo su guía una larga labor de corrección, de profundización en muchos aspectos. Los profesores Rose Corral, James Valender y Julio Ortega hicieron una generosa lectura y me hicieron valiosos comentarios. Desde Japón Ryukichy Terao, o desde Venezuela Gregory Zambrano fueron mis compañeros en este camino que comenzó en una hermosa época en que todos asistíamos a las clases del Colegio de México.

A todos ellos, y muchísimas personas más que me ayudaron a escribir, pensar, soñar este trabajo sobre César Moro, mi gratitud y mi más profundo agradecimiento.

*Culiacán, Sin. Junio 2011*

## Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1	
César Moro, trayectoria del surrealismo: París-Perú-México.....	42
Capítulo 2	
<i>La tortuga ecuestre</i> y las escrituras surrealistas.....	78
Capítulo 3	
<i>Lettre d'amour</i> : (des)construir lo surrealista.....	130
Capítulo 4	
<i>Le château de grisou</i> y <i>Pierre de soleils</i> : hacia la poesía hermética.....	148
1 <i>Le château de grisou</i> .....	148
2 <i>Pierre de soleils</i> .....	181
Conclusiones.....	205
Bibliografía.....	218

## INTRODUCCIÓN

### **César Moro en México: los versos de un voluntario inadaptado**

Esta tesis gira en torno a la poesía que César Moro, uno de los escritores más enigmáticos de la modernidad, escribió en México. He elegido a un poeta de extremos y de desbordamientos verbales que, en la patria *castellana y morisca, rayada de azteca*, como llamó López Velarde a nuestro país, escribió la parte más fértil, "accesible y feliz"<sup>1</sup> de su poesía. México le parece al poeta peruano un país familiar. Él descubre entre Perú y México una "concordancia anímica".<sup>2</sup> Una historia común y un paisaje humano semejante al de su natal Perú, lo llevan a considerar como propio el "cielo cotidiano" del Valle de México: "la conquista no pudo, ni aquí ni en el Perú, apagar [...] lo mágico, lo esencial, lo trascendental de nuestro pasado."<sup>3</sup>

Esta tesis no es la única que se ha escrito sobre César Moro y está lejos de la pretensión de querer ser completamente original. En torno a un poeta

---

<sup>1</sup> Ricardo Silva-Santiesteban, "César Moro entre Lima, París y México", en César Moro, *Obra poética*, prol. André Coyné, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980, p. 34.

<sup>2</sup> César Moro, "Breve comentario bajo el cielo de México", *Las Moradas*, 3 (1947), p. 270.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 266.

latinoamericano como César Moro, quien participa de la etapa fundacional de nuestra vanguardia, una variada bibliografía y un número plural de lecturas se han venido acumulando, buscando aprehender la complejidad de su biografía, los aspectos retórico-sintácticos de su escritura, la red de símbolos mitológicos y/o psicoanalíticos (que aluden a espacios contextuales o culturales), así como la recepción y los elementos evolutivos de su obra.

Hay dos tesis doctorales que se dedican a la obra moreana y su contorno. La primera es de Mariela Dreyfus (*Renommée de l'amour*, 1996)<sup>4</sup> quien, con un enfoque más estético que estilístico, aborda la lectura de "Renommée de l'amour", el poema que César Moro escribió en francés y publicó en el número 5 de la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, y ensaya la exégesis de dos poemas de *La tortuga ecuestre*. La suya es una lectura centrada en algunos aspectos estilísticos y la comprobación de la estética surrealista en la escritura del poeta peruano.

Más amplia y penetrante es la tesis de Yolanda Westphalen (*César Moro: la poética del ritual y la*

---

<sup>4</sup> Mariela Dreyfus, *Renommée de l'amour: la poesía surrealista de César Moro*, Columbia University, 1996 (Dissertation Abstracts). Una versión actualizada puede leerse en M. Dreyfus, *Soberanía y transgresión: César Moro*, Universidad Ricardo Palma, Lima, 2008.

*escritura mítica de la modernidad*, 2001)<sup>5</sup> que divide la poesía de Moro en varias etapas: a) etapa vanguardista; b) etapa surrealista (la cual, a su vez, se subdivide en tres periodos: 1. París 1929-1933. 2. Lima 1933-1938. 3. México 1939-1943); c) etapa surrealista independiente. La autora toma como *corpus* de su exégesis tres textos de la etapa parisina: "Renommée de l'amour", poemas de la plaquette *Couleur de bas rêves tête de nègre* (1983) y otros del libro *Ces poèmes* (1987). En ocasiones, comenta fragmentos de *La tortuga ecuestre*.

En su tesis Yolanda Westphalen hace una lectura desde una triple perspectiva: retórico-estilística, psicocrítica y pragmática. En el plano expresivo valora la particularidad de la metáfora sinestésica como el procedimiento constitutivo esencial de la escritura poética moreana. Lo interesante de su lectura es que parte del texto y sus procedimientos constitutivos, para abrirlo a significados semióticos: el texto del poeta peruano es una especie de doblaje (o diálogo) de un "lenguaje ritual", el cual ella identifica con el rito precolombino de Pachacámac. La consecuencia de esta conjunción de lecturas, del texto por un lado y el sustrato cultural subyacente en el mismo, da lugar a una interpretación sugestiva del "surrealismo" de César Moro,

---

<sup>5</sup> Yolanda Westphalen, *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2001.

donde se combinan elementos europeos con otros originales y propios de la cultura latinoamericana. Quizás la única crítica posible a la tesis de Yolanda Westphalen es que, al recorrer los procedimientos retóricos, ella privilegia la sinestesia (lo que relaciona la escritura de Moro directamente con la de Arthur Rimbaud), dejando de lado figuras como el oxímoron, la catacresis, la metáfora encadenada (estudiada por Rifaterre), aliteraciones, paronomasias y juegos de palabra, etc., que incluso podrían enriquecer su lectura de la poesía de Moro como un doblaje del "lenguaje ritual". Eso y cierto apego a las teorías estructuralistas entonces en boga, lo cual convierte a veces los signos textuales en simples medios de comprobación de conceptos teóricos, son apenas algunas limitaciones de una lectura que tiene el gran mérito de partir del texto, de aventurarse en el contexto y volver al recorrido de la textualidad.

Otra contribución importante en el estudio de Yolanda Westphalen es el recuento de cómo se ha venido elaborando la crítica sobre César Moro, partiendo de una crítica estilística (Villaurrutia, 1943; Noulet, 1945) y pasando por un enfoque biográfico (Coyné, 1956; Rafo Méndez, 1974) hasta llegar a una crítica formal (Sucre, 1975; Pinilla, 1979; Dreyfus 1989; Ferrari, 1990) y, en fechas más recientes, a una crítica posmoderna (Altuna, 1994; Canfield, 1988). Por otra parte, en una edición de

las ponencias del Coloquio Internacional César Moro y el Surrealismo, Yolanda Westphalen ha recuperado recientes y variados enfoques de la obra del poeta peruano.<sup>6</sup>

El recorrido crítico no podría estar completo sin los avatares de la publicación de la obra poética de César Moro, que ha tenido que irse armando pieza por pieza, como si fuera un rompecabezas. En vida, aparte de poemas sueltos en revistas, Moro sólo publicó dos textos escritos en francés: el poemario *Le château de grisou* (1943) y el poema *Lettre d'amour* (1944). Su poemario en español, *La tortuga ecuestre* (1957), se publicó después de la muerte del poeta, gracias a la devoción de André Coyné. A partir de esa publicación el libro ha tenido resonancia merced a las ediciones de Julio Ortega (1976), Ricardo Silva-Santiesteban (1980 y 2003), Omar Castillo (1989) y Américo Ferrari (2002). Una edición más amplia de la poesía de César Moro, *Obra poética* (1980) fue elaborada por Ricardo Silva-Santiesteban, quien reúne *La tortuga ecuestre* (escrita en 1938-1939), *Cartas* (escrita en 1939), *Lettre d'amour* (escrita en 1942) -con la traducción que Emilio Adolfo Westphalen había publicado en *Las Moradas* en 1948-, *Le château de grisou* (1939-1941) y *Pierre des soleils* (1944-1946), traducidos por Silva-

---

<sup>6</sup> César Moro y el surrealismo en América Latina: Actas del Coloquio Internacional César Moro y el surrealismo en América Latina, Yolanda Westphalen (ed.), Centro Cultural de España, Lima, 2005.

Santiesteban, *Amour à mort* (1949-1956), traducido por Américo Ferrari, y *Trafalgar Square* (1953), traducción de Eleonora Falco. Esta edición se ha complementado con la publicación de dos poemarios de la época parisina: *Couleur de bas-rêves, tête de nègre* (Lisboa, 1983), editado por Emilio Adolfo Westphalen y traducido por Armando Rojas (1987), y *Ces poèmes*, con la traducción del mismo Armando Rojas (1987). Una colección de prosas poéticas de la época mexicana: *L'ombre du paradisiar et autres textes* (1987), traducida por Franca Linares, completa hasta ahora el cuadro. Habrá que esperar la publicación de la *Obra completa* de César Moro, preparada por André Coyné y Julio Ortega para la colección Archivos (en prensa), para tener un panorama más acabado de la obra poética moreana.

A partir de este estado de la crítica y de la recepción de la obra de César Moro, considero que es importante focalizar su etapa mexicana, porque es un momento en que Moro escribe una parte fundamental de su obra. Y lo hace además espléndidamente en dos idiomas, lo cual plantea el interesante tema del bilingüismo en el interior de su escritura. Es un momento evolutivo importante que se expresa en una parábola que va desde: a) el surrealismo y el automatismo pleno (*La tortuga ecuestre*); b) el encuentro del surrealismo con el barroquismo (*Lettre d'amour*); y c) la poesía simbolista y

el hermetismo (*Le château de grisou*). Ampliando el foco de atención, hay además elementos como el de la propia transición del movimiento surrealista, que a partir de la Segunda Guerra Mundial sufre un proceso de nostalgia de su "etapa heroica" y entra en un proceso de disgregación. Si estos factores se combinan con el interés sólo parcial en la etapa mexicana del poeta por parte de la crítica especializada (con excepción de *La tortuga ecuestre*, que ha sido más abordada), se justifica un estudio particular de la producción de esos diez años (de 1938 a 1948) que César Moro vive en México. Si se busca tener una idea de conjunto de la poesía de Moro, abordar esta "etapa surrealista de México" es indispensable para ubicar la singularidad de esta estación poética e ir estableciendo una correlación con las otras importantes etapas que recorre su poesía.

Los estudios de la etapa mexicana de César Moro han sido importantes pero parciales. Émilie Noulet y Margueritte Wencellius fueron las primeras lectoras de *Lettre d'amour* (1944). Madame Noulet, en su reseña aparecida en *Orbe* (1945), destacó la huella surrealista en la "yuxtaposición libre de imágenes"; Wencellius, en una carta dirigida al poeta y publicada en 1948 en *Las Moradas*, enfatizó la raíz petrarquista de "dolor secreto" en su temática. Entre los autores posteriores, un juvenil Vargas Llosa (1958) leyó *Lettre d'amour* como un poema de

transición que fluctuaba entre el surrealismo y otras vertientes. Emilio Adolfo Westphalen hizo una traducción estupenda del poema, publicada en *Las Moradas* (1948); Ricardo Silva-Santiesteban (1984) ha puesto en evidencia la voluntad de forma que rige el poema; y Javier Sologuren ha rescatado la nota petrarquista del "dolorido amor" como eje temático del poema. El tema del bilingüismo en la poesía de César Moro -en 1928, en París y a partir de su contacto con los surrealistas, adopta la lengua de Baudelaire como propia- y que se plasma nítidamente en la "etapa mexicana", con su retorno al español en *La tortuga ecuestre* y la vuelta al francés casi definitiva a partir de *Lettre d'amour*, es otro tema que abordan Américo Ferrari (1998), Waldo Frank (2005), Martha L. Canfield (2006) y Gaëlle Hourdin (2007).

*Le château de grisou* (1943) fue leído contemporáneamente por Xavier Villaurrutia que, en una breve reseña aparecida en *El Hijo Pródigo* (1943), advierte los juegos fonéticos y las "finas aliteraciones" como rasgo estilístico destacable de la escritura moreana. Alice Paalen escribe también ese mismo año una interesante reseña del libro, publicada en *Novedades* (1943). Por su parte, Emilio Adolfo Westphalen envía a Moro una reseña que aparece un año después en *Letras de México* (1944). Después de un largo silencio retorna el interés por el único poemario publicado en vida de César

Moro. Destaca un primer acercamiento por parte de Patricia Pinilla (1979) y la traducción de Ricardo Silva-Santiesteban (1980).

*La tortuga ecuestre*, único poemario escrito en español por César Moro y editado póstumamente por André Coyné en 1957, es la obra más leída y editada por la crítica que se ocupa de la obra moreana. Destaca la tesis de Mariela Dreyfus (1989, publicada como libro en 2008), centrada en dos poemas: "A vista perdida" y "La vida escandalosa de César Moro". Iván Ruiz Ayala, en *César Moro y "La tortuga ecuestre"* (1998), estudia dos poemas también ("Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas", "El olor y la mirada"). Pedro Favarón se centra en aspectos biográficos más que estilísticos en su libro de 2003, *Caminando sobre el abismo. Vida y poesía en César Moro*. James Higgins (1993) resalta la visión "cataclísmica" y el doblaje del lenguaje surrealista de este mismo poemario. Guillermo Sucre pregona la poética del cuerpo y del deseo como elementos esenciales de la poesía moreana. Perla Masi (2001) explora las imágenes acuáticas y su asociación con el inconsciente. Carlos Arturo Caballero (2005) analiza algunos de los símbolos moreanos. David Sobrevilla (1992), Patricia Pinilla y Carlos Caballero (2005) exploran la pulsión sexual y el tema del erotismo homosexual en el poemario. Miguel Ángel Huaman (2005), en su "lectura deconstructiva", apenas si

elige para su exégesis fragmentos de poemas. Paul Guillén (2005) destaca el "bestiario personal" como elemento mitológico y poético mientras Marcos Mondoñedo (2005) lee el poema "El olor y la mirada" desde una perspectiva psicoanalítica de orientación lacaniana. Por último, Martha L. Canfield (1988) y Edgar Saavedra (2005) exploran el mito prometeico en la poesía moreana.

*Pierre des soleils* es el libro más desconocido de la etapa mexicana de César Moro. La razón es evidente: el libro permaneció inédito mucho tiempo y sólo se publicó hasta 1984 en la traducción de Ricardo Silva-Santiesteban. El mismo crítico había escrito una "Nota a Piedra de Soles" en *Hueso Húmero* (1979).

César Moro tiene una activa participación en el movimiento moderno en México. Como pintor destaca su aprendizaje en la escuela de pintura La Esmeralda y su inclusión entre los pintores hispanoamericanos de la Exposición Internacional del Surrealismo de 1940 (en la Galería de Arte Mexicano, donde tiene lugar esa exposición, Moro exhibe dos cuadros: "Peatón" y "Éluard" y un objeto titulado "Cubierto para ciegos").<sup>7</sup> Está aún por hacerse el recuento de su etapa mexicana en pintura, pero es evidente que Moro profundiza entre los nuestros su búsqueda pictórica. En revistas de la época, como *Las*

---

<sup>7</sup> César Moro, "Peatón", *Exposición Internacional del Surrealismo*, Galería de Arte Mexicano, México, 1940, s.p.

*Moradas*,<sup>8</sup> aparecen ilustraciones de la época mexicana del poeta peruano.

Como editor y animador de revistas, César Moro contribuye desde México a la edición de dos revistas limeñas: *El Uso de la Palabra* y *Las Moradas*. La primera es una curiosa publicación de tamaño tabloide de la que se editó un único número. La hace a distancia y en colaboración con el poeta Emilio Adolfo Westphalen. En esa casi inencontrable revista publica el poema "Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre" (poema que será central en su poemario *La tortuga ecuestre*).<sup>9</sup> También aparece publicada una reseña sobre la exposición fotográfica que Manuel Álvarez Bravo realiza en la Galería de la Universidad (del 20 al 25 de noviembre de 1939), de la Ciudad de México: "Manuel Álvarez Bravo maneja familiarmente el cristal, la sangre, el agua, el humo transparente en el cielo de la aurora, el fuego del sol de mediodía",<sup>10</sup> dice de una fotografía en la que encuentra concordancias estéticas. En un ensayo sobre la pintura en el Perú se opone a la "pintura indigenista", que hace del indio un "fabuloso mito de

---

<sup>8</sup> Véase "Pinturas de César Moro", *Las Moradas*, 7-8 (1948), s.p.

<sup>9</sup> César Moro, "Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre", *El Uso de la Palabra*, 1 (1939), p. 1.

<sup>10</sup> "Exposición Manuel Álvarez Bravo", en *ibid.*, p. 2.

cartón".<sup>11</sup> Para él, los defensores de una pintura con tintes folclóricos "no ven sino al indio mutilado que nos dejó la Colonia de nefasta memoria, el indio vestido de harapos multicolores".<sup>12</sup>

Los comentarios negativos sobre el pintor Pablo Picasso, vertidos por el escritor español Gregorio Maraón y publicados en la revista *Para Todos*, de Lima, hacen que nuestro poeta se una a la réplica colectiva que escriben Emilio Adolfo Westphalen, Rafo Méndez, Wolfgang Paalen, Agustín Lazo, Alice Paalen, Xavier Villaurrutia, Juan Luis Velázquez, André Breton y Paul Éluard. La nota de Moro, titulada "Pablo Picasso", con su forma abierta, desbordada, escrita sin puntuación, bien parece un poema surrealista, muy cercano a la escritura que simultáneamente el poeta peruano está ensayando en su poemario *La tortuga ecuestre*:

Pablo Picasso el bloque de paso los meteoritos que descubre de un ojo anhelante a través de la humareda como una silla efervescente de las palomas incandescentes.<sup>13</sup>

La colaboración a distancia con su amigo Emilio Adolfo Westphalen cristalizará en otro proyecto editorial, mucho más maduro: *Las Moradas*, una de las revistas limeñas más importantes de finales de los 40.

---

<sup>11</sup> "A propósito de la pintura en el Perú", en *ibid.*, p. 3.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 4.

Allí publica algunos poemas como "Viaje hacia la noche"<sup>14</sup> y "Homenaje a Bonnard".<sup>15</sup> También uno de sus más célebres ensayos aparece en esa revista, "Breve comentario bajo el cielo de México", donde afirma que "la conquista dejó un limo que con el transcurso del tiempo pudiera ser grandioso terreno de fructificaciones insospechadas".<sup>16</sup> En las páginas de esta misma revista aparece la traducción al español que Emilio Adolfo Westphalen hace del espléndido poema de César Moro, *Lettre d'amour*. Otro poema, también escrito en francés y publicado en la misma revista limeña, "Regard magnétique du satanisme",<sup>17</sup> será posteriormente incluido en *Pierre des soleils*, el último de los poemarios que Moro escribió en México.

La devoción declarada del poeta peruano por la obra de Marcel Proust hace que escriba el ensayo "El sueño de la cena de Guermantes", que le permite explorar las relaciones entre la vigilia y el sueño: la "extralucidez del durmiente único, genial, que al vivir su sueño lo refiere y lo analiza para nosotros".<sup>18</sup> También en *Las Moradas* se publica otra de las extraordinarias traducciones que César Moro hace del francés al español:

---

<sup>14</sup> César Moro, "Viaje hacia la noche", *Las Moradas*, 1 (1947), p. 9.

<sup>15</sup> César Moro, "Homenaje a Bonnard", *Las Moradas*, 2 (1947), pp. 143-144.

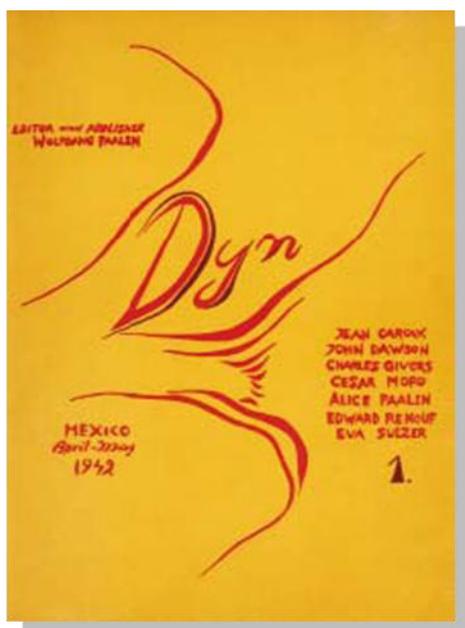
<sup>16</sup> César Moro, "Breve comentario bajo el cielo de México", art. cit., p. 269.

<sup>17</sup> César Moro, "Regard magnétique du satanisme", *Las Moradas*, 5 (1948), p. 8.

<sup>18</sup> César Moro, "El sueño de la cena de Guermantes", *Las Moradas*, 4 (1948), p. 19.

la del relato autobiográfico "Abajo",<sup>19</sup> de Leonora Carrington, donde la célebre pintora surrealista narra su experiencia límite marcada por la amenaza del nazismo y su vivencia en la zona fronteriza de la locura.

En México César Moro tiene una intensa participación en *Dyn*, una revista editada exclusivamente en inglés y en



francés por el pintor exiliado Wolfgang Paalen. *Dyn* se convierte en una revista emblemática de la época de crisis y disolución de los "ismos" literarios y artísticos.

Es una revista que agrupa a pintores y escritores europeos - muchos de ellos de filiación surrealista- que viven la crisis del arte moderno y debaten en sus páginas su destino personal y artístico. En los primeros tres números de *Dyn* Moro dará a conocer algunos poemas escritos en francés: "Buisson", "Lueur", "Pierre-mère" y "Le temps" -poemas que posteriormente formarán parte del poemario *Le château de grisou*-. En el número doble de *Dyn* (4 y 5), de contenido amerindio, César Moro publica en inglés "Coricancha" ("I voyage at night toward the Wall of Silk; the stone of twelve facets

---

<sup>19</sup> Leonora Carrington, "Abajo", trad. César Moro, *Las Moradas*, 5 (1948), pp. 175-278.

scintillates, delineated against the starry sky; constellation made by the hand of man"),<sup>20</sup> uno de sus más hermosos ensayos sobre el Perú prehispánico. En las páginas de *Dyn* el peruano participa en el debate sobre temas que Wolfgang Paalen había puesto en la mesa de discusión, en especial el de la vigencia de la dialéctica marxista ("the naïve old refrain, the *one-two-three* of the Dialectic, ended in a death-dance")<sup>21</sup> y del movimiento surrealista, sobre todo a partir de la publicación del célebre "Farewell au surréalisme", que es el adiós del pintor austriaco a un movimiento en el que, como él mismo dice, encontró "l'héroïque essai d'une synthèse intégrale qui n'admettait plus de séparation arbitraire entre l'expression plastique et la poésie, entre la poésie et la vie".<sup>22</sup>

Durante su estancia mexicana César Moro también colabora en la revista *Poesía*, de Neftalí Beltrán. Allí publica su *Breve antología de poesía surrealista* (un total de 13 poemas de surrealistas emblemáticos: de Breton a Benjamin Péret). La antología abre con un "Poema-prólogo" del propio poeta peruano, donde ensaya las formas abiertas de la escritura automática:

---

<sup>20</sup> César Moro, "Coricancha. The Golden Quarter of the City", *Dyn*, 4-5 (1943), p. 75.

<sup>21</sup> John Dawson et al., "Suggestion For An Objective Morality", *Dyn*, 1 (1942), p. 17. Entre los firmantes de este texto figura Moro.

<sup>22</sup> Wolfgang Paalen, "Farewell au surréalisme", *Dyn*, 1 (1942), p. 26.

El surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer la montaña [...] Los nombres de Sade, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, en formas diversas y delirantes de aerolito sobre una sábana de sangre transparente que agita el viento nocturno sobre el basalto ardiente del insomnio.<sup>23</sup>

Pese a su brevedad, se trata de la primera antología poética del movimiento surrealista que se publica y difunde en Hispanoamérica.

En *Letras de México* (la emblemática revista fundada por Octavio G. Barreda) César Moro hará una contribución muy importante a la difusión del surrealismo. El viaje de André Breton a México, en 1938, anima a Moro a traducir al español "Cartero cheval" y "El gran socorro mortífero" del poeta francés.<sup>24</sup> También en ese mismo número de *Letras de México* (número en buena parte dedicado al surrealismo) traduce los poemas "Los sentidos" de Gui Rosey, "Mil veces" de Benjamin Péret, y "Entre otras" de Paul Éluard, además de publicar su propio poema-homenaje "André Breton".<sup>25</sup> En los siguientes números de *Letras de México* Moro continuaría su labor de entusiasta animador del movimiento surrealista. En especial, destacan sus ensayos "La trayectoria del sueño"<sup>26</sup> y "La realidad a vista perdida".<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> "Poema-prólogo", *Poesía* (suplemento), 3 (1938), p. 5.

<sup>24</sup> Véase "Poemas de André Breton", *Letras de México*, vol. I, núm. 27 (1 de mayo de 1938), p. 3.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>26</sup> César Moro, "La trayectoria del sueño", *Letras de México*, vol. II, núm. 10 (15 de octubre de 1939), p. 5.

<sup>27</sup> César Moro, "La realidad a vista perdida", *Letras de México*, vol. II, núm. 11 (15 de noviembre de 1939), p. 8.

En *Letras de México* el poeta peruano entabla una estrecha relación con los más importantes escritores de México en la década de los 40 y profundiza el diálogo entre los nuestros y un movimiento surrealista que tuvo en París su origen, pero que la diáspora -provocada por la Segunda Guerra Mundial y la mano oscura del nazismo- arrojó a tierras americanas.

En otra importante revista de época, *El Hijo Pródigo*, César Moro profundizará su labor de crítico, traductor y poeta ensanchando su diálogo con los escritores mexicanos. Un género en especial, la reseña, será un instrumento nuevo con el que Moro comenzará a ver "con ojos de azufre" la nueva realidad literaria y cultural de México y del mundo. Es de destacar que en la pluma de César Moro un género ancilar, como lo es la reseña, será llevado a las alturas de la obra de arte, haciendo del género un ejemplo de ejercicio crítico y de apasionada defensa de sus ideas estéticas y literarias.

En *El Hijo Pródigo* Moro escribe sobre arte mexicano: "La escultura azteca",<sup>28</sup> un libro con 20 fotografías de Manuel Álvarez Bravo. En ese mismo número de la revista aparece una reseña que el poeta mexicano Xavier Villaurrutia hace de *Le château de grisou*. A esa primera colaboración siguen otras, algunas de las cuales son

---

<sup>28</sup> César Moro, "Escultura azteca", *El Hijo Pródigo*, 7 (1943), p. 61.

verdaderas discusiones entre líneas de las ideas estéticas e incluso políticas que cruzaron la mitad del siglo XX. Así, escribe sobre "*Judith*, de Jean Giraudoux"<sup>29</sup> y "*Arte del siglo XX*, de René Étiemble".<sup>30</sup> Moro hace una acuciosa lectura de autores modernos; tal es el caso de su reseña de *Mon cœur mis à nu*, el diario íntimo de Charles Baudelaire, cuya curiosa reedición en francés - que se hizo en esa época en México- fue preparada por Mlle. Mespoulet, "una especialista verdaderamente distinguida de los estudios baudelerianos".<sup>31</sup>

César Moro habitualmente discute sobre la actualidad, la pertinencia estética y escritural de autores contemporáneos. Esto lo hace en una de sus reseñas más polémicas, la de *Arcane 17*,<sup>32</sup> el libro que André Breton había escrito en un reciente viaje a Canadá durante su exilio americano. La reseña es una apasionada discusión de la actualidad del surrealismo. Lo que encontramos en las páginas escritas por el poeta peruano no es realmente un *adiós* definitivo al surrealismo -como el que su amigo, el pintor austriaco Wolfgang Paalen, publicó en *Dyn-*, sino un recuento de afinidades y

---

<sup>29</sup> César Moro, "*Judith*, de Jean Giraudoux", *El Hijo Pródigo*, 12 (1944), p. 184.

<sup>30</sup> César Moro, "*El arte del siglo XX*, de René Étiemble", *El Hijo Pródigo*, 14 (1944), pp. 110-119.

<sup>31</sup> César Moro, "Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu. Fusées. Choix de maximes consolantes sur l'amour*", *El Hijo Pródigo*, 28 (1945), p. 58.

<sup>32</sup> César Moro, "*Arcane 17*, de André Breton", *El Hijo Pródigo*, 30 (1945), pp. 181-182.

diferencias con André Breton, el *père noir* del surrealismo.

Es en las páginas de *El Hijo Pródigo*, más que en cualquier otra parte (debido a que escribía casi regularmente en la sección de "Libros"), donde César Moro muestra una mirada heterogénea. El ejercicio de la crítica lo lleva a discutir una diversidad de tópicos - estéticos, literarios, etc.- a partir de una variedad de obras y autores. Así, escribe sobre "*La hija de Ioro*, de Gabriel D'Annunzio",<sup>33</sup> para valorar la actualidad del teatro. O bien, muestra un vivo interés por lo medieval en su reseña al libro de René Ristelhueber.<sup>34</sup> O se ocupa de un libro de historia, como el de Guillermo H. Prescott sobre la conquista de México ("Demasiado conocida es la devoción que Prescott consagró durante su vida a la realización de este libro").<sup>35</sup> En "Algunas reflexiones en torno a la obra plástica de Alice Paalen", la pintura de su amiga, la poeta y pintora Alice Paalen, le permite mostrar su predilección por una pintura donde impera el "ostracismo de la anécdota".<sup>36</sup> El interesante libro de Ana Freud, *La guerra y los niños* ("los niños juegan

---

<sup>33</sup> César Moro, "*La hija de Ioro*, de G. D'Annunzio", *El Hijo Pródigo*, 33 (1945), pp. 181-182.

<sup>34</sup> César Moro, "*Dieu le veut. Récits du temps des Croisades*, de René Ristelhueber", *El Hijo Pródigo*, 35 (1946), p. 115.

<sup>35</sup> César Moro, "*Historia de la conquista de México*, de Guillermo H. Prescott", *El Hijo Pródigo*, 38 (1946), pp. 115.

<sup>36</sup> César Moro, "Algunas reflexiones a propósito de la pintura de Alice Paalen", *El Hijo Pródigo*, 42 (1946), p. 148.

alegremente en los solares que han sido bombardeados"),<sup>37</sup> es el último libro que Moro comentará en las páginas de *El Hijo Pródigo*.

En *El Hijo Pródigo* también se registra una parte importante de su labor como traductor. Así destaca su versión al español de "El Mensaje del escritor", de Víctor Serge, "un exiliado político de nacimiento", como se definía a sí mismo el autor de *El caso Tuláyev* ("una novela maravillosa que sigue siendo redescubierta y olvidada de nuevo desde su publicación").<sup>38</sup> Allí, Moro, en una nota al margen, hace un interesante balance personal de los frutos literarios que ha dejado la escritura automática, en un momento en que el procedimiento era objeto de crítica y distanciamiento, incluso entre varios autores de añeja filiación surrealista. "La 'escritura automática', según Serge, no ha producido más que 'algunos poemas curiosos, nada más'." En cambio, Moro ve que los libros de André Breton, los "mejores libros" de Paul Éluard, *Le grand jeu* de Benjamin Péret, los poemas de *L'action de la justice est éteinte* de René Char, e incluso "la mejor época" de Tristan Tzara "no pudieron producirse fuera del fecundo, irreparable y peligroso

---

<sup>37</sup> César Moro, "La Guerra y los niños, de Anna Freud y D. Burlingham", *El Hijo Pródigo*, 40 (1946), p. 60.

<sup>38</sup> Susan Sontag, "Perpetuo: vigencia de Víctor Serge", trad. Aurelio Major, *Letras Libres*, 66 (2004), p. 32.

automatismo".<sup>39</sup> Otra traducción importante es la que hace de "Los Mitos", el proemio que Benjamin Péret escribe para su *Antología de mitos, leyendas y cuentos populares* "en preparación"<sup>40</sup> -una colección de mitos prehispánicos y modernos de los indígenas americanos-. En el ensayo introductorio de su amigo Benjamin Péret hay algunas afinidades con la poética de Moro: a ambos poetas les atrae la relación entre la antigua mitología mexicana y la poesía moderna. El interés de Péret también fue más allá de la curiosidad del antólogo: desembocó no sólo en la compilación anunciada, sino en un extraordinario poema que funde lo prehispánico y lo surrealista, *Air mexicain*,<sup>41</sup> que escribe cuando retorna a París.

Otra de las traducciones de Moro es la que hace del ensayo "Poetas y místicos", de Rolland de Renéville, donde se explora el tema de lo sagrado y, en especial, las relaciones existentes entre poesía y religión: "Los pueblos de la antigüedad no establecían distinción precisa entre los místicos y los poetas. Los veneraban igualmente como mensajeros de los dioses."<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Víctor Serge, "El mensaje del escritor", trad. y nota de César Moro, *El Hijo Pródigo*, 21 (1944), p. 226.

<sup>40</sup> César Moro, "'Los mitos', por Benjamin Péret", *El Hijo Pródigo*, 14, (1944), p. 110. El libro de Benjamin Péret se publicaría unos años después en francés bajo el título de *Anthologie des mythes: légendes et contes populaires d'Amérique*, Bibliothèque Albin Michel, París, 1960.

<sup>41</sup> Benjamin Péret, *Air mexicain*, Librairie Arcanes, París, 1952.

<sup>42</sup> A. Rolland de Renéville, "Poetas y místicos", *El Hijo Pródigo*, 19 (1944), p. 33.

César Moro no olvida nunca, en su trabajo de traductor, acercar a los lectores mexicanos a la poesía surrealista, como en su *Pequeña antología de Giorgio de Chirico*, "uno de los grandes creadores de nuevos mitos en nuestra época".<sup>43</sup> La presentación que hace del poeta (y pintor) celebrado por Breton complementa la labor de difusión de César Moro de los poetas surrealistas europeos que había iniciado en la antología publicada en la revista *Poesía*. Los poemas de Benjamin Péret -el poeta francés vivía en México desde 1941, cuando arribó en compañía de su esposa, la pintora Remedios Varo, después de los acontecimientos de la Guerra Civil Española- serían también publicados bajo el título "Poemas de Benjamin Péret"<sup>44</sup> en las páginas de *El Hijo Pródigo*. En esta revista, pese a su intensa labor de reseñista y traductor, casi no publica poemas. En *El Hijo Pródigo* sólo publicaría fragmentariamente "El fuego y la poesía",<sup>45</sup> que también formaría parte del conjunto reunido bajo el nombre de *La tortuga ecuestre*.

Como se puede advertir en esta revisión sumaria de lo escrito por César Moro en México, el poeta peruano realiza una actividad intensa y diversa que abarca una

---

<sup>43</sup> César Moro, "Pequeña antología de Giorgio de Chirico", *El Hijo Pródigo*, 22 (1945), p. 33.

<sup>44</sup> César Moro, "Poemas de Benjamin Péret", *El Hijo Pródigo*, 38 (1946), pp. 33-41.

<sup>45</sup> César Moro, "El fuego y la poesía (fragmentos)", *El Hijo Pródigo*, 15 (1944), pp. 161-162.

variedad de géneros y temas. En México asume el papel de un destacado animador del movimiento surrealista que buscaba renovarse y encontrar en nuestras tierras un nuevo imaginario de lo maravilloso. Escribe reseñas, asiste a sus clases de pintura en La Esmeralda, entra en contacto con escritores importantes de México y con la comunidad de artistas europeos, en especial con aquellos que como él provenían del surrealismo en sus vertientes francesa o inglesa, casi todos exiliados por la diáspora de la Segunda Guerra; artistas que libraron en México su última batalla por la libertad de la poesía y del arte.

Su participación en la organización de la Exposición Surrealista Internacional de México, en 1940, y la redacción del prólogo del *Catálogo* (un importante documento del movimiento surrealista) lo hacen un protagonista privilegiado de la expansión del surrealismo en nuestras tierras.

En México César Moro desarrolla una intensa y variada actividad artística. Su labor de poeta se amplía y complementa con la de traductor (de poesía y de narrativa de autores a los que él elige selectiva y casi siempre amorosamente), con su labor de editor de revistas y de sus propios libros. Es como colaborador de importantes revistas hispanoamericanas que Moro alcanza prestigio de crítico y agudo reseñista de libros de autores que serían emblemáticos de la modernidad. Pero

toda esa actividad artística tiene en Moro un centro: su labor de poeta, a la que subordina toda su actividad como creador y artista.

De todo ese *corpus* múltiple, variado, que forma la obra artística y literaria de César Moro, hemos elegido como tema de esta tesis el de la poesía de su etapa mexicana. Esa labor poética se condensa en *La tortuga ecuestre* y en sus libros de poemas escritos en francés - *Le château de grisou* y *Lettre d'amour*-, ambos publicados en México. A esa obra poética habría que agregar *Pierre des soleils*, un libro inédito en vida del autor, escrito también en francés durante su estancia mexicana. Es evidente que, aunque centrado en su poesía, nuestro interés por sus artículos y reseñas o por su obra de traductor o incluso por su producción pictórica tiene relevancia en el sentido de que muchas veces esta obra periférica ilumina aspectos de la propia poesía de Moro. Por ello, a menudo nos interesa establecer una relación entre la poesía y los escritos ancilares, de crítica. En Moro es a menudo difícil separar su obra poética de su obra crítica o artística.

En el plano vital México es para César Moro un país de amistades y, con la Guerra Civil de España y la inminente Guerra europea, un lugar de reencuentro después de la diáspora. En México se reencuentra con sus amistades europeas: el poeta Benjamin Péret y el pintor

Wolfgang Paalen, entre otros. Es el lugar de un diálogo con sus nuevas amistades mexicanas. Ninfa Santos escribió uno de los pocos testimonios que nos acercan a la vida que César Moro llevaba en México, narrando cómo lo visitaba en la librería *Quetzal* (donde Moro se ganaba la vida como empleado), librería establecida por Julián Gorkín y Bartolomé Costa Amic (el refugiado catalán que, disfrazado de jugador de béisbol, escapó de los guardias franquistas) en el pasaje de Iturbide, en el centro de la Ciudad de México:

Recuerdo tantos ratos pasados juntos en una pequeña librería (la librería *Quetzal*) de la Ciudad de México donde trabajaba cuando lo conocí, y a donde lo visitaba con mucha frecuencia. Y en mi casa, a donde venía a comer muy a menudo. Se metía solo a la cocina y preparaba para nosotras recetas de belleza, que consistían en misteriosas pastas que nos ponía en la cara con la siguiente advertencia: "yo voy a dormir un rato; si ustedes se ríen o hablan, cuando les quite la pasta parecerán de ochenta años". Y Zita y yo nos quedábamos hechas un par de tontas, sin mover un músculo de la cara, ni hablar ni reírnos mientras él dormía la siesta.<sup>46</sup>

Entre los mexicanos, hizo amistad con Agustín Lazo (a quien había conocido en 1927 en París)<sup>47</sup> y, por mediación de éste, con el poeta Xavier Villaurrutia. Moro estuvo entre los que tuvieron en alta estima la poesía

---

<sup>46</sup> Citado por Carlos Estela, *Amour à Moro. Homenaje a César Moro*, Signo Lotófago, Lima, 2003, p. 243.

<sup>47</sup> Según Villaurrutia, Agustín Lazo hizo "dos viajes por Europa: en 1922 el primero y en 1927 el segundo". Xavier Villaurrutia, "Tres notas sobre Agustín Lazo", *Obras*, 2ª ed. aum., Alí Chumacero (ed.), Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 1041.

del mexicano: "uno de los más grandes poetas de lengua española",<sup>48</sup> escribió sobre el autor de *Nostalgia de la muerte*. Y la virtud de la amistad con él llenó de intensidad sus días citadinos: "Desde 1938, durante diez años, tuve la suerte de frecuentar a Xavier Villaurrutia y de disfrutar de su amistad incomparable. Estoy demasiado ligado a su vida."<sup>49</sup>

Aunque todavía está por escribirse la vida de César Moro, contamos con una serie de cartas que cuentan una buena parte de su etapa mexicana. *Vida de poeta*,<sup>50</sup> les puso Emilio Adolfo Westphalen a las cartas íntimas que le envió a Lima su paisano. En ellas Moro se confiesa enamorado de un soldado, Antonio Acosta: "amo, toda mi vida está aquí sobre un solo ser" (15 de noviembre 1945). Habla de sus clases de pintura, de sus naturalezas muertas, de su difícil aprendizaje. Lo aqueja desde el año de 1941 una rara enfermedad -un día Remedios Varo, "la mujer de Péret", acude en su ayuda y lo salva de morir-. Lo agobian penurias económicas que ponen en riesgo su salud: "Ahora voy a ir al médico. Antes no fui

---

<sup>48</sup> Esta semblanza de César Moro sobre Villaurrutia permaneció inédita por muchos años. Cuando se publicó, el editor aclaró que "el segundo texto que aquí publicamos estaba destinado a otra antología de Villaurrutia, para el número 3 de *A Partir de Cero*, que no llegó a salir". César Moro, "Xavier Villaurrutia", *Los anteojos de azufre, prosas reunidas*, André Coyné (ed.), Editorial San Marcos, Lima, 1958. p. 108.

<sup>49</sup> César Moro, "Xavier Villaurrutia", *La Prensa*, Lima, 11 de febrero de 1951.

<sup>50</sup> César Moro, "Vida de poeta. Algunas cartas escritas en México", *Vuelta*, 95 (1984), pp. 24-30.

porque le debía y porque me parece que aumentó su precio por visita. Averiguaré, si sigue haciéndome el precio de antes, o veré" (2 de octubre 1946). Desde mediados de 1945, tras su ruptura amorosa, decide "regresar a Perú lo más pronto posible. Lástima que cueste tan caro: \$ U.S.A 250" (13 de junio 1945). Es una época de profunda nostalgia para nuestro poeta: el recuerdo de su madre, la amistad de Manuel Jimeno Moreno y la de Emilio Adolfo Westphalen, el mar de su *Lima, la horrible*, motivan su regreso. Viajar de retorno al país natal no fue fácil. Lo más difícil, desde la perspectiva vivencial, era ausentarse de rostros y lugares amados, pero a eso había que agregar la circunstancia que vivía el poeta aquejado de pobreza. Tuvo que pedir ayuda a las autoridades de su país para asegurar su retorno, por lo que cuenta en una carta escrita con *argot* mexicano: "El viernes estuve en el *chingado* consulado de Perú. *Pinche* país, el Cónsul había recibido un papel diciendo que comprara un pasaje, por vía marítima, y de tercera clase para mí" (1 de octubre 1946). Le parece que el ser humano no tiene una constitución orgánica ni anímica para viajar: "el hombre no está hecho para viajar" (19 de octubre 1946). Que el poeta es un ser que se arraiga, que echa raíces muy pronto aunque permanezca nostálgico, es una conclusión a la que llega en una de sus confesiones más íntimas.

Finalmente, en abril de 1948 el poeta y pintor parte en avión para Lima. "Estaba aterrado. A su madre le había dicho que viajaría en barco, para evitarle la angustia. A Emilio Adolfo Westphalen le había advertido que, si se cruzaba con ella en Lima, no lo desmintiera. Fue la única vez que Moro voló en avión."<sup>51</sup> En su maleta llevaba los libros de poemas escritos en francés durante los largos diez años vividos en México: *Le château de grisou* y *Lettre d'amour* (también sus manuscritos de *La tortuga ecuestre* -que nadie quiso publicarle en el *espinudo* y *dulce país*- y el de *Pierre des soleils*, del que sólo publicó unos cuantos poemas). Su mascota, "Pacho", un perro salchicha, también lo acompañaba en su retorno al país natal. En Lima lo esperaban su madre, sus amistades, su casa de Barranco, su mar pacífico.

México iba quedándose en el recuerdo, pero sería un recuerdo vivo, entrañable, perdurable. Luciano Herrera recuerda cómo Moro, ya de regreso en Lima algunos años después de su estancia en el país azteca, festejó a *la mexicana* su último cumpleaños:

Quiero recordar a Moro encontrado, de pronto, en la calle Calonje y con un disco recién comprado bajo el brazo.

-Pero, César, ¡si tú no tienes tocadiscos! ¡Si detestas las radiolas!

-No he podido resistirme. Pasaba por aquí y he escuchado "¡Ay, currucucú, paloma!" [cantada] por los serenateros y no he podido resistirme.

---

<sup>51</sup> Pedro Favarón, *Caminando sobre el abismo. Vida y poesía en César Moro*, Antares, Lima, 2003, p. 55.

Él, que no entraba a lugar alguno donde hubiera un radio sonando, que nos hacía salir de estampida y tomar otro auto para ir a otro lugar donde infaltablemente había otro radio sonando, y así sucesivamente hasta encontrar el fenómeno - actualmente extinguido- de un café donde se pudiera conversar; él, que miraba como nadie las *huachaferías* del vals criollo y los arrumacos de los boleros más cursis, prefería el silencio a la música.

-Bach está en el mismo canasto que los Beatles, a la hora del ruido-, el silencio que nunca es silencio porque es el silencio del mar de la noche, de los cuerpos pulsando en el espacio que fosforece de fugas; él, decía, una noche hizo batir en retirada a los más estrepitosos y rudos *habitués* de un cafetín de mala muerte en La Victoria, poniendo al máximo volumen ese "¡Ay, currucucú, paloma!"... quince veces al hilo.<sup>52</sup>

César Moro, lector asiduo de Marcel Proust, sabía que la memoria era otro modo de vivir (quizás el más profundo y verdadero). México sería para él la permanencia de rostros amados, lugares vistos, un idioma recordado y vuelto a olvidar, trozos de vida. Por ello, al irse de la tierra de los volcanes del Valle de México, dice: "Al partir me quedo en México; demasiadas raíces ha echado mi vida en tierras mexicanas para que yo pueda mutilarlas. Mi viaje es una aventura; voy de nuevo a lo desconocido."<sup>53</sup>

Pero dejemos la vida del poeta y vayamos a lo perdurable, su obra.

\*

---

<sup>52</sup> Luciano Herrera, "Hace diez años moría César Moro", *La Tribuna*, Lima, 10 de enero de 1966.

<sup>53</sup> César Moro, "Entrevista", en *Los anteojos de azufre*, op. cit., p. 92.

César Moro es el poeta de más difícil ubicación y, a la vez, el más moderno de entre los nuestros. Escribió casi toda su obra en francés, el idioma considerado por él como el de la poesía moderna. Su gesto no es único. Rubén Darío, en *Los raros*, no se asombra si Augusto de Armas adopta la lengua gala como propia: "fue con justicia armado caballero de la musa francesa."<sup>54</sup> Juan Larrea, Vicente Huidobro y César Moro siguen los pasos del poeta cubano. Cambiar la lengua materna por la de su amado Baudelaire no fue "fácil ni deliberado",<sup>55</sup> pero su gesto lo hace un poeta insular, exiliado, casi inaccesible. Lo hizo con la voluntad de hacerse de una lengua poética, íntima y a la vez lejana.

El *margen* -si es que podemos trazar imaginariamente ese lugar de enunciación- parece ser su territorio. Desde ese espacio César Moro puede descentrar la poesía y también puede descentrar la lengua. Por eso es arduo ubicar a Moro, cuando de relacionarlo con una tradición se trata. En Perú es tan insular que sólo cabe en la *otra* tradición: la de los heterodoxos. En México, a pesar de su amistad con Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo, apenas se le consideraría un "compañero de ruta" de los últimos Contemporáneos (los que se reagruparon en *El Hijo*

---

<sup>54</sup> Rubén Darío, *Los raros*, La Vasconia, Buenos Aires, 1896, p. 142.

<sup>55</sup> Emilio Adolfo Westphalen, "Nota sobre César Moro", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 1997, p. 109.

*Pródigo*), pero lejano. Quizás el ámbito de *Dyn*, la revista que Paalen editaba en la Ciudad de México exclusivamente en inglés y en francés, donde se vivía desde dentro *la crisis de la modernidad*, fuera el lugar donde Moro podía vivir su lucha por la libertad de la poesía y del arte. Pero *Dyn* difícilmente representaba algo parecido a una tradición. En sus páginas hubo apenas unos cuantos poetas y pintores exiliados, víctimas de una doble diáspora: la de la Guerra europea y la dispersión de los *ismos*.

Diez años vivió en México César Moro. Xavier Villaurrutia da la noticia de que "colaboró con el suprarrealismo en París y vive entre nosotros en calidad de involuntario inadaptado".<sup>56</sup> Veamos brevemente la parábola poética de esos diez años. En 1938 César Moro llega a México. Ese mismo año se enamora y escribe en el furor de esa pasión la vertiginosa poesía de *La tortuga ecuestre*. Es su único retorno al español, una lengua que lleva hasta los extremos del automatismo y del lenguaje delirante. En 1940 con Wolfgang Paalen (y André Breton colaborando desde París) organiza en México la Exposición Internacional del Surrealismo. Es el momento más álgido de su fe en el surrealismo. En 1942 escribe *Lettre d'amour* (lo publica en 1944), uno de los poemas de amor

---

<sup>56</sup> Xavier Villaurrutia, "César Moro, *Le château de grisou*, Éditions Trigrondine, México, 1943", *El Hijo Pródigo*, 7 (1943), p. 59.

más hermosos de la poesía moderna. Lo escribe en francés, como quien regresa a la lengua de la poesía. Es un poema extenso, donde la forma se prolonga y busca el desarrollo interno. Simbolismo y barroquismo se alían en una escritura que transita del surrealismo a otras vertientes. En 1943 también publica *Le château de grisou*, un libro arquitectónicamente orgánico. El poema plástico, a lo Pierre Reverdy ("su predilecto",<sup>57</sup> entre los poetas franceses, según Emilio Adolfo Westphalen): *collage* textual, yuxtaposición de imágenes, síntesis expresiva, van a delinear ahora una escritura hermética, oscura. En 1946 escribe *Pierre des soleils* (no sé si Octavio Paz debe uno de sus más hermosos títulos al libro que Moro dejó inédito), otro ensayo de libro orgánico y de *poetica oscuritas*. 1948: adiós a México y retorno a su país natal.

Ése será el *corpus* poético de mi estudio, donde exploraré el largo y sinuoso camino trazado por la escritura de César Moro, desde la textualidad surrealista (con los procedimientos de la escritura automática) hasta su exploración en los límites de la poesía hermética. Quien vea cómo diseñé la exposición de mi tesis, se dará cuenta de que sigo ese *corpus* (aunque no coincida cronológicamente con el orden de publicaciones, pero sí

---

<sup>57</sup> Emilio Adolfo Westphalen, "Nota sobre César Moro", en *Escritos varios sobre arte y poesía, op. cit.*, p. 110.

con su génesis escritural): pongo primero *La tortuga ecuestre*, seguido de *Lettre d'amour*, y reúno *Le château de grisou* y *Pierre des soleils* en mi lectura. Es decir, intento seguir la secuencia: surrealismo / simbolismo / hermetismo (líneas que en la poesía de Moro no es fácil separar o leer individualmente, puesto que se interpenetran y traslapan a menudo) y los cambios formales y temáticos que la lectura de esa secuencia me ha sugerido.

En el primer capítulo indago las relaciones (en más de un sentido complejas) de César Moro con el surrealismo, su labor de difusión del movimiento surrealista en América y el diálogo que establece entre los *ismos* europeos y la vanguardia de Latinoamérica. En el segundo capítulo analizo los poemas de *La tortuga ecuestre*. Me interesa profundizar en torno a la idea del poema plástico -una especie de *collage*, yuxtaposición de imágenes dispuestas en una relación discontinua-. Los procedimientos de la *escritura automática* han llamado mi atención en tanto que sus innovaciones semánticas están dadas en el orden de la lengua natural. En el tercer capítulo analizo *Lettre d'amour*, tal vez la culminación de su poesía amorosa. Su escritura de transición tiene un sentido doble: prolonga las búsquedas experimentales de la expresión surrealista, a la vez que anticipa el abandono del automatismo. El poema funciona como

secuencia y no como síntesis (más acorde con una estética simbolista que surrealista) mientras el barroquismo apunta hacia nuevos linderos poéticos. En el cuarto capítulo, a partir de *Le château de grisou* y de *Pierre des soleils* exploro el cambio poético de César Moro: el definitivo adiós al automatismo y el ensayo de una poesía *oscuritas*, cercana en su contenido y sus procedimientos a la poesía hermética.

La poesía que César Moro escribe en México tiene la particularidad de ser producida en un periodo de crisis de la modernidad. Las coordenadas históricas -la otra gran Guerra, el pacto Hitler-Stalin, los procesos de Moscú, las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, etc.- cambiaron a su vez las coordenadas estéticas y ocasionaron la "disgregación" progresiva de los *ismos*. César Moro, un poeta que profesa la fe surrealista, vive la crisis de la modernidad desde adentro, como un creyente que ve a su iglesia amenazada. A mi parecer, su horizonte poético y estético (pese a la crisis y no obstante sus cuestionamientos a André Breton) no desborda los límites del surrealismo: la vuelta al *origo*, el hermetismo, el "ostracismo", el estilo oscuro de *Le château de grisou* están acordes con la consigna bretoniana del "ocultamiento de la poesía" en plena época de crisis.

Leer poemas surrealistas implica una operación audaz: he desechado el mito (posromántico) de su ilegibilidad, de su hermetismo absoluto. El "ostracismo" de sus temas e imágenes lo veo como un elemento de su propia y especial poética. Parto del poema como texto (en ocasiones, cuando es pertinente, voy al contexto, pero vuelvo al punto de partida). He adoptado una manera de leer el poema surrealista a partir de sus propios signos, tratando de descifrarlos en su propia especificidad, en su doble juego de denotaciones y connotaciones, obviamente sin pretender agotar su caudal plural de sentidos, pero sí poniendo en evidencia su riqueza signica. Como los retóricos antiguos -Fray Luis de León en el *Cantar de cantares*- o los retóricos modernos -Roland Barthes en *S/Z*-, corto el texto, lo separo, aísló sus signos y trato de leer su núcleo de significaciones. El *texto habla*, en el sentido en que despliega frente al lector sus signos múltiples. Sus entradas son diversas y una de ellas es la forma codificable de poema (la historia es larga: desde el soneto a las formas libreversistas y gráficas del siglo XX); otra, sus "familias de imágenes" (reconocibles, escritura de época); otra más, las figuras y tropos (codificables por la retórica), que casi siempre abren el texto hacia sus signos expresivos y/o simbólicos. A partir de esas entradas se puede ver cómo el texto despliega sus formas,

sus ritmos, sus semas, sus sentidos literales y múltiples.

Hay algunas lecturas que me han ayudado a leer las escrituras surrealistas. La que hace Amado Alonso de la poesía "hermética" de Pablo Neruda ha sido fundamental para intentar una lectura estilística -o *hermenéutica*, si se quiere- de las escrituras del surrealismo (una hermenéutica del poema moderno en castellano se avisa en este ensayo iluminador). Pero no quisiera dejar de valorar numerosas fuentes de intuiciones e ideas derivadas de distintos lectores de poesía: Carlos Horacio Magis, Carlos Bousoño, J. H. Matthews, Julio Ortega, Anthony Stanton, Jacqueline Chénieux-Gendrone, André Coyné, Yolanda Wesptphalen, Ricardo Silva-Santiesteban, James Higgins. También diré que cuando me sentía perdido en el "bosque" de teorías y conceptos, volvía a la para mí siempre inspiradora lectura que Fray Luis de León hizo del *Cantar de cantares* (que, con sus cortes al texto, su recorrido por la "corteza de la letra", por la palabra literal y sus connotaciones, resulta tan actual y moderna). Así, he intentado leer las principales líneas que sigue la poesía que César Moro escribe en México, una poesía situada a menudo en los extremos del lenguaje poético. Se trata de una poesía que invita a la lectura siempre abierta de lo que Octavio Paz, mediante una

metáfora, llamó sus "signos en rotación"<sup>58</sup>, sus signos cambiantes.

---

<sup>58</sup> Octavio Paz, *Signos en rotación*, SUR, Buenos Aires, 1965. Corregido y aumentado el ensayo aparece como epílogo de *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1967.

## CAPÍTULO 1

### César Moro, trayectoria del surrealismo: París-Perú-México

La poesía de César Moro hunde sus raíces más profundas en la tradición surrealista. El surrealismo, al que se entrega "como a un vicio espiritual, el vicio para el que estaba, desde un comienzo, predestinado",<sup>1</sup> le ofrece un conjunto de revelaciones: una teoría del amor, de la libertad y de la imaginación; le ofrece también una forma de escribir, de ensayar una escritura poética que linda en los límites extremos del lenguaje.

Entre los escritores de lengua castellana César Moro es quizás el poeta que con mayor convicción trasplanta tanto la experiencia vital surrealista (su concepción de la poesía, del amor y de la libertad artística) como la escritura y los estilos pertenecientes a esa tradición de ruptura. Pese a la adhesión más o menos temprana al surrealismo de algunas figuras que ocuparían un lugar marginal o central en la poesía española, como José María Hinojosa,<sup>2</sup> Juan Larrea<sup>3</sup> o Luis Cernuda,<sup>4</sup> en buena medida

---

<sup>1</sup> André Coyné, *César Moro*, Torres Aguirre, Lima, 1956, p. 31.

<sup>2</sup> "Es Hinojosa quien antes concentra en su persona la postura vital surrealista en España, y el que antes publica un libro plenamente identificable con los caracteres de las creaciones surrealistas: *La flor de California* (1928)." Juli Nera, "El surrealismo en José María Hinojosa", en Germán Gullón *et al.*, *Surrealismo/ Surrealismos. Latinoamérica y España*, Universidad de Pensilvania, Philadelphia, 1977, p.

se trata de una adhesión menos intensa y de obras donde la huella del surrealismo se diversifica en escrituras más plurales. Es cierto que esta primera generación de poetas "surrealistas españoles" no serían, como los llamó Stefan Baciú, autores de escrituras *surrealizantes*,<sup>5</sup> porque la huella del surrealismo en una buena parte de la obra de estos autores es decisiva; pero sí se puede observar que es una filiación compartida con otras búsquedas vanguardistas; o bien que su acercamiento al surrealismo fue menos permanente y más acotado en el tiempo (José Ma. Hinojosa se retira de la literatura en 1931, Juan Larrea deja de escribir poesía hacia 1932,

---

271.

<sup>3</sup> "El autor de *Versión celeste* tuvo relación en París con los poetas surrealistas franceses; él mismo ha asegurado que conoció a la mayoría de ellos y aun previamente supo incluso de las actividades dadaístas [...] No obstante, Larrea dice y repite 'yo no fui surrealista nunca'." Pedro Aullón, "Introducción a la poesía de Juan Larrea", *Anales de Literatura Española*, 3 (1984), pp. 60-61.

<sup>4</sup> Renata Londero indaga en la "etapa surrealista" de Luis Cernuda, sobre todo a partir de las reconsideraciones propuestas por James Valender: "Valender descubre algunos datos que de manera inmediata obligan a reconsiderar el inicio de la relación que el poeta establece con el surrealismo. Hasta ahora, dice Valender, se ha dicho -y hay muchos indicios al respecto- que el periodo en el que Cernuda escribió bajo la influencia del movimiento francés es el que va de 1928 a 1931. Valender recuerda que el sevillano, en su 'Historial de un libro', habla ya de que para la publicación de *Perfil del aire* estaba familiarizado con la obra de Éluard, Breton y Aragon." Iván Pérez Daniel, "Renata Londero: 'I mondi di Luis Cernuda'" (reseña), *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53 (2005), p. 587.

<sup>5</sup> Stefan Baciú distingue entre los surrealistas (aquellos "vinculados directamente al movimiento de André Breton") y los surrealizantes (aquellos influidos por el surrealismo sin ser propiamente surrealistas). Stefan Baciú, *Surrealismo. Surrealistas*, El Café de Nadie, México, 1983, p. 5.

Luis Cernuda tiene un periodo "surrealista" entre 1928 a 1931 -aunque nuevas perspectivas tienden a abrir el arco surrealista en su obra-), en comparación con la casi única y prolongada filiación que tuvo César Moro con el surrealismo.

Aún en autores más renombrados, en cuyas obras se ha resaltado la profundidad de la huella dejada por el surrealismo, es evidente que hay siempre un cruce de escrituras más amplias. En *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca o *Pasión de la tierra y Espadas como labios* de Vicente Aleixandre, hay un conjunto de procedimientos escriturales que tienen relación con o son en parte asimilables a las formas del surrealismo pero, al mismo tiempo, las desbordan. Se trata siempre de escrituras de ruptura menos exclusivas, más heterogéneas y plurales.<sup>6</sup>

En los poetas de América sucede lo mismo: ni los tempranos acercamientos al surrealismo del poeta peruano Xavier Abril<sup>7</sup> y del argentino Aldo Pellegrini,<sup>8</sup> ni el

---

<sup>6</sup> Una mirada panorámica al surrealismo en España puede leerse en Carlos Fal, "Un caballo de batalla: el surrealismo español", *Bulletin Hispanique*, 3-4 (1979), pp. 265-279.

<sup>7</sup> "Xavier Abril es el primer poeta peruano que tiene contacto directo con el surrealismo francés, entre los años 1925 y 1927, y uno de los iniciadores de la resonancia de este movimiento en español." Yasmín López Lenci, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*, Horizonte, Lima, 1999, p. 101.

<sup>8</sup> "A partir de 1923 o 1924, tuvo acceso a la revista francesa *Littérature*, por medio de la cual supo de la existencia de André Breton y de sus compañeros." Rubén Daniel Méndez Castiglioni, "Aldo Pellegrini y el surrealismo en

sorprendente *Cinco metros de poesía* de Oquendo de Amat,<sup>9</sup> ni *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda pueden afiliarse por completo al surrealismo. Con César Moro sucede algo distinto: se percibe, de entrada, la intención de adscribirse a una concepción de vida y a una modalidad escritural que conlleva procedimientos verbales típicos del surrealismo.

Es difícil reducir el surrealismo a una escuela literaria. El surrealismo se postula, ante todo, como una huida de la enajenación del mundo moderno, como una "rebelión existencial que *proyecta la existencia en una suerte de más allá de la vida natural*".<sup>10</sup> Un más allá inmanente, no posterior a la vida, que busca redescubrir el mundo bajo los aspectos de lo maravilloso. Esa idea de la búsqueda de otra vida, una suerte de más allá de la vida natural, no es nueva. Sus raíces se remontan al romanticismo y sus ramificaciones pueden advertirse en la idea de una *suprarrealidad*, como lo planteaba Gérard de Nerval, o de una inmersión en la noche, como lo pensaba Novalis. Esa mitología vuelve a aparecer en el papel que

---

Argentina", en César Moro y el surrealismo en América Latina..., Judith Westphalen, (ed.), *op. cit.*, p. 49.

<sup>9</sup> Acerca de la presencia del surrealismo en el Perú, resulta interesante la opinión de Rafo Méndez: "considero a César Moro como el único representante de ese movimiento. No creo que ni Oquendo de Amat, ni Westphalen, ni Abril hayan tenido que ver mucho ni poco con el surrealismo." Stephan Baciú, "Rafo Méndez evoca el surrealismo y a César Moro", en *Dominical*, supl. cult. de *El Comercio*, Lima, 21 de julio de 1974.

<sup>10</sup> Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, París, 1977, p. 13 [la traducción es mía].

los surrealistas dan a los aspectos irracionales, inconscientes y oscuros -por no decir simbólicos- en su escritura.

De esa tradición moderna que el surrealismo cataliza desciende directamente César Moro, quien encuentra en el surrealismo una forma de expresión que profundiza en una especie de ampliación de esa tradición. El surrealismo recupera a Gérard de Nerval y a Charles Baudelaire, reconoce la influencia de William Blake y la del romanticismo alemán. En el caso de César Moro, su poesía aun se alimenta de San Juan de la Cruz (un poeta que le descubre su amigo Emilio Adolfo Westphalen) y de la reveladora recuperación de Marcel Proust.

Un poeta americano a quien César Moro conoció en su juventud -su compatriota José María Eguren- le ofrecerá también deslumbramientos simbolistas. El resultado: una poesía que, desde la perspectiva vital, se presenta como una rebelión y, en el plano de la escritura, recupera las formas simbolistas donde el propio surrealismo hunde sus raíces. Esta partida de la tradición rupturista y, a la vez, la ampliación de la misma, darán como resultado, en el caso de César Moro, una de las escrituras más audaces dentro de la tradición de la ruptura.

Hay que considerar que la poesía de César Moro forma parte de la asimilación más o menos temprana del surrealismo francés, y que su regreso a América lo sitúa

como un protagonista privilegiado de la expansión mundial del surrealismo.

César Moro llegó a París en 1925 (tres años después de que arribara a la Ciudad Luz el otro pilar de la poesía peruana moderna: César Vallejo) con la aspiración de ser bailarín y pintor. Tiene razón Pedro Favarón, uno de sus escasos biógrafos, cuando habla de la partida de aprendizaje de los jóvenes peruanos que anhelaban conocer y vivir en Europa:

Parece ser que el viaje al Viejo Mundo era considerado imprescindible por los jóvenes intelectuales peruanos. El poeta Martín Adán, siendo aún adolescente, escribió sobre esa aspiración iniciática de los jóvenes poetas: "un criollo y prematuro deseo de que Europa nos haga hombres, hombres de mujeres, hombres terribles y portugueses".<sup>11</sup>

Para Moro, el viaje a Europa representa, según Vargas Llosa, un momento definitivo: "Moro, que nació en Lima en 1903, vino a París en 1925 y aquí inició su vida y su obra verdadera."<sup>12</sup> Pese a su importancia, la vida parisina de César Moro está poco documentada. Se sabe que cuando llegó a París fue a Arcachon a pasar el verano con su prima Alina Silva (casada con Alfonso Silva, el célebre pianista peruano rememorado por Vallejo en un poema que éste escribe en París). En marzo de 1926 Moro participó en una exhibición colectiva de *Arte Americano* -

---

<sup>11</sup> Pedro Favarón, *Caminando sobre el abismo...*, op. cit., p. 11.

<sup>12</sup> Mario Vargas Llosa, "César Moro en París", *Caretas*, 198 (1960), p. 23.

con Jaime Colson y Santos Balmori- en el Cabinet Maldoror. Al año siguiente, también con Jaime Colson, presentaría la serie "Scènes péruviennes" en la *Association Paris-Amérique Latine*. Hacia el año de 1929 es presentado por su prima Alina (que cantaba tangos entonces en una *boîte* parisina) a André Breton y a Paul Éluard.<sup>13</sup> Desde entonces frecuenta el círculo surrealista (no sólo ese círculo, sino heterodoxamente el de los Rusos Blancos, pues está enamorado de Lef Ragoza, un cadete ruso). Se sabe que escribe un libro de poemas que tiene un infortunado destino: "los originales de su primer libro de poemas [...] fueron extraviados por Paul Éluard"<sup>14</sup> en un viaje que éste hizo a los Pirineos. En París Moro lleva una vida bohemia y "hace milagros para vivir sin someterse a un trabajo con horario y obligaciones inmutables: jardinero, pintor, entrenador en un *dancing*, etc."<sup>15</sup> Vive, según las circunstancias, en un hotelucho o en Cannes y puede pasar días amargos sin probar bocado o sentarse a compartir la mesa del Vizconde

---

<sup>13</sup> "Alina de Silva vivía en París no como peruana sino como cantante argentina. Uno de los cabarets donde ella cantaba era frecuentado por los surrealistas. De modo que fue ella quien se los presentó a Moro." Enrique Sánchez Hernani, "Entrevista: César Moro y sus anteojos de azufre", *El Comercio*, Lima, 6 de julio de 2008.

<sup>14</sup> Mario Vargas Llosa, "Nota sobre César Moro", *Literatura*, 1 (1958), p. 6.

<sup>15</sup> Citado por Alberto Escobar, "La escritura de Moro", *El imaginario nacional. Moro, Westphalen, Arguedas: una formación literaria*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1989, p. 31.

de Noailles. Así es la bohemia vida parisina de nuestro poeta.

La huella de César Moro en el círculo de los surrealistas es más bien tardía, considerando los años de amistad con los poetas del grupo: su nombre no aparece en el número de *Variétés* destinado a darnos una radiografía del "Surréalisme en 1929".<sup>16</sup> Su primera colaboración con el grupo parisino data del año de 1932 y es apenas tangencial: el poeta peruano devuelve, con su firma, el panfleto "L'affaire Aragon",<sup>17</sup> redactado por el círculo surrealista. En *Misère de la poésie* Breton hace constar la firma de "César Moro" entre las más de 300 firmas que se suman a la protesta contra la condena que se le ha impuesto a Louis Aragon por publicar el poema *Front Rouge* (el juez Benon le había impuesto una pena de cinco años de prisión al poeta).<sup>18</sup> En el documento se señala que "nos

---

<sup>16</sup> P. G. Van Hecke, *Variétés* (número hors série), s.e., París, 1929. La curiosa publicación consigna los nombres de Aragon, Arp, Breton, Crevel, Defize, Delbrouck, Desnos, Éluard, Ernst, Goemans, Magritte, Malkine, Mégret, Messens, Miró, Nougé, Péret, Picabia, Queneau, Man Ray, Sadoul, Savitry, Tanguy, Thirion, Unic, Valentin.

<sup>17</sup> André Breton et al., *Misère de la poésie. L'affaire Aragon*, Éditions Surréalistes, París, 1932, s.p. Recopilado en *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1939)*, t. I, José Pierre (ed.), Le Terrain Vague, París, 1980, pp. 204-205. Quienes firman el tract son Maxime Alexandre, André Breton, René Char, René Crevel, Paul Éluard, Georges Malkine, Pierre de Massot, Benjamin Péret, Georges Sadoul, Yves Tanguy, André Thirion y Pierre Unik.

<sup>18</sup> La firma de "César Moro" se consigna entre muchas otras de escritores peninsulares y latinoamericanos, entre las cuales destacan las de L. Cardoza y Aragón, Fernando Castillo, Juan Piqueras, E. Salazar, Juan Vicens, Manuel Altolaquirre, J. Ardanaz, Carlos Arniches, Corpus Barga, Ricardo Baroja, Carlos Castillo, Honorio C. Condoy, Margarita Daguerre,

oponemos a toda tentativa de interpretación de un texto poético con fines judiciales".<sup>19</sup>

La lectura de *Front Rouge* les permite a los surrealistas afilar una daga de dos filos: definir una poética grupal y deslindarse de la estética estalinista. A Breton el poema que Louis Aragon escribe después de su viaje a la URSS le parece demasiado referencial y "poéticamente regresivo" en tanto que, en su opinión, las cualidades poéticas ceden a los acontecimientos y lo convierten en un "poème de circonstance".<sup>20</sup> En el plano político, el acercamiento de Aragon al Partido Comunista Francés provoca una nueva crisis en el grupo surrealista. En *Paillasse! (fin de L'affaire Aragon)* con tono condenatorio los seguidores franceses de André Breton denuncian el paso en falso que Aragon ha dado al adherirse al estalinismo y señalan que éste penosamente ha aceptado "el control de nuestra actividad literaria por el Partido".<sup>21</sup> El *affaire Aragon* es una especie de partenogénesis del movimiento surrealista y, para César

---

Antonio Espina, M. Espinosa, Ramón Gallegos, José Gaos, Pedro Garfias, Rafael Gastón, Hélios Gomez, Luis Lacasa, Ponce de León, Francisco García Lorca [sic], Carmen Manso, Margarita Manso, Mary Manso y Castillo, M. R. Mata, Angel Pina Mateos, F. Maura Salas, Pedro Mejías, Santiago Esteban de la Mora, José Moreno Villa, José M. Muniesa, Manuel Muñoz, Antonio de Obregón, Cristóbal Ruíz, J. Sobrado, Jorge Trisac, Mariano Vela, Rafael Sánchez Ventura. Véase André Breton et al., *Misère de la poésie...*, op. cit., s.p.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>21</sup> René Char et al., *Paillasse! (fin de L'affaire Aragon)*, Éditions Surréalistes, París, 1932, p. 5.

Moro en lo personal, marca el momento de su definitivo sí al surrealismo. Ajeno a las ortodoxias políticas, Moro siente definitivamente la atracción de las ideas y de la estética del surrealismo. El próximo paso será su entrada al círculo parisino. De esta época datan sus colaboraciones en los últimos dos números (editados simultáneamente en mayo de 1933) de la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*.

En el número 5 de esa importante revista surrealista César Moro publicará el poema "Renommée de l'amour".<sup>22</sup> Lo escribe en francés (imitando el gesto de Augusto de Armas, que había adoptado el francés como el idioma de la poesía moderna). El poema, de una temprana perfección, es una celebración de la inspiración. Es un poema plástico en el sentido moderno: un conjunto de imágenes dispuestas de manera discontinua a la manera de un *collage*. Quizás Max Jacob, al comentar los procedimientos de la escritura de Pierre Reverdy en términos pictóricos, haya definido mejor que nadie ese tipo de poema plástico moderno: "él pone aquí un azul, un rojo, allá un ritmo, y una especie de verso, más allá un verso completo (¡oh no, un verso clásico, casi tiene el mismo horror!)."<sup>23</sup> Para Max Jacob, por medio de este

---

<sup>22</sup> César Moro, "Renommée de l'amour", *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 5 (1933), p. 38.

<sup>23</sup> Max Jacob, "Présentation de Pierre Reverdy à 'Lyre et Palette'", en Maurice Sallet et al., *Pierre Reverdy*,

procedimiento parecido a las pinceladas cubistas, al cuadro pintado con una buena dosis de espontaneidad, como hacían sus amigos Picasso o Juan Gris, Pierre Reverdy terminaba haciendo un poema casi como si pintara un cuadro.

En "Renommée de l'amour" César Moro parece profundizar en su tema obsesivo: el amor-pasión, punto de reunión de *eros* y *tánatos*, espacio textual donde se reúnen en un equilibrio momentáneo los opuestos: vida y muerte, día y noche. La forma casi anafórica va recorriendo esa tensión de elementos contrastados. Claroscuro, en su intención simbólica el poema es a la vez una celebración y un sacrificio del amor. Es el *oxímoron* la figura central de ese enunciado poético en tanto que reúne y resuelve esa tensión significativa ("tourment de feu de glace") vivida por la pareja simbólica:

Au renom du plus vieil amour  
À la pluie du mot amour  
Au seul amour sans regret sans bonheur  
sans retour  
À l'avenir des fous

La pareja implica la unidad en la dualidad: es el encuentro del *yo* con su *otredad* complementaria. Pero el acto amoroso es también un lenguaje, una relación doble: la del cuerpo y la palabra. Es en el acto pasional donde

---

Mercure de France, París, 1962, p. 18.

el cuerpo se vuelve a nombrar resignificando a su vez la palabra amorosa.

Para César Moro, el aprendizaje del lenguaje surrealista no podría estar completo sin su participación en los "juegos" asociativos verbales del tipo del "cadáver exquisito", "el juego del *si* y el *cuando*", "el *uno* y el *otro*" -que en la pintura tienen su equivalente en la mancha proyectiva de Da Vinci, en el "fumage" de Paalen o en el alucinatorio método paranoico-crítico de Salvador Dalí-. Creo que agotado el ciclo del "automatismo" -el de *Los campos magnéticos* (1920) y *Pez soluble* (1924) y el relato del *rêve*-, el surrealismo en la siguiente década explora un segundo momento del juego verbal como una búsqueda renovada de los procedimientos de la escritura automática.

Como integrante del grupo surrealista, Moro participó en una encuesta, "Recherches expérimentales". Se trataba de un juego colectivo en el cual se elegía un objeto "fabricado" y se "le ponía sobre la mesa". Cada uno de los participantes respondía "por escrito" a cada una de las preguntas. Luego se leían las respuestas. El juego era un experimento verbal, de búsqueda de posibilidades de asociaciones libres, procedimiento muy cercano a la "escritura automática". La cercanía de este experimento al automatismo verbal la explicitan Harfaux y Henry: "La cuestión de la anotación de las alucinaciones

y asociaciones nos parece que naturalmente puede ser extendida con ventaja a la escritura automática.”<sup>24</sup>

Las respuestas de César Moro a la encuesta “sobre el conocimiento irracional del objeto *Bola de cristal de los videntes*” (11 de febrero de 1933)<sup>25</sup> contienen sorprendentes imágenes oníricas y símbolos, algunos de los cuales serán recurrentes en su poesía. Así, la *bola de cristal* le parece “diurna y nocturna”; si se sumerge en el agua, ésta “se hace más ligera que el *souffle* y la primavera comienza”; si se le sumerge en alcohol, “es el ojo mismo” y, en relación con los cuatro elementos, el objeto observado corresponde al “fuego, al aire y al agua, jamás a la tierra”; proyectando la imagen modélica de Lautréamont -el objeto en una mesa de disección-, se encuentra “sola, cubierta de sangre entre millares de otras bolas”; finalmente, su signo del Zodíaco correspondiente es uno de los signos pasionales: “el escorpión”.

El segundo cuestionario en el cual participa César Moro se dirige a “una pieza de terciopelo rosa” (11 de febrero de 1933).<sup>26</sup> Moro cree que el objeto es “nocturno”, favorable al amor “si está bajo el cuerpo”; ese objeto es

---

<sup>24</sup> Arthur Harfaux-Maurice Henry, “À propos de l'expérience portant sur la connaissance irrationnelle des objets”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 6 (1933), p. 24 (la traducción es mía).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 13.

apto para hacer su metamorfosis "en juego de cartas, pájaro, cuervo volátil"; su elemento correspondiente es "el fuego"; su personaje histórico es el pintor "Rubens"; habita en París "en la plaza Vendôme"; si fuera necesario envolverlo lo haría "en papel de plata"; entre los idiomas, hablaría "francés"; su poeta preferido sería "Verlaine" y su perversión electiva sería "la homosexualidad femenina".

El mismo juego de asociaciones se explora en el cuadro de Giorgio de Chirico "El enigma de un día" (11 de febrero de 1933).<sup>27</sup> En ese juego asociativo las respuestas de César Moro son anotadas de la siguiente manera: en el cuadro el mar estaría "detrás de la estatua", un fantasma aparecería "en el segundo arco", haría el amor "en la ribera, detrás de las chimeneas", se masturbaría "en un subterráneo que se encuentra a la derecha del soclo", la estatua representaría a "Raimondi", la primera persona en llegar a la plaza "sería un asesino escapado de un naufragio" y la frase de Santa Teresa: "Yo haré el cielo sobre la tierra" sería la publicidad que se leería en el edificio principal de la derecha.

Es interesante ver cómo César Moro participa de la escritura colectiva y del juego verbal practicado por los surrealistas. Sus respuestas proyectivas se relacionan con ciertas imágenes casi de naturaleza onírica que lo

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 13-16.

obsesionan. La propia noción de "juego verbal" es importante para entender algunos de sus poemas ulteriores en los cuales los procedimientos asociativos e irracionales propios del "cadáver exquisito", del "juego del *si* y del *cuando*" y del "uno y el otro" aparecen como procedimientos poéticos distintivos de su poesía.

La última huella poética de César Moro en París es la publicación de un breve poema en la *plaque* colectiva *Violette Nozières*<sup>28</sup> (el libro le sería enviado a Lima por André Breton). El caso de la joven Violette que envenena a sus padres (el incestuoso padre muere) levantó un gran escándalo en la opinión pública. Los surrealistas, habituados a la *boutade* y motivados por su espíritu antiburgués, escriben colectivamente ese libro pasional develando la crisis de la institución familiar. Como *boutade*, como un gesto anti-burgués, envían a la joven Violette, condenada a muerte, un ramo de rosas rojas. César Moro escribe un breve poema "que sacrifica lo menos a la circunstancia":

La lait d'éther violet trahi  
Le sinistre liquide de toilette des nocces  
Où l'inceste mène a la bière  
Qui nie les insectes dévorants  
Les sérieux horizons  
La notion de rizières<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> André Breton, Salvador Dalí et al., *Violette Nozières*, Nicolas Flamel, Bruxelles, 1933.

<sup>29</sup> André Breton et al., *Violette Nozières. Poèmes dessins, correspondance, documents*, José Pierre (ed.), Terrain Vague, París, 1991, p. 12.

El poema de Moro alude al nombre de la víctima ("violet trahi"), menciona las huellas del acto incestuoso ("le sinistre liquide de toilette des noces"), la ebriedad del padre ("l'inceste mène a la bière"). El último y críptico verso completa el nombre de la joven: "la notion des rizières". Es curioso que también Salvador Dalí, en las líneas que escribe acompañando a su dibujo titulado "Portrait paranoïaque de Violette Nozière", intenta un juego de palabras más cercano a los signos referenciales o cargados de un sentido político, pero menos afortunado que el puro juego críptico y fónico de Moro con el nombre de Nozières ("Nazi, Dinazos, Naziere").<sup>30</sup>

En 1933 César Moro se marcha de París y retorna a su natal Perú. Una colaboración suya en un panfleto de protesta aparecería durante su travesía en barco rumbo a América. Se trata de un agregado al tract *La mobilisation contre la Guerre n'est pas la Paix*, donde se denuncia la "abominable" sentencia contra los marinos del crucero peruano Almirante Grau, excesos de la corte marcial del "dictador Sánchez Cerro".<sup>31</sup>

A su retorno a Lima, los textos en prosa que escribe el poeta peruano expresan su ferviente fe

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>31</sup> André Breton et al., "La mobilization contre la Guerre n'est pas la Paix", en *Tracts surréalistes et déclarations collectives...*, José Pierre (ed.), *op. cit.*, pp. 244-245.

surrealista. En "Los anteojos de azufre", escrito en 1934 en Lima (aunque inédito por mucho tiempo), donde reseña la *Petite anthologie poétique du surréalisme* de Georges Hugnet,<sup>32</sup> después de notar con aguda conciencia crítica los tiempos penosos en que se desenvuelve la poesía en Lima, ve en el surrealismo una "verdadera aurora boreal a cuyo solo resplandor empiezan a caer los muros de la bestialidad humana que nos separan del mundo implacable del sueño".<sup>33</sup> El surrealismo aparece como una utopía que César Moro abraza con la fe del devoto en una nueva religión. Le choca también la conversión del surrealismo en una mera escuela literaria y proclama en ese año de 1934 que "el surrealismo está vivo y de una vida feroz".

En 1935 César Moro y María Valencia organizan la primera exposición plástica surrealista en tierras americanas, a la que titulan "Desde el Perú por el surrealismo mundial". La muestra se exhibió en la Academia Alcedo y la mayoría de los cuadros eran del propio Moro. Al margen de la importancia que esta muestra pueda revestir para el estudio de la expansión en América del surrealismo y del papel protagónico que el poeta peruano desempeñó en dicha expansión, importa destacar el elemento anticonvencional de la muestra: "Esta exposición

---

<sup>32</sup> Georges Hugnet, *Petite anthologie poétique du surréalisme*, Éditions Jeanne Bucher, París, 1934.

<sup>33</sup> César Moro, "Los anteojos de azufre" (1934). Se publica por primera vez en 1958 en *Los anteojos de azufre*, op. cit., p. 10.

muestra, sin embargo, tal cual es, por primera vez en el Perú, una colección sin elección de obras destinadas a provocar el desprecio y la cólera de las gentes que despreciamos y que detestamos.”<sup>34</sup>

A partir de esa exposición, César Moro entablará una agria polémica y enemistad con una de las figuras centrales de la vanguardia latinoamericana, el poeta chileno Vicente Huidobro. El motivo fue una nota de Moro titulada “Aviso”, inserta en el catálogo de la exposición. Allí Moro escribe que el poeta chileno es “el imitador de Pierre Reverdy” y, además, “un mediocre copista y un nauseabundo fantoche literario”.<sup>35</sup> La polémica fue avivada por la airada respuesta de Huidobro, quien dedica casi todo el número 3 de la revista *Vital* (Santiago de Chile, junio de 1935) a responderle a Moro. En su texto Huidobro devuelve una a una las puñaladas del peruano, endilgándole apelativos tales como “piojo homosexual” y “esclavo del surrealismo”,<sup>36</sup> entre los menos hirientes. Como corolario de la polémica, Moro y Westphalen escriben el panfleto “Vicente Huidobro o el Obispo embotellado”. Moro, en su escrito en francés titulado “La patée des chiens”, insiste en la falta de originalidad y en la figura de “literato” cultivada casi

---

<sup>34</sup> César Moro, *Desde el Perú por el surrealismo mundial*, Bustamante y Ballivián, Lima, 1935, p. 3.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>36</sup> Vicente Huidobro, “un poco de pelea don césar quípez, morito de calcomanía”, *Vital*, 3 (1935), p. 6.

como un culto personal por el poeta chileno. Huidobro es llamado sin pudor "ratero" y "basura hambrienta de gloria".<sup>37</sup> El poeta chileno ciertamente "representa todo lo que Moro detestaba: el éxito literario y mundano, la prodigalidad pública del poeta".<sup>38</sup> Al margen de la anécdota, por tratarse de una de las polémicas más violentas entre escritores de nuestro continente, la enemistad entre César Moro y Vicente Huidobro perfila "dos imágenes polares"<sup>39</sup> de nuestra vanguardia poética.

En esa imagen dual se traza la oposición entre surrealismo / creacionismo, a la vez que se delinea con claridad el perfil anti-literario y marginal que van a tener la actuación y la poesía de César Moro. Quizás en otro sentido, menos estruendoso pero más profundo, entre los enfrentamientos al interior de nuestra modernidad podríamos hablar, en el caso de César Moro, de una polémica "silenciosa" con el otro César de la poesía peruana: César Vallejo, puesto que el poeta de *Trilce* rechazó abiertamente el surrealismo en nombre de una poesía vital y humana, de compromiso, postura que a Moro le resultaba una concesión al poema circunstancial y al

---

<sup>37</sup> César Moro, "La bazofia de los perros", trad. Mario Vargas Llosa, en André Coyné (ed.), *Los anteojos de azufre*, op. cit., p. 12.

<sup>38</sup> Julio Ortega, "Moro, Westphalen y el surrealismo", en *Arte de innovar*, Ediciones del Equilibrista, México, 1994, p. 47.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 63.

realismo, dos elementos que definitivamente resultaban ajenos a su propia concepción del poema y de la poesía.

En 1938, motivado por problemas políticos que le causó el dictador Benavides debido a la publicación del boletín del *CADRE* (*Comité Amigo de los Defensores de la República Española*), cuya edición clandestina corría a cargo de los poetas César Moro, Emilio Adolfo Westphalen y Manuel Moreno Jimeno, y quizás desilusionado por ciertas tesis ortodoxas que tomaban carta de naturalización en los últimos números de la publicación (como la inclusión del artículo de Juan Comorena que señalaba al trotskismo español como "aliado del fascismo"),<sup>40</sup> el poeta peruano decide viajar a México, donde permanecerá por un periodo de diez años.

Si en Perú nuestro poeta introdujo el surrealismo en tierras americanas, México le ofrecería un campo aún más propicio para realizar la utopía de unir la imaginación y la vida. En una reseña del libro de André Breton, *Trajectoire du rêve*, que escribe para la revista *Letras de México*, sigue postulando frente al "vacío del mundo" la validez de la voz surrealista. El sueño, como medio para descubrir la realidad otra, le parece una forma privilegiada de acceder a la verdad del hombre: "En el sueño y por el sueño deben resolverse los problemas

---

<sup>40</sup> Juan Comorena, "El trotskismo aliado del fascismo", en *Boletín del Comité Amigo de los Defensores de la República Española (CADRE)*, 4 (1937), p. 3.

capitales del hombre: el amor, la locura, es decir: la poesía, la revolución.”<sup>41</sup>

Cuando Moro escribe esta reseña, André Breton recientemente se había marchado de México, donde se había entrevistado con León Trotsky, disidente ruso con quien había coincidido sobre la necesidad de defender la libertad del arte, amenazada por la estética del arte oficial del estalinismo. Moro reitera su fe en el surrealismo y reclama a muchos intelectuales mexicanos “la frialdad y la incomprensión más absolutas” que mostraron hacia el *père noir* del surrealismo durante su estancia en México.

En “La realidad a vista perdida”, una afirmación del poeta René Crevel -“No tratar de actuar sobre el mundo exterior, aceptarlo tal como es, aceptar volverse tal como él es, por hipocresía, oportunismo, cobardía, disfrazarse con los colores del ambiente, eso es el realismo”-<sup>42</sup> le permite a Moro seguir indagando en una actitud vital y en un arte (y escritura) surrealistas. La suya es una actitud moderna, de ruptura: contra el “arte adormidera”, proclama el “arte quita sueño”; frente a los “pueriles juegos verbales”, la escritura onírica; frente al “realismo socialista”, una escritura libre y surrealista. La misma imagen del poeta con sus actitudes

---

<sup>41</sup> César Moro, “La trayectoria del sueño”, art. cit., p. 5.

<sup>42</sup> César Moro, “La realidad a vista perdida”, art. cit., p. 8.

anti-literarias y poco convencionales, su marginalidad y la poca afección a incorporarse a la corriente de los tiempos, va perfilando los rasgos de un moderno e insólito *poète maudit* (donde se encuentran ecos quizás de T. S. Eliot) muy entrado el siglo XX: "Por eso, algunos hombres vivimos todavía, oscuros, hambrientos, llenos de rabia, de la rabia insaciable del hombre por las condiciones infames que lo mutilan y lo arrojan, muñeco sangriento, en las manos terribles del sueño que desconocen las bestias intelectuales, los famosos bueyes que jalan la gran carroza en que se pudre y aniquila dialécticamente el mundo."<sup>43</sup>

De todos los textos en prosa de César Moro hay uno donde declara su absoluta ortodoxia surrealista. Es el *prólogo* que escribe para la Exposición Internacional del Surrealismo que organizan en 1940, en la Galería de Arte Moderno de la Ciudad de México, Wolfgang Paalen, César Moro y André Breton (a distancia, desde París). El tono violento, de proclama, recuerda aún los panfletos y manifiestos de la vanguardia histórica. *Poetis bellis*, por sus juegos de oposiciones y su retórica de la exaltación. Ahí se señala que el *surrealismo* es "la palabra mágica del nuevo siglo".<sup>44</sup> Se cree, incluso, que un exaltado César Moro restituyó de puño y letra una

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>44</sup> César Moro *et al.*, "Prólogo", en *Catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo*, *op. cit.*, p. 5.

línea que había sido censurada y borrada: "En 1925 sitúa la clarividencia surrealista el fin de la era cristiana."<sup>45</sup>

La suya es una síntesis de ideas: el arte de la pintura moderna se resume en los sucesivos descubrimientos de Pablo Picasso y su *cubismo*, de Giorgio de Chirico y Marcel Duchamp. Habría que agregar el *collage* y la aparición de *Dadá* de Francis Picabia. El surrealismo sería una especie de suma dialéctica de esa herencia anterior (una especie de *aufhebung* del arte pictórico). En poesía Lautréamont inicia la parábola. La continúan André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret y Max Ernst. Es interesante ver cómo, a pesar de que los años heroicos del surrealismo han pasado y estamos en pleno periodo de canonización (y mundialización) de un movimiento que surgió en el margen -movimiento dual (*heroico-trágico*) típico de las vanguardias-, los surrealistas intentan reestablecer la vitalidad de un movimiento que en América intenta resurgir con el aliento de su época heroica. El poeta escribe en su prólogo estas palabras que buscan resistir el fin trágico: "surge la

---

<sup>45</sup> La noticia de ese agregado la da André Coyné: "tuvo que suprimir de su texto un párrafo que luego se dio el trabajo de copiar a mano, utilizando el margen, en los ejemplares que mandó a algunos amigos." César Moro, *Obra completa*, André Coyné (ed.), Centre de Recherches Latino-Américaines, París, s.a., p. 581 [obra en preparación]. El ejemplar del *Catálogo* que consulté en la biblioteca Fine Arts de Harvard desafortunadamente no tiene esas líneas autógrafas.

poesía donde termina el mercado".<sup>46</sup> Pero el peso del mercado es definitivo cuando de canonización y asimilación de la estética de la ruptura se trata.

México -como mito poético moderno- surge como la esperanza de una nueva explosión de la estrella surrealista. Quizás su último fulgor antes de irse apagando en la sombra del firmamento. Antonin Artaud buscó en los Tarahumaras el origen de "lo sagrado", perdido por la civilización occidental. André Breton, para quien México era "el lugar surrealista por excelencia", quiso volver a unir las dos puntas de la Utopía: escribió con Trotsky un manifiesto, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, sobre la libertad del arte (el manifiesto aparece en julio de 1938 y es firmado por "razones tácticas" por André Breton y Diego Rivera).<sup>47</sup> Los surrealistas se inventan, gracias a México, un nuevo imaginario y un nuevo símbolo. ¿Acaso no era México el país donde el poeta-boxeador Arthur Cravan -en la versión más difundida, la aventurada por Breton- se perdió como nuevo Quetzalcóatl en el Golfo de México? ¿Y sus selvas y sus cielos no fueron los que Guillaume Apollinaire imaginó pintados por Rousseau, "El Aduanero", que según la leyenda vino como músico en la banda de guerra durante la invasión de los franceses? Una tarjeta postal con

---

<sup>46</sup> César Moro, "Prólogo", en el ya citado *Catálogo*, p. 6.

<sup>47</sup> André Breton y Diego Rivera, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, s. e., París, 1938.

frases mexicanas como "Hijos de la çingada" ¿no fue el origen de la poesía ideográfica moderna, reinventada después de siglos por Apollinaire?<sup>48</sup> Curiosamente los surrealistas no descubrieron a un hermano poético de éste último: a José Juan Tablada, que en *Li-Po y otros poemas* escribe -¿pinta?- ideogramas casi contemporáneos a los del poeta de *Calligrammes*.

Es difícil hablar del aporte de César Moro al surrealismo. Destaca su activismo en la propagación del movimiento en América, su papel de promotor y difusor de una estética rupturista típica en muchos aspectos de la modernidad. Hay otro elemento afín no menos importante: la recuperación que el surrealismo hace del arte y la visión *otra* que ofrece el arte americano. César Moro, que viene del Perú a México pasando por París, está en el centro de un diálogo entre lo europeo y lo americano, entre la modernidad europea y la tradición americana. Dentro de ese diálogo el poeta peruano aporta la conciencia de la importancia de lo *precolombino*, buscando de esta manera regenerar el cielo surrealista: "Por primera vez en México, desde siglos, asistimos a la combustión del cielo, mil signos se confunden y se

---

<sup>48</sup> En cuanto a los caligramas, "ils sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe". Guillaume Apollinaire, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Gallimard, París, 1966, p. 7.

distinguen en la conjunción de constelaciones que reanudan la brillante noche precolombina.”<sup>49</sup>

En ciertos círculos de la crítica latinoamericana se ha insistido en una *ruptura* de César Moro con el surrealismo. André Coyné expresamente señala que “en 1944, después de la publicación de un nuevo número de *VVV*, revista surrealista de aquel tiempo, Moro escribió una nota aclaratoria que denunciaba cierta pérdida de lucidez de los surrealistas, ‘errores’ de Breton, oportunismo de algunos artículos y, no obstante recuerdos comunes, ratificaba su desacuerdo y su ruptura”.<sup>50</sup> En lo personal, tengo reservas respecto al grado y sentido de esa ruptura.

En el año en que se menciona la “ruptura” de César Moro con el surrealismo, éste traduce “El mensaje del escritor” de Víctor Serge. Al final de la traducción escribe una “Nota del traductor”, donde expresa - “extralimitándome quizás”- su desacuerdo con algunas de las opiniones que Serge escribe en el texto traducido. En especial, hay una afirmación del novelista que choca a Moro: “La escritura automática, según Serge, no ha producido más que ‘algunos poemas curiosos’: nada más.” La reducción de la experiencia escritural surrealista a una mera curiosidad le parece a nuestro poeta una idea

---

<sup>49</sup> César Moro, “Prólogo”, en el ya citado *Catálogo*, p. 6.

<sup>50</sup> André Coyné, *César Moro, op. cit.*, p. 33.

prejuiciada o, por lo menos, insuficiente. Aprovecha entonces para hacer su propio *balance* de los frutos literarios del surrealismo:

La elaboración de Breton opera a partir de un postulado automático; no corrige el automatismo, más bien lo fija y lo agudiza. *Le grand jeu*, de Péret, libro más que *curioso*, y cuya importancia irá afirmándose con el tiempo; los mejores libros de Éluard; los magníficos poemas de René Char en *L'Action de la justice est éteinte*, en *Le marteau sans maître*; la mejor época de Tristan Tzara, no pueden clasificarse ni pudieron producirse fuera del fecundo, irreparable y peligroso automatismo. Si en nombre de la *escritura automática* se han cometido poemas mediocres no quiere decir esto que la inmensa mayoría de versificadores nauseabundos no hayan escrito y no escriban en verso medido, meditado y nada automático.<sup>51</sup>

Mientras que Charles Givors pregonaba desde 1943, en las páginas de *Dyn*, la crisis del "pure automatism" y lo definía como una "incantatory technique, and not creative expression",<sup>52</sup> César Moro defiende su fertilidad a pesar de sus riesgos y peligros. En su comentario a Víctor Serge, el peruano pone el énfasis en hacer su balance personal del surrealismo, el recuento de sus autores y libros predilectos, más que en trazar rupturas o adioses definitivos.

César Moro publicó en 1945, en *El Hijo Pródigo*, su reseña de *Arcane 17*, el libro que André Breton acababa de escribir en la península de Gaspé, Canadá, donde relata

---

<sup>51</sup> César Moro, "Nota del traductor", *El Hijo Pródigo*, 21 (1944), p. 152.

<sup>52</sup> Charles Givors, "Exil. Fata Morgana. Sur, Buenos Aires. VVV. New York, N.Y.", *Dyn*, 4-5 (1943), p. 81.

su amor con la chilena Elisa Claro (era una época oscura en Europa: el fascismo triunfaba y los censores de Vichy negaban el permiso para publicar *Fata morgana* y la *Anthologie de l'humour noir*). Otra reseña a la revista *VVV*, escrita por Moro en 1944, con juicios más severos sobre el surrealismo -y que, según su albacea literario, sirvió de base para la redacción de la de *Arcane 17*- quedó entre los papeles del poeta peruano, sin publicar, hasta que el propio André Coyné la dio a luz en *Los anteojos de azufre*, una colección de la prosa del poeta editada póstumamente. La reseña de *VVV* tiene frases como el "desacuerdo severo con el surrealismo" o "el surrealismo ha ido perdiendo su lucidez", que podrían hacernos pensar que Moro escribió, siguiendo a sus amigos de la revista *Dyn* (Wolfgang Paalen y Charles Givors), su propio y definitivo adiós al surrealismo. Sin dejar de reconocer que en Moro hubo siempre una actitud crítica frente a André Breton (a pesar de su declarada devoción) y que tuvo más de una objeción contra el "Papa negro" del surrealismo (la heterodoxa amistad de Moro con los rusos blancos de París, su disgusto por la amistad "táctica" de André Breton con Diego Rivera, su predilección por el arte de Pierre Bonnard, por encima de los pintores surrealistas, etc.), el sentido de las objeciones de César Moro a André Breton apuntan en otra dirección distinta a la de una verdadera ruptura. Incluso surge una

cuestión muy interesante. Si el borrador de la reseña de VVV sirvió como base para escribir la reseña de *Arcano 17*, cabría preguntarse por qué Moro decidió publicar su comentario crítico (un año después) sin aquellas frases de deslinde con el surrealismo. La escritura es significativa, pero no menos cargadas de significado son las omisiones y correcciones. El ejercicio de Moro como editor de sus propios textos es un elemento que puede aclararnos muchos aspectos de sus ideas poéticas.

Como expresión de la "voluntad del autor" la reseña de *Arcano 17* es de una importancia central para entender el sentido de las objeciones de César Moro a André Breton y su posición en una época de crisis del surrealismo. La crítica de aquél parte de un disgusto por la retórica, el oficio visible y el preciosismo que exhibe el libro de Breton. La premisa rimbaudiana de cambiar al hombre, "rehacer enteramente el entendimiento humano", no le parece para nada lograda en el más reciente libro de Breton. Incluso se extraña ante el estilo *oscuro*: la recreación del mito de Melusina o la alusión al Tarot y a la alquimia en *Arcano 17* le parecen una especie de *fuga* del tiempo contemporáneo: "1945 nos parece proponer otras preguntas, otras respuestas que las de la '*femme-enfant*'

o las reminiscencias de la kábala o de las Noces *chimiques*.”<sup>53</sup>

Lo que advierte el peruano es una *retorización* del surrealismo, una especie de repetición mecánica de ideas y de expresiones que convierten a la escritura surrealista en un *estilo*, un conjunto de formas verbales codificables. Pero las objeciones de fondo que nuestro poeta hace a Breton tienen que ver más bien con el aspecto moral: la incomprensión de André Breton frente a la homosexualidad (un aspecto central de la vida y de la poesía de César Moro).<sup>54</sup> En torno a la interpretación de uno de los mitos fundamentales de Occidente, el del *andrógino*, Breton afirmaba que la restitución de la unidad amorosa era la *aspiración suprema* del hombre, “el campo alegórico que quiere que todo ser humano haya sido arrojado en la vida a la búsqueda de un ser de otro sexo y de uno solo que bajo todo aspecto le sea complementario”.<sup>55</sup> Esta concepción del andrógino como una “unidad de contrarios” y, por ende, la apreciación de la heterosexualidad como la forma ideal de restitución de la unidad original, le resultan a Moro moralmente

---

<sup>53</sup> César Moro, “André Breton, *Arcane 17*”, en *Los anteojos de azufre*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>54</sup> Sin considerar ese elemento de la sexualidad de Moro, “no se puede entender cabalmente su poesía amorosa”. David Sobrevilla, “Surrealismo, homosexualidad y poesía. El caso de César Moro”, en *Avatares del surrealismo en el Perú*, Institut Français d’Études Andines -Pontificia Universidad Católica, Lima, 1992, p. 167.

<sup>55</sup> Citado por César Moro en “André Breton, *Arcane 17*”, en *El Hijo Pródigo*, art. cit., p. 132.

insuficientes para comprender el mito fundacional. Sin decirlo, el peruano tiene presente el mito platónico tal y como aparece en *El banquete* de Platón: la unidad primitiva (viviente, esférica, de cuatro brazos y cuatro piernas) es de tres especies: totalmente varones; totalmente hembras; y de varón y hembra, el propiamente andrógino.<sup>56</sup> Este último es el predilecto de Breton; en cambio Moro, devoto del eros uraniano, no olvida a Pausanias y a Fedro, que ven en el amor pederasta una forma suprema de alcanzar el Bien y "desprecian la heterosexualidad como tal".<sup>57</sup> A Breton le atrae la restitución heterosexual del andrógino (el andrógino *per se*) mientras que a Moro lo seduce la unidad de los elementos semejantes. Ése parece ser el fondo de la discusión.

Es evidente que en el plano moral el líder del surrealismo tenía su talón de Aquiles. Moro tiene presente la moralina que exhibía Breton desde sus tempranas opiniones en "Recherches de la sexualité", publicadas en el penúltimo número de *La Révolution*

---

<sup>56</sup> En relación al mito platónico en la poesía de Moro, Yolanda Westphalen dice: "Se añora a la otra mitad, que de acuerdo al mito del andrógino (el ser descomunal partido en dos por Zeus), explica la sensación de plenitud que da la unión amorosa." Yolanda Westphalen, *César Moro. La poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad, op. cit.*, p. 65.

<sup>57</sup> Maurice de Gandillac, "Approches platoniciennes et platonisantes du mythe de l'androgyne originel", *Cahiers de l'Hermétisme (L'androgyne dans la littérature)*, Albin Michel, París, 1990, p. 15.

*Surrealiste* (1928). En esas encuestas el poeta francés hacía alarde de chauvinismo. "Insupportable. J'ai horreur des langues étrangères",<sup>58</sup> contesta Breton a la pregunta de si es agradable o no hacer el amor con una "femme qui ne parlant pas français". Y también hacía alarde de un extremado conservadurismo cuando valoraba a la homosexualidad como "un déficit mental et moral qui tend à s'ériger en système".<sup>59</sup>

Quizás ilustre comparar las objeciones de César Moro al surrealismo con las que hace otro surrealista emigrado, su amigo el pintor Wolfgang Paalen, quien unos pocos años antes escribió un célebre "Farewell au surréalisme". El pintor austriaco reconoce la fertilidad poética del surrealismo en su etapa de movimiento heroico que tenía en la ruptura su sentido más profundo. También reconoce su deuda con un movimiento pictórico y poético que intentaba romper la dualidad entre la pintura y la poesía, entre el arte y la vida: "Dans le surréalisme seulement je trouvais l'expérience entièrement vécue, l'héroïque essai d'une synthèse intégrale qui n'admettait plus de séparation arbitraire entre l'expression plastique et la poésie, entre la poésie et la vie. Là se jouait le grand jeu sans réserves, là seulement l'art

---

<sup>58</sup> André Breton, Pierre Naville et al., "Recherches sur la sexualité", en *La Révolution Surréaliste*, 11 (1928), p. 36. En la discusión participan Breton, Tanguy, Queneau, Prévert, Pierre Naville, Morise y Unik.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 33.

reprenait couleur de vie et la vie quotidienne devenait l'art suprême.”<sup>60</sup> Es evidente que tanto César Moro como Wolfgang Paalen son sensibles a la crisis de la modernidad y, en especial, a la del surrealismo que modeló por muchos años su estética y su militancia artística. Los “ismos” se encuentran en una “dispersión progresiva”, dice Paalen; y Moro ve diluirse el espíritu grupal cuando advierte las “caras novísimas” que se incorporan más por arribismo que por concordancia de estética e ideas. Pero la de Paalen es una verdadera “ruptura ideológica”, teórica, con un movimiento surrealista que se adhería a lo que llama “certaines conceptions trop simplistes de Hegel et de Marx”, mientras que la de Moro es una polémica sobre la retorización del estilo y la concepción moral, no del movimiento sino de su líder, André Breton.

Según Moro, Breton había mostrado un marcado moralismo al tratar el tema de la sexualidad desde los tempranos días de *La Révolution Surréaliste*. Las de Moro son objeciones válidas hacia un movimiento que entraba en su fase de canonización, culminación de un largo proceso de asimilación y retorización. Sin embargo, el poeta peruano parece más bien sufrir el drama del devoto, del fiel a una religión a la cual ve separarse de sus formas

---

<sup>60</sup> Wolfgang Paalen, “Farewell au surréalisme”, art. cit., p. 26.

y ritos iniciales. Más surrealista que Breton, más papista que el Papa, Moro expresa de esa manera sus reservas sobre el último surrealismo. Sin embargo, aun en la crisis y en el germen del cisma, lo que pide Moro no es un abandono de la causa, sino una rectificación: "si el autor rectifica, enriquece su disponibilidad frente a la vida, frente al amor, esencias de todo conocimiento tangible".<sup>61</sup> Pero no hay en él una verdadera ruptura con el surrealismo, sino una crisis interna que vive como el devoto que ve a su iglesia amenazada. El suyo es un llamado a la restitución de una doctrina, más que la pérdida de fe en su religión. Si no, véase cómo en el momento más álgido de la crisis reconoce su deuda con el surrealismo: "Sabemos lo que debemos al surrealismo, sabemos aún que nuestra expresión en el terreno poético le debe más que mucho al surrealismo."<sup>62</sup>

Vemos a César Moro resistiendo, queriendo prolongar el heroísmo de los programas iniciales del vanguardismo, resistiéndose a su fin trágico, a su integración en el mercado (o en los circuitos canónicos de la literatura). Esa resistencia de Moro se da cuando la estrella más fulgurante de la modernidad (el surrealismo) había dejado de ser una estrella errante para, orgánicamente, comenzar

---

<sup>61</sup> César Moro, "André Breton, *Arcane 17*", en *Los anteojos de azufre*, op. cit., p. 182.

<sup>62</sup> César Moro, "Reseña a VVV" (circa 1944), en *Los anteojos de azufre*, op. cit., p. 59.

a girar alrededor de un sistema literario que terminaría por canonizarlo. El mundo había cambiado: la posmodernidad que llegaba había hecho inoperantes la *boutade* y el escándalo antiburgués de los surrealistas; la escritura automática (el proyecto escritural más radical o utópico de la vanguardia), salvo algunos escritos memorables (entre ellos uno suyo: *La tortuga ecuestre*), se convertía en una "técnica encantatoria" y pronto se incorporaría al lenguaje del arte masivo y de la publicidad. Los crímenes de Moscú, Auschwitz, el Gulag, la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki, y una nueva geografía del poder cambiarían las coordenadas del tiempo histórico y, con ello, las modas estéticas y poéticas. Sólo unos cuantos poetas modernos (André Breton, Benjamin Péret, Antonin Artaud y el propio César Moro) sabían que el surrealismo era un nuevo sagrado, una corriente subterránea, una restitución de la fe del hombre y de sus poderes de liberación, por más que trágicamente en su expresión moderna tuviera los límites de los demás "ismos" y su declinación. La posmodernidad comienza con la perplejidad de los modernos. Quizás las palabras que se le atribuyen a André Breton viviendo el desconcierto de los tiempos (pos)modernos iluminan el alcance de ese nuevo *élan* que dejó a los surrealistas viviendo en un mundo ya cambiado como *involuntarios*

*inadaptados*: "¿Se dan cuenta que ya nadie se asombra de nada?"

## CAPÍTULO 2

### ***La tortuga ecuestre y las escrituras surrealistas***

En México César Moro escribe un libro de poemas sorprendente: *La tortuga ecuestre* (escrito entre 1938 y 1939, pero inédito en vida del autor).<sup>1</sup> Este poemario marca un doble retorno de Moro: geográfico (debido a su regreso al continente americano, primero a Lima y después por "correspondencias anímicas" a México, dos países con historias y culturas afines) y también lingüístico, por el retorno, después de la adopción del francés como lengua poética, a su lengua materna: el castellano. El español se convierte así en la lengua primordial con la cual nombra lo más íntimo y pasional: la experiencia amorosa.

*La tortuga ecuestre* es el único poemario que Moro escribe en español. El libro nunca se publica en vida del autor, a pesar de que un anuncio buscando 50 suscriptores

---

<sup>1</sup> César Moro, *La tortuga ecuestre y otros poemas*, André Coyné (ed.), Editorial de San Marcos, Lima, 1957. A partir de esta primera edición del libro ha habido otras: *La tortuga ecuestre y otros textos*, Julio Ortega (ed.), Monte Ávila, Caracas, 1976; *La tortuga ecuestre*, en *Obra poética*, Ricardo Silva-Santisteban (ed.), op. cit., pp. 46-69; *La tortuga ecuestre*, Omar Castillo, Medellín, 1989; *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, Américo Ferrari (ed.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2002; *La tortuga ecuestre*, en *Prestigio del amor*, Ricardo Silva-Santisteban (ed.), Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 2003. En estas páginas citaré los poemas de *La tortuga ecuestre* (y los de los otros libros poéticos de Moro) tal como aparecen en esta última compilación señalando sólo el número de página.

invitaba a la edición limitada de una *plquette* "con un frontispicio de Manuel Álvarez Bravo".<sup>2</sup> De la existencia del libro de Moro se tenían noticias porque algunos poemas sueltos fueron saliendo a la luz en revistas hispanoamericanas,<sup>3</sup> entre ellas una emblemática revista argentina de mediados de siglo, *A Partir de Cero* ("Revista exclusivamente surrealista"),<sup>4</sup> dirigida por Enrique Molina, y donde colaboraron Olga Orozco, Antonio Porchia, Juan Antonio Vasco y Francisco Madariaga. Es probable que durante un viaje que Enrique Molina hizo a Lima, en 1952, haya conocido a César Moro y que el poeta peruano le haya entregado personalmente los poemas del legendario libro *La tortuga ecuestre* para que fueran publicados en Argentina.

*La tortuga ecuestre* ensaya en México un camino novedoso aún entre nuestros poetas: el surrealismo. En esa época (1938) André Breton vino a México y leyó, entre otros, la letanía de "La Unión Libre" en la Asociación

---

<sup>2</sup> "La lista de interesados, por más sorprendente que pueda sonar a quien conoce la calidad y desnudez de esos versos, no alcanzó a las cincuenta personas necesarias." Pedro Favaron, *Caminando sobre el abismo...*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>3</sup> El poema "Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre" se publicó en *El Uso de la Palabra* (Lima), 1 (1939), p. 1. "El fuego y la poesía" (las partes 2, 3 y 5 exclusivamente) se publicó en *El Hijo Pródigo*, 15 (1944), pp. 161-162. "Un camino de tierra en medio de la tierra" y "Batalla al borde de una catarata" se publicaron por primera vez en *A Partir de Cero*, 1 (1952), s.p.

<sup>4</sup> Citado por Rubén Daniel Méndez Castiglioni, "Aldo Pellegrini y el surrealismo en Argentina", en *César Moro y el surrealismo en América Latina...*, Judith Westphalen (ed.), *op. cit.*, p. 59.

México-Francia;<sup>5</sup> Artaud, en sus periodos de lucidez, recordando su viaje al país de los Tarahumaras, escribiría "Tutuguri", un poema sobre el mito de la muerte del sol entre los habitantes de la Sierra Madre de Chihuahua, y unos cuantos artículos más inspirados en su búsqueda de una "raza original", no contaminada por Europa.<sup>6</sup> También el emigrado surrealista Benjamin Péret, que vivió en México desde 1941 hasta 1948, en su poema *Air mexicain*<sup>7</sup> anticipa la fusión del surrealismo con elementos mitológicos prehispánicos que más tarde inspirarían en Octavio Paz su "Mariposa de obsidiana"<sup>8</sup> y "Semillas para un himno", destacados por Anthony Stanton como un momento de madurez excepcional de esa fusión entre lo precolombino y el surrealismo.<sup>9</sup>

César Moro, en *La tortuga ecuestre*, prolonga la búsqueda de una escritura surrealista donde, por

---

<sup>5</sup> Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo*, Artes y Libros, México, 1978, p. 124.

<sup>6</sup> Oliver Penot, "Le Mexique d'Antonin Artaud ou l'humanisme de l'autre homme", *Mélusina*, 19 (1999), p. 30.

<sup>7</sup> Benjamin Péret, *Air mexicain* (1952). F. Bradu se refiere a éste como un poema épico: "Se trata de un tributo al pasado mítico de México y una reconciliación íntima, desde la poesía, con el país." Fabienne Bradu, *Benjamin Péret y México*, Aldus, México, 1998, p. 94.

<sup>8</sup> Hugo Verani, "'Mariposa de obsidiana'. Una poética surrealista de Octavio Paz", *Literatura Mexicana*, 2 (1994), pp. 429-442.

<sup>9</sup> "En Paz, el descubrimiento del valor estético de la poesía y del arte precolombinos coincide con su acercamiento al surrealismo." Anthony Stanton, "Huellas precolombinas en *Semillas para un himno*", en *Encuentros y desencuentros de culturas: siglos XIX y XX. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Juan Villegas (ed.), Universidad de California, Irvine, 1994, p. 12.

sorprendente que parezca, la huella del "automatismo" es aún visible. Lo paradójico es que lo escribe en un momento en que el movimiento surrealista había dejado hacia tiempo su etapa de pasividad, de "dictado del pensamiento", tal como aparece en el primer *Manifiesto del surrealismo* ("Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale"),<sup>10</sup> y había completado un proceso de búsqueda activa y de síntesis de elementos analógicos. Moro llega al surrealismo en plena época lúdica, cuando al automatismo inicial lo suplantán otras búsquedas expresivas que hacen del mismo automatismo una escritura heterogénea y diversa.

Si, como dice Murat, la nueva "escritura automática" tiene en la heterogeneidad uno de sus elementos constitutivos,<sup>11</sup> en el poema sus equivalentes escriturales habría que buscarlos ahora en el juego y en la provocación de asociaciones verbales. Éstos serían sus formas estéticas codificadas: el "juego del sí", el "cadáver exquisito", el "uno en el otro", el método "paranoico-crítico" (Dalí).<sup>12</sup> Es evidente que tales

---

<sup>10</sup> André Breton, "Manifeste du surréalisme", en *Œuvres complètes*, t. I, Marguerite Bonnet (ed.), Gallimard, París, 1988, p. 328.

<sup>11</sup> "L'hétérogénéité est constitutive du texte automatique." Michel Murat, "Jeux de l'automatisme", en *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, Presses Universitaires, Lyon, 1992, p. 13.

<sup>12</sup> Brotchie Alastair, *A Book of Surrealist Games*, Shamhala Redstone, Boston, 1995.

búsquedas implicaban una dirección consciente: edición mediante composición, corrección, cortes, rotación de imágenes, combinación de textos etc.,<sup>13</sup> operaciones más acordes con los procedimientos del *collage* textual.<sup>14</sup> Lo dice de manera acertada Chénieux-Gendron: ese automatismo no es una escritura espontánea como se piensa, sino una escritura segunda, con una buena dosis de corrección, de edición, y su resultado, el poema, es siempre "more or less arranged".<sup>15</sup> El propio André Breton había reconocido que en la escritura surrealista hay una cierta dirección consciente ("un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de *l'arrangement en poème*"),<sup>16</sup> aunque no deja de enfatizar el papel que aún tienen en la composición los elementos oníricos y las inconscientes o libres asociaciones en la escritura de este tipo abierto de poema.

*La tortuga ecuestre* es un conjunto de 13 poemas, con una estructura abierta, escritos en versos desbordados (algunos son verdaderos versículos que

---

<sup>13</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, "Toward a New Definition of Automatism: *L'immaculée conception*", *Dada/ Surrealism*, 17 (1988), p. 85.

<sup>14</sup> Adamowicz señala la pertinencia del *collage* como procedimiento poético: "The surrealist text, whether verbal or pictorial, is fragmented, disparate, multiple." Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, p. 13.

<sup>15</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, "Toward a New Definition...", art. cit., p. 85.

<sup>16</sup> André Breton, "Lettre à A. Rolland de Renéville", en *Œuvres complètes*, t. II, Marguerite Bonnet (ed.), Gallimard, París, 1992, p. 327.

parecen romper la frontera entre la poesía y la prosa); todos los poemas carecen de puntuación, pero no de ritmo (entendido como una cadencia interna) y en buena medida intentan calcar las formas del automatismo escritural. En este poemario César Moro se vale de los procedimientos surrealistas para ensayar una escritura poética que linda en los límites del lenguaje. El suyo es un libro surrealista, quizás la última celebración del automatismo, el último canto del negro cisne del surrealismo.

En "Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas", el poeta asiste a una visión "cataclísmica"<sup>17</sup> o bien "profética de la extinción de la civilización".<sup>18</sup> Amado Alonso dijo que esta poética de la disolución del mundo buscaba paralelamente una disolución de las formas canónicas del poema y acercaba esa escritura a los extremos del lenguaje.<sup>19</sup>

El poeta se propone nombrar el caos mediante esas formas abiertas y desbordadas. El mundo nombrado es un reflejo de ese estado caótico. Los instrumentos musicales

---

<sup>17</sup> Iván Ruiz Ayala, *César Moro y "La tortuga ecuestre"*, Banco Central de Reserva del Perú, Lima, 1998, p. 34.

<sup>18</sup> James Higgins, *Hitos de la poesía peruana, siglo XX*, Milla Batres, Lima, 1993, p. 71.

<sup>19</sup> Lo dicho por el crítico español sobre Pablo Neruda puede decirse de la escritura de César Moro y de los poetas surrealistas: "sus versos están llenos de imágenes de deformación, desposesión y destrucción, con gran frecuencia de estructura onírica". Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*, Losada, Buenos Aires, 1940, p. 16.

son ya elementos obsoletos, "pianos apolillados". El mundo moral es también ilusorio y, en su lugar, un mundo de transgresión parece instaurarse: "el incesto representado por un señor de levita" (la alusión a Violette Nozières es evidente). Incluso los símbolos que una vez erigieron un etéreo pero sólido mundo poético -la rosa de Ronsard y el *ruiseñor* de Verlaine-<sup>20</sup> son arrasados por ese aire de derrumbe que termina destruyendo todas las cosas:

Una rosa fatigada soporta un cadáver de pájaro  
Pájaro de plomo dónde tienes el cesto del canto  
(69)

La figura del poeta -con su aureola romántica y conciencia trágica- aparece aquí como la de un "caballero moribundo de las islas del Pacífico que navega en una tortuga musical, divina y cretina". La tortuga (quizás valga recordar la anécdota de que César Moro, en la Ciudad de México, tenía una tortuga como mascota y que ésta se llamaba *Cretina*, a la cual folklóricamente llevaba a pasear a La Alameda) es una imagen cósmica: reunión del cielo y la tierra. Es el símbolo de la evolución natural, de la lentitud (su signo antitético: las alas). El desastre del mundo moreano tiene ese

---

<sup>20</sup> Shippey relaciona el simbolismo del *ruiseñor* con el poeta, pero también con un estado pasional: "the nightingale is repeatedly linked with Spring and the swelling of the buds, with the pleasures of love, with the cruelty of desire." Thomas Alan Shippey, "Listening to the Nightingale", *Comparative Literature*, 22 (1970), p. 47.

elemento del movimiento lento, que va carcomiendo un mundo objetual con todo y sus ruinosos vestigios:

Serás un mausoleo a las víctimas de la peste o un  
equilibrio pasajero entre dos trenes que chocan  
Mientras la plaza se llena de humo y de paja y  
llueve algodón arroz cebollas y vestigios de alta  
arqueología

(69)

Poema plástico y poema-visión se enlazan en este texto (esa tradición "visionaria" va de William Blake a Arthur Rimbaud).<sup>21</sup> Esta visión poética tiene como centro la *imagen*. La *imagen surrealista* de Moro es la imagen que Pierre Reverdy describió pensando más bien en su propia escritura y en el poema de tipo cubista que practicaban Max Jacob y Guillaume Apollinaire. El surrealismo retoma esa idea de la imagen que era practicada en el *collage* y aun en los poemas en prosa de sus antecesores. Para Pierre Reverdy, como lo cita André Breton calcando sus palabras: "L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus o moins éloignées."<sup>22</sup> En este tipo de imagen la lejanía entre las realidades está relacionada con su efecto poético: entre más lejanas

---

<sup>21</sup> En Blake lo videncial le permite encontrar "a reality beyond the reality of the material world". Véase Sola Pinto, "William Blake, Poet, Painter and Visionary", *Annali*, 2 (1963), p. 137. Tanto en Blake como en Rimbaud "l'acte poétique opère une curieuse fusion entre la création visionnaire et l'interrogation métaphysique". Georges Thines, "William Blake et Arthur Rimbaud: deux visions de l'inferral", *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, 44 (1986), p. 13.

<sup>22</sup> Citado en "Manifeste du surréalisme", en André Breton, *Œuvres...*, op. cit., t. I, p. 324.

sean sus relaciones más será su eficacia en cuanto a impresión emocional y estética. César Moro borda esa reunión textual de elementos disímiles: incesto / señor de levita, rosa / cadáver de pájaro, muerto / brújula. Como si recorriera la escritura surrealista en un sentido inverso a su origen, el poema termina con una imagen asociativa del tipo "bello como" de Lautréamont.<sup>23</sup> La única diferencia es que la fórmula comparativa de "bello como" del poeta montevideano es sustituida por la de "más bello que". César Moro, mediante esa fórmula asociativa, acentúa la belleza trágica que se produce ante el apocalíptico derrumbe del mundo:

Serás un volcán minúsculo más bello que tres perros  
sedientos haciéndose reverencias y  
recomendaciones sobre la manera de hacer crecer  
el trigo en pianos fuera de uso

(69)

El poema-*collage* es una de las formas preferidas por los surrealistas. De origen plástico, su técnica se traslada a la poesía. Jacques B. Brunius -al comentar la obra de E.L.T. Mesens- pensaba que la variedad de géneros: "poema o jardín, collage o pintura",<sup>24</sup> era indiferente puesto que esas diversas expresiones tenían en común ser un language de imágenes. Max Ernst va un

---

<sup>23</sup> Con las célebres secuencias de *bello como* "Lautréamont consacre le regne de la comparaison comme activité métaphorique dans les *Chants*". Anne S. Scott, "Le récit des possibles. La comparaison, miroir des *Chants de Maldoror*", *Littérature*, 17 (1975), p. 57.

<sup>24</sup> Citado por J. H. Matthews, *The Imagery of Surrealism*, Syracuse University Press, Nueva York, 1977, p. 76.

poco más allá en su teoría del *collage*: su técnica permite la irrupción de lo discontinuo, de lo ilógico y aun de lo irracional en el dominio poético -"Quien habla de collage habla de lo irracional."<sup>25</sup> El poema-*collage* le permite a Moro nombrar y ordenar el caos: las imágenes se asocian de manera libre y se yuxtaponen en un orden discontinuo, buscando sobre todo el efecto de un caos ordenado. El lenguaje se violenta, las palabras entran en una relación de extrañamiento entre sí.

"El olor y la mirada", uno de los "poemas amorios"<sup>26</sup> de *La tortuga ecuestre*, explora el mundo sensorial. El poema se centra en los dos sentidos privilegiados de la percepción: el olor y la mirada. Esos dos elementos sensoriales atraen a otros en un juego de espejos o de correspondencias: centros concéntricos de otras sensaciones donde todo se cruza y se interpenetra -lo vegetal, lo marino, lo celeste, lo mineral-. La palabra es metafórica, en el sentido de que abre la imagen sensorial -el olor y la mirada- casi como un abanico a una serie de asociaciones casi alucinatorias:

El olor fino solitario de tus axilas  
Un hacinamiento de coronas de paja y heno fresco  
cortado con dedos y asfódelos y piel fresca y  
galopes lejanos como perlas

(70)

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>26</sup> Iván Ruiz Ayala, *César Moro y "La tortuga ecuestre"*, op. cit., p. 73.

Como Arthur Rimbaud, que buscaba una "alquimia del verbo" ("será una lengua del alma para el alma, resumiendo todo, perfumes, sonidos, colores, pensamiento"),<sup>27</sup> capaz de encontrar un lenguaje concéntrico de todas las sensaciones, César Moro trasmuta su voz metafórica en una voz sinestésica.<sup>28</sup> Lo más interesante en la modalidad moreana de nombrar sensorialidades es la especie de inversión sígnica en su escritura, donde los signos concéntricos -el olor y la mirada- se asocian mayormente con percepciones visuales (olor = heno fresco cortado, cabellera bajo el agua azul con peces negros; mirada = de ballena, de lluvia, de flor). También hay asociaciones auditivas ("galopes lejanos") o táctiles ("piel fresca"). Incluso una percepción más profunda, la del sueño, vendría a combinarse en esos juegos asociativos y sinestésicos.

El cuerpo soñado es el espacio donde confluyen las correspondencias. Quizás las imágenes moreanas más bellas sean las de origen (sub)marino, asociadas con el sueño o el recuerdo del cuerpo deseado y amado. Esas imágenes son parte de la imaginería surreal. Mourier-Casile habla de una "metáfora marina" en Picabia ("Paris est la ville-

---

<sup>27</sup> Arthur Rimbaud, "Cartas del vidente", trad. Carlos J. Barbachano, *Quimera*, 37 (1984), p. 44.

<sup>28</sup> Massey ve a la sinestesia casi como una invención rimbaudiana, que le permite hacer transmutaciones sensoriales y descubrir "the relation between odors, sounds, and color". Irving Massey, "A Note on the History of Synaesthesia", *Modern Language Notes*, 71 (1956), p. 203.

océan") y en Tzara ("les terres liquides");<sup>29</sup> y esa particular familia de metáforas es el antecedente directo de la fusión de lo marino y lo onírico en la escritura poética de César Moro. Son imágenes que simbólicamente aluden a una realidad onírica, a un espacio textual representado por un "mundo submarino",<sup>30</sup> revelado plenamente bajo las aguas:

Tu olor de cabellera bajo el agua azul con peces  
negros y estrellas de mar y estrellas de cielo  
(70)

César Moro, al recrear las formas surrealistas, busca llevar el lenguaje poético a sus extremos. El lenguaje se repite ("Tu olor / Tu mirada"), se concatena ("tu mirada podrida de flor"), se hace metáfora audaz ("la nieve incalculable de tu mirada / Tu mirada de holoturia"), se fuerza al sustantivo y al adjetivo a entrar en una relación de extrañeza (el olor *solitario*).

Hay un procedimiento "surrealista" realmente interesante que consiste en el uso repetitivo del complemento nominal. J. T. Matthews ve este procedimiento

---

<sup>29</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1986, pp. 176-177.

<sup>30</sup> Aunque las imágenes marinas o acuáticas son muy abundantes en la poesía hispánica, las imágenes "submarinas" son escasas. Uno de sus cultivadores es Rafael Alberti que, en *Marinero en tierra*, habla de "¡Un toro azul por el agua!" y "los huertos submarinos". También en el poema "Reflejos" de Xavier Villaurrutia está esta imagen submarina: "en el agua / tu rostro se hundía / y quebraba"; y asimismo en "Azoteas" se lee: "los barcos de cartón / en el acero / de la ventana sumergida". Las de Moro son imágenes marinas trasmutadas además por el elemento onírico. Véase Gustavo Correa, "El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX", *Revista Hispánica Moderna*, 32 (1966), p. 68.

como una manera de construir y hacer el enlace de las realidades disociadas de la imagen típicamente surreal: "The *rapprochement* is effected through use of prepositions. These serve to bring and hold together realities normally thought to be incompatible."<sup>31</sup> Para Leonel Ray ese procedimiento implica casi "la transformation de l'épithète en complément".<sup>32</sup> La manera nominal y el uso de la preposición *de* vienen a ser la clave de la aglutinación de asociaciones, casi de manera alucinatoria ("Tu mirada de holoturia de ballena de pedernal de lluvia de diarios de suicidas húmedos [...]").

Leonel Ray ha advertido en las formas desbordadas del poema surrealista un curioso diálogo entre modernidad y tradición. Incluso ve la persistencia de formas clásicas como la anáfora, la metáfora o el eco de formas estróficas (como el cuarteto) como "fondament du mécanisme formel"<sup>33</sup> del poema abierto. Pese a sus versos desbordados, el poema conserva ciertos elementos tradicionales perceptibles, o bien pese a su extrema singularidad mantiene una relación alusiva con las formas tradicionales. Hay una estructura rigurosa si observamos su elaboración anafórica y su arquitectura casi simétricamente binaria. Con estos procedimientos Moro

---

<sup>31</sup> J. T. Matthews, *The Imagery of Surrealism*, op. cit., p. 69.

<sup>32</sup> Leonel Ray, "L'art magique de Benjamin Péret", en *Le surréalisme dans le texte*, Daniel Bougnoux (ed.), Université de Grenoble, Grenoble, 1978, p. 202.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 193.

borda y recrea las formas de asociación libre de palabras que están en la base de la "escritura automática".

En "Un camino de tierra enmedio de la tierra"<sup>34</sup> el sentido del texto se difumina: el rostro del amante es aludido ("frente asaltada por olas", "rostro de lava verde"); eso provoca el recuerdo de un encuentro amoroso ("vuelvo de más lejos a tu encuentro de tinieblas"). En una atmósfera onírica de maravillosas asociaciones ("sirenas como relámpagos"), otra vez el rostro amado es nombrado ("tu rostro se levanta como un castillo"). Todo en este poema es del más puro onirismo y visto a través de ese estado de "puertas de marfil" del sueño -el título del poema identifica ese "camino de tierra enmedio de la tierra" con el viaje onírico-. Ese estado onírico es equivalente a veces a lo marino ("Vivir bajo las algas"), a la aparición simultánea de lo diurno y lo nocturno ("el día se enciende y vuelve la noche").

Otra vez el *collage* como procedimiento escritural reúne trozos de palabras, de voces, de metáforas y las aglutina de una manera insólita. Lo mismo oímos un grito de contraseña: "Quién vive" (usado en tiempos de la Revolución mexicana), que una voz imperativa: "Y crezcan ojos en la playa". La combinatoria de voces y la metáfora sinestésica permiten reunir los más diversos elementos o

---

<sup>34</sup> Publicado originalmente en *A Partir de Cero*, 1 (1952), s. p.

sensaciones. Elementos del mundo vegetal, animal, marino, mineral etc., entran en relación a partir de sus correspondencias:

Y que las plantas carnívoras no falten de alimento  
Y crezcan ojos en las playas  
Y las selvas despeinadas giman como gaviotas  
(71)

En "A vista perdida" César Moro transplanta el título de uno de sus más interesantes ensayos<sup>35</sup> y de uno de sus *collages* al poema. En el poema se nombra el cuerpo, pero ese cuerpo es un espacio transgresor, objeto de la caricia uranista. Es un cuerpo fragmentado, aludido. La sinécdoque recorre el mapa erótico del cuerpo y nombra los signos que nuclea el placer ("senos opulentos y bañados de miel y de racimos ácidos y variables de saliva").

Aunque erótica, la escritura del poeta peruano en "A vista perdida" se desplaza a la (re)construcción de una poética: la surrealista. Erótica y poética se reúnen: nombrar la pasión significa elaborar un lenguaje *otro*; lenguaje pasional que sólo puede expresarse como una alteración, sea mediante la alucinación, la ironía, la afasia o la logoclonia (repetición espasmódica de una

---

<sup>35</sup> Es interesante que el ensayo de Moro sea, como el poema, una declaración poética: "La poesía ha abandonado *cretino-américa*. No se trata ya sino de pueriles juegos verbales, los más inofensivos dentro de una medida convencional cualquiera." César Moro, "La realidad a vista perdida", art. cit., p. 8.

sílaba en medio o al final de una palabra), expresada en las formas extremas de la palabra poética.

La pérdida de las facultades y la adquisición de la  
demencia  
El lenguaje afásico y sus perspectivas  
embriagadoras  
La logoclonia el tic la rabia el bostezo  
interminable

(72)

Para los surrealistas el estado pasional (idéntico al estado poético) puede identificarse no sólo con el "raptus" platónico o con la ascesis espiritual sino, a partir de los descubrimientos del inconsciente, con un estado anormal cercano a la locura. La historia moderna de ese estado pasional parece confirmar esa relación: Charcot y la histeria, Freud y la neurosis, Breton y el *amor loco*.<sup>36</sup> En César Moro tanto el estado pasional como el estado poético representan una situación límite que adentra al hombre en las sombras de lo desconocido y en lo irracional. En su poética surrealista el lenguaje de la poesía y el lenguaje de la locura mantienen estrechas relaciones.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Para Lacan, "la connaissance de cette syntaxe nous semble une introduction indispensable à la compréhension des valeurs symboliques de l'art, et tout spécialement aux problèmes du style." Jacques Lacan, "Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience", *Minotaure*, 1 (1933), p. 69.

<sup>37</sup> Es conocido el interés de André Breton por las formas poéticas irracionales desde su contacto juvenil con pacientes psiquiátricos. En 1917 Breton es movilizado: "il est attaché comme externe au Centre neurologique de la Pitié, dans le service du Dr. Babinski". Henry Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, París, 1990, p. 48.

La búsqueda de ese lenguaje poético pasional que linda en los bordes extremos del lenguaje lleva a Moro a reescribir el *automatismo*. Como si esta escritura aún no estuviera del todo codificada, Moro reúne las piezas de ese lenguaje que busca ser un calco del pensamiento. Altera la relación lógica de las partes de la frase, fragmenta la frase o reúne frases sin ilación lógica ("el último caballo muerto al nacer el alba de las ropas íntimas de mi abuela"). La metáfora y el símil amplían el margen de arbitrariedad entre los elementos comparados ("El tornasol violento de la saliva"); se extrema la nominalización adjetiva ("paisajes de la saliva"); se usan palabras sin prestigio poético ("pelos", "saliva", "plumasfuente"). Sobre la escritura del idioma, César Moro va alterando las relaciones tradicionales de sus elementos produciendo una especie de corto circuito sintáctico o "catacresis"<sup>38</sup> y provocando entre ellos una asociación libre (o arbitraria). Incluso el verso fragmentario se desborda hasta los límites de la prosa y procedimientos como la anáfora funcionan como una "fórmula" mnemotécnica suscitadora de asociaciones libres:

---

<sup>38</sup> Arthur B. Evans, "Catachresis in Early Surrealist Poetry: Robert Desnos's 'Idéal Maîtresse'", *Romanic Review*, 79 (1988), p. 623.

El grandioso crepúsculo boreal del pensamiento  
esquizofrénico  
La sublime interpretación delirante de la realidad  
No renunciaré jamás al lujo primordial de tus  
caídas vertiginosas oh locura de diamante  
(73)

En "A vista perdida" James Higgins había advertido esa equiparación que César Moro hace entre lenguaje poético y locura: "'A vista perdida' es un poema donde la enumeración caótica, la falta de puntuación y las desconcertantes imágenes surrealistas crean una impresión general de incoherencia muy apropiada al tema de la locura."<sup>39</sup>

El otro tema del poema, el del deseo del cuerpo, lo ha aclarado Guillermo Sucre, para quien la erótica de César Moro no está centrada en la sexualidad, sino en "el deseo, la avidez del cuerpo".<sup>40</sup> Sólo que el cuerpo en la poética moreana es fragmentario (venas, sangre, frente, rostro) y alusivo: no la mano sino una "sombra de mano en un instrumento fantasma". Quien habla sonámbulo es una especie de "dormido despierto".<sup>41</sup> Hay una "conciencia" del soñador: la de la distancia entre él y su otredad. Sólo el acto poético, similar al sueño o a la evocación, puede

---

<sup>39</sup> James Higgins, "César Moro o la poesía como subversion", en *Hitos de la poesía peruana...*, op. cit., p. 68.

<sup>40</sup> Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1975, p. 403.

<sup>41</sup> Sobre la importante figura del dormido despierto, Octavio Paz cita literalmente a Villaurrutia: "Otros espíritus se mantienen -aún dentro del sueño- en una vigilia, en una vigilancia constante." Véase Octavio Paz, "El dormido despierto", en *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 59.

dar la ilusión de un encuentro y revivir la imagen del deseo:

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  
(74)

Lo amado -centro de la creación humana y divina, porque su sentido es por completo cósmico- apenas nombrado se destruye, sea en la forma de cuerpo, de paisaje ("el paisaje que brota de tu presencia") o de ciudad. Es una "presencia de hecatombe", absolutamente destructora. El poema tiene algunos símbolos que nombran la pasión: *las venas, sangre, aves, lluvia*. La lluvia en este caso es un elemento negativo, que anula la libertad, la posibilidad del vuelo. El amante es un ser caído que sucumbe ante la pasión, que es creativa y destructiva a la vez. En la poesía mística el enamorado era un enajenado que dejaba su alma en el amado; su alma quedaba perdida en el otro ("el ánima del amante vive más en aquel a quien ama que en sí mismo",<sup>42</sup> dice Fray Luis de León en su hermosa interpretación del *Cantar de Cantares*). En el misticismo sin Dios (y sin unión) de Moro, el amante en su totalidad es quien queda encerrado y extraviado en la otredad perdida:

---

<sup>42</sup> Fray Luis de León, *Cantar de cantares*, Jorge Guillén (ed.), Cruz del Sur, Buenos Aires, 1947, p. 37.

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  
(74)

En "El mundo ilustrado" (el título recuerda *El Mundo Ilustrado*, una famosa revista barcelonesa de viajes, historia, ciencia, artes y literatura, que se publicó entre 1879 y 1880), Moro explora no el mundo como espectáculo, como una sucesión de escenas panorámicas, sino el mundo interior, pasional o amoroso. El amado, la otredad deseada, es una especie de mónada cerrada ("tu ventana que no existe"); el cuerpo del amado es deseado, pero éste sólo aparece de manera fantasmal ("una sombra de mano en un instrumento fantasmal") y apenas es descubierto a partir de alusiones, fragmentos signícos que intentan reconstruir tanto su existencia como ser pasional ("venas", "sangre") como su totalidad perdida:

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  
(74)

El amado vive no la unión, sino la separación del amante. De ahí que la anáfora y la reduplicación enfatizan el distanciamiento que existe entre el que ama y su objeto amado ("A una distancia / A la distancia"). El amado aparece como una presencia fragmentaria, reconstruida por el sueño (o en el soñar lúcido del dormido despierto). Por ello aparece, en medio de la

ciudad, como una presencia onírica, aunque anunciadora del desastre interior:

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

(74)

La presencia de símbolos, como las "plumas" y las "aves", enfatiza la libertad que implica el vuelo amoroso, la aventura pasional. La lluvia tiene una naturaleza transfigurativa, de origen sagrado ("Cae esta lluvia de muy alto"). Como una especie de fuerza natural desbordada, esa lluvia -el diluvio amoroso- enajena al amado, lo encierra en la otredad ("Y me encierra dentro de ti a mí mismo"), extraviándolo en el camino del amor ("un camino que se pierde en otro continente").

El poema "Oh furor el alba se desprende de tus labios" pone el énfasis en el retorno del amado. El otro es nombrado por una palabra cósmica y una palabra que designa la emanación del cuerpo o la palabra. Por eso el amado tiene una presencia concreta y cósmica a la vez. La alusión a la ciudad dormida es indefinida (podría ser la Ciudad de México, donde Moro vivía, trabajando como dependiente de una librería, y donde vivía su enamorado, "un cadete del colegio militar de Tacuba, un barrio de la

capital").<sup>43</sup> El poeta solía ir a visitar a su amado por la ventana del colegio. Ésa es la ausencia que lo obsede:

Vuelves en la nube y en el aliento  
Sobre la ciudad dormida

(75)

La des-objetivación funciona en el sentido de desgajar el espacio de su contexto: el lugar habitado por el amante se llena de alusiones más simbólicas que geográficas. Él vive en un espacio donde todos los signos pasionales (mar, luna, nubes, frutos) se concentran hasta formar una especie de Paraíso reconstruido.

El lenguaje poético imita formas reconocibles del verso (hay un dodecasílabo acá, un octosílabo allá), y abunda la anáfora, etc., pero en la frase se violentan las relaciones de sentido entre sus elementos, en especial entre el nombre y su complemento nominal (*ventana de nubes, de senos sobre frutos ácidos, de espuma y sombra, de oleaje*). Alrededor del nombre elabora una auténtica proliferación de imágenes complementarias, lo cual produce el efecto de un extrañamiento y de un alejamiento cada vez mayor de ese nombre de referencia:

Golpeas a mi ventana sobre el mar  
A mi ventana sobre el sol y la luna  
A mi ventana de nubes  
A mi ventana de senos sobre frutos ácidos  
Ventana de espuma y sombra  
Ventana de oleaje

(75)

---

<sup>43</sup> André Coyné, "Testimonio: vida, encuentro y desencuentros", en *César Moro y el surrealismo en América Latina...*, Judith Westphalen (ed.), *op. cit.*, p. 289.

Pero el encuentro pasional en Moro es una situación límite, una experiencia que arroja todos los riesgos para el ser humano. Por eso esa experiencia sólo puede nombrarse con el lenguaje alucinatorio ("Sobre altas mareas vuelven los peñascos en delirio y la alucinación precisa de tu frente"). El verso se prolonga y se fragmenta acercándose a la prosa mediante la aglutinación de fragmentos de frases que, conservando el orden sintáctico, violentan el sentido (produciéndose concatenaciones, interrelaciones, fusiones de sentido). En la base de la poética moreana está la idea de un lenguaje poético que reúna palabras con un amplio abanico connotativo y que produzca un intercambio interminable de sentidos.

Si el amado es una entidad cósmica que ocupa un lugar central, a su alrededor giran todas las realidades posibles: "tortugas como soles", "nubes persecutorias", "el paso de las ballenas", "la creciente del Nilo". De nuevo las imágenes rotan, se movilizan para nombrar esa figura obsesiva y divinizada. El símbolo de la tortuga vuelve a aparecer con su geometría cósmica y su sentido ctónico:

[...] el caparazón divino de la tortuga difunta  
envuelto en luz de nieve

(75)

Ese sentido de descenso es la toma de conciencia del dormido vigilante. Como en Góngora o Sor Juana, el

amado es un sueño y es nombrado con los signos de la fugacidad (el humo, la sombra). La caída de los amantes es la única realidad tangible. Quizá sea muy atrevido decir que Moro equipara la experiencia amorosa con la experiencia religiosa, pero esa divinización del amado como fuente y centro de la creación ("Cierro los ojos y tu imagen y semejanza son el mundo"), ese vivir el tormento ("abrasándome con una luz tristísima de olvido"), ese ascenso y descenso por la noche oscura sólo son equiparables a la *ascesis* mística.<sup>44</sup> Sólo que el único Dios deseado en la poesía de Moro es el amante perdido:

El día se levanta en vano  
Yo pertenezco a la sombra y envuelto en sombra  
yazgo sobre un lecho de lumbre

(76)

"El humo se disipa" es un poema del viaje pasional. El epígrafe de Calderón ("Adonde voraz y ciego / Es el Minotauro el fuego / Y es el laberinto el humo")<sup>45</sup> recrea el tema barroco del amor más allá de la muerte (como en los memorables versos de Quevedo: "polvo serán / mas polvo enamorado"). Esa marca intertextual alude al mito del Minotauro -una de las siete pruebas de Teseo- y al viaje iniciático del amor. La anáfora, como elemento que

---

<sup>44</sup> "El alma del místico agraciado se deja guiar por la Noche hacia la unión con el Amado." Jorge Aladro, "Hacia la unión con lo amado (muestra de poesía mística)", *Lienzo*, 16 (1995), p. 257.

<sup>45</sup> El epígrafe lo toma el poeta peruano de un drama trágico de Calderón titulado "Amar más allá de la muerte" (jornada III, escena VIII). Véase Pedro Calderón de la Barca, *Teatro selecto*, Luis Navarro, Madrid, 1881, p. 537.

enlaza los versículos, repite las palabras "Tu aliento" (voz sagrada y emanación pasional) y luego aglutina una serie de metáforas ("la mejor mañana fresca", "la floresta interdicta", "humareda de ignición") que están cercanas a una escritura neobarroca,<sup>46</sup> pero combinadas con frases cortadas, aglomeraciones nominales y asociaciones libres típicas del automatismo.

El primer versículo revive un paraíso. La voz amada es comparada a una visión diurna de un mundo adánico ("la floresta interdicta de tu aliento"). *Mar, aves, flores, gacelas* son todos elementos de un vivido renacer de un mundo pasional armónico. La metáfora se acerca a la imagen surreal al unir elementos disímiles ("tu aliento de fuente y de montaña nevada"). La *nieve* indica sin embargo la precariedad y frialdad de ese universo pasional, aunque en la poesía neobarroca (y en la mística) la *nieve* y el *fuego* (elemento no mencionado aquí, pero presente por asociación) nombran en su totalidad a la pasión amorosa.

En el segundo versículo la voz amada adquiere un sentido ctónico, *mortuorio*, como si de pronto el paraíso se convirtiera en un bosque de *nieve* ("soplo aterrador de la primavera en los bosques de *nieve eterna*"). *Flora*,

---

<sup>46</sup> Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (ed.), Siglo XXI, México, 1972, p. 170.

fauna ("osos polares flameantes") de un paraíso polar más que de un paraíso adánico.

En el tercer versículo la voz amada ocupa el centro pasional ("en medio del corazón") y tiene un sentido cósmico al hacer que todos los elementos giren a su alrededor. La metáfora, que otorga un nombre distinto por relación de similaridad, en el caso de la escritura surrealista expresa un desbordamiento a partir del principio de libre asociación.<sup>47</sup> Así, la voz pasional es "piedra que cae en el estanque dormido y levanta géiseres de estrellas enloquecidas que buscan su origen en tu boca": una larga sucesión de asociaciones.

En el cuarto versículo la voz enuncia un paraíso destruido, la caída inminente ("Tu aliento es un despeñadero en el que caen árboles enteros"). En el quinto versículo se acentúa el sentido de la caída. No la voz, sino la saliva (fluido vital) es el elemento destructor ("Tu saliva es el cráter de donde vuelan peñascos enfurecidos"). En el sexto versículo el aliento destruye el paraíso ("Tu aliento de meteorito disparado desde el cielo cayendo en un bosque ardiente chamuscando leopardos y provocando el alarido de los elementos"). El doble desastre, el del mundo natural -con su flora y su

---

<sup>47</sup> Rifaterre llama a este procedimiento metáfora "encadenada": "Une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe." Michael Rifaterre, "La métaphore filée dans la poésie surréaliste", en *La production du texte*, Seuil, París, 1979, p. 218.

fauna- y el cósmico, sólo anticipa el derrumbe del mundo poético ("Tu aliento es humareda de ignición de poemas obscenos"). Sólo la voz amada, en el precario espacio del recuerdo, logra reunir el día y la noche ("Tu aliento en la mañana la nostalgia de la noche fulgurante de rayos") restituyendo la armonía perdida. Junto al derrumbe del mundo amoroso está la interdicción: la pasión amorosa es la manifestación de lo prohibido en una triple acepción, de espacio prohibido ("floresta interdicta"), espacio de la caída pasional ("caída sin término") y palabra destinada a la destrucción: poema ("ignición de poemas").

La distribución de los versículos alude a la estructura estrófica. Las anáforas, reduplicaciones y metáforas son elementos reconocibles por su valor poético tradicional. Esos elementos se combinan con frases cortadas, asociaciones libres, palabras antipoéticas propias de un "calco del pensamiento"; sin embargo, siguen siendo legibles aquellos elementos poéticos. El sentido del poema es doble: se reconstruye un lenguaje poético y se le destruye a la vez. O mejor, en la poética moreana crear un lenguaje poético es un proceso sucesivo de destrucción y creación.

En "Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera", la noche es el espacio pasional, el entorno que reúne a los amantes. El retorno del amante, en el sueño o en su doble: el deseo, lo convierte en el centro

axial del mundo amoroso, le otorga sentido y certidumbre a la vida. Los elementos naturales o pasionales -*la lluvia, el árbol, el corazón, el mar*- le dan ese sentido vital al encuentro de la pareja:

Apareces  
La vida es cierta  
(80)

Nombrar al amante que retorna a ese espacio nocturno u onírico sólo es posible por medio de la metáfora que resalta los rasgos de una visión maravillosa. El amante es una "Montaña de oro o de nieve" (artificio casi barroco). Pero esa visión del cuerpo, al principio monolítica, se fragmenta en elementos dispersos: cabellera ("humo fabuloso"), ojos ("bestias nocturnas"), manos ("bloques de noche"), pies ("constelaciones gemelas"), sangre ("enredadera"), cabeza ("cristal moreno"), cerebro ("materia luminosa"). Se habla de una "poética del cuerpo" en César Moro, sólo que en esta escritura el cuerpo es siempre rememorado, fragmentado. (Post)adánico, el poeta sólo reconstruye partes de ese ser cósmico que ha perdido su nostálgica unidad. Ésa es la tragedia del *logos* poético moreano: la imposibilidad de nombrar como Dios mismo, tragedia que el poeta hace suya al atisbar sólo fragmentariamente un lenguaje absoluto y maravilloso.

Idumea y Neptuno, la noche y el mar son los símbolos que presiden el poema. El amante tiene los

atributos de esa nocturnidad, es la noche misma ("la noche que riegas a pedazos"). Sólo que es una noche "iluminada", como la de San Juan de la Cruz, porque permite la visión retornante del amado. Antítesis que reúne ese claroscuro de la palabra y la vida: "Y me rodeas de tu sombra / Y me haces luminoso". La noche se identifica también con el mar que otorga a las cosas la percepción de su propio movimiento ("Con el transtorno y el oleaje / Con el vaivén de las casas").<sup>48</sup> El mar parece presidir esa relación problemática con la otredad que termina tomando conciencia de la escisión trágica del ser y del estar.

Y me sumerges en el mar fosforescente donde acaece  
tu estar  
Y donde sólo dialogamos tú y mi noción oscura y  
pavorosa de tu ser  
(81)

En César Moro el acto pasional adquiere un sentido trágico, y reúne elementos contrastantes de vida y destrucción, casi a la manera en que el *oxímoron* reúne sus disímiles elementos (Estrella / apocalipsis; tigres y lágrimas). Es el amante el centro de ese universo amoroso, no sólo para el amado, quien es una suerte de enajenado en su ser deseante ("Solazarse en el aire

---

<sup>48</sup> Masi ve en el mar un símbolo clave de la poética moreana; el mar y el inconsciente se asocian permanentemente en una unidad indisoluble: "El mar es también la imagen privilegiada del inconsciente." Perla Masi, "El cuerpo musical de la palabra: erotismo en la poesía de César Moro", *Inti*, 54 (2001), p. 29.

rarificado / En que quiero aprisionarte"), sino en una ampliación que parece adquirir un sentido cósmico ("potencia que hace que el mundo siga en pie y guarde el equilibrio de los mares").

César Moro ensaya en este poema una forma polimétrica de verso: octosílabos, eneasílabos, endecasílabos predominan sobre el versículo desbordado de otros poemas. Esa combinación de medidas métricas es posible por la recurrencia a ciertos patrones rítmicos - preferentemente la acentuación en la segunda y cuarta sílabas ("la-**vi**-da-es-**cier**-ta") o bien en la tercera y sexta sílabas ("con-la-**no**-che-que-**rie**-gas-a-pe-**da**-zos), que le otorgan, pese a su variedad métrica, cierta unidad o coherencia rítmica a los versos.

"Batalla al borde de una catarata"<sup>49</sup> es otro de los poemas anamnésicos de César Moro. El amante tiene en sus manos no el cuerpo, sino la sombra, la "otredad" del amado: "Tener entre las manos largamente una sombra". Esa sombra es la otredad, la parte recordada, rememorada, perdida de la pareja. De la unión pasada sólo queda la sombra platónica, el recuerdo o lo que el recuerdo precariamente puede reconstruir. El recuerdo es imperativo, obsesivo (la obsesión como escritura recurre a la repetición reduplicativa):

---

<sup>49</sup> Publicado por primera vez en *A Partir de Cero*, 1 (1952), s. p.

Tu recuerdo me persiga o me arrastre sin remedio  
Sin salida sin freno sin refugio sin habla sin aire  
(82)

Lector entusiasta de Marcel Proust, César Moro comprende que la *anamnesis* implica una conciencia del tiempo.<sup>50</sup> Del tiempo no tanto como devenir cronológico o entidad medible, sino como discurrir interno, fluir vital. De ahí que para nombrarlo se recurra a la metáfora (tiempo: "casa de abandono") o a sus símbolos más evanescentes: *humo, sombra*.

En la palabra de Moro es de suma importancia el nombre y el acto nominativo. El que recuerda reconstruye a la otredad a partir del nombre, asimilado a un espacio cercano a lo maravilloso ("dominio encantado de tu nombre"). Pero esa reconstrucción mediante el acto de nombrar será precaria, apenas una insinuación, una actualización fragmentaria. El nombrar el cuerpo en su fragmentación tiene el peligro del desmembramiento, de una reconstrucción parcial ("una mano sobre una cabeza decapitada"); aunque, en otro orden, esta misma fragmentación permite la reconstrucción alusiva, sinecdótica, donde la parte nombra y alude a la totalidad:

Los pies  
Tu frente

---

<sup>50</sup> "El tiempo aquí vivido no tiene magnitud conocida en la vigilia; más tiene que ver con el transcurrir onírico." César Moro, "El sueño de la cena de Guermantes", art. cit., p. 17.

Tu espalda de diluvio  
Tu vientre de aluvión un muslo de centellas  
(82)

La anamnesis del amado en el poema está llena de los símbolos de la pasión (*caballo*,<sup>51</sup> *lluvia*), de la vida (*arbusto*), de la palabra (*viento*). La piedra ("un lecho de piedra") es un símbolo de la permanencia del amor, de su inmutabilidad y de su persistencia obsesiva. Es la escritura la forma en que esa anamnesis tiene lugar, porque ella nombra el cuerpo y las transformaciones que ese cuerpo -en un lenguaje alucinatorio- provoca:

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  
(82)

Es muy audaz la palabra de César Moro en este poema: casi cada verso tiene una medida distinta (en el poema hay versos que van desde el trisílabo hasta el versículo de cincuenta y seis sílabas), formas contenidas y formas desbordadas del verso a la vez. Algunos de esos versos "surrealistas" son asimilables a los versos canónicos, como el heptasílabo ("Tu espalda de diluvio"), el eneasílabo ("sólo el viento que trae su nombre"), el endecasílabo ("las sábanas el cielo de la noche") y, de

---

<sup>51</sup> Caballero Medina dice que el caballo "es un símbolo solar, que nos remite al mito de Apolo, posee connotación sexual". Carlos Arturo Cabellero Medina, "Eros y Tánatos en *La tortuga ecuestre* de César Moro", en *César Moro y el surrealismo en América Latina...*, Judith Westphalen (ed.), *op. cit.*, p. 119.

manera especial, el alejandrino con su cesura después de la séptima sílaba ("Tu vientre de aluvi3n un muslo de centellas"). Asimismo abundan los versos desbordados, vers3culos en realidad, de dieciocho, veinte o muchas m3s s3labas. Es interesante pensar que los une una posible combinatoria del verso que re3ne r3tmicamente la disimilitud del verso. Quiz3s la clave est3 en el ritmo, en la recurrencia de ciertos patrones o esquemas r3tmicos -el acento en la segunda y cuarta s3labas (de-**ca**-raal-**sol**-) o en la tercera y sexta ("u-na-**pie**-dra-que-**gi**-ra..."), los cuales permiten reunir versos cortos y versos largos y le otorgan una relativa unidad a la irregularidad.

Los versos largos de Moro, debido a la ausencia de puntuaci3n, a menudo parecen recrear las formas can3nicas y, a la vez, apartarse de ellas agregando un fragmento o verso m3s corto. A menudo hay en el interior de sus versos desbordados versos can3nicos que, mediante la agregaci3n de otros versos, aluden y ocultan esa versificaci3n tradicional. Por ejemplo, el verso "Un caballo encantado un arbusto de piedra un lecho de piedra" podr3a reducirse r3tmicamente a un verso alejandrino (con su cesura cl3sica despu3s de la s3ptima s3laba), m3s un pie quebrado de seis s3labas, en una combinaci3n textual de tradici3n y ruptura.

- - - - - | - - - - - - - || - - - - - - -

La hipótesis que sugiere esta especial e innovadora versificación moreana es que los versos largos -algunos son versículos, que juegan con la ambigüedad de la frontera entre verso y prosa-, a partir de ciertos esquemas rítmicos más o menos recurrentes, pueden incluso descomponerse en versos más cortos, reconocibles canónicamente. O, en otras palabras, sería posible leer el verso moreano como un verso que admite en su interior una combinatoria, que permite agregar o disgregar versos. Combinatoria del verso que se facilita por la ausencia de puntuación o por la libre disposición tipográfica de los poemas. Es interesante ver entonces cómo el "caos" aparente que el lector percibe en la poesía moreana es también un nuevo orden de la palabra o, como ha sugerido Ballabriga para toda la escritura de los surrealistas: "le désordre surréaliste est en fait un nouvel ordre" de la palabra.<sup>52</sup>

"La leve pisada del demonio nocturno" está en el centro de la anamnesis. El título recuerda el *baudelerianismo* de César Moro (el Satán de Milton era para Baudelaire "the model of the virile beauty")<sup>53</sup> y la divinización en ruinas del amado. La realidad es el

---

<sup>52</sup> Michael Ballabriga, *Sémiotique du surréalisme. André Breton ou la cohérence*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1995, p. 110.

<sup>53</sup> Jonathan Culler, *Baudelaire's Satanic Verses*, Universidad de Londres, Londres, 1994, p. 13.

olvido, de allí ese fondo platónico con el que se evoca al amado:

Tratando de robarte a la realidad  
Al ensordecedor rumor de lo real  
Levanto una estatua de fango purísimo  
De barro de mi sangre  
De sombra lúcida de hambre intacto  
(83)

El poeta crea nombrándola a su *otredad* perdida, el amado. Él diviniza, convirtiéndolo en ídolo, creándolo con la materia del barro original y la sangre de la pasión. Nombrar al otro es equivalente a (re)crearlo, a trazar su retrato (su prosografía). El centro del poema es el retrato del amado, descrito a partir de una proliferación de imágenes asociativas:

Y te levantas como un astro desconocido  
Con tu cabellera de centellas negras  
Con tu cuerpo rabioso e indomable  
Con tu aliento de piedra húmeda  
Con tu cabeza de cristal  
Con tus orejas de adormidera  
Con tus labios de fanal  
Con tu lengua de helecho  
Con tu saliva de fluido magnético  
Con tus narices de ritmo  
Con tus pies de lengua de fuego  
Con tus piernas de millares de lágrimas  
petrificadas  
Con tus ojos de asalto nocturno  
Con tus dientes de tigre  
Con tus venas de arco de violín  
Con tus dedos de orquesta  
Con tus uñas para abrir las entrañas del mundo  
(83)

El poema es un interesante cruce de elementos tradicionales (el retrato provenzal, con su "orden descendente": el amado descrito a partir de la cabeza, de

lo superior a lo inferior, siguiendo el orden de la creación divina)<sup>54</sup> y otros de ruptura (el retrato es apenas evocación, trazos difuminados, des-objetivación como la de las imágenes de los cuadros cubistas o surrealistas).

El retrato reconstruye obsesivamente el cuerpo del amado (la escritura de la obsesión: la *anáfora*), pero este cuerpo es un espacio des-objetivado, evocado, alejado del referente. La escritura nominaliza el cuerpo del otro (*cabeza de cristal, labios de fanal, lengua de helecho, dientes de tigre*) nombrándolo como un espacio de lo *maravilloso*. Los adjetivos -o los complementos nominales, que cumplen esa función- son inhabituales y aluden a una variedad de percepciones. El cuerpo es el centro y los trozos de sentido van rotando en torno arrojando una gran variedad de connotaciones. El cuerpo amado sufre una serie de mutaciones: es nocturno, vegetal, amenazante, salvaje; siempre visto o transformado por la percepción de lo onírico.

Centro de lo nombrado, el amado es también el centro del mundo del amante. Es un dios soberano ("es el Faraón el Emperador el Inca", dice en el poema inicial de sus *Cartas*),<sup>55</sup> pero un dios caído, nocturno, demoníaco

---

<sup>54</sup> Elena Sánchez Trigo, "El retrato femenino en la poesía provenzal", *Revista de Literatura Medieval*, 5 (1993), p. 248.

<sup>55</sup> César Moro, "Cartas", en *Obra poética, op. cit.*, pp. 73-74.

como en Baudelaire. Sus poderes reúnen lo creativo (refugio nostálgico del amado de una unión rememorada) pero, sobre todo, lo destructivo. Centro del mundo amoroso, reúne el poder de los hombres y de los dioses, el dios negro -Osiris o Tezcatlipoca- que aparece en una de sus líneas migratorias ("todo negro dios nocturno, todo de obsidiana").<sup>56</sup> El poeta diviniza al amado y busca en una especie de misticismo simbólico la (re)unión amorosa:

Demonio nocturno  
Así te levantas para siempre  
    Pisoteando el mundo que te ignora  
Y que ama sin saber tu nombre  
Y que gime tras el olor de tu paso  
De fuego de azufre de aire de tempestad  
De catástrofe [...]

(83-84)

Este poema de César Moro tiene semejanzas con un poema de Breton, "L'union libre". Se trata de una misma forma de composición parecida a la letanía (enunciada a partir de la anáfora, en la proliferación de imágenes asociativas). Las imágenes parecen pertenecer a una misma forma escritural y entablan entre ellas relaciones familiares. Breton: "Ma femme à la chevelure de feu de bois"; Moro: "Con tu cabellera de centellas negras"; Breton: "À la langue de pierre incroyable"; Moro: "Con tu lengua de helechos"; Breton: "Ma femme aux yeux de savane"; Moro: "Con tus ojos de asalto nocturno". El recorrido del

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 76.

cuerpo es también un recorrido alusivo, fragmentario -pese a que en el poema de Breton se busca configurar y reconstruir una "totalidad" fetichizada: el cuerpo soñado.

Bajo el título "El fuego y la poesía" se publicaron en *El Hijo Pródigo* las partes 2, 3 y 5 de este poema (al que finalmente se le agrega la primera, cuarta y sexta secciones).<sup>57</sup> El poema originalmente se llamaba "El amor del amor" y parece ser que tenía el epígrafe con los versos de Baudelaire que después Moro trasladó al inicio del poemario. Se trata de un poema y una erótica a la vez, en el sentido en que Moro explora el tema central de su poesía: el amor-pasión.

El lenguaje con el que lo hace -palabras violentas, sintaxis alterada, léxico antipoético- recuerda el tono de los manifiestos y proclamas de la época vanguardista. Se postula partidario del amor como combate, tributario de Marte (*amoris bellis*, como lo llamaba Catulo). Lo opuesto a ese amor es el amor mercurial, tributario de Mercurio, el dios de las transfiguraciones y las bodas alquímicas. Este último tipo de amor ha sido desplazado por el primero: el amor como guerra se ha impuesto sobre el verdadero amor, el alquímico. Es en el orden moral (en la religión judaico-cristiana) donde se origina la fractura amorosa:

Amo el amor  
El martes y no el miércoles

---

<sup>57</sup> César Moro, "El fuego y la poesía (fragmentos)", entrega ya citada, pp. 161-162.

Amo el amor de los estados desunidos  
El amor de unos doscientos cincuenta años  
Bajo la influencia nociva del judaísmo sobre la  
vida monástica

(87)

Tal amor inarmónico sólo puede conducir al caos, a una especie de apocalipsis interior. Los atributos de ese amor son el desastre ("amor-hecatombe"), la traición ("el amor como una puñalada"), el naufragio y la pérdida.

La enajenación absoluta del amante en el amado (el *retrato*, como en los cuadros religiosos del barroco, configura el rostro del éxtasis del paciente del amor: el amante extasiado en el acto amoroso) hace de la entrega un momento culminante y climático. La caída pasional es equivalente a la "muerte momentánea", a sumergirse en la noche extática lo mismo para el amante que para el místico que entra en contacto con la otredad amada. El enamorado prefigura la plena unión amorosa del amante y la divinidad:

La pérdida total del habla del aliento  
El reino de la sombra espesa  
Con los ojos salientes y asesinos  
La saliva larguísima  
La rabia de perderse  
El frenético despertar en medio de la noche

(88)

Amor y dolor son dos elementos que el amante descubre unidos. Hay un elemento fantasmal en el amor, en la evocación del amado como una otredad simbólica, una "sombra" que hace su aparición en el subconsciente visto como "un campo de agua":

Amo la rabia de perderte  
Tu ausencia en el caballo de los días  
Tu sombra y la idea de tu sombra  
Que se recorta sobre un campo de agua  
(89)

El amante tiene una conciencia del tiempo. Es el transcurrir vital lo que permite descubrir su angustia y su soledad. El amor hace que el hombre retorne a su sentimiento original. Es un tiempo vital, que lo descubre amando con la misma angustia del hombre primigenio (o aun de otros seres que, como el hombre, tienen en la naturaleza un mismo origen):

El tiempo que amanece dejándome más solo  
Al salir de mi sueño que un animal antediluviano  
perdido en la sombra de los días  
(89)

Es esa parte original lo que hace que el amor tenga una manifestación instintiva, natural, casi animal. De ahí el componente sado-masquista en la relación amorosa: la agresión como un deseo de posesión primigenia, de fusión destructiva con el otro. El acto amoroso se asemeja a un acto destructivo y el amante se desdobra en representaciones amenazantes (el amante carnívoro: "repartiéndome tus venas"; el amante vampiro: "bebiendo tu sangre"). Es *amoris bellis*, concebido como una "batalla amorosa", como una unidad y lucha de oponentes:

Ahora sería fácil destrozarnos lentamente  
Arrancarnos los miembros beber la sangre  
lentamente  
(90)

El acto pasional permite a los amantes vivir la ilusión de la abolición del tiempo. El tiempo vivido por los amantes tiene un ritmo propio, especial: la *lentitud*, no exactamente la detención del tiempo, sino su transcurrir a un ritmo más parsimonioso que el que tiene el tiempo cronológico. La noche es el espacio del encuentro amoroso y de la percepción de esa lentitud temporal:

La noche no termina y el amor se hace lento  
(90)

El nombre de ese estado es la embriaguez, sea báquica o amorosa. En ese estado anormal el acto amoroso se convierte en un ritual dionisiaco. El principio del placer es el elemento que potencia las fuerzas eróticas del hombre. En el centro de ese placer está el recorrido mediante la caricia del cuerpo por el amante (el cuerpo, aunque fragmentario, es erótico; las partes nombradas son zonas eróticas, puntos terminales del recorrido amoroso en sí, de la caricia). El amante así recorrido es a su vez divinizado, un *homo eroticus* dotado con los atributos de la bestia y la divinidad:

Tu cabeza gira tus piernas me envuelven  
Tus axilas brillan en la noche con todos sus pelos  
Tus piernas desnudas  
En el ángulo preciso  
El olor de tus piernas  
La lentitud de percepción  
El alcohol lentamente me levanta  
El alcohol que brota de tus ojos y que más tarde  
Hará crecer tu sombra  
Mesándome el cabello lentamente subo

Hasta tus labios de bestia

(90)

Si tocar el cuerpo -la caricia amorosa- es una forma de revelación y de conocimiento, *nombrar* esa otredad es descubrir su verdadero ser. El nombre del amado es uno y múltiple, normal y mítico. La voz del mito es la alusión, página del libro histórico que deja su huella en el poema. César Moro elabora sus alusiones a partir de fragmentos de su historia personal y de la Historia del mundo. El nombre es centro pasional, configura una transgresión y un desorden moral. Las alusiones no tienen un orden cronológico ni de lectura. Entre esas alusiones el nombre del amado (y en otra perspectiva también la de su complementario: el amante) ocupa un lugar cósmico; es casi imposible nombrarlo si no se recurre a los extremos del lenguaje, o la enumeración de nombres o bien al "alfabeto enfurecido":

Armodio Nerón Calígula Agripina Luis II de Baviera  
Antonio Cretina César  
Tu nombre aparece intermitente  
Sobre un inmenso ombligo de panadería  
A veces ocupa el horizonte  
A veces puebla el cielo en forma de minúsculas  
abejas  
Siempre puedo leerlo en todas direcciones

(91)

El mundo amoroso de César Moro es un mundo onírico, del inconsciente, de la *otredad* vivida por el hombre. Un símbolo en especial, el del agua, remite a ese mundo de lo vivido inconscientemente por el hombre: el sueño. Hay

en todo el poema un mundo acuático que deforma la percepción del tiempo ("el agua lenta") o transfigura las cosas ("el rostro leve lento"). El mundo así percibido es siempre acuático, móvil y rítmico, como flotante en un mar de agua o de sueños:

El agua cayendo lenta  
Sobre el mundo  
Junto a tu reino calcinante  
Tras los muros del espacio  
Y nada más el gran espacio navegable  
El cuarto sube y baja  
Las olas no hacen nada

(92)

Los símbolos de la poesía de César Moro aparentemente son símbolos muy tradicionales. El *fuego* (alusión a la pasión), la *noche* (espacio de gestación o muerte), la *luna* (lo claro y lo oscuro a la vez), el *muro* (espacio protector), la *sombra* (alusión a la otredad) son símbolos constantes en sus poemas. Del mismo orden son las alusiones a elementos vitales (el *árbol*) o al *agua* (el *sueño*). Esa escritura simbólica, sin embargo, se pone en movimiento en un nuevo contexto poético: en el *poema onírico*, abriendo la gama de sus alusiones y de sus connotaciones. Ese simple movimiento hace que el símbolo pase de signo cerrado a signo abierto, y que opere como un conjunto de signos en rotación que van dispersando sus semas en el poema:

Un árbol ha crecido  
En vano cierro las ventanas  
Miro la luna

El viento no ha cesado de llamar a mi puerta  
La vida oscura empieza

(92)

El poema "La vida escandalosa de César Moro" juega con el signo "autobiográfico". En realidad no es una (auto)biografía sino un poema donde la huella vital deja su impresión. Para Julio Ortega, "ese poema es de una plenitud lúdica, y de un lujoso hedonismo, que alegoriza ese amor uranista".<sup>58</sup> Sabemos que Moro escribió los poemas de *La tortuga ecuestre* bajo el influjo amoroso de Antonio (el "Antonio-Dios" del poema de César Moro que su albacea literario, André Coyné, hizo figurar al inicio de las *Cartas*). Transfiguración literaria en símbolo de transgresión, ese amado cruza todo el poemario de *La tortuga ecuestre* en una especie de clave secreta.

El verso "dispérsame en la lluvia" (que aparece con ligeras variantes en las *Cartas* y reaparece en el poema)<sup>59</sup> es una especie de verso migratorio, que es una de las formas en que el poeta peruano traslada sus propios versos (o fragmentos de ellos) a otros textos. Es también una especie de *leitmotiv*, que acentúa el sentido obsesivo con el que se nombra la pasión amorosa (equiparada casi a una fuerza natural). Esa pasión lleva a la búsqueda de la

---

<sup>58</sup> Julio Ortega, "La poesía de César Moro", en *La imaginación crítica. Ensayos sobre la modernidad en el Perú*, Peisa, Lima, 1974, p. 151.

<sup>59</sup> Dice en la última de las cartas: "Dispérsame en el aire o en el fuego" y "Dispérsame en la lluvia o en la ausencia celeste". César Moro, "Cartas", en *Obra poética, op. cit.*, pp. 79-80.

unión -aun a riesgo de la autodestrucción- del amante con su divinidad complementaria, el amado:

Dispérsame en la lluvia o en la humareda de los  
torrentes que pasan  
Al margen de la noche en que nos vemos tras el  
correr de nubes  
Que se muestran a los ojos de los amantes que salen  
De sus poderosos castillos de torres de sangre y de  
hielo  
Teñir el hielo rasgar el salto de tardíos regresos  
(93)

Escribir la pasión es un acto riesgoso. Moro recurre a sus símbolos para nombrarla: la noche -su espacio marginal-, la lluvia, el fuego, el hielo, la sangre, el oráculo. Esos signos se interpenetran, se funden, casi como intentan unirse los amantes mismos. El amado es el Rey, encarnación de la divinidad. El encuentro amoroso es un acto de muerte (la muerte momentánea de los amantes) que tiene lugar cerca de la tumba del Rey, donde las cosas se precipitan en el caos o en la destrucción (la *alusión* es la forma de nombrar el mundo referido): Richard Wagner (símbolo decadente de la gloria), Luis de Baviera (sujeto de la transgresión sexual y de la locura), Babilonia y Trastévere (espacios de la ciudad castigada y del lugar -*trans Tiber*- del sacrificio de San Pedro).

Como Baudelaire, César Moro reúne los elementos de amor y "morbidez" y describe el amor como una experiencia

de muerte.<sup>60</sup> La tumba es la alusión a esa muerte momentánea que experimentan los amantes en el acto amoroso. El encuentro de los amantes tiene lugar en el espacio sagrado (como las walkirias: en el claro del bosque). El tigre (la criatura perfecta de la creación, según William Blake),<sup>61</sup> moribundo, simboliza la pasión. El tiempo en ese encuentro pasional es regresivo, una vuelta al origen, a una especie de estado adánico donde los amantes se transfiguran en dos tigres ("los dos más hermosos tigres"), unidad perfecta de la pareja pasional:

Los árboles vuelan a ser semillas y el bosque  
desaparece  
Y se cubre de niebla rastrera  
Miríadas de insectos ahora en libertad ensordecen  
el aire  
Al paso de los dos más hermosos tigres del mundo  
(94)

Como ya adelantamos, el mundo pasional de Moro es un mundo dual, de creación y destrucción perpetuas. La figura de esta dicotomía es el *oxímoron*. El mundo es visto en su maravillosa dicotomía: las lluvias son "divinamente funestas", el bosque "carnívoro". Ese mundo es además maravilloso, unión de objetos alejados entre sí que entran en una relación analógica. La figura de esta analogía es la imagen surreal: "medallas de esponjas",

---

<sup>60</sup> Robert Nugent, "Villaurrutia and Baudelaire", *Hispania*, 43 (1960), p. 205.

<sup>61</sup> El simbolismo del tigre en Blake reúne elementos contradictorios: "bloodthirsty cruelty", "extreme of energy or passion", "creative vitality". Mary R. Bayne y Rodney M. Bayne, "Blake's Other Tigers, and 'The Tyger'", *Studies in English Literature*, 15 (1975), p. 574.

"cabezas elefantinas", "toro alado", "caballos migratorios", "bailarinas hirvientes". Los amantes son los "raros", quienes cruzan ese bosque simbólico, ese paraíso ruinoso ("la hecatombe forestal"), los que se reúnen en la noche marginal, contemplándose y gozándose en su amor uranista:

En el bosque solemne carnívoro y bituminoso  
Donde los raros paseantes se embriagan los ojos  
abiertos

(93)

La palabra de Moro es un punto de reunión de elementos diversos. El sustantivo y, sobre todo, el adjetivo inhabitual son su forma de nombrar el mundo de la maravilla. Hay, a decir de Dunstan Martin, en la poesía de Moro una *imaginería alucinatoria*.<sup>62</sup> Su fauna es fabulosa: el "toro alado", los "caballos migratorios" o las "tortugas de primera magnitud" y sólo tienen lugar no en el mundo sensible o inteligible, sino en el espacio maravilloso de la realidad poética. También su "bosque carnívoro" o sus "bailarinas hirvientes" sólo pueden adquirir forma en el maravilloso mundo onírico del poema.

La imagen onírica de Moro a menudo parece provenir de la "imagen alucinatoria" de Rimbaud: un simple objeto,

---

<sup>62</sup> "Hallucinatory imagery" llama G. Dunstan a este peculiar conjunto de imágenes oníricas: "Such imagery needs to be 'visualized' as if it were a description of a fantastic other reality." Graham Dunstan Martin, "A Measure of Distance: The Rhetoric of the Surrealist Adjective", *Forum For Modern Languages Studies, Surrealism and Language*, 27 (1982), p. 112.

desgajado de su dimensión espacio-temporal, se transmuta en las más diversas realidades, haciendo girar sus significaciones, fusionando o traslapando sus sentidos. Un equivalente de esas imágenes "alucinantes" serían las imágenes pictóricas obtenidas mediante el *fumage* o el "método paranoico-crítico" (de Salvador Dalí), o el relato de asociación libre típico de los sueños, como los describe Freud:

*Sobre la navaja vuela un halcón devorando un enigma en forma de condensación de vapor; a veces es un cesto colmado de ojos de animales y de cartas de amor llenas con una sola letra [...]*

(94; las cursivas y la disposición en prosa figuran en el original)

"Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre"<sup>63</sup> está dedicado a dos pintoras y poetas surrealistas que Moro reencuentra exiliadas en México: a Alice Rahon<sup>64</sup> -esposa del pintor emigrado Wolfgang Paalen- y a Valentine Penrose -esposa del pintor surrealista inglés Roger Penrose-. Es el poema que cierra el libro y es el más desbordadamente "automatista" de todos los textos de *La tortuga ecuestre*. La sensación que se tiene al leerlo es la de la presencia de un caos absoluto. La visión que ofrece es de un mundo

---

<sup>63</sup> Publicado por primera vez en *El Uso de la Palabra*, 1 (1939), p. 1.

<sup>64</sup> César Moro publica posteriormente a este poema dos comentarios en torno a la pintura de la exiliada francesa: "Alice Paalen", en *Letras de México*, vol. IV, núm 18 (1 de junio de 1944), p. 6; y "Algunas reflexiones a propósito de la pintura de Alice Paalen", art. cit., pp. 140-150. En la dedicatoria del poema nombra a la pintora por su nombre de soltera, Alice Rahon.

en extinción, como la de los habitantes de Madagascar ("la desaparición de los malgaches"), una lejana isla cercana al continente africano que acentúa el elemento de "exotismo"; también presenta metamorfosis monstruosas ("mandarines de tela metálica", "gallinas elefantinas"). En realidad todo se trastoca en esta visión caótica del mundo: lo cósmico y lo natural se funden dando lugar a un mundo absolutamente absurdo ("el agua telefónica con alambres de naranja"). El *logos* poético se convierte en una especie de lenguaje de la locura ("el lenguaje de albor de los idiotas"). La ausencia de puntuación acentúa este sentido caótico y desordenado de las frases.

El atrevimiento verbal de Moro es absoluto: su verso se expande, se convierte en un verso desbordado que se acerca a los límites de la prosa. La concatenación de palabras, aunque formalmente sigue conservando la estructura sintáctica, altera por completo el orden semántico, reuniendo palabras en libres asociaciones ("algas ninfómanas"). A veces no es sólo un adjetivo sino varios los que circulan alrededor del sustantivo, alterando y modificando su habitual significación ("momias reales evaporantes infanticidas"). Hay una relación de completo extrañamiento entre los elementos de la frase, llegándose a mezclar palabras sin importar su prestigio dentro del sistema poético:

En el lenguaje de albor de los idiotas o en el

vuelo impecable de una ostra desplazándose de su  
palacio de invierno a su palacio de verano  
Entre colchones de algas ninfómanas y corales  
demente-precoces y peces libres como el viento  
empecinado golpeando mi cabeza nictálope

(95)

Hay elementos que Moro vuelve a emplear en este poema, como las imágenes que alteran por completo la objetividad del mundo descrito. Hay asimismo imágenes sub-marinas -que en otro plano hemos identificado con la incursión en las aguas oscuras del inconsciente- ("A oscuras / En la cama / A mil pies bajo el mar"). Algunos símbolos oníricos son recurrentes, como el del tigre que en Moro significa la más pura pasión erótica ("un tigre que se vuelve translúcido sobre el cuerpo de una mujer desnuda"). Quizás la fuerza más intensa en el poema se logre en la visión de ese mundo en ruinas, de ese apocalipsis vital y cósmico. Derruidos todos los valores, se asiste por parte del poeta a una experiencia de abandono completo, "de ausencia y exilio"<sup>65</sup> que, como en Arthur Rimbaud, se resuelve no en la blasfemia, sino en la rebelión absoluta ante un mundo que sólo le deja su visión del desastre y su vacío espiritual. De ahí el grito último de rebelión:

Una cabellera desnuda flameante en la noche al  
mediodía en el sitio en que invariablemente  
escupo cuando se aproxima el Ángelus

(96)

---

<sup>65</sup> John T. Naughton, "L'absence de Dieu dans la poésie française: de Nerval à Rimbaud", *Dalhousie French Studies*, 32 (1992), p. 36.

Como un movimiento circular, el poema cierra el ciclo "visionario" de una especie de paraíso en ruinas. En el poema que abre *La tortuga ecuestre* se ve cómo los valores del mundo se deterioran, se extinguen (incluidos por supuesto los valores poéticos). La palabra poética cumple la función de un doblaje de ese mundo caótico: el poema se desborda, los versos adquieren la medida de la angustia, la palabra se fusiona libremente en una asociación libre.

En el poema que cierra el poemario el vacío es espiritual y absoluto. La mirada apocalíptica deja al poeta en el vacío, en la soledad absoluta, pues el suyo es un apocalipsis sin divinidad. "Arte deshumanizado" o "poética del caos", llamaron sucesivamente Ortega y Gasset y Amado Alonso a esta poesía desbordada y experimental que, mediante la ruptura del lenguaje poético tradicional, intentaba con sus audacias situarse en los extremos del lenguaje poético. Esta poética del caos y de la palabra que lo nombra (volviéndose caótica a su vez) está en la base del poemario de César Moro, que recurre a las formas desbordadas del surrealismo para reconstruir un imposible: la escritura automática. El fondo escritural que leemos en esos poemas alucinantes reunidos por César Moro en *La tortuga ecuestre* busca restituir una poética (la del surrealismo) y una técnica

escritural (el automatismo) como una manera de nombrar un mundo que se parece cada vez más a un paraíso en ruinas.

### CAPÍTULO 3

#### ***Lettre d'amour: (des)construir lo surrealista***

Entre los libros que César Moro escribe en francés hay dos que logra publicar en México (son en realidad los dos únicos libros publicados en vida por el poeta peruano): *Le château de grisou* (1943)<sup>1</sup> y *Lettre d'amour* (1944).<sup>2</sup> Este último se publicó en una *plquette* que es ahora una rareza bibliográfica: apenas se imprimieron 50 ejemplares (con un aguafuerte original de su amiga, la poeta y pintora Alice Paalen), en "papel Fiesta" y numerados y firmados por el autor. En la portada, el título aparece repetido en varios idiomas, resaltando en tinta roja el título en francés. Un anuncio aparecido en la revista *Dyn* anticipa el precio que tendría (40 pesos en México y 10 dólares en el extranjero) la hermosa publicación del poema.<sup>3</sup> Está perdido el primer ejemplar "hors commerce" con el manuscrito y la primera prueba del aguafuerte.

Por ser una rareza bibliográfica y por haber circulado casi exclusivamente entre un pequeño grupo de amigos (Moro publicó su poemario a partir de una lista de suscriptores), *Lettre d'amour* tuvo una recepción escasa. La crítica belga Émilie Noulet publicó, dos años después

---

<sup>1</sup> César Moro, *Le château de grisou*, Tigrondine, México, 1943.

<sup>2</sup> César Moro, *Lettre d'amour*, Dyn, México, 1944.

<sup>3</sup> César Moro, "Lettre d'amour. Poème par César Moro", *Dyn*, 4-5 (1943), s. p.

de que apareciera la *plaquette* de Moro, una breve reseña en *Orbe*, una insólita revista (escrita en francés y en español) que ella editaba por esa época en la Ciudad de México y de la que llegaron a aparecer sólo seis números entre 1945 y 1946.

En el primer número de *Orbe* aparece la nota que la célebre lectora de Rimbaud hace sobre *Lettre d'amour*. De la reseña de Émilie Noulet destaca el aprecio por la calidad artística de la edición. En el aspecto estilístico advierte en la desarticulación sintáctica, desde el primer verso, un deliberado propósito de "construir lo surrealista". El vocabulario, las imágenes y aun cierto "dolor secreto" del poema atraen la atención de la crítica francesa:

Esta delgada y hermosa plaqueta se dirige primero a los ojos. Los divierte por la idea y la presentación de la portada; los retiene después por el delicado y vibrante dibujo de Alice Paalen, aguafuerte original que lleva a cada uno de los cincuenta ejemplares; los hiere con el primer verso del texto, artificialmente formado de un largo sustantivo que desarticula el ritmo, especialmente escogido *para construir lo surrealista*. Después se encuentra por fin la poesía y las cualidades habituales del autor; la belleza de su vocabulario, sus imágenes resbaladizas que dan antes que todo una impresión de contacto, una acariciadora agitación de velos detrás de los que palpita un dolor secreto.<sup>4</sup>

Otro eco de la lectura contemporánea de *Lettre d'amour* está en una carta que le escribe a César Moro, desde Lima, su amiga Margueritte Wencellius, carta que

---

<sup>4</sup> Émilie Noulet, "César Moro, *Lettre d'amour*", *Orbe*, 1 (1945), p. 87.

aparece publicada en el número 5 de *Las Moradas*. En esa misiva el tema del "dolor secreto" es también aludido. No obstante el tono privado de sus comentarios, la amiga de Moro advierte el tono *de profundis* de la melopea moreana y el componente pasional del poema: "En su poesía hay la angustia de quien se apresta a hacer el 'salto de la muerte'. Hay esa suspensión de la vida ante el abismo."<sup>5</sup> Sin embargo, ese elemento emotivo del poema de Moro, a su juicio, tiene un riesgo: la caída pasional. En el horizonte estético el prestigio de Paul Valéry y las diversas formas de la *poesía pura* ganaban terreno sobre los excesos del desbordamiento pasional de vieja raigambre romántica. Por ello su lectora le dice: "quisiera suplicarle que nunca 'se sirva' de su sufrimiento para escribir; quiero decir, expresamente".<sup>6</sup> Moro, sin embargo, va a salir airoso de la caída sentimental al verter ese "sufrimiento" y esa "angustia" en una escritura donde el énfasis se va a poner en la "arquitectura del poema"<sup>7</sup> y en llevarlo por caminos "más seguros que aquéllos de la escritura automática".

*Lettre d'amour* es un poema de una escritura fluctuante, fronteriza, que se mueve entre unas formas verbales que quieren construir *lo surrealista* y otras de

---

<sup>5</sup> Margueritte Wencellius, "Carta a César Moro", *Las Moradas*, 5 (1948), p. 211.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>7</sup> Ricardo Silva-Santesteban, "La poesía como fatalidad", en César Moro, *Obra poética, op. cit.*, p. 37.

distinta índole que buscan separarse de esas mismas formas. Ese elemento de transición del poema moreano lo advirtió el joven crítico Vargas Llosa:

*Carta de amor* es no sólo uno de los poemas más hermosos de Moro sino, tal vez, el más representativo: en él se comprueba, nítidamente, la convivencia, dentro de una unidad poética, de elementos típicos del surrealismo con otros que no lo son ni por asomo. [...] *Carta de amor* no ha sido escrito conforme a las fórmulas "tradicionales" o "clásicas" de poesía surrealista.<sup>8</sup>

Entre los cambios poéticos evidentes que presenta *Lettre d'amour* está su extensión, el hecho de ser un poema más o menos extenso (escrituras modélicas de ese poema que busca prolongar su estructura interna serían los poemas-viaje como *Le bateau ivre* de Arthur Rimbaud y *Zone* de Guillaume Apollinaire; o incluso los poemas de corte más purista como *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé y *Le cimetière marin* de Paul Valéry).<sup>9</sup>

En realidad Moro intenta ahora en *Lettre d'amour* hacer realidad el programa del poema extenso de la modernidad; programa no ciertamente explícito, sino dado a partir de una serie de intuiciones que van desde el ideal wagneriano de que el poema debería ser el equivalente de una pieza musical y ser él mismo "una

---

<sup>8</sup> Mario Vargas Llosa, "Carta de amor, de César Moro", *Literatura*, 2 (1958), p. 28.

<sup>9</sup> Caws dice de esos poemas extensos: "These major poems have prepared us for the experience of the metaphysical and mental passage of the long poem." Mary Ann Caws, "Yves Bonnefoy, 'Sostenuto' on Sustaining the Long Poem", *L'Esprit Créateur*, 3 (1996), p. 84.

perfecta música", o bien ser el vehículo de la divisa mallarmeana de "la disparition élocutoire du poète"<sup>10</sup> llevando al poema a una "strictly controlled form".<sup>11</sup>

*Lettre d'amour* se aparta de la anterior poesía de Moro, centrada en la forma experimental del poema-plástico o poema-cuadro. Era esa clase de poema una especie de *collage*, escrito mediante la yuxtaposición de imágenes disímiles, que buscaba una relación por asociación de sus elementos y aspiraba a una síntesis. En su lugar, hay una especie de vuelta al poema más o menos prolongado, a la forma sostenida (el "sostenuto" de raigambre musical, como lo llamaba Yves Bonnefoy).

El destinatario de *Lettre d'amour*, uno de los poemas amorosos de Moro, permaneció en el misterio hasta que André Coyné reveló el nombre de Antonio Acosta, un soldado que Moro conoció el mismo año de su llegada a México en un viaje por el interior, en San Luis Potosí; el mismo misterioso "Antonio" al que escribió *La tortuga ecuestre* y las *Cartas*. En ese sentido *La tortuga ecuestre*, *Cartas* y *Lettre d'amour* formarían temáticamente una unidad: el "ciclo de Antonio", como lo llama André Coyné. Sin embargo, cambios formales visibles (aparte de los diferentes idiomas en que fueron escritos, pues

---

<sup>10</sup> La cita de Mallarmé proviene de Bruce Morris en "Elaborate Form: Symons, Yeats, and Mallarmé", *Yeats. An Annual of Critical and Textual Studies*, 4 (1986), p. 106.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 111.

recuérdese que *La tortuga ecuestre* y las *Cartas* se escribieron en español, en tanto que *Lettre d'amour* se escribió en francés) separan a cada uno de los textos. Los poemas de *La tortuga ecuestre* son aún subsidiarios de las formas y las asociaciones libres típicas de la escritura automática. Las *Cartas*, pese a su intenso lirismo y su acercamiento a la poesía, son más bien cartas en prosa, intimistas, de un marcado sentido sentimental.

Los lectores de *Lettre d'amour* han destacado la violencia verbal y la fuerza de sus imágenes; también han insistido en que es un poema de amor. Incluso de "dolorido amor",<sup>12</sup> como lo leyó Sologuren (siguiendo a Wencellius). Quizás habría que decir que más bien se trata de un poema de desamor, del estado límite a que llega quien ha perdido el amor; es la poetización de la experiencia espiritual de la pérdida amorosa.

El poema tiene tres movimientos escriturales: en el primero es una celebración pasional en torno a lo que Guillermo Sucre ha llamado una "poética del cuerpo". En el segundo, hay un marcado tono nostálgico y el núcleo temático parece ser la memoria y el olvido. El tercer movimiento es un distanciamiento del poeta que asiste a

---

<sup>12</sup> "Carta de amor quizá sea el más intenso vuelo entre tantos otros testimonios suyos de 'dolorido amor'." Javier Sologuren, "Rito y recuperación de César Moro", en *Gravitaciones y tangencias*, Colmillo Blanco, Lima, 1998, p. 227.

la propia representación de su drama interior y al derrumbe del mundo amoroso más como espectador que como protagonista.

El poema está escrito en el *vers libre* francés y su extensión de alrededor de cien versos recuerda más el carácter del poema simbolista -con su intención de desarrollo- que la intencionalidad de síntesis del poema cubista o surrealista. César Moro recurre en *Lettre d'amour* a las anáforas ("Je pense", "Vainement", "dans", etc.), a las repeticiones y a la construcción paralelística ("prison" = "absence"; "solitude" = "poème"), como elementos que prolongan y le dan ese carácter de *sostenuto* a la escritura del poema.

El cuerpo pasional es el centro de la exaltación celebratoria, aunque se trata de un cuerpo aludido, metáfora plena del deseo. La metáfora con sus poderes de alusión va a nombrar los atributos del cuerpo, casi como una proliferación, donde la órbita de sentido se va alejando cada vez más de su núcleo inicial. Así, la palabra "sourire" será nombrada como "le bois retentissant de mon enfance" o "la source" o "la pierre pour des siècles choisie pour appuyer ma tête"; o alrededor de "visage" girarán las sustituciones de "immobile braise" o "la voie lactée" o "ce chagrin immense". La sinestesia, con su intercambio de sentidos y la trasmutación sígnica de las sensaciones, es un

elemento que aparece a menudo en la escritura moreana ("la rumeur végétale de tes mots"), pero ahora su presencia es atenuada y su lugar central lo ocupa la metáfora.

La lengua de César Moro en *Lettre d'amour* revitaliza la metáfora a tal grado que uno piensa más en Góngora y en los modernos neobarrocos que recrean la proliferación del tropo, y menos en las fórmulas surrealistas del automatismo escritural.

La palabra que nombra el amor se transforma en el objeto del poema, de tal modo que enfrentada a nombrar la experiencia límite de la pasión la palabra se transforma en lenguaje natural ("la rumeur végétale de tes mots") o en una voz extraña a la voz humana ("Intraitable à ton souvenir la voix humaine m'est odieuse"). Si el significante muestra sus límites para nombrar ciertos estados de la experiencia humana, aún más limitado se encuentra el significado para abarcar los signos del cuerpo amado ("Toute idée de noir es faible pour exprimer le long ululement du noir sur noir éclatant ardemment"). El poeta tiene que recurrir a los estados límite de la experiencia -la palabra del sueño, de la alucinación- para nombrar la experiencia pasional: "ce nom naguère adoré / je mets toute mon adresse à l'épeler / suivant ses transformations hallucinatoires". El amor es una experiencia límite y por ello el lenguaje que lo nombra

se adentra en esas zonas extremas que buscan resignificarlo y aprehender su oculto estremecimiento.

En *Lettre d'amour* el amor tiene un lado luminoso, celebratorio, de recuperación de un estado infantil, casi adánico ("Ton sourire n'était-il pas le bois retentissant de mon enfance / n'étais-tu pas la source / la pierre pour des siècles choisie pour appuyer ma tête?"). A su vez, ese universo amoroso tiene un lado caótico, de destrucción, pues pareciera que se asiste a un espectáculo en ruinas, donde el amante se transforma en un espectador y presencia la caída de su propio mundo interior ("théâtre vide à l'heure du spectacle inénarrable").

En el límite de esa experiencia contradictoria, entre los extremos de la creación y la destrucción, lo que queda es la soledad del "yo poético", sumergido en las vivas aguas de la vida, con el rostro marcado por las huellas del tormento amoroso. La soledad como estado absoluto es lo que el poeta descubre después de contemplar su propio drama amoroso:

Vainement je blesse les murailles  
au loin tombent les rideaux précaires de l'oubli  
à bout de forces  
devant le paysage tordu dans la tempête

(168)

*Lettre d'amour* es una metáfora prolongada de una experiencia amorosa y, si bien recupera algunas formas de escritura cercanas al surrealismo (imágenes como "une

épée traverse de part en part un fauve" o "une colombe ensanglantée tombe à mes pieds / devenus rocher de corail support d'épaves / d'oiseaux carnivores", son imágenes familiares, de época, asociaciones oníricas casi alucinatorias que recuerdan las imágenes pictóricas de los cuadros de Wolfgang Paalen o de Marx Ernst), el mecanismo constructivo se desplaza a los elementos paralelísticos y anafóricos y a la recreación de la metáfora.

El principal cambio en la escritura de Moro a partir de *Lettre d'amour* es su alejamiento de la *écriture automatique*, aun cuando la huella surrealista es todavía visible en la atmósfera nocturna -el astro Venus, que une el día a la noche, preside el poema- y en la modelización onírica de algunas de sus más intensas imágenes.

El amor implica la unión de la pareja, el retorno a la figura original. El andrógino, Adán y Eva, la máquina amorosa que dibujó Da Vinci como una pareja haciendo el amor, esas figuras son formas codificadas de la unidad en el discurso amoroso. En *Lettre d'amour* esa unidad es ilusoria porque el ideal de la armonía se rompe con la realidad de la separación de los amantes y su entrada al reino de la destrucción, el horror, el vacío. Lo había dicho Emilio Adolfo Westphalen (quien vierte

magistralmente al castellano el poema moreano):<sup>13</sup> "la representación del amor en los poemas de Moro es a menudo espantable - se desencadenan cataclismos - reina el asesinato. Se sospecha que para Moro lo ideal sería que los amantes se devoraran mutuamente."<sup>14</sup>

\*

*Lettre d'amour* además marca el retorno casi definitivo de César Moro al idioma francés (idioma que había adoptado como su propia lengua poética desde los años de su vida en París, cuando toma contacto con los poetas surrealistas), después de la eclosión verbal de *La tortuga ecuestre*, su único poemario escrito en español.

Hablando del momento en que César Moro decide cambiar de lengua y escribir en francés y en la modalidad surrealista, Westphalen dice que "es un misterio para nosotros las circunstancias por las cuales Moro llegó a adoptar el francés como su lengua poética. Los que lo conocimos íntimamente conjeturamos que no fue un proceso fácil ni deliberado."<sup>15</sup> Se sabe que al llegar a Francia, César Moro apenas si tenía los rudimentos del francés, que había aprendido en el Colegio jesuita de La Inmaculada, "un colegio limeño, no regido por personal

---

<sup>13</sup> César Moro, "Carta de amor", trad. Emilio Adolfo Westphalen, *Las Moradas*, 5 (1948), pp. 117-120.

<sup>14</sup> Emilio Adolfo Westphalen, "Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas", en *Escritos varios sobre arte y poesía*, op. cit., p. 215.

<sup>15</sup> Emilio Adolfo Westphalen, "Nota sobre César Moro", en *Escritos varios*, op. cit., p. 109.

docente francés".<sup>16</sup> Américo Ferrari advierte la singularidad del francés de Moro, en el cual no faltan "bizarres fautes de syntaxe et de lexique".<sup>17</sup>

Con la adopción del francés como *lingua prima*, Moro parece prolongar el programa modernista del siglo XIX, en el cual París se convierte en un centro cultural mundial y el francés en una lengua prestigiada. La vanguardia, en el periodo de entreguerras, renueva esa importancia de la cultura francesa como polo de atracción para los artistas de Latinoamérica, con el consecuente prestigio del francés como lengua literaria.<sup>18</sup>

Entre los poetas hispanoamericanos modernos, César Moro no es el único que adopta el francés como su lengua poética, pero sí el más excepcional. El español Juan Larrea utilizó el francés casi exclusivamente como su lengua para escribir poesía (cuando dejó de escribir versos, en 1933, abandonó el idioma galo y reanudó su obra en prosa en un retorno definitivo al castellano). El chileno Vicente Huidobro escribe también una parte de su obra poética en francés y otra parte en español, aunque

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>17</sup> Américo Ferrari, "Traduction et bilinguisme: le cas de César Moro", *Colloquium Helveticum*, 28 (1998), p. 196.

<sup>18</sup> Waldo Frank menciona la "migración de artistas hacia París", provenientes de Europa Central y Oriental. Los nombres de T. Tzara, M. Janco, W. Paalen, I. Voronca son representativos de este flujo constante de artistas hacia París. Ese flujo es global y los escritores latinoamericanos no estuvieron fuera de esa corriente de época. Waldo Frank, "Huidobro, Moro, Juangotena, tres incursiones poéticas en lengua francesa", *Taller de Letras*, 36 (2005), p. 43.

siempre volviendo a su lengua materna. En cambio, César Moro escribe en mayor medida su obra en francés, volviéndose su lengua poética de elección permanente.

*Lettre d'amour*, insisto, marca el retorno casi definitivo de César Moro al idioma francés, el que salvo contadas circunstancias y retornos al idioma materno, sería su lengua poética dominante. En esta elección del idioma galo hay también -como lo sugiere Gaëlle Hourdin- un cambio de poética. Si al español corresponde la explosión volcánica del lenguaje automatista, las asociaciones libres y las imágenes alucinadas de *La tortuga ecuestre*, el francés expresará una poesía más contenida, más hermética e intelectualizada: "el francés respresenta en la poesía moreana la lengua del secreto, al mismo tiempo que constituye la lengua de la libertad expresiva, sonora y lúdica."<sup>19</sup>

En París y con el contacto con los poetas surrealistas -hacia 1928-, Moro parece adoptar el francés como su lengua poética, aunque sólo se conoce un poema en prosa en ese idioma escrito en 1930 y poemas en francés hasta 1932.<sup>20</sup> Se sabe que escribió dos cuadernos de poesía en esa lengua, que desgraciadamente Paul Éluard perdió;

---

<sup>19</sup> Gaëlle Hourdin, "El imaginario poético de César Moro: un espacio entre dos lenguas", *Simposio Imaginarios poéticos de ida y vuelta: teorías y teoremas de América Latina y Europa*, Bruselas, 2007, p. 6.

<sup>20</sup> "Nous n'aurons à vrai dire pas, avant 1932-33, de poésie de Moro dans sa nouvelle langue." Américo Ferrari, "Traduction et bilinguisme...", art. cit., p. 194.

aunque su albacea literario, André Coyné, conservó y publicó otros dos de sus poemarios en francés, escritos parcialmente en París y publicados póstumamente: *Ces poèmes...* (1930-1936) y *Couleur de bas-rêves tête de nègre* (1933-1934).

De retorno a Perú, Moro sigue escribiendo algunos poemas sueltos en francés, pero es en México, en un momento importante de su vida amorosa -conoce a Antonio Acosta, un cadete del Colegio Militar-, cuando retorna a la lengua materna, el español, en *La tortuga ecuestre* (1938-1939). La experiencia amorosa hasta un punto límite (una pasión "volcánica", la llama Martha L. Canfield, que se expresa en "una poesía igualmente *volcánica*")<sup>21</sup> lo hace retornar, en una especie de lenguaje poético pasional, desbordado y alucinado, a la *madre lingua*.

Pese a este importante retorno al español, Canfield ve la adopción del francés por parte del poeta peruano como una elección casi definitiva: "su cambio de idioma fue definitivo y radical".<sup>22</sup> Incluso, aunque Moro retorna a América Latina y ya nunca regresa a Francia, sigue escribiendo casi toda su obra poética en el idioma galo:

En 1933 Moro regresó al Perú y la excepcionalidad de su caso, así como su diversidad respecto a otros escritores que han adoptado como lengua literaria una distinta de la materna -ya sea transitoriamente como Beckett, o definitivamente

---

<sup>21</sup> Martha L. Canfield, "César Moro: ¿bilingüismo o translingüismo?", *Agulha*, 50 (2006), p. 9.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 2.

como Conrad o Canetti-, está en el hecho de que Moro siguió escribiendo en francés aunque nunca más volviera a Francia, transcurriendo el resto de su vida en países de lengua española, del 33 al 38 en Perú, del 38 al 48 en México y luego de nuevo en Perú hasta su muerte, en 1956. Mientras tanto, una mínima parte de lo que escribía se publicaba en ediciones mexicanas o peruanas, pero siempre en francés: *Le château de grisou*, *Lettre d'amour*, *Trafalgar Square*.<sup>23</sup>

La tesis de Canfield va más lejos aún. Sostiene que Moro "no solamente quiso cambiar su lengua materna, sino que incluso renegó de ella".<sup>24</sup> A menudo, en sus cartas, cuando escribe en español, deforma la ortografía de la lengua. Y hay testimonios que hablan de que incluso en su vida cotidiana el poeta usaba el francés (un francés cada vez más personal y que cada vez más nadie entendía) como su lengua regular.

Al parecer la motivación del poeta por cambiar de lengua está relacionada con una especie de exilio autoimpuesto, que lo hace ser una especie de extranjero en los territorios geográficos y poéticos que va recorriendo. Hacia 1928, con su contacto con los surrealistas parisinos -en especial con André Breton y Paul Éluard-, Moro adopta el francés como su lengua poética. Pero no es el único cambio de su devenir personal y literario. Desde 1923 había cambiado de nombre, imponiendo incluso a su propia familia el nombre literario de César Moro en lugar de su original

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 4.

apelativo, Alfredo Quípez Asín. También había abandonado su país en una especie de exilio voluntario en 1925. Canfield intenta dar una respuesta desde la perspectiva del psicoanálisis, explorando la homofilia y el conflicto edípico del poeta (Moro vive su homosexualidad en una Lima tradicional y mojigata e incluso en el ambiente más libre de París mantiene en un discreto silencio su preferencia, o por lo menos no la hace explícita entre el "círculo surrealista", donde la voz de autoridad de André Breton se imponía como un tácito rechazo de la homosexualidad). Huir de la lengua materna tiene su equivalente simbólico en la huída de la madre, como había huido de su nombre original, de su patria y de su propia tradición literaria. El francés se presenta entonces, según Canfield, como una especie de lengua de refugio, de idioma de exilio, de *lengua que salva*, equivalente a una forma de afirmar su propio proceso anímico, su elección erótica y sobre todo como una manera de restituir su "equilibrio afectivo" y poético.

Gaëlle Hourdin también ensaya una explicación del bilingüismo de la poesía de César Moro, relacionándolo con un proceso de "ida y vuelta entre Europa y América",<sup>25</sup> que se materializa en la lengua y, en especial, en el

---

<sup>25</sup> Gaëlle Hourdin, "El imaginario poético de César Moro...", art. cit., p. 3.

lenguaje poético con el que el autor va elaborando su obra.

Esta lectora corrige la tesis del "abandono" del idioma materno por parte de César Moro. Advierte que incluso adoptado el francés como su lengua poética predominante, no dejan de aparecer, aunque pocos, algunos poemas escritos "en español hasta los últimos años de la vida de César Moro".<sup>26</sup> Esos poemas escritos en español (aparte del momento luminoso de *La tortuga ecuestre*, desbordamiento verbal de la lengua materna), "impiden apoyar la tesis del rechazo y menosprecio del español". Al contrario, Hourdin ve en la poesía de Moro un espacio de diálogo -de interpenetración entre el español y el francés-. Ese diálogo puede verse a partir de hispanismos -los menos- que contaminan su escritura en francés, como la expresión "venu à plus dans l'infortune", la cual Hourdin deriva de la expresión idiomática "venir a menos" y que "sólo puede ser entendida por un hispanohablante".<sup>27</sup> Américo Ferrari señala que André Coyné había identificado dos de esos singulares hispanismos, como usar "inaverti" por "inaperçu" y "abonnet" por "répandent du fumier",<sup>28</sup> que también resultarían incomprensibles para un francoparlante puro.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>28</sup> Américo Ferrari, "Traduction et bilinguisme...", art. cit., p. 196.

Si los hispanismos son escasos en los poemas en francés, en cambio abundan los galicismos en los poemas en español: "voltigea" por "revolotea"; "arborar", que no tiene equivalente; "pasantes" por "transeúntes"; "foresta interdicta" por "selva perdida"; y "resbalando perlas", que podría aludir a "glisser des perles". Lo que crea Moro es una lengua poética especial, "a medio camino entre el español y el francés",<sup>29</sup> como si una lengua se nutriera de la otra, en un verdadero juego de acercamiento y separación entre ambas. Lo que buscaría el poeta no es el mero "galicismo mental" de un Rubén Darío, ni el abandono de la lengua propia por un idioma con un gran prestigio literario, como es el caso de Eugenio de Armas; en el caso de César Moro hay el intento de situarse en el vértice donde las dos lenguas se tocan, se interpenetran, se contaminan y finalmente producen un efecto singular que es su propia y excepcional poesía.

---

<sup>29</sup> Para Hourdin en la escritura moreana "no existen fronteras claras entre ambas lenguas, sino que cada una se nutre de los aportes de la otra, dando lugar a un movimiento de ida y vuelta interno al proceso de escritura". G. Hourdin, art. cit., p. 12.

## CAPÍTULO 4

### ***Le château de grisou y Pierre des soleils:* hacia la poesía hermética**

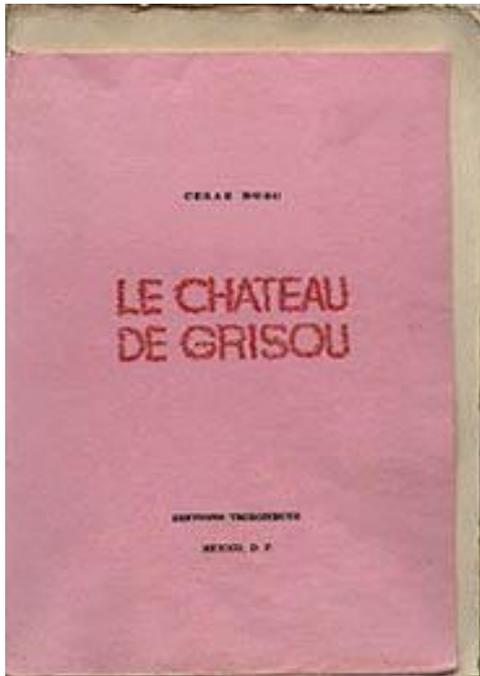
#### **1 *Le château de grisou***

En México César Moro publicó *Le château de grisou*.<sup>1</sup> La curiosa edición del libro fue realizada de dos maneras. Un pequeño tiraje de 30 ejemplares en papel Scotia Deck, adornado por un variotipo de Wolfgang Paalen, firmado por el artista y con un valor de 3.50 pesos estaba disponible para un público selecto, gustador de ediciones artísticas. Una edición más amplia -si eso puede decirse de los 350 ejemplares que componían este tiraje-, en papel Malinche, se ofreció a precio de venta de 1.50 pesos a un público un poco más numeroso. Esa división entre un público selecto, casi como si fueran coleccionistas, y un público un poco más amplio, no debe distraernos del hecho definitivo que constituye la escasa circulación que tuvieron en México los poemas del escritor peruano.

---

<sup>1</sup> César Moro, *Le château de grisou*, Trigronde, México, 1943. Véanse también *Le château de grisou*, trad. Ricardo Silva-Santisteban, en César Moro, *Obra poética*, op. cit., pp. 84-127; y *Le château de grisou / El castillo de grisú*, en *Prestigio del amor*, Ricardo Silva-Santisteban (ed.), op. cit., pp. 97-161 (citaré los poemas de esta última edición).

*Le château de grisou* es un libro en el cual César Moro retorna de nuevo al idioma francés, un idioma que, salvo el breve periodo de su poesía en español de *La tortuga ecuestre*, sería el vehículo lírico casi exclusivo del poeta peruano. El título es de entrada enigmático, pues alude a un castillo de grisú (un gas inflamable, proveniente de la hulla) y puede tener su antecedente en el "*feu de grisou*",<sup>2</sup> en su acepción doble de color gris y de fuego fatuo.



El libro tuvo cierta repercusión en el medio literario mexicano. En octubre de 1943 salió a la luz una reseña muy breve del poeta Xavier Villaurrutia. En la revista *El Hijo Pródigo* el poeta mexicano dio cuenta del libro moreano "editado por las increíbles ediciones

---

<sup>2</sup> Dice Fulcanelli que en Notre Dame "se elevaba un monolito sagrado", llamado por el vulgo Febígeno (hijo de Apolo) o *Maître Pierre*, "piedra maestra, piedra del poder". Se le conocía también como *Legrís* "en una época en que *gris* significaba *fuego* y, en particular, *feu grisou*, fuego fatuo". Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, trad. J. Ferrer Aleu, Plaza & Janés, Barcelona, 1970, p. 78.

Trigrondine",<sup>3</sup> invención del propio Moro. Destaca Villaurrutia el "título poético y peligrosamente explosivo" y "los inesperados encuentros de objetos y palabras". Le sorprenden de la escritura moreana "las frecuentes y finas aliteraciones" -un recurso poético en el que Xavier Villaurrutia mostraba también una particular maestría- y "las imágenes" que tienen su origen en ese estado nervaliano que vacila entre la vigilia y el sueño: "no sabemos si están logradas por la vigilia propia del poeta o por el abandono también premeditado". Finalmente, Villaurrutia da la noticia de que César Moro "colaboró en París con los sobrerrealistas" y da cuenta de su estancia en México, donde "vive entre nosotros una personal existencia de voluntario inadaptado".

En octubre de ese mismo año de 1943 aparece la reseña de *Le château de grisou* escrita por la poeta y pintora Alice Paalen. Es también una reseña breve pero penetrante, puesto que descubre tanto la intencionalidad innovadora como el elemento hermético de la nueva etapa poética de Moro. Advierte que la poesía del peruano está dirigida a un nuevo tipo de lectores, alejados de escrituras tradicionales, en especial a "aquellos que no

---

<sup>3</sup> Xavier Villaurrutia, "César Moro, *Le château de grisou*, Éditions Trigrondine, México, 1943", art. cit., p. 59.

esperan de la poesía juegos rimados y fáciles".<sup>4</sup> La de Moro es una escritura difícil, casi secreta, portadora de una poesía que "nace del fondo de las edades". Como pintora que es, destaca el juego de luz y sombra, la tonalidad claroscuro, casi barroca, que encierra el "castillo de grisou" al convocar en su espacio maravilloso "todas las potencias de la luz y de la sombra". Advierte el elemento simbólico y "primordial" (la "nostalgia edénica"<sup>5</sup> de la que hablará después Mourier-Casile al referirse a los surrealistas) de las imágenes moreanas. La noche moreana le parece "la más cerrada". Aquí la noche se identifica con la *nigredo* alquímica, la noche trasmutadora y mágica. Por ello esa noche plena de oscuridad es, a la vez, "portadora de la luz más restallante".

Hay en estos poemas una reescritura de los elementos originales. El fuego se trasmuta en un fuego subterráneo y altamente combustible: "el fuego de grisou", que es tomado como el "fuego primordial". El agua es otro elemento primigenio que "siente la nostalgia de su origen".

Este elemento adánico es una de las líneas más densas del poemario. La palabra poética, como

---

<sup>4</sup> Alice Paalen, "César Moro, *Le château de grisou*", en *Novedades* (México D. F.), 7 de noviembre de 1943.

<sup>5</sup> Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, op. cit., p. 292.

enunciación, se convierte en el "canto de amor", asimilado al canto de un hombre que recupera su inocencia y, por ende, su verbo original, convirtiendo la palabra en la de "un solo ser indiferenciado y perfecto".

Poeta adánico, recuperador de un verbo donde la inocencia original se transfigura no por medio de juegos asociativos, sino a través de una palabra más densa, cargada de símbolos, que aspira a traducir el lenguaje poético en su estado puro: todo esto es lo que Alice Paalen logra desentrañar en su lectura del libro de Moro.

Otra reseña de *Le château de grisou* se debe a la pluma de Emilio Adolfo Westphalen. Esa reseña se publica primero en febrero de 1944, en Lima, y después, en abril de ese mismo año, se reproduce en México, en la revista *Letras de México*. En su lectura del libro de Moro, Westphalen enuncia algunas notables intuiciones sobre esta poesía. Se trata, dice, de un poeta nocturno: "tiende la mano a la noche".<sup>6</sup> Advierte una cosa que Villaurrutia ya había captado: el papel de las "imágenes deslumbrantes" en los poemas casi plásticos de Moro. Tampoco deja de advertir el tono angustioso y desesperado en la construcción de un "mundo tenebroso, iluminado nada más que por presagios".

---

<sup>6</sup> Emilio Adolfo Westphalen, "*Le château de grisou*", *Letras de México*, vol. IV, núm. 16 (1 de abril de 1944), p. 8.

El hermetismo de los poemas no lo deja indiferente y señala que éstos ofrecen "una visión primigenia de un mundo sellado e inaccesible". Lo más interesante es que Westphalen percibe un alejamiento de Moro de las fórmulas fáciles del automatismo, ya que la voz del poeta está "desnuda de toda retórica" (debemos leer: de la retórica del automatismo devenido en un repertorio de fórmulas fáciles, como dice Charles Givors por esas mismas fechas). A juicio de Westphalen, la palabra del poeta peruano huye de la autocontemplación y la repetición, ya que se convierte en una "voz que no se escucha a sí misma" y que se aparta de "la fórmula de la pereza consagrada".

Esa última intuición de Westphalen es definitiva para entender el giro de una poesía centrada en los recursos del "automatismo" (etapa que culmina en *La tortuga ecuestre*) hacia otra de diverso signo: más purista, con procedimientos verbales más tradicionales, aunque acordes con un poema centrado en la imagen y con su elaboración plástica.

Este importante giro poético de Moro lo ubica con toda nitidez el crítico peruano Ricardo Silva-Santisteban cuando compara el desbordamiento verbal de *La tortuga ecuestre* con la escritura meditada del nuevo libro moreano:

*Le château de grisou* (1939-41) es un conjunto de poemas con una estructura meditada y de escritura más diáfana. [...] La pasión brutal y explosiva de *La tortuga ecuestre* y de las *Cartas* encuentra un remanso en esta colección. La escritura automática, que le servía a Moro para dislocar el orden cósmico, cede ante los dones líricos en la estructuración del poema y la busca insistente de lo maravilloso.<sup>7</sup>

Salvo esa expresión no muy afortunada de "escritura más diáfana", tiene razón el crítico peruano cuando habla del abandono de Moro de las fórmulas escriturales del automatismo. Y decimos esto porque a partir de *Le château de grisou* César Moro prácticamente abandona las formas desbordadas del automatismo, da un giro hacia una escritura de "lo obscuro",<sup>8</sup> hacia una escritura hermética, que es una de las formas o vertientes más ricas ensayadas por la poesía moderna.

En la revista *Dyn*, en plena Guerra en Europa, hacia el año 1942, los emigrados surrealistas en México ya habían comenzado una polémica sobre los alcances o la vigencia del surrealismo. En el primer número de esa revista (escrita exclusivamente en francés y en inglés) Moro publicó dos de los poemas de *Le château de grisou*: "Buisson" y "Lueur".<sup>9</sup> En ese mismo número el pintor

---

<sup>7</sup> Ricardo Silva-Santisteban, "César Moro entre Lima, París y México", en *Obra poética*, op. cit., p. 34.

<sup>8</sup> Hartung señala que desde "Baudelaire lo oscuro es un fenómeno estilístico-retórico". Stefan Hartung, "Forme e funzioni dell' Obscuritas", *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Furio Brugnolo (ed.), Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 2004, p. 447.

<sup>9</sup> César Moro, "Buisson", "Lueur", *Dyn*, 1 (1942), p. 28.

Wolfgang Paalen escribe su célebre "adiós" al surrealismo, donde muestra su desilusión por el apego de André Breton a "certaines conceptions trop simplistes de Hegel et de Marx" y habla de la "désagrégation progressive de tous les 'ismes'", en especial del surrealismo.<sup>10</sup>

En el número 2 de *Dyn*, Moro publicó "Pierre Mère",<sup>11</sup> uno de los poemas de más acendrado hermetismo de *Le château de grisou*. En el número 4-5 de la misma revista (el número doble dedicado al arte amerindio) una reseña de Charles Givors (probablemente un pseudónimo de Wolfgang Paalen) cierra esa polémica al declarar que con la publicación de la revista VVV André Breton ha perdido liderazgo para orientar la conciencia de los artistas en los tiempos actuales. Givors opone a la propensión de Breton hacia el ocultismo la necesidad de acudir a "la science et [...] la philosophie contemporaines" en busca de objetividad. En el plano expresivo -según Givors- el surrealismo ha perdido fuerza. En especial, Givors anuncia su distanciamiento del automatismo (el elemento central de la estilística surrealista), proclama el fin definitivo del "automatisme pure", procedimiento que para él ha dejado de ser una técnica donde el lenguaje podía

---

<sup>10</sup> Wolfgang Paalen, "Farewell au surréalisme", art. cit., p. 26.

<sup>11</sup> César Moro, "Pierre Mère", *Dyn*, 2 (1942), p. 34.

recrearse de una forma libre y creativa: "C'est que l'automatisme, aussi bien en peinture qu'en poésie, ne saurait être qu'une *technique* incantatoire, et non pas une expression créatrice."<sup>12</sup>

Reitero que la distancia de Moro respecto al padre del surrealismo se da sobre todo en el plano moral: en su reseña de *Arcano 17*, el más reciente libro de André Breton en aquel momento (por cierto, un libro hermético, según Danier),<sup>13</sup> revive sus reservas en torno a la interpretación bretoniana de uno de los mitos occidentales más importantes para la poesía moderna: el *andrógino*. Es cierto que no deja de tener sentido tomar en cuenta la crisis expresiva del automatismo porque en la nueva estación poética moreana, que comienza en *Le château de grisou*, advertimos de parte del poeta peruano un abandono del automatismo y un giro hacia una poesía más contenida, con la recuperación de elementos tradicionales y de un más elaborado simbolismo.

Creo que en la última poesía que Moro escribe en México no hay un abandono propiamente del horizonte

---

<sup>12</sup> Charles Givors, "Exil. Fata Morgana. VVV", *Dyn*, 4-5 (1943), p. 83.

<sup>13</sup> Para Danier, *Arcano 17* encierra una escritura cifrada, una especie de código alquímico: "El Espíritu Nuevo, que permite la transformación del hombre, encuentra sus fundamentos en la Alquimia. Tal es, según nosotros, el plan de *Arcano 17*." Richard Danier, *L'hermétisme alchimique chez André Breton*, Ramuel Villeselve, París, 1999, p. 116 [la traducción es mía].

poético de la escritura surrealista. El giro de César Moro es una especie de vuelta al *origo*, un retorno a una poesía hermética y simbólica, acorde con una actitud de "ocultamiento" de la poesía, como había pregonado el mismo Breton en plena época de crisis.<sup>14</sup> Por otra parte, esa poesía "de lo oscuro" (su opuesto sería una poesía apolínea)<sup>15</sup> es una vertiente del gran río de la poesía moderna. La modernidad intenta descubrir un lenguaje visionario y oscuro cargado de símbolos (Rimbaud aspiraba a una "alquimia del verbo") y por ello a menudo se piensa "el término del hermetismo como sinónimo de la poesía moderna".<sup>16</sup> En cierto sentido, "lo oscuro es también un proyecto estilístico-retórico"<sup>17</sup> que busca transformar el lenguaje poético. Su utopía lingüística es transgredir los paradigmas sintácticos y semánticos. El moderno *ars clus* en sus expresiones poéticas nacionales -el simbolismo francés, el hermetismo italiano, la *Modern Lirík* alemana- no es sólo la manifestación abierta de un "malestar" o la toma de "distancia del sentido común";

---

<sup>14</sup> "JE DEMANDE L'OCCULTATION PROFONDE, VÉRITABLE DU SURREALISME." André Breton, "Second manifeste du surréalisme", *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 821 (mayúsculas en original).

<sup>15</sup> Véase Nicola Gardini, "L'enigma e l'apollineo", en *Obscuritas...*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>16</sup> Gabriele Fois-Kaschel, *Analyse linguistique de l'hermétisme et des libertés poétiques chez Hölderlin, Trakl et Celan*, L'Hartmattan, París, 2002, p. 66.

<sup>17</sup> Stefan Hartung, "Forme e funzioni dell'Obscuritas", en *Obscuritas...*, *op. cit.*, p. 449.

es, en realidad, una nueva profundidad del significado, otra manera de explorar el lenguaje poético en sus extremos.

En *Le château de grisou* la vuelta a los orígenes pasa por una restitución de su propia genealogía textual. Las marcas intertextuales forman parte de la escritura moreana. El libro tiene un poema-epígrafe (no identificado) que en el primer verso dialoga con Lautréamont ("*Rien qu'une eau pour laver tant de sang...*"),<sup>18</sup> el poeta uruguayo-francés emblemático de los surrealistas, que había proclamado que "la poesía debía ser hecha por todos".<sup>19</sup> Ese epígrafe es un velado homenaje al "sublime montevideano", como llamó Rubén Darío a Isidore Ducasse cuando lo dio a conocer a los lectores de lengua española en *Los raros*,<sup>20</sup> -probablemente, como sugieren algunos críticos, sin haberlo leído directamente

---

<sup>18</sup> En el último verso de sus *Poésies I* Lautréamont dice: "Toute l'eau de la mer ne suffirait pas à laver une tache de sang intellectuelle". Isidoro Ducasse, *Poésies*, Librairie Gabrie, París, 1870, p. 28. Moro traduce ese versículo en su reseña al *Baudelaire* de Huxley: "'No bastaría toda el agua del mar para borrar una sola mancha de sangre intelectual', afirma Lautréamont." César Moro, "Aldous Huxley, *Baudelaire*", *Revista de Guatemala*, 3 (1947), p. 157.

<sup>19</sup> "Olvidado el lenguaje, se cumplirá la profecía del Cisne de Montevideo: LA POESÍA DEBE SER HECHA POR TODOS, NO POR UNO." César Moro, "Prólogo", *Exposición Internacional del Surrealismo*, op. cit., pp. 5-6.

<sup>20</sup> "Mas hoy mismo en Francia y en Bélgica, fuera de un reducidísimo grupo de iniciados, nadie conoce ese poema que se llama *Cantos de Maldoror*, en el cual está vaciada toda la angustia del infeliz y sublime montevideano cuya obra me tocó hacer conocer en América." Rubén Darío, *Los raros*, La Vasconia, Buenos Aires, 1918, p. 111.

y más bien siguiendo casi al pie de la letra las noticias que del montevideano adelantado había dado León Bloy.<sup>21</sup>

Otra alusión a Lautréamont (el "Cisne de Montevideo"), que aparece en el poema inaugural "L'abeille noire", podría llevar a un lector que no conozca esa particular alusión al cisne como una mención cifrada del *poeta futuro*, a la creencia de que César Moro quería un retorno a las formas pasatistas del parnasianismo. Pero nada más lejano de Moro que una vuelta a las fórmulas rítmicas y al preciosismo temático del modernismo. Más bien apunta a un remoto origen del simbolismo en su sentido más profundo, a la poesía de las fuentes modernas: Mallarmé, Baudelaire, Lautréamont, zona donde el surrealismo mismo tendría sus orígenes:

Plutôt chercher vers le cygne  
Et les blasons qui portent des épées  
(100)

Otro elemento de la poética moreana en *Le château de grisou* es su insistencia en los elementos visuales. En oposición a una poesía de la inteligencia, Moro apela a una poesía donde los elementos visuales sean los que configuren la escritura del poema. Así, el poeta tendrá el ojo "a paupière ivre" y el mar será "mer première /

---

<sup>21</sup> Sidonia C. Taupin es de la opinión de que Darío no había leído la obra de Lautréamont cuando lo incluyó en su libro. Sidonia C. Taupin, "¿Había leído Darío a Lautréamont cuando lo incluyó en *Los raros?*", *Comparative Literature*, 2 (1959), pp. 165-170.

Nourrice de l'œil". Esa poética "visual" -y no producto de la conciencia o de la luz racional- es lo que quiere explicitar el poeta por medio del poema plástico compuesto de imágenes:

Je fuis les aveugles car ils ne pourront me  
comprendre  
Tout le drame se passe dans l'œil et loin du  
cerveau

(130)

En *Le château de grisou* el poema sigue siendo una especie de *collage*: una rotación de imágenes yuxtapuestas que aspiran más a una síntesis que a un desarrollo. Poema plástico, el espacio textual se convierte en un lenguaje plural: de imágenes -imágenes que siguen aún la fórmula reverdiana de unir dos elementos disímiles ("Ton visage de château bouillant dans la nuit")-, de trozos de escritura: títulos de cuadros ("Fata Alaska", título de un cuadro de Wolfgang Paalen; "El arte de leer el porvenir", de un *collage* del propio Moro), alusiones, ecos de fragmentos de escrituras otras.

Sólo que en *Le château de grisou* esos elementos no servirán para expresar el lenguaje de lo irracional, de lo meramente instintivo. Hay la intención de establecer un orden y no sólo expresar el caos en su eclosión desordenada: se trata de descubrir la geometría oculta, el orden secreto del caos.

En Moro ahora el poema será más contenido y, aunque se sigue sosteniendo en el verso libre y se aleja de los

ritmos y rimas canónicos ("huyendo de las fórmulas rítmicas facilonas"), no encontramos ya esos extensos versículos que hacían imprecisas las fronteras entre el verso y la prosa. Ahora el verso se acorta, se hace más formal, pudiéndose identificar versos canónicos como el heptasílabo o, en particular, el alejandrino (forma en la que la pluma de Moro tiene una particular maestría):

La nuit où tout parlait d'un enchanteur désir de  
mort

(158)

*Le château de grisou* hace de Moro un poeta nocturno. Esto lo emparenta con ciertas líneas de la tradición moderna, en especial con el tópico de la "nocturnidad", uno de los más apasionantes por su raigambre romántica y simbolista. Las *Noches* de Young, dice André Breton en su recapitulación de los supuestos precursores surrealismo, "sont surréalistes d'un bout à l'autre".<sup>22</sup> Baudelaire encuentra entre la noche y la poesía una correspondencia secreta: "la tombe de la nuit" aclaraba, o mejor dicho iluminaba, "l'esprit du poète".<sup>23</sup> Pierre Reverdy es, a juicio de Louis Aragon, "un poète nocturne, un poète de la mélancolie".<sup>24</sup> El mismo César

---

<sup>22</sup> André Breton, "Manifeste du surréalisme", en *Œuvres...*, t. I, *op. cit.*, p. 329.

<sup>23</sup> Jean Bellemin-Noël, "Noirceurs de la nuit baudelairienne", *Corps Écrit*, 14 (1985), p. 62.

<sup>24</sup> "Le poète de la nuit et de la couleur noire", como dijo

Moro consideraría a Reverdy "el más grande poeta viviente, el solitario, el pájaro de la melancolía".<sup>25</sup> Xavier Villaurrutia era, a juicio de Moro, un poeta de las penumbras, con su noche particular: "aquella noche tuya que [...] sabes crear a tu alrededor, ya sean las tres de la tarde o las doce de la noche".<sup>26</sup> Entre los mexicanos, Villaurrutia llegó a ser su poeta hermano en la nocturnidad. A esa tradición de la poesía moderna occidental y sus afinidades americanas se apega César Moro para construir también su "noche particular", melancólica y maravillosa.

Al aludir a Xavier Villaurrutia, Octavio Paz habla, retomando un verso de aquél, de la figura del poeta como un "dormido despierto",<sup>27</sup> mediadora entre el sueño y la vigilia. Para Moro, el poeta no debe ser "partidario de la medida externa" y sí "del bucear hipnagógico o sonambúlico".<sup>28</sup> En Moro el poeta es también una especie de

---

Aragon. Louis Aragon, "Les ardoises du toit", en Max Jacob, Guillaume Apollinaire, et al., *Pierre Reverdy*, Mercure de France, París, 1962, p. 240.

<sup>25</sup> César Moro, "Pequeña antología de Pierre Reverdy", *Las Moradas*, 7-8 (1949), p. 56.

<sup>26</sup> César Moro, "Carta a Xavier Villaurrutia", en *Los anteojos de azufre*, op. cit., p. 96.

<sup>27</sup> Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, op. cit., p. 53. El verso de Villaurrutia aludido pertenece al poema "Nocturno miedo": "Entonces, con el paso de un dormido despierto, / sin rumbo y sin objeto echamos a andar." Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, en *Obras*, op. cit., p. 45.

<sup>28</sup> César Moro, "'Sitio de la rosa', de Rafael del Río", *Revista de Guatemala*, 4 (1946), p. 137.

soñador que en el sueño encuentra una vigilante lucidez: "De s'éveiller dans le rêve étincelant", y al cual se le revela un mundo maravilloso. La figura del *sonámbulo* podría ser la forma en que ese poeta se consagra a descubrir en la noche el código secreto de los seres, los nombres ("Je dors debout et ton nom claque dans le ciel") y el espectáculo de un maravilloso mundo misterioso y nocturno:

J'accomplis d'avance mes démarches en rêve  
Je change de vêtements je m'étends j'oublie  
Et peux dormir comme un damné  
Innocent des grandes merveilles  
Que déclenche la nuit

(120)

La noche es doble, una noche dentro del sueño. Por ello no es la noche cósmica, física o natural, sino una noche del recuerdo con una realidad más bien "interior".<sup>29</sup> Es "la nuit montante", donde la realidad adquiere los elementos de la desproporción ("Ta tête s'envole à la grande nuit") y se llena de presencias insólitas. En realidad, Moro une de manera magistral esos dos elementos de la tradición moderna: la noche y el sueño. Entre ambas se rompe la línea divisoria y la ambigüedad es el signo definidor que las identifica. "L'étoile arborescente" y la "ombre" de la luna conforman una noche onírica, son objetos que entran en relación como dos entidades de la

---

<sup>29</sup> René Huyghe, "Lumière, ombre et nuit dans l'art", *Corps Écrit*, 14 (1985), p. 7.

nocturnidad y del sueño, identificándose y estableciendo entre sí un sinfín de secretas relaciones. Otra vez uno piensa en Gérard de Nerval: es difícil no identificar ese "soleil de l'enfer" de la nocturnidad moreana con el melancólico *soleil noir* del poeta francés (en el *Rig Veda* o en el México antiguo ese sol es también ambiguo, resplandeciente y oscuro; en la tradición alquímica el *sol niger* representa el primer estado material). Los astros de Moro son cósmicos de la misma manera en que son oníricos, entidades vistas en la noche de la otredad, en el sueño.

En Moro "el viaje hacia la noche" es una aventura pasional, la búsqueda de la otredad amorosa. El simbolismo del viaje nocturno lo convierte en una especie de prueba iniciática, de suspensión del encuentro con la otredad perdida y buscada. Como en San Juan de la Cruz, el viajero nocturno se enfrenta a las pruebas que lo separan de la otredad amada. Leonardo da Vinci aconsejaba observar cuando iba anocheciendo el rostro de una persona: la noche es idónea para la contemplación del amado rostro ("Ton visage de château bouillant dans la nuit"). Lo es también de la rememoración del secreto nombre del amado ("Je dors debout et ton nom claque dans le ciel"). Es el espacio de los rituales amorosos: "Les œillades reprennent de plus belle / L'assaut nocturne" y de la realización de la unidad amorosa ("Seule la nuit

nous aime"). Por ello se le invoca como una entidad propiciatoria: "Ô Nuit / Sois favorable au voyageur dont le chagrin ébrèche les montagnes". Finalmente la noche "onírica" se presenta como "le beau cataclysm", el espacio temporal donde es posible vivir la revelación de la unidad extática:

Et que le beau cataclysm soit  
La charmante étendue  
Où seule se joue en dépit de tout  
Ta présence essentielle

(132)

En la poesía moreana la noche es vista como un espacio de percepción interior que permite el acercamiento o la recuperación de la otredad. El ojo, el sentido privilegiado de la percepción (el más noble de los sentidos, según Descartes), descubre las relaciones secretas entre las cosas: "Voile éliminé azur libre / Et brièvement nocturne dans l'œil / À paupière ivre". Es también el espacio donde se libera la palabra poética, haciéndola nombrar un mundo de inéditas realidades: "Ô Nuit libre à toi / À jamais ô parole".

Para nombrar la noche a veces el poeta recurre a la alteración del orden sintáctico de las palabras, donde éstas se concatenan abriendo un espacio para la ambigüedad: "Tendre la main la nuit aux tourbillons". A veces la noche es nombrada metafóricamente, con una nominalización sustitutiva que la alude y la llena de una

serie de sentidos connotados: noche-mar ("Ô mer première / Nourrice de l'œil"), noche-bosque ("fôret élémentaire"), noche-piedra ("Pierre mère"), noche-espejo ("miroir de marbre noir"), noche-agua ("l'eau noire glaciale").

La fauna nocturna se presenta también mediante una escritura codificada y secreta, que alude a cierto simbolismo críptico: "l'abeille noire", un elemento órfico, recuerda que el templo de Delfos fue erigido por abejas; "le hibou libre", el ave de Minerva, simboliza tradicionalmente la sabiduría. El "Ibis", el ave de Thor, que al dormir toma la forma del corazón, es otra figura alegórica de la sabiduría no exenta de pasión; "un cheval de fer", el caballo consagrado a Marte, aparece como símbolo funerario y solar. El poema recurre a cierta hierografía, a la escritura cifrada de los símbolos. Es una escritura hermética, en un doble sentido: moduladora de un signo cerrado y, a la vez, aludido.

El adjetivo en Moro se vuelve más contenido, lejos de esas asociaciones libres que unían palabras en una relación casi alucinatoria. Ahora el adjetivo se limita y adquiere cierta motivación simbólica ("L'étoile arborescente", "la nuit montante", "armure de neige"). En ocasiones el adjetivo incluso se vuelve un elemento más habitual, concordante y motivado ("l'oiseau nocturne", "l'éclat terne", "un visage adoré").

En *Le château de grisou* la palabra se contiene, se elude la asociación libre, cerrando el espacio de arbitrariedad entre los elementos del signo. A los juegos asociativos y a la palabra en libertad -que están en la base de las asociaciones "oníricas" del automatismo- se les opone procedimientos poéticos más tradicionales. Moro ensaya ahora figuras fonéticas como la aliteración ("La terre tourne") y repeticiones cercanas a la paranomasia ("tendres ténèbres", "paisible prairie") y los "finos y elegantes" juegos de palabras que Villaurrutia advirtió en la escritura moreana ("L'ellébore élément d'or laboure le bord de la folie"), donde Moro descubre las secretas analogías de los objetos alquímicos y, en especial, de los sonidos y palabras.

La maestría del peruano con los juegos de palabras es un elemento esencial de su escritura, en especial lo logrado con los nombres y sus efectos fonéticos, como ya vimos en el caso de su poema sobre "Violette Nozières", en el cual escribe un verso criptográfico donde se alcanza a leer el nombre de la joven parricida: "la notion de rizières".<sup>30</sup> Otro ejemplo se plasma en el poema "Baudelaire" (del libro inédito *Pierre des soleils*) con su sorprendente retruécano basado en asociaciones

---

<sup>30</sup> César Moro, "Violette Nozières", en André Breton et al., *Violette Nozières*, op. cit., p. 29.

fonemáticas: "Beau de l'air de la nuit".<sup>31</sup> Si el centro de la construcción del poema se concentra en el poema plástico, yuxtaposición de imágenes dispuestas a la manera de un *collage*, la novedad en *Le château de grisou* consiste en que estas imágenes no son sólo visuales, sino también verdaderos "juegos de sonoridad".<sup>32</sup>

Hay en la poesía de César Moro un elemento de *goticismo* que es posible poner en relación de parentesco con los poetas surrealistas. Se conoce el gran interés que la literatura gótica de finales del siglo XIX despertó en Paul Éluard y en André Breton. Ambos quedaron fascinados con la lectura del *Castillo de Otranto*, de Horace Walpole -cuya lectura descubre el castillo como "un espace relationnel sacralisé"-.<sup>33</sup> Semejante es la fascinación que *El monje*, de Matthew Gregory Lewis, produjo en Antonin Artaud.

En Moro, creo que el elemento del "medievalismo" le viene también de poetas más cercanos: los posmodernistas hispanoamericanos y, en especial, un poeta de "difícil situación en la poesía peruana",<sup>34</sup> José María Eguren. Un

---

<sup>31</sup> César Moro, "Piedra de soles", trad. Ricardo Silva-Santiesteban, en *Obra poética*, op. cit., p. 144.

<sup>32</sup> Danielle Buschinger, "Le 'style obscur' chez quelques poètes du Moyen Age Allemand", en *Obscuritas...*, op. cit., p. 167.

<sup>33</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, "Lectures surréalistes du Roman Noir", *Europe*, 659 (1984), p. 137.

<sup>34</sup> Gema Areta, "El Perú y la modernidad silenciosa", en José María Eguren, *Antología: de Simbólicas a Rondinelas*, Visor,

mundo de castillos, blasones, caballeros, etc., elementos de matriz medieval, se encuentra también en Eguren. En ocasiones el intercambio de signos es sorprendente: tanto "le château mouvant" como la "tour de neige" y el caballero de "drapeau noir" de Moro tienen sus equivalentes casi simétricos en el "cantor castillo", en la "torre de ámbar" y en el caballero que cabalga por el "negro jardín" de Eguren. Si la noche de Moro es una noche cerrada, absoluta, como lo advirtió Alice Paalen, la de Eguren es una "Negra noche sin luceros". Esa noche (*nigredo* simbólica) por la que pasa el poeta para encontrar la iluminación es, por otra parte, portadora de las más exquisitas maravillas. Así, en Moro el poeta asiste a las "merveilles / que déclenche la nuit". En Eguren, el poeta es ese mismo ser deslumbrado por las iluminaciones originadas en la nocturnidad: "en derredor sombrío / esta noche de insondables maravillas". La fauna "nocturna" de Eguren -con sus "búhos paralelos", sus "pájaros ateos" y aun sus "mariposas cubistas"- modelan la forma inhabitual en que Moro va a relacionar las palabras.

Las relaciones entre tradición y modernidad son exploradas a partir de la escritura del emblemático autor de *Simbólicas*. Moro, quien contrasta a José María Eguren

con José Santos Chocano, "un bardo oficial",<sup>35</sup> y que admira de aquél "su desasimiento y su pudor", no duda en seguir el "ejemplo purísimo de Eguren". Sigue a su maestro no en las formas externas y tradicionales: el uso de las *lied* de procedencia heineiana, las rimas, los ritmos y la adaptación de las formas más o menos convencionales de una escritura posmodernista, sino básicamente en la escritura de las imágenes que supo verter en un nuevo molde: el poema plástico. Maestro en poética y en nocturnas imágenes, Eguren es para Moro también modélico en audacias, en la síntesis expresiva y en la exploración de las relaciones insólitas o inhabituales que la poesía se puede permitir con las palabras. El adjetivo "cubista", inhabitual, la concentración poética que casi lo lleva a ser un precursor del *haikú* en lengua castellana: éstos son los elementos escriturales que Moro retoma de su poeta peruano más admirado.

Es evidente que en *Le château de grisou* la lectura podría recorrer "la objetivación simbólica que recrea en el poema la emoción o situación que el poeta desea evocar",<sup>36</sup> o simplemente anotar una especie de escritura

---

<sup>35</sup> César Moro, "Peregrín cazador de figuras", en *Los anteojos de azufre*, op. cit., p. 65.

<sup>36</sup> Jaime García Terrés, *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*, Era, México, 1980, p. 31.

cifrada que en ocasiones se acerca a una visión hermética.

Sé que es difícil hacer una lectura de los símbolos o una interpretación hermética de la poesía moreana sin caer en una contradicción para las poéticas de la modernidad: la clausura del signo o la anulación de su abanico connotativo y, por otro lado, el carácter abierto de la palabra. En cierto sentido, el símbolo suspende momentáneamente la connotación, la rotación del signo, fijándolo en un solo sentido unívoco y permanente. Por eso mi lectura de Moro sólo es alusiva a esa gramática simbólica y no pretende ni mucho menos reducir o fijar la plenitud de significados de una poesía que siempre es más vasta en su juego de connotaciones.

Pero no deja de sorprender que en la escritura moreana hay un doblaje, una (re)escritura de lo sagrado (un sagrado relacionado con las religiones otras: el hermetismo o las tradiciones gnósticas). Su "Arbre essentiel" parece una réplica del "Arbor Elementaris" de Lulio, una alusión al árbol doble de la Vida y de la Ciencia (en el Zohar hay el árbol del Paraíso, elemento mediador ente el cielo y la tierra, árbol que crece desde el cielo en una *opus inversa*). Moro parece identificar a ese árbol primigenio con el "amandier", un árbol que denota dulzura y sensibilidad. En Moro ese espacio



sacralizado tiene una "source arborescente" (alusión a la *fons juventus* cuyas aguas originan los ríos sagrados). Sólo que el paraíso moreano ya no es ese espacio armónico sino un espacio en ruinas, rodeado por una "double forêt à crinières avant l'aurore". La vegetación gótico-surrealista -"chardon",

"buisson", "mousse nocturne", "fougères fermées", "amère bise", "lierre damné"- elabora un espacio textual cerrado, una especie de *labyrinthine foliage*. El paraíso perdido de Moro está rodeado de una especie de paisaje desolado, de tierra abandonada a la espontánea y caótica fertilidad de la naturaleza. Es casi imposible imaginar la desolación del paisaje de Moro sin recurrir a los cuadros del pintor surrealista belga Édouard L. Mesens o a los del austríaco Wolfgang Paalen (en particular, al ruinoso paisaje pintado en su cuadro "Fata Alaska", que le da también el nombre a uno de los poemas de *Le château de grisou*).

También cifrada es la alusión a la "Pierre mère", que se refiere a la Tabla Esmeralda, donde Hermes Trismegisto grabó el *kybalión* y que representa la piedra

del conocimiento, la "piedra alquímica". La mención de los cuatro elementos se hace estableciendo entre ellos simbólicas correspondencias. La tierra entra en relación con el agua, el agua con el fuego, el fuego con la creación ("Pour le feu serrer la poésie dans un étau"). En la metáfora simbólica de Moro la poesía se vuelve un verdadero atañor alquímico, el medio para combinar los elementos de la palabra y obtener la palabra como si fuera el "fuego primigenio".

El poema "L'art de lire l'avenir" -título idéntico tanto al de un *collage* como al de un artículo de César Moro- se centra en la figura del poeta como una especie de "mago o vidente", idea que ha sido recurrente en la tradición moderna.<sup>37</sup> La tradición que va del romanticismo al simbolismo había desembocado en la concepción de Rimbaud sobre los poderes del poeta para adentrarse en la otredad. El poeta "es un vidente" y gracias a un "desarreglo de todos los sentidos"<sup>38</sup> es capaz de descubrir las relaciones ocultas entre la poesía y el mundo. En el poema moreano hay imágenes de ese estado alterado que

---

<sup>37</sup> La raigambre romántica (y simbolista) de la figura del poeta moderno como "mago o vidente" y su relación con una "autoconciencia creadora" lo resume Rosario L. Scarano en "Perspectivas fundamentales y alcances de la cuestión de la 'función de la poesía' en la obra de Rubén Darío", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 16 (1987), p. 328.

<sup>38</sup> Arthur Rimbaud, "Carta a Paul Demeny (15 de mayo, 1871)", "Cartas del vidente", *art. cit.*, p. 43.

vive el poeta; así se presenta con su "trouble rire" y la "lourdeur imitée", como una especie de poeta embriagado.

Como el adivino de Delfos o el asceta místico, el poeta entra en el acto poético (idéntico al acto adivinatorio) en un trance, no exento de sufrimiento. En tal estado las lágrimas se vuelven "clairvoyantes" y las apariciones "limpides". Ese estado límite de *catarsis* (en griego Κάθαρσις significa purga y liberación a la vez) alude al mito de Edipo y al trágico parricidio escrito fatalmente por el destino: "le parricide évoque una paisible prairie stagnante".

La flora de Moro es sumamente escasa en este poema. Aludiendo a un paraíso derruido, a áridos y amplios espacios terrestres, el poeta como único habitante (o testigo) de ese desolado mundo encuentra que los frutos son venenosos y el cierzo amargo ("l'amère bise"). Quizás este verso en especial alude a las plantas sagradas, que permiten al poeta ampliar su percepción; esas plantas místicas, consideradas mediadoras entre los hombres y los dioses, tienen una larga tradición en los ritos sagrados y en la poesía: la vid de las fiestas báquicas, la mandrágora de los magos medievales y el hongo en la tradición mexicana<sup>39</sup> son vehículos que llevan al poeta a un estado de videncialidad poética.

---

<sup>39</sup> "Son plantas de tradición oscura y secreta", dice José Luis Díaz en "Las plantas mágicas y la conciencia visionaria",

En el poema de Moro el sol -el dios primigenio de todas las religiones, el oro de los alquimistas- es visto en una sucesión de metáforas como un objeto sagrado y alucinatorio:

Une charrue flambante sur le ciel  
Perd roues et griffes comme des pétales  
Formant des secrets et chaises pour fantômes  
(118)

La figura del poeta como un "dormido lúcido" proviene de Gérard de Nerval,<sup>40</sup> el autor de *Aurélia*. Pocos poetas como Moro (y su amigo Villaurrutia, como se señaló *supra*) han sabido transitar en esos muros de marfil y detenerse en el umbral de la vigilia y el sueño. Si Breton y Soupault buscaban profundizar en las visiones provocadas por el *rêve*, en Moro el dormido permanece alerta, vigilante de las maravillas que le ofrecen el mundo y las constelaciones: "Si je veux dormir une tonne d'étoiles éclat" (118).

Hay una especie de fatalidad en ese poeta deseante que, literalmente, vive soñando y, en el plano verbal, poetizando. El deseo se expresa en ese "Je voudrais", que afirma un vívido y posesivo anhelo, pero también la imposibilidad de escapar a un destino personal.

---

*Arqueología Mexicana*, 59 (2003), p. 25.

<sup>40</sup> "Dans *Aurélia*, Nerval tourne le dos aux procédés du romantisme, et c'est à la source du rêve et de sa *déraison* qu'il puisse les éléments de la création poétique." Édouard de Puycousin, "Préface de l'éditeur", en Gérard de Nerval, *Aurélia*, Lachenal & Ritter, Paris, 1985, p. 10.

"M'asseoir" es la manera en que ese poeta enuncia el imposible estado de vigilia, de abandono de la poesía. Aun cuando el poeta regresa de ese tiempo del *raptus*, de la videncia poética, aun cuando ese "temps dentelé s'efface", los seres y las cosas de las visiones no desaparecen. La estructura sintáctica condicional del verso sólo acentúa el carácter provisorio e hipotético de ese deseo que se enfrenta a su propia imposibilidad.

Si en Gilberto Owen -un poeta contemporáneo de César Moro- el poeta era un "lotófago insaciable",<sup>41</sup> un ser que mediante la poesía olvidaba, en el poema del peruano se construye una figura de poeta de tipo proustiano, que aviva mediante el recuerdo imágenes y sensaciones vividas. La memoria reconstruye lo visto, así haya sido la pavorosa visión de un paraíso en ruinas. Si no el poeta, sí el alma de éste escala -como el ave lira posada en las altas y ruinosas cimas góticas de "Fata-Alaska", el *fumage* pintado por Wolfgang Paalen- la cima funesta donde la morbidez es absoluta:

L'oubli n'a pas pu escalader  
Le rocher funeste tombeau des oiseaux hilares  
(118)

"L'art de lire l'avenir" recrea las formas del poema tradicional, con el cual dialoga a distancia pero dejándolo perceptible. Así, los 14 versos que componen el

---

<sup>41</sup> Gilberto Owen, "Simbad, el varado (Día catorce. Primera fuga)", en *Obras*, Josefina Procopio (ed.), 2<sup>a</sup> ed. aum., Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 78.

poema se distribuyen en tres estrofas: un cuarteto enmarcado entre dos quintetos. El poema amplía su expresión por medio de la translación de sentidos y el tropo de la metáfora (sol: "une charrue flambante sur le ciel"), operación ensanchadora que casi se transforma en una sucesión alucinatoria.

Las combinaciones sintácticas de Moro, en especial las asociaciones inhabituales entre sustantivo y adjetivo (o las frases nominales adjetivas), buscan descubrir correspondencias secretas en los planos de la expresión y del sentido, al contrario del simple juego "asociativo" practicado por dadaístas y surrealistas. Sus "chemins ruisselants" y "un tambour de fluide" no buscan la sorpresa inicial, sino que crean una amplitud del paisaje, un nuevo orden de percepciones.

En el poema "Pierre Mère", César Moro explora la idea moderna del poeta como un creador absoluto. Esta idea está presente en la larga tradición que va desde Baudelaire hasta Rimbaud, figuras que ven en el poeta a un descifrador de correspondencias del lenguaje o un "alquimista del verbo". El simbolismo: la alusión a una piedra primigenia ha sido el tema de búsqueda de la "piedra filosofal" de los alquimistas y la "piedra angular" está en la base de la construcción de la arquitectura gótica.

El poema de Moro aborda las relaciones secretas entre el "yo poético" y un objeto mineral: la piedra, descubriendo entre los dos un mundo de ocultas correspondencias. La comparación por medio del relativo *como* enfatiza el intercambio de signos que puede darse entre lo inerte y lo vivo, entre la piedra y el poeta:

Toi comme moi avons l'œil terne pierre  
Comme moi tu rêves d'un cataclysme  
(138)

El yo poético y su otredad, la piedra, pasan por estados de alma semejantes: ternura, sueño. Pero también por los estados de "preparación" de la obra, en sus fases de "sequedad" y "humedad". Ambos, poeta y objeto, viven "parmi l'humidité la sécheresse ou le temps indifférent". Ese ciclo secreto entre un estado y otro, entre lo vital y lo muerto, lo animado y lo inanimado, asimila e identifica al creador con su obra. El "ennui" baudeleriano (advertido por Walter Benjamin como un componente de la nueva sensibilidad en la poesía moderna)<sup>42</sup> enfatiza la lentitud, la toma de conciencia de un estado temporal subjetivo y único:

Une même soif nous accable  
Pareil destin: la terre l'ennui  
(138)

---

<sup>42</sup> Al comentar a Walter Benjamin y su concepto de "ennui", Baltar subraya que "el *taedium vitae* consiste en esta apatía irónica, esta desgana vital, no necesariamente pesimista, que lanzará al dandy parisino a la calle en busca de historias". Ernesto Baltar, "Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire", *A Parte Rei*, 46 (2006), pp. 5-6.

El poeta es un escrutador de signos, un buscador "alquímico". Pero esa búsqueda no está exenta del sacrificio personal. El estado de "fijación" que alcanza en la obra, hace que el creador se separe del mundo, que se autoexilie y que su lenguaje se trasmute en el lenguaje otro, el de los objetos y de los elementos:

De trop t'avoir fixé ô pierre  
Me voilà dans l'exil  
Parlant un langage de pierre  
Aux oreilles du vent

(138)

La obra alcanza un estado de fijación y sequedad, parecido a un estado de imposibilidad creativa. De allí la vivencia de estar en un "temps infini" y la angustia ante lo indescifrable, los signos muertos que extravían la consumación de la obra. De allí ese grito de desesperación del poeta cuando dice: "quelle plaie / renferme notre monde".

El acto de creación -como en Young, Baudelaire y Villaurrutia- se consume en la nocturnidad porque es un acto de trasmutación, una operación secreta, casi alquímica. Es por eso que se dice: "seule la nuit nous aime". Si la sequedad era un estado pasivo e inerte de la obra, su contrario -la humedad- es el momento de avivamiento de la misma. La alusión al agua mercurial y a su estado de reposo que permite condensar la piedra es de una importancia vital en el poema. Ese estado de reposo

es necesario para que el creador alcance la trasmutación alquímica:

Dans sa fraîcheur tu te reposes  
C'est le moment où je peux te rejoindre  
(138)

Como demiurgo, como creador, el poeta, al descubrir las leyes ocultas de la naturaleza y sus transformaciones, se vuelve un transgresor. Las religiones oficiales han perseguido al "alquimista" como a alguien que pretende sustituir a Dios, imitándolo en el acto creativo; de ahí que se le haya condenado sucesivamente en la historia tanto a la hoguera como al silencio. Consagrarse a la obra es una forma de rebelión, de gesto prometeico; pero también es una forma de "abandono", una manera de convertirse en víctima de condena y olvido. Los versos finales de "Pierre Mère" son la expresión de ese desafío y rebelión absolutos:

Et abandonner ma vie et ce qui en reste  
À toutes les damnations éternelles  
(138)

La vuelta al *origo*, que está en la base de la poética de *Le château de grisou*, implica una restauración de su propia tradición o mitología poética. En el "miroir de marbre noir" uno lee el "sol negro" que Nerval puso en el cielo de Aquitania; en "amours du chanvre" la alusión al "cáñamo" se puede leer en relación a los paraísos artificiales que sedujeron a Baudelaire; la visión del cementerio marino: "Que la mer puisse déferler sur ma

tombe" reescribe la imagen del bloque marmóreo que Mallarmé puso en el soneto que alude a la tumba de Poe. La de *Le château de grisou* es una poesía hermética, cifrada, a menudo cargada de alusiones de difícil acceso. Una poesía cuya lectura requiere la vuelta al libro de los orígenes de la tradición moderna.

## 2 *Pierre des soleils*

El giro simbólico que representa *Le château de grisou*, su libro de más elaborada arquitectura, se continúa en otro libro que César Moro escribió también en francés y que fue su último poemario concebido en México: *Pierre des soleils*.<sup>43</sup> Este libro jamás se publicó en vida del poeta, como muchos de sus escritos que se conocen (o se están conociendo) de manera póstuma.

Es en los años mexicanos, específicamente entre 1944 a 1946, que César Moro escribe *Pierre des soleils*, culminación de la obra poética elaborada en México. El libro tiene cuatro partes: "L'enceinte du couchant", "L'eau la nuit", "Le temps" y "Les soleils". Es un libro que tanto temáticamente como a nivel de textualidad

---

<sup>43</sup> "Pierre des soleils", trad. de Ricardo Silva-Santesteban, en César Moro, *Obra poética*, op. cit., pp. 140-173. Véase también "Pierre des Soleils / Piedra de los soles", en César Moro, *Prestigio del amor*, op. cit., pp. 171-207 (citaré los poemas de esta última edición).

guarda una relación con las búsquedas poéticas herméticas que Moro ya venía ensayando en *Le château de grisou*. De *Pierre des soleils* sólo se conocían dos poemas sueltos: "Le temps", aparecido en el número 6 de la revista *Dyn*, en México, en noviembre de 1944,<sup>44</sup> y "Le regard magnétique du satanisme", publicado en el número 5 de la revista limeña *Las Moradas*.<sup>45</sup>

*Pierre des soleils* ha pasado casi inadvertido por la crítica. Uno de sus escasos comentaristas ha sido Ricardo Silva-Santisteban, quien considera el libro como "una colección subsidiaria" de *Le château de grisou* y de *Lettre d'amour*. El mismo crítico destaca el lugar de transición que ocupa este libro en relación con la etapa mexicana y con la obra posterior que el poeta escribirá en Lima, aunque también advierte "un descenso en la fuerza de las imágenes y de la inspiración".<sup>46</sup>

Es cierto que *Pierre des soleils* es, en muchos sentidos, una continuidad de *Le château de grisou*, por ejemplificar la idea de "libro orgánico", al ser no una mera colección de poemas sueltos, sino una estructura pensada y organizada. El poema, como espacio textual, se contiene, las imágenes se oscurecen, el verso libre se

---

<sup>44</sup> César Moro, "Le temps", *Dyn*, 5 (1944), pp. 45-46.

<sup>45</sup> César Moro, "Le regard magnétique du satanisme", *Las Moradas*, 5 (1948), p. 8.

<sup>46</sup> Ricardo Silva-Santisteban, "La poesía como fatalidad", en César Moro, *Obra poética*, op. cit., p. 38.

acorta y se acerca a las formas tradicionales. Lo más importante es que *Pierre des soleils* continúa ensayando una poesía hermética, cargada de alusiones y simbolismos que, quizá, tengan su contrapartida en el abandono y la angustia existencial vividos por el poeta durante los últimos años mexicanos.

Hay elementos novedosos también. El sentido adánico y primigenio del mundo moreano cede a un sentido de marcado tono apocalíptico. Un mundo desolado, un paraíso perdido y abandonado, es lo que percibimos. Ese paraíso perdido, convertido en el espacio de un nostálgico recuerdo, es nombrado con los signos de la desolación: "forêts d'horreur". Del cerrado bosque ahora sólo quedan "arbres géants disparus" y de la rama dorada (con todo su sentido órfico de muerte y resurrección, o bien como atributo real) sólo queda "le rameau incinéré". Los ríos, que le daban vida al Árbol del paraíso, ahora fluyen marcados por el signo de la angustia: "Chaque fleuve à sa peine". El ave de la anunciación -"le paradisié"- aparece como anunciadora de un edén perdido, pues se le encuentra posada "sur un squelette de cheval". Aun el búho, el ave de Minerva, que alude a la vigilante razón, aparece como un "hibou calciné". Ese mundo aparece como un mundo silencioso, cerrado, de una absoluta "paix nocturne".

En la espacialidad de *Pierre des soleils* pocas veces aparece un mundo reconocible, referencial. Siempre hay un juego de transfiguraciones, un doblaje, una serie de alusiones. Así, uno de los espacios mencionados -la urbe- aparece como una "ville succombante", una especie de Babel derruida. Sin embargo, es posible descubrir, entre esas alusiones, una ciudad lacustre que recuerda a la antigua ciudad azteca (sobre la cual se superpuso la moderna Ciudad de México), aunque repetimos que siempre hay un distanciamiento entre el referente y esa "ciudad lacustre" que es más bien una urbe transfigurada, vista a través de los velos claro-oscuros del sueño. La ciudad maravillosa es percibida por la mirada poética al borde de su muerte o destrucción, de ahí la alusión a ese sol oscuro de raigambre nervaliana: "Le soleil darde sur la cité lacustre / La nuit" (202).

El espacio de Moro es más bien arcaico, cargado de elementos "medievalistas". El elemento del castillo, aunque menos marcado que en *Le château de grisou*, donde ese símbolo de la arquitectura medieval aparece desde el mismo título, también tiene una presencia relevante en *Pierre des soleils*. Este espacio aparece como objeto de la degradación y la caída: "le mur du couchant / tombant à pic sur le néant". El símbolo del león, emblema de Heracles (como dios solar y alusión de la piedra

filosofal), en el blasón genealógico recuerda un antiguo esplendor del castillo en ruinas ("La même tête de lion surgissant aux murailles?"). El castillo se convierte en el espacio simbólico de la soledad más absoluta para su único habitante, el poeta, una especie de rey caído que vive en el "dur royaume solitaire" o más bien el sobreviviente solitario en un reino desolado.

Es el poeta un moderno Orfeo -cantor y viajero trágico al más allá- que enuncia la caída poética mediante "la perte des hymnes". El poeta sigue siendo un vidente, un señalado trágico por el destino y los astros en conjunción lunar: "un gibet sous la lune / à ma naissance". El poeta no deja de ser un embriagado en el raptus de la palabra y por eso parece más bien un poseído preso de un estado hipnótico: "le blanc des yeux l'ivresse". Sólo que ahora, pese a ese estado de abandono, es también un ser lúcido, consciente de su propia tragedia personal ("la folie d'avoir été beau et malheureux"); consciente, sobre todo, de su señalado destino trágico:

Au cœur même de la neige  
Un trait de feu perdu  
Me signale l'erreur mortelle  
Qui me condamne  
À tout jamais  
Libre dans le détour immense

(174)

Consciente de su situación trágica, la risa del poeta parece ser el último desafío que éste tiene frente a una realidad que lo angustia de manera absoluta. Él ve en el cielo los signos de su personal caída y de su destino trágico: "le rire graphique" o "le rire noir du ciel". La risa no es el elemento festivo o embriagado del ritual dionisiaco, ni la cómica señal de un mundo donde impera la transgresión de las normas. No hay nada de festivo ni de carnavalesco en la risa moreana. La suya es apenas una mueca o un gesto autotélico, la risa trágica del condenado a una soledad absoluta: "Tu ris de ton rire même".

También, como en *Le château de grisou*, la noche es el espacio donde el poeta encuentra los signos que se le revelan. Es a esa noche y a sus transfiguraciones a las que el poeta sigue deslumbrado: "Ébloui / Je vous attends / [...] / Nocturnité idéale" (186). En ocasiones esa noche es un espacio vacío, como la página en blanco de Mallarmé: "nul astre visible". Hay toda una serie de trasmutaciones acuáticas de esa noche: es una noche-mar ("par ces flots éternels"); noche-lago: "lac palpitant / aux ténèbres anciennes"; una noche-cascada: "cascade noire"; noche-tormenta: "torrentielles eaux funèbres", hasta fundir por completo en esa variedad de

manifestaciones los signos de la dualidad de la noche y el agua.

La noche de César Moro es cósmica y, a la vez, personal e íntima. Si el poeta nocturno favorito de Moro, el mexicano Villaurrutia, era capaz de hacer una noche personal, íntima: "aquella noche tuya que [...] sabes crear a tu alrededor, ya sean las tres de las tarde o las doce de la noche",<sup>47</sup> Moro también podía vivir la suya hasta llevarla a una morbidez casi baudeleriana: "-J'en mourrai mes amis / Le long du jour la cascade noire" (186).

La noche en *Pierre des soleils* es, entre otras cosas, el espacio de la ilusión amorosa. El mundo onírico y el mundo nocturno son equiparables y sus signos intercambiables. El amante aparece en la noche "broyant mon coeur". La figura del insomne -una especie de "dormido despierto", como en Villaurrutia- es quien vive la angustia amorosa: "Je t'aime / La veillée atroce". Es el sueño el que trasmuta el amor y le devuelve su realidad nostálgica, como si después de haber amado quedara el sueño (o su otredad, la muerte) como el elemento que hace de ese instante un elemento de lo eterno: "J'y dors / De trop t'avoir aimé". Sin embargo, esa noche es una entidad onírica, de recuerdos, cerrada, casi inaccesible: "la nuit de plomb". Incluso cuando la

---

<sup>47</sup> César Moro, "Carta a Xavier Villaurrutia", en *Los anteojos de azufre*, op. cit., p. 95.

noche se abre a la visión del poeta, ésta siempre se mostrará como un espacio hermético. El sol será "soleil d'hiver de l'enfer", el sol negro (el sol descendente, invisible) o bien el azufre filosófico de la tradición alquímica: "soleil couleur de rouille". Ese sol que "darde sur la cité lacustre / la nuit" tiene su complemento en el astro femenino: la luna, pero ésta también es parte de un espacio cerrado y mórbido: "l'aile de la lune / parcourt le marbre". Ese mundo cósmico refuerza el silencio, lo indecible: el cielo es percibido como un "mutisme céleste".

La escritura de *Pierre des soleils* está repleta de símbolos. Hemos visto la importancia que tiene el agua, uno de los elementos que permite nombrar el inconsciente. Ese símbolo se amplía, se condensa y aparece como "un mur d'eau". El agua también aparece como una metáfora de la nocturnidad y sólo al poeta le es dable atravesar sus "merveilleux orages" y apreciar lo que se oculta detrás de ese espacio que le proporciona una precaria protección en su aislamiento: "Je vois à travers le mur / L'absence de tout espoir".

Otros diversos símbolos cruzan la escritura poética de *Pierre des soleils*. Sin pretender agotarlos, menciono la presencia de unos cuantos que le dan a la escritura moreana un sentido cifrado, hermético. Son siempre

alusiones que esparcen sus sentidos y crean un ambiente misterioso que tiende a doblarse en el libro de los símbolos de Occidente. Así tenemos la mención de la miel que, en su sentido órfico, en la comunión del fuego y el agua, representa la sabiduría, el trabajo espiritual ("Miel de l'âtre urne du jour"); las alas ("mobile impenne") que simbolizan la sublimación, el principio de la ascensión y la libertad; el río ("dans le fleuve hilare"), que alude a un discurrir temporal, a una experiencia de abandono y olvido; el espejo ("écho de miroir") o el agua reflejante, que nombran evidentemente al mito de Narciso y, en otro plano, a la memoria del inconsciente.

Un símbolo en particular, el de la Rosa, hace mención a un origen sagrado, a una rama de sangre, pasional e ilustre:

La rose déliée  
Des vœux premiers  
Illustre la branche de sang  
Froide à souhait

194)

Esa rosa -la flor de Venus- representa la *rubedo*, el color rojo típico de la condensación alquímica y la pasión amorosa. Como encarnación de la *rubedo* es representada por el fuego: "La rosacée grandit et ruisselle / Des feux plus tendres que la chaleur" (204).

Esa línea ancestral alude a una única estirpe pasional y sagrada: la del poeta.

En *Pierre des soleils* es la palabra poética la que le otorga una realidad -aunque sea alusiva- a las cosas. Hay un juego de nominalización que es importante para la identificación de los sujetos y el universo en que éstos se mueven. En especial, el mundo amoroso es designado a partir de estos procesos de nominalización. Como un eco de la divisa baudeleriana -"Enivre-vous! [...] d'un vin, de poésie"-,<sup>48</sup> el poeta se embriaga con el nombre del amado, objeto de su pasión amorosa: "Ivre je suis de ton nom". Y de nuevo es la metáfora, la traslación de sentidos, el renombrar al sujeto amado, lo que le da sentido y corporeidad: "Ah! si je pouvais lui donner un nom / Cela serait / Sang qui coule / Sur le feu du désespoir" (188; cursivas en original).

El mundo alusivo de César Moro se estrecha en *Pierre des soleils*. Su poesía parece diluir sus relaciones con el mundo y sus códigos. Pese a esto, el eco del mundo en su poesía aparece en algunas alusiones que por escasas no dejan de ser significativas. En especial destaca la mención a Julio César, que aparece explícitamente en "Chiens et chats = Jules César" e

---

<sup>48</sup> Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, Henri Lemaitre (ed.), Bibliopolis, París, 1968, p. 33.

incluso en ese "Empereur affamé lucide". Se trata de menciones que tienen un amplio abanico de sentidos; quizás el más intenso es la alusión al conflicto ("perros y gatos" son la dualidad típica de la guerra, del no entendimiento, según el código gnómico), donde puede leerse incluso una velada referencia al conflicto emocional y sexual de Julio César (su famosa bisexualidad, mencionada por Curión y sus contemporáneos).<sup>49</sup>

Otra de las alusiones de *Pierre des soleils* es la mención del mito de Electra en el poema titulado precisamente "Électre", donde se recrea el reencuentro de ésta con su hermano Orestes y el plan que hacen para vengar a su padre Agamenón, matando a su madre Clitemnestra y al amante Egisto: "Tressez les lambeaux le funéraire éclat" (206). La recreación del mito griego le da un sentido de experiencia límite, catártica, y enfatiza lo trágico del universo poético. Esta recurrencia a lo clásico y sus valores es otro elemento de cambio en la poética moreana. La intención del surrealismo, que originalmente buscaba si no crear otra mitología, diferente y opuesta a la del canon occidental, al menos modificarla y transgredirla, ha quedado atrás. La recreación de los mitos occidentales tiene en la

---

<sup>49</sup> Suetonio, *Los doce Césares*, trad. Jaime Ardal, El Ateneo, Buenos Aires, 1951, p. 16.

poesía de Moro un diálogo fértil y creativo muy distinto a la mera negación nihilista que está en la base de algunas poéticas de la modernidad.

La alusión a uno de los escritores emblemáticos del romanticismo inglés -"Sir Walter Scott charmé pour la vue des sorcières imite / Le cri du cor et du ver de terre dans les fôrets le soir"- apunta en otra dirección: a señalar la búsqueda de los orígenes de su poesía cifrada de símbolos.

La palabra de Moro en *Pierre des soleils* prolonga la aventura de una poesía hermética cargada de símbolos que aparecía con rasgos nítidos en *Le château de grisou*. El poema sigue siendo el poema plástico, una especie de *collage* en el cual las imágenes se yuxtaponen, otorgándole su significación. Pero la imagen se vuelve más abstracta, si pudiéramos decirlo con un término plástico, diluyendo su sentido objetual. Lejos de esta poesía se encuentran aquellas imágenes a lo Reverdy, que buscaban mediante la asociación libre unir dos realidades lo más opuestas posibles, y donde la fuerza poética era el producto directo de la distancia entre los elementos contrastados. Ahora la imagen -que sigue siendo el centro del poema- se diluye, se sugiere apenas con una adjetivación que le da un sentido más habitual y menos estridente, como en los siguientes ejemplos: "Infaillible

papillon / Lumière nocturne" o "Fantôme familier du silence" o "les arbres dans l'amère mer".

En *Pierre des soleils* ciertas imágenes son sinestésicas y, por lo tanto, intercambian sus sentidos. Lo auditivo se vuelve colorido en una muy rimbaudiana forma: "sonne rouge et bleu". O bien lo táctil se vuelve auditivo: "tact auditif". O simplemente las cosas intercambian y traslapan en la otra sus sentidos como en "gestes d'eau", "lait musical de ta parole" y "cris d'arc au ciel".

Es cierto: en ocasiones la escritura moreana retoma trozos y trazos de escrituras propias o ajenas. Esto se hace de manera especial mediante el uso de palabras o frases sueltas puestas en medio del poema, rompiendo el orden tradicional de la palabra: "Les brisants de ma mer ondulée comme -Valse-tu?". O bien incorporando "versos migratorios" que traslada de líneas propias escritas anteriormente: "à perte de vue", en una especie de tatuaje textual. En menor cantidad aparecen también metáforas encadenadas, una especie de enumeración metafórica que permite que el sentido se expanda y se cree la impresión de un alejamiento del núcleo original:

Si l'amour devait finir  
Ce serait la désertion du jour  
La chute interminable du sang  
La disjonction du souffle  
Les fenêtres béantes à tout jamais

(198)

Como siempre, en Moro hay un diálogo con sus poetas predilectos. En especial hay uno muy profundo con la poesía de su amigo mexicano Xavier Villaurrutia. Cuando se comparan las escrituras de ambos poetas lo más evidente es la afición a los juegos de palabras, a las aliteraciones y paronomasias a las que ambos eran tan afectos. Aunque las imágenes acústicas le parezcan a Silva-Santiesteban un "rebuscamiento fónico del que Moro abusará",<sup>50</sup> me parece que es precisamente esa necesidad de recrear "imágenes fónicas" uno de sus principales atributos de la escritura de Moro, un atributo que asocia su poesía a la del poeta mexicano.

Xavier Villaurrutia escribió con especial maestría algunas de las imágenes acústicas más novedosas de la poesía hispanoamericana del siglo XX. En su caso, este sentido acústico de la palabra poética fue un descubrimiento temprano. Así, en su primer libro de poemas, *Reflejos*, encontramos ese juego de "sin más cara / sin máscara",<sup>51</sup> que anuncia lo que posteriormente, en *Nostalgia de la muerte*, será un procedimiento pleno de virtuosismo, sus juegos paronomásicos: "y mi voz que madura / Y mi voz quemadura / y mi bosque madura / y mi voz quema dura" ("Nocturno en que nada se oye").<sup>52</sup> En otro

---

<sup>50</sup> Ricardo Silva-Santiesteban, "La poesía como fatalidad", en César Moro, *Obra poética*, op. cit., p. 38.

<sup>51</sup> Xavier Villaurrutia, "Poesía" en *Obras*, op. cit., p. 26.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 47.

poema de ese mismo libro encontramos ese juego "fónico" entre un mundo urbano, cerrado, de un espacio íntimo y cotidiano, y el mundo abierto, amplio de lo onírico: "abría las salas [...] cerraba las alas" ("Nocturno sueño").<sup>53</sup> Otros juegos fonéticos en los cuales la imagen se desplaza de su tradicional plano visual y plástico hacia un plano acústico aparecen en ese **retruécano** donde la paronomasia combina los fonemas vocálicos con los sonidos sibilantes y guturales: "la sombra se asombra". O en esa magistral adición fónica que va haciendo que cambie el sentido de la palabra en "cuando la vi cuando la vid cuando la vida" ("Nocturno eterno").<sup>54</sup>

En *Pierre des soleils* César Moro también acudirá a imágenes sonoras, en especial a los juegos anafóricos ("Le même coup en plein visage / La même pelletée de neige / La même tête de lion surgissant aux murailles?"). Moro, como Villaurrutia, empleará los juegos de palabras y los efectos sonoros en sus imágenes. La paronomasia, con la repetición de sonidos semejantes, pero diferentes en significación, lo hará decir: "l'amère mer". La adición fónica y la similitud fonética serán otros de los elementos predilectos de Moro, como muestra ese "coup violent volé violé volant". Una de los más hermosos juegos de palabras en *Pierre des soleils* es el

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 51.

criptograma fónico enunciado a partir del nombre del poeta francés Charles Baudelaire. Entre líneas, adicionando o borrando fonemas, reconstruyendo el nombre, el lector va recorriendo las sílabas del nombre del poeta de *Les fleurs du mal*:

Beau de l'air de la nuit  
Beau de la glace de la lune  
Beau de l'eau de l'air  
Été et hiver beau  
Bel oiseau de l'air

(174)

Algunas de las formulaciones de Moro se acercan, como un paralelismo textual, a lo escrito por Villaurrutia: a las "hojas calcinadas" de éste, Moro le opone "le rameau incinéré" de su paraíso derruido. En ambos es importante la nominalización. Y si bien en Villaurrutia el nombre es "como cifra desnuda de sentido" ("Nocturno mar"), en Moro el nombre del amado sufre una serie de transformaciones alusivas a su esencia pasional:

Ah! Si je pouvais lui donner un nom  
Cela serait  
*Sang qui coule*  
*Sur le feu du désespoir*

(188; cursivas en original)

Menciones como la de la urbe, recorrida por el dormido despierto de Villaurrutia ("en silencio recorro la ciudad sumergida"), se complementan con la "cité lacustre" de César Moro. En las imágenes que identifican el mar y la noche encontramos la misma matriz signica, llegando a formar una especie de "familia de imágenes"

que reúne a ambos poetas. Así, en Villaurrutia el mar es "símbolo de mi sueño" ("Muerte en el frío") o "alberca de sombra" ("Nocturno del amor") y tiene sus equivalentes en la "nuit revêche de l'eau" o en las "torrentielles eaux funèbres" del peruano. La amistad de Moro y Villaurrutia no es sólo una afinidad anímica o personal, comprendida en la entrañable amistad que los dos se profesaban, sino que hay muchas otras concordancias: ambos compartían la devoción por Baudelaire; ambos ensayaron una poesía nocturna; ambos exploraron una poesía nervaliana que borraba los límites entre la vigilia y el sueño; ambos también, en el plano verbal, escribieron las imágenes acústicas y los juegos fónicos más hermosos de la poesía hispanoamericana moderna.

En el poema "Mobile impenne", Moro juega con la figura del poeta como una especie de "viajero inmóvil". El suyo es un poema que contiene una reflexión sobre la poesía misma y sobre el poeta. El tono imperativo del primer verso enfatiza esa búsqueda del ser mismo de la poesía: "L'invisible élément aime", verso que se acerca al "idéal" -el "azur" simbolista, opuesto al "spleen" baudeleriano. Entre los cuatro elementos conocidos - fuego, tierra, aire, agua-, el aire es el elemento invisible que más se identifica con la poesía. De ahí que se postule una poesía etérea, ideal, en el sentido simbolista. En el segundo verso, el adjetivo inhabitual

antepuesto al sustantivo "l'aigre neige" nombra el estado de mudez, la imposibilidad de articular el lenguaje poético. El verbo "ruminant" previene de lo repetitivo que puede resultar la belleza artificial, meramente superficial y decorativa. Ese mundo artificial es aludido en esas "reines ostensibles". Sólo al final el poeta verdaderamente se identifica con una virtud superior -la belleza-, su única y verdadera aspiración. Su grito es contundente porque en ese descubrimiento de la belleza como aspiración suprema desembocan todos sus trabajos y sus días como poeta: "Tout pour la beauté" (172).

En el poema "Carrosse dans la nuit" Moro explora el tema nervaliano del "sol negro", el sol nocturno.<sup>55</sup> El yo poético descubre en las metáforas ("au cœur même de la neige") no sólo el contraste entre uno y otro color alquímicos: el *albedo* y el *nigredo* como dos estados de un mismo proceso de preparación de la obra, sino auténticos signos motivados que nombran el destino trágico del poeta. La figura transgresora y excepcional del poeta ha sido uno de los mitos de la poesía moderna.

Si en el romanticismo Víctor Hugo pregonaba que el poeta era el portador del habla de la tribu (idea que

---

<sup>55</sup> En uno de sus más famosos poemas, al cual Nerval otorga un título en español, menciona ese sol simbólico: "mon luth constellé / porte le soleil noir de la Mélancolie" ("mi laúd constelado / ostenta el negro sol de la Melancolía"), "El desdichado", en "Les Chimères, de Gérard de Nerval", trad. de Antonio Pamies, *Sendebarr*, 2 (1991), p. 74.

desemboca en Mallarmé, para quien el poeta era quien purificaba ese lenguaje de la tribu), en "El Albatros" de Baudelaire el poeta era un ser separado del mundo: solamente en el "azur", el cielo abierto de la poesía, su naturaleza creativa era capaz de mostrarse en toda su esencia -el poeta como un ser virtuoso. En Rimbaud, el poeta -aparte de ser un "vidente"-, como lo dice en dos de sus *Lettres*, es un ser lúcido y desdichado. En su poema "Poète dans 7 ans", de fuerte carga edípica, la madre del poeta descubre en su hijo los signos de un destino trágico: ser poeta es ser señalado en un mundo convencional, que finalmente termina desterrándolo. En el poema de Moro hay esa misma revelación, esa misma conciencia trágica de quien se descubre poeta ("l'erreur mortelle / qui me condamne / à tout jamais").

Liberarse del destino trágico por mediación de la poesía parece una contraposición, una acción digna de los héroes. Hay aquí un elemento de rebelión equiparable a la del héroe. Todos los héroes que han liberado a los hombres han sido castigados: Prometeo robó el fuego y fue atado al monte Cáucaso, Tántalo fue castigado a vivir un deseo eternamente insatisfecho. El poeta moreano al parecer ha probado los frutos terrenales prohibidos. La transgresión que lo condena a la vez lo libera (ésa es la paradoja que descubre el poeta en la libertad poética) y

de ahí su grito liberador: "Libre dans le détour immense" (174).

"Lu dans le brume" es otro poema en la misma línea: exploración de la visión del poeta y de su destino trágico. El poeta vislumbra un paraíso lejano y en ruinas. Nostalgia de la divinidad perdida, donde sólo aparece el ave del paraíso y el reflejo de unas flores artificiales ("Le paradisiac et l'oeuvre / élastique des fleurs"). La alusión al caballo está despojado por completo de su signo pasional y ahora es solamente un emblema ctónico, mortuorio ("un squelette de cheval"). En ese ambiente de "brume", oscurecido, el poeta tiene la visión de la muerte ("un gibet sous la lune"), visión que prefigura su destino trágico.

*Pierre des soleils* es el libro más "baudeleriano" de Moro y, en muchos sentidos, prolonga esa escritura hermética y simbolista que caracteriza a su etapa post-automatista. *Origo y poesía*, Moro centra su búsqueda en la recuperación de la poética (y del idioma) de Baudelaire. La suya es una lectura personal, que subraya la singularidad de Baudelaire, su carácter de escritor incomprendido. En su lectura del *poète maudit*, Moro sostiene que Baudelaire es una figura única y solitaria, situada "à la pointe extrême du Kamtchatka romantique",<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Jules Troubat, *Charles Baudelaire*, Librairie de la Province, París, 1903, p. 6.

como lo comprendió su contemporáneo Sainte-Beauve. César Moro hace de Baudelaire un verdadero mito privado.

Cuando Moro estaba escribiendo *Pierre des soleils* publica dos reseñas sobre el autor de *Les fleurs du mal*. La primera es sobre la edición en francés de *Mon cœur mis à nu*, que preparó Mlle. Mespoulet y que publicó la editorial Quetzal en México. Se trata, para Émilie Noulet -que hizo una reseña del mismo libro un año después-, de una "édition mexicaine des *Journaux intimes* de Baudelaire [...] preuve de l'actualité renouvelée de l'auteur des *Fleurs du mal*, non seulement pour l'agrément d'une édition soignée, mais surtout pour l'importance et belle préface qui les précède".<sup>57</sup> En su reseña Moro rechaza la conversión de Baudelaire en un católico devoto: "Baudelaire es un poeta, no es un santo."<sup>58</sup> Le parece que no es posible interpretar el "demonismo" baudeleriano como un misticismo de sentido inverso: "es difícil argüir contra un sistema imperialista de anexión que asimila y adopta todas las manifestaciones, principalmente negativas, como signo de amor. Así ya tuvimos el Rimbaud católico, mystique à l'état sauvage, de Claudel, el Baudelaire católico de Stanislas Fumet". En Moro hay esa distinción surrealista entre actividad poética que se

---

<sup>57</sup> E. Noulet, "Mon cœur mis à nu, par Charles Baudelaire", *Orbe*, 6 (1946), p. 43.

<sup>58</sup> César Moro, "Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*. *Fusées*. *Choix de maximes consolantes sur l'Amour*", art. cit., p. 58.

presenta como un "nuevo sagrado" y, por otro lado, el misticismo. Hay en los poetas de la modernidad surrealista la idea de que su relación con lo sagrado es en primer lugar con una religión de la otredad: las religiones ocultas o no oficiales. En segundo lugar, está su intento por separar lo sagrado de la trascendencia. El surrealismo busca la otra vida, la superrealidad, no en la trascendencia o en la vida después de la muerte, sino en esta vida. Aspira a realizar ese sagrado como parte inmanente de este mundo. Ésa es la utopía trágica del surrealismo en su intento por superar la dualidad que separa al hombre de lo sagrado.

La otra reseña es sobre la biografía que Aldous Huxley publicó de Baudelaire. En ella Moro denuncia "una absoluta incomprensión"<sup>59</sup> de Huxley del baudelerianismo, de "su pureza intratable, su dandysmo, su concepción atormentada del misticismo, del amor, su satanismo". Con ironía -la pesada ironía moreana- lee las cándidas suposiciones de Huxley: "Baudelaire se equivocó al no haber sido un poeta oficial, Royal Academy". El sarcasmo moreano cae también sobre el consejo que Huxley le da a Baudelaire de que "no tome tan en serio al Demonio y que lo llame de vez en cuando 'Viejo cornudo, Satán, Nick o Cloutie'". Huxley aspira a que "las niñeras, los horteros

---

<sup>59</sup> César Moro, "Aldous Huxley, *Baudelaire*", art. cit., p. 157.

y los babys puedan leerlo sin perder el sueño". Heredero del arte de polemizar de la modernidad, César Moro es sarcástico y letal a la hora de enjuiciar. En su polémica quiere recuperar la figura emblemática, "la imagen purísima del poeta Baudelaire", como uno de los dioses de la modernidad. Moro casi repite al pie de la letra la frase de Rimbaud: Baudelaire es "el Vidente, el Poeta, un verdadero Dios".<sup>60</sup>

*Pierre des soleils* es una celebración de Baudelaire como mito sagrado. Hemos visto que en su libro le dedica un breve y hermoso poema: "Baudelaire", magistralmente construido bajo el juego de palabras (una verdadera asociación de imágenes fonéticas por medio de aliteraciones y paronomasias). Mediante esas "imágenes fonéticas" va nombrando la "analogía" secreta entre la belleza y el nombre del poeta ("Beau de l'air de la nuit").

En otro de los poemas de *Pierre des soleils*, "Le regard magnétique du satanisme", César Moro celebra otro de los mitos de Baudelaire, el de su satanismo (Baudelaire veía en el ángel caído de Milton la encarnación de la belleza y la rebelión). La mirada satánica es tan atrayente como absolutamente seductora.

---

<sup>60</sup> "Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu", Arthur Rimbaud, *Correspondance inédite...*, op. cit., p. 53.

Es también nocturna (y por ende iluminadora); mediante ella al poeta se le revela el mundo misterioso ("La nuit / Le temps d'ouvrir / les yeux"). El poeta asiste a un espectáculo cósmico: la aparición de Ishtar como una revelación de la vida y la muerte.

El baudelerianismo de Moro en su última poesía escrita en México hace de él un poeta que dialoga con la propia tradición mexicana (el baudelerianismo de José Juan Tablada tiene sus réplicas en el de López Velarde y en el de Villaurrutia). También pone a Moro en relación con su propio "viaje a la noche" poético. El alejamiento del automatismo lo lleva a ensayar finalmente una poesía en la cual los signos de la opacidad y el hermetismo son más que evidentes. Esa mutación poética se realiza, no obstante, mediante una vuelta a los orígenes (a una poesía hermética) y mediante la remitologización de algunas figuras emblemáticas de la modernidad. Quizás lo distintivo de Moro sea que, con plena conciencia de los límites de la escritura moderna -en particular los del surrealismo, cuyos juegos verbales degeneraban en "juegos encantatorios" y formas retóricas-, buscó abrir otros caminos en los límites de las mismas escrituras modernas.

## CONCLUSIONES

De las tres estaciones poéticas de César Moro establecidas por Yolanda Wesphalen (véase *supra*, p. 7), he tomado como *corpus* de mi tesis la poesía que el peruano escribió durante los diez años de su estancia en México entre 1938 y 1948. El estudio detallado de cada una de estas estaciones y de sus particularidades permite focalizar la escritura moreana y precisar su evolución en un periodo determinado, además de establecer una correlación más objetiva con el conjunto de la obra poética.

En México César Moro retorna al idioma materno para escribir *La tortuga ecuestre* entre 1938 y 1939. Sin embargo, el entusiasmo apasionado de la escritura no encuentra correspondencia editorial y así se da continuidad a la insólita historia de una obra que permanece oculta y no logra gozar de la recepción inmediata. Pese a haberse anunciado su publicación, con una portada que llevaría un "aguafuerte" de Manuel Álvarez Bravo, *La tortuga ecuestre* no fue publicado en vida del autor por falta de suscriptores y por el desinterés del público mexicano de la época.

El libro está compuesto por un conjunto de 13 poemas, escritos en las formas desbordadas de la escritura automatista. Las formas abiertas, las imágenes

libres y los versos de gran extensión son una prolongación de una escritura apegada a las formas típicas del surrealismo. En relación con el automatismo, mi punto de partida es una observación de Chénieux-Gendron: "ese automatismo es siempre más o menos arreglado como un poema", aspecto que el propio André Breton había reconocido cuando confesó que la escritura automática encierra una cierta dirección consciente ("un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de *l'arrangement en poème*"), aunque él no deja de enfatizar el papel que aún tienen en la composición los elementos oníricos e inconscientes o las libres asociaciones. A partir de una reflexión sobre las distintas maneras en que Moro hereda y transforma elementos de la escritura y de la cosmovisión surrealistas, trato de destacar y calibrar la originalidad de su aportación y el carácter hondamente personal de sus poemas en español. Los procedimientos textuales tiene una clara afiliación surrealista: imágenes basadas en la asociación libre, metáforas encadenadas, uso abundante de la función nominal de la preposición *de*. Todos estos procedimientos buscan dar la impresión de que la escritura es un calco del pensamiento.

En *Lettre d'amour* (poema escrito en 1942 y publicado dos años después) Moro retorna a su lengua de

adopción, el francés (que había asimilado al menos desde 1929) y que ya nunca más volvería a abandonar salvo en contadas ocasiones. Se trata de un poema extenso en el cual la forma se prolonga y busca el desarrollo interno. El poema, "uno de los más hermosos poemas de amor de la poesía hispanoamericana", como señaló años después el joven crítico Mario Vargas Llosa, marca un momento de transición entre el automatismo surrealista y una poesía más simbolista con rasgos neobarrocos. *Lettre d'amour* fue publicado como una pequeña *plaque*, con un tiraje de 50 ejemplares, por la editorial Dyn en 1944. Como se puede imaginar, su recepción en aquel momento fue sumamente minoritaria.

En 1943 Moro publica *Le château de grisou*, un libro orgánico que manifiesta de nuevo un cambio poético: la poesía surrealista anterior cede a una poesía más hermética. En lugar del poema-*collage*, desbordado, con versos extensos y versículos, ahora se intenta practicar una escritura más meditada y voluntariamente hermética, una escritura de un simbolismo conscientemente oscuro. El verso de Moro es ahora más ceñido y son perfectamente legibles formas métricas más canónicas y tradicionales. *Le château de grisou* aparece en México, con un tiraje que se podría llamar "grande" para este autor minoritario (350 ejemplares), pero fuera de todo canal comercial ya

que las ediciones Trigrodine eran una invención del propio Moro.

Entre los años 1944 y 1946 el poeta escribe otro libro orgánico que es, de alguna manera, una continuación del libro anterior. El nuevo conjunto se llama *Pierre des soleils* (de marcado estilo *oscuritas* también), colección en la cual es evidente la influencia de poetas como Novalis y Baudelaire. Como gran parte de su obra, este último libro permanecería inédito en vida del autor.

En mi estudio sobre la poesía que César Moro escribe en México he identificado una secuencia: surrealismo-simbolismo-hermetismo, para dar cuenta de la evolución y de la serie de cambios poéticos en la obra de Moro. Es evidente que esas diferentes etapas a menudo se relacionan y traslapan y que no hay un camino perfectamente lineal, pero creo que es posible reconocer un conjunto de cambios significativos que marcan el tránsito desde las formas desmesuradas de la asociación libre del automatismo surrealista hasta llegar a las formas más contenidas y concentradas de la poesía simbolista y hermética.

En mi lectura de los textos surrealistas he tratado de superar un prejuicio (pos)romántico que sostiene la tesis de la *ilegibilidad* del texto surrealista. He tomado al poema como un objeto textual, plural y significativo. Parto del supuesto de que su inherente oscuridad es un

elemento en sí mismo significativo, un recurso que sirve para traer al primer plano componentes estéticos y verbales. Utilizo varias estrategias para analizar los textos. La forma del poema y su historia textual me permiten una entrada. Las figuras retóricas son otra de las entradas privilegiadas. Intento leer el texto como un conjunto de signos, tomando en cuenta tanto su textualidad literal como sus juegos de connotaciones. Pocos textos son tan ricos en significaciones, redes de semas y sentidos dispersos como los poemas surrealistas. Ilustran bien cierta concepción del poema moderno explicitada por Octavio Paz cuando habló -siguiendo la lección de Mallarmé, que imaginaba la página como un cielo-, del espacio textual como el de "los signos en rotación". Esta misma polisemia constituye un reto para la interpretación y he tratado de asumir el reto.

A pesar de que en estas páginas he señalado en varios momentos las afinidades entre el peruano y distintos movimientos y tendencias estéticas, la verdad es que es difícil ubicar a César Moro de manera definitiva dentro de una tradición poética específica. En Perú, durante mucho tiempo, fue considerado tan insular o marginal que sólo tenía cabida en la *otra* tradición: la de los heterodoxos. En México, donde entabló gran amistad con Xavier Villaurrutia y con el pintor Agustín Lazo, no se le consideró miembro del grupo de los Contemporáneos.

Cuando mucho, sería un "compañero de ruta" de los últimos Contemporáneos (los que se reunieron en el proyecto de la revista *El Hijo Pródigo*). Su colaboración en *Dyn*, la cosmopolita revista que el emigrado austriaco Wolfgang Paalen editaba en la Ciudad de México (exclusivamente en inglés y francés), lo hizo vivir desde dentro la crisis de la modernidad. Sin embargo, más que el portavoz de una tradición, *Dyn* fue un lugar de refugio, un espacio de coexistencia para algunos artistas y escritores exiliados, víctimas de una doble diáspora: la provocada por el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial y la que causó la dispersión de los ismos.

En el periodo en que Moro vive en México, es más conocido por sus reseñas, las cuales publica puntualmente en *El Hijo Pródigo*, que por su poesía. Su estrecha amistad con Lazo -a quien había conocido en París- y con Villaurrutia lo relaciona en cierta medida con los Contemporáneos, pero Moro escribía en francés y en el estilo surrealista, alejándose lo mismo de las distintas versiones de la modalidad purista (como la de Juan Ramón Jiménez o la de Paul Valéry) que de la recuperación de las formas tradicionales que ensayaban en aquel momento los poetas de Contemporáneos. Quizás su poesía tiene más de una correspondencia con una parte de la poesía de Villaurrutia, la más atrevida y la más influida por el

surrealismo, y con ciertos aspectos cubistas de la de Gilberto Owen.

La otra vertiente que ostenta la poesía escrita en México por César Moro tiene que ver con el grupo de inmigrantes y refugiados provenientes de Europa. Muchos de ellos se identificaron con el surrealismo. Está aún por estudiarse la producción literaria de los "surrealistas" emigrados (son más conocidos como pintores que como escritores), pero se puede avanzar la hipótesis de que la participación de Moro en *Dyn* relaciona su personalísima poesía con la que ensayaban en francés y en México Alice Paalen, Benjamin Péret y Wolfgang Paalen. Una lectura comparativa de estos poetas probablemente nos ayudará no a insertar a Moro dentro de un grupo sino a cobrar más conciencia de su insólita singularidad. La caracterización de Moro por Xavier Villaurrutia como un "voluntario inadaptado" identifica el rasgo central de su marginalidad y recalca su distancia de la poesía contemporánea que entonces se escribía en México.

La relación de Moro con el surrealismo es un elemento clave en la comprensión de su poética y de su escritura. Las adhesiones tempranas de José María Hinojosa, Juan Larrea y Luis Cernuda, entre los españoles, y las de Xavier Abril y Aldo Pellegrini en Hispanoamérica, sólo hacen más notable el hecho de que

Moro fue el único entre los nuestros (desde 1929, en París, donde conoció a André Breton y a Paul Éluard) que formó parte del "círculo" surrealista de la primera época, el único poeta hispanoamericano de entonces que participó en encuestas ("Recherches expérimentales"), libros colectivos (*Violette Nozières*) y revistas del grupo (como *Le Surréalisme au Service de la Révolution*).

Dentro del proceso de la internacionalización del surrealismo en América, Moro cumple una función clave como propagador entusiasta de esa estética. Junto con Wolfgang Paalen y André Breton, organiza la famosa Exposición Surrealista Internacional de 1940 en la Ciudad de México (él mismo, como pintor, participa en la muestra). El elemento más destacable de Moro, en relación con el surrealismo, es la conciencia de una "americanización" del movimiento, al que busca incorporar mitos y símbolos prehispánicos (*Coricancha*). En cierto sentido podríamos decir que llevó a cabo una tarea paralela a la de algunos pintores (como Wifredo Lam). En sentido literal y metafórico Moro es el traductor del surrealismo para la cultura americana. Sin haber escrito un poema significativo de gran aliento en esta línea de fusión entre los elementos surrealistas y los símbolos prehispánicos, la discusión abierta por Moro y su propia práctica como poeta (aun cuando hayan tardado décadas en conocerse) permitieron y fomentaron la creación de

grandes poemas que unen la escritura surrealista y la simbología prehispánica, poemas como *Air mexicain* de Benjamin Péret y "Mariposa de obsidiana" de Octavio Paz. Asimismo, sin el ejemplo de Moro es inconcebible la obra de ciertos poetas posteriores que ahondan en las posibilidades del surrealismo como parte constitutiva de la tradición hispanoamericana: me refiero a poetas como Enrique Molina en Argentina o los miembros del grupo chileno de La Mandrágora o la obra ya mencionada de Octavio Paz.

Hábil en las polémicas y en el arte de las confrontaciones literarias e ideológicas, Moro entablará una encarnizada enemistad con el poeta chileno Vicente Huidobro, a quien siempre considerará un "imitador de Pierre Reverdy" y "un mediocre copista y nauseabundo fante literario". La polémica con Huidobro, al margen de la alta pasión desatada, deja en claro -como dice Julio Ortega- dos polos opuestos, dos caminos distintos en la vanguardia latinoamericana. Dos actitudes también de nuestros poetas de vanguardia: por un lado, la renovación mediante la consciente integración de *lo nuevo* a un canon; por otro, la resistencia heroica (en el sentido benjaminiano) a ser absorbido por un canon, porque se intuye que todo canon es un orden estético que, desde su particular absolutismo rupturista o de

continuidad, vuelve inocua la rebelión estética y política de las vanguardias.

Con el otro César de la poesía peruana, con César Vallejo, Moro establece una polémica "silenciosa". El poeta de *Trilce* rechazó rotundamente lo que vio como los juegos pueriles y superficiales tanto del futurismo como del surrealismo, prefiriendo lo que él llamaba una poesía "vital y humana", de compromiso. A César Moro eso le resultaba una concesión al poema circunstancial y al realismo, dos elementos ajenos a su propia concepción estética.

Uno de los aspectos más fascinantes de la poesía de César Moro es su bilingüismo, su escritura tanto en la lengua materna como en la otra lengua elegida. Con la adopción del francés como *lingua prima* Moro da continuidad a uno de los elementos de la modernidad: la adopción de la lengua gala como propia. Rubén Darío (en quien Juan Valera había descubierto un "galicismo mental") hablaba en *Los raros* del cubano Augusto de Armas, un poeta que había asumido el francés como su exclusivo idioma poético.

Entre los poetas hispánicos modernos, Moro no es el único que escoge el francés como su lengua poética. Juan Larrea adoptó el francés casi exclusivamente para escribir poesía (cuando dejó de escribirla, en 1933, abandonó el francés y reanudó su obra en prosa en un

retorno definitivo al castellano). Vicente Huidobro escribió una parte de su obra poética en francés y otra en español y, en su caso, hay siempre un "ir y venir" de la lengua materna a la lengua adoptiva, con preponderancia de la primera. En el caso de Moro ese "ir y venir" es singular, ya que -como han demostrado Américo Ferrari y Gaëlle Hourdin- hay un diálogo interno, una copresencia e incluso una interpenetración de ambas lenguas. Ese diálogo interno entre el español y el francés es una de las fuentes de la creatividad de Moro y explica, en parte, su singular originalidad.

Algunos de los principales críticos de la obra de Moro (André Coyné, Yolanda Westphalen) han insistido en señalar una *ruptura* del poeta peruano con el surrealismo, sobre todo a partir de 1944, con la publicación de una reseña a *Arcane 17*, el libro que André Breton acababa de escribir en Gaspé (sabemos que esa reseña está basada en otra a *VVV*, la revista neoyorkina de André Breton, reseña que Moro no se atrevió a publicar). En lo personal tengo reservas en lo que se refiere al grado y al sentido de esa supuesta ruptura. En una época de balances, Moro hace su propio balance sobre el surrealismo. Aunque en la década de 1940 le tocó vivir la época de disolución de los ismos, su caso ejemplifica una compleja relación con un movimiento al que se había adherido estética y moralmente. En su alejamiento de André Breton hay un

drama, una crisis interior que cuestiona su propia identidad. Hay que recordar que cuando Moro critica a Breton, el surrealismo estaba en su fase de canonización institucional. Podríamos entender sus objeciones como una nostalgia de la fase heroica e inicial del surrealismo. De todas maneras, sus reservas se refieren a la más reciente fase del movimiento. Es importante anotar que más que un abandono de la causa, lo que Moro pide es una rectificación. No hay ruptura con el surrealismo, sino una crisis interna que exige una nueva definición y una restitución.

Cuando uno observa la trayectoria de la poesía de César Moro, se puede advertir que ésta traza una ruta inversa a la que Marcel Raymond dibujó en su libro *De Baudelaire al surrealismo* para describir el movimiento de la modernidad. Moro partió del surrealismo y terminó obsesionado por el idioma y los símbolos del poeta de *Les fleurs du mal*. Su punto de llegada fue precisamente el punto de partida de la modernidad. He insistido en la metáfora del *Oroburus*, la serpiente que traza un círculo mordiéndose su propia cola, como la figura emblemática del ciclo poético de nuestro autor. Creo que en la última poesía que Moro escribe en México, aunque escucha las voces de sus amigos que se alejan abiertamente del surrealismo (como Wolfgang Paalen y su doble, Charles Givors), aunque intenta por todos los medios a su alcance

dejar atrás ciertos rasgos retóricos y estilísticos que le parecen ya agotados, no abandona el horizonte poético de los lenguajes surrealistas ni reniega de la ética subversiva del movimiento. Si César Moro no puede romper a fondo con el surrealismo, es porque demasiadas cosas lo ligan al movimiento: su genealogía, su concepción de la vida y de la figura del poeta, su idea del amor como eje absoluto de la conducta humana, su horizonte poético y su noción de la función liberadora del lenguaje poético. La escritura intransferible de César Moro es un testimonio dramático de las posibilidades y los límites de lo que fue, para América Latina, el más importante movimiento de vanguardia de nuestra modernidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adamowicz, Elza, *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- Aladro, Jorge, "Hacia la unión con lo amado (muestra de poesía mística)", *Lienzo*, 16 (1995), pp. 294-304.
- Alastair, Brotchie, *A Book of Surrealist Games*, Shamhala Redstone, Boston, 1995.
- Alonso, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*, Losada, Buenos Aires, 1940.
- Alonso, Joseph, et al., *Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina*, Instituto Francés de Estudios Andinos-Pontificia Universidad Católica, Lima, 1992.
- Alquié, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, París, 1977.
- Altuna, Elena, "César Moro: escritura y exilio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39 (1994), pp. 109-125.
- Andrade, Lourdes, *Para la desorientación general: trece ensayos sobre México y el surrealismo*, Aldus, México, 1966.
- Apollinaire, Guillaume, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Gallimard, París, 1966.
- Aragon, Louis, "Les ardoises du toit", en Max Jacob et al., *Pierre Reverdy*, Mercure de France, París, 1962, pp. 240-242.

Areta, Gema, "El Perú y la modernidad silenciosa", en José María Eguren, *Antología: de Simbólicas a Rondinelas*, Visor, Madrid, 1991, pp. 7-15.

Artaud, Antonin, *Les Tarahumaras*, L'Arbalète, Vald'Isère, 1955.

Aullón, Pedro, "Introducción a la poesía de Juan Larrea", *Anales de Literatura Española*, 3 (1984), pp. 46-64.

Baciu, Stefan, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1961.

-----, "Rafo Méndez evoca el surrealismo y a César Moro", *Dominical*, supl. de *El Comercio*, Lima, 21 de enero de 1974.

-----, *Surrealismo latinoamericano: preguntas y respuestas*, Ediciones Universitarias, Valparaíso, 1979.

-----, *Surrealismo. Surrealistas*, El Café de Nadie, México, 1983.

Balakian, Anna, *Literary Origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry*, New York University Press, Nueva York, 1947.

-----, *Surrealism: The Road to the Absolute*, Noonday Press, Nueva York, 1959.

Ballabriga, Michael, *Sémiotique du surréalisme. André Breton ou la cohérence*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1995.

Baltar, Ernesto, "Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire", *A Parte Rei*, 46 (2006), pp. 5-6.

- Barrón, Stephanie, *Exiles + Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1997.
- Bayne, Mary R., y Rodney M. Bayne, "Blake's Other Tigers, and 'The Tyger'", *Studies in English Literature*, 15 (1975), pp. 563-578.
- Beaujour, Michel, *Terreur et rhétorique: Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & Cie. Autour du surréalisme*, J. M. Place, París, 1999.
- Béhar, Henry, *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, París, 1990.
- Bédouin, Jean-Louis, *La poésie surréaliste*, Éditions Seghers, París, 1964.
- Bellemin-Noël, Jean, "Noirceurs de la nuit baudelairienne", *Corps Écrit*, 14 (1985), pp. 59-70.
- Belli, Carlos Germán, "César Moro", *La Prensa*, Lima, 13 de enero de 1956.
- , "Los forjadores de la poesía contemporánea del Perú", *Copé*, 13 (1974), pp. 13-14.
- Benito Vélez, Sandra, *Territorio de diálogo: España, México, Argentina (1930-1945); entre los realismos y lo surreal*, Museo Nacional de Arte, México, 2006.
- Blachère, Jean-Claude, *Les totems d'André Breton: surréalisme et primitivisme littéraire*, L'Harmattan, París, 1996.
- Bounoure, Vincent, *Le surréalisme et les arts sauvages*, L'Harmattan, París, 2001.
- Bradú, Fabienne, *André Breton en México*, Vuelta, México, 1996.

- , *Benjamin Péret y México*, Aldus, México, 1998.
- Breton, André, et al., *Misère de la poésie. L'affaire Aragon devant l'opinion publique*, Éditions Surréalistes, Paris, 1932.
- , et al., *Violette Nozières*, Nicolas Flamel, Bruxelles, 1933.
- , "Poemas de André Breton", *Letras de México*, vol. I, núm. 27 (1 de mayo de 1938).
- , "Notre ami César Moro", *Le Surréalisme Même*, 1 (1956), p. 60.
- , et al., *La Révolution Surréaliste* (reimpresión), Arno Press, New York, 1968.
- , *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, José Corti, Rennes, 1969.
- , et al., *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Jean-Michel Place, Paris, 1976 (reimpresión facsimilar).
- , et al., "La mobilization contre la Guerre n'est pas la Paix", en José Pierre (ed.), *Tracts et déclarations collectives 1922-1939*, t. I, Le Terrain Vague, Paris, 1980, pp. 244-245.
- , *Œuvres complètes*, t. I, Marguerite Bonnet (ed.), Gallimard, Paris, 1988.
- , *La Révolution Surréaliste*, Plon, Paris, 1989. (reimpresión).

- , et al., *Violette Nozières. Poèmes dessins, correspondance, documents*, José Pierre (ed.), Terrain Vague, París, 1991.
- , *Œuvres complètes*, t. II, Marguerite Bonnet (ed.), Gallimard, París, 1992.
- Brugnolo, Furio, *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 2004.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Teatro selecto*, Luis Navarro, Madrid, 1881.
- Canfield, Martha L., "Gnosis en la tiniebla: César Moro", en *Configuración del arquetipo*, Università degli studi di Firenze, Firenze, 1988, pp. 147-171.
- , "César Moro: ¿bilingüismo o translingüismo?", *Agulha*, 50 (2007), p. 7.
- Cardoza y Aragón, Luis, *El río: novelas de caballería*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Carrington, Leonora, "Abajo", trad. César Moro, *Las Moradas*, 5 (1948), pp. 175-278.
- Caws, Mary Ann, "Yves Bonnefoy, 'Sostenuto' on Sustaining the Long Poem", *L'Esprit Créateur*, 3 (1996), pp. 84-93.
- Char, René, et al., *Paillasse! (fin de L'affaire Aragon)*, Éditions Surréalistes, París, 1932.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, "Lectures surréalistes du roman noir", *Europe*, 659 (1984), pp. 133-146.
- , "Toward a New Definition of Automatism: *L'Immaculée Conception*", *Dada/Surrealism*, 17 (1988), pp. 74-90.

-----, *Inventaire analytique de revues surréalistes ou apparentées: le surréalisme autour du monde 1929-1947*, CNRS, Paris, 1994.

-----, *Nouveau monde, autres mondes: surréalisme & Amériques*, Lachenal & Ritter, Paris, 1995.

-----, *Pensée mythique et surréalisme*, Lachenal & Ritter, Paris, 1996.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle, Barcelona, 1958.

Clair, Jean, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Mille et Une Nuits, Paris, 2003.

Coleby, Nicola, *A Surreal Life: Edward James 1907-1984*, Royal Pavilion, Londres, 1998.

Correa, Gustavo, "El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX", *Revista Hispánica Moderna*, 32 (1966), pp. 62-86.

Coyné, André, *César Moro*, Torres Aguirre, Lima, 1956.

-----, "Cayó la cortina de tinieblas", *Dominical*, supl. de *El Comercio*, Lima, 15 de enero de 1956.

-----, "Sobre la personalidad de César Moro", *El Comercio*, Lima, 15 de enero de 1956.

-----, "Danger-merveille", en César Moro, *Amour à mort*, Le Cheval Marin, Paris, 1957, pp. 5-14.

-----, "Tres rengains, César", *Sens Plastique*, s.e., Paris, 1960, pp. 5-7.

- , "Vallejo y el surrealismo", *Revista Iberoamericana*, 71 (1970), pp. 243-301.
- , "César Moro entre Lima, París y México", en Julio Ortega (ed.), *Convergencias / divergencias / incidencias*, Tusquets, Barcelona, 1972, pp. 215-227.
- , "Al margen", en Julio Ortega (ed.), *Palabra de escándalo*, Tusquets, Barcelona, 1974, pp. 448-451.
- , "César Moro: el hilo de Ariadna", *Ínsula*, 322 (1974), pp. 3 y 12.
- , "César Moro. Biografía peruana", *Suceso*, supl. de *Correo*, Lima, 28 de marzo de 1976.
- , "César Moro: surrealismo y poesía", *Biblioteca de México*, 39 (1993), pp. 15-20.
- Cravan, Arthur, *Œuvres: poèmes, articles, lettres*, Jean Pierre Begot (ed.), G. Lebovici, París, 1987.
- , "Cartas desde México", *elpoemaseminal*, 29 (2004), pp. 57-59.
- Culler, Jonathan, *Baudelaire's Satanic Verses*, University of London, Londres, 1994.
- Danier, Richard, *L'hermétisme alchimique chez André Breton*, Ramuel Villeselve, París, 1999.
- Darío, Rubén, *Los raros*, La Vasconia, Buenos Aires, 1918.
- De Gandillac, Maurice, *Cahiers de l'Hermétisme (L'androgyne dans la littérature)*, Albin Michel, París, 1990.

De León, Fray Luis, *Cantar de cantares*, Jorge Guillén (ed.), Cruz del Sur, Buenos Aires, 1947.

De Moura Sobral, Luis, *Surréalisme périphérique: actes du Colloque Portugal, Québec, Amérique latine. Un surréalisme périphérique?*, Université de Montréal, Montréal, 1984.

De Silva, Alfonso, *110 cartas y una sola angustia*, prol. Luis Alberto Sánchez, Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1975.

De Torre, Guillermo, *¿Qué es el Superrealismo?*, Columba, Buenos Aires, 1955.

Díaz, José Luis, "Las plantas mágicas y la conciencia visionaria", *Arqueología Mexicana*, 59 (2003), p. 25.

Dickson, Kent, "Ilusiones y tótems en la obra de Moro o las 'fantômes familiers' de Wolfgang Paalen", *Fuegos de Arena*, 2/3 (2003), pp. 41-49.

Diez, Álvaro, "El surrealismo en América Latina", *El Comercio*, Lima, 13 de junio de 1977.

Díez-Canedo, Enrique, *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo*, Losada, Buenos Aires, 1945.

Dreyfus, Mariela, *César Moro o la sublime interpretación delirante de la realidad*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1989.

-----, *Renommée de l'amour: la poesía surrealista de César Moro*, Columbia University, 1996 (Dissertation Abstracts).

-----, "Vasos comunicantes: la poesía y la plástica de Moro", *Fuegos de Arena*, 2/3 (2003), pp. 97-109.

- , *Soberanía y transgresión: César Moro*, Universidad Ricardo Palma, Lima, 2008.
- Dunstan-Martin, Graham, "A Measure of Distance: The Rhetoric of the Surrealist Adjective", *Forum for Modern Languages Studies, Surrealism and Language*, 2 (1982), pp. 108-123.
- Edelman, Olivia, *Surrealismo en la poesía de Xavier Villaurrutia, Octavio Paz y Luis Cernuda*, E. Mellen Press, Lewiston, 2009.
- Eielson, Jorge, et al., *La poesía contemporánea del Perú*, Cultura Antártica, Lima, 1946.
- Eguren, José María, *Antología: de Simbólicas a Rondinelas*, Visor, Madrid, 1991.
- Escobar, Alberto, *Antología de la poesía peruana*, Ediciones Nuevo Mundo, Lima, 1965.
- , *El imaginario nacional: Moro, Westphalen, Arguedas: una formación literaria*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1989.
- Estela, Carlos y José Ignacio Padilla, *Amour à Moro, homenaje a César Moro*, Signo Lotófago, Lima, 2003.
- Evans B., Arthur, "Catachresis in Early Surrealist Poetry: Robert Desnos's 'Idéal maîtresse'", *Romanic Review*, 79 (1988), pp. 621-632.
- Fal, Carlos, "Un caballo de batalla: el surrealismo español", *Bulletin Hispanique*, 3-4, (1979) pp. 265-279.
- Favarón, Pedro, *Caminando sobre el abismo. Vida y poesía en César Moro*, Antares, Lima, 2003.

- Fernández Cozman, Camilo, "La poesía de César Moro y el pensamiento mítico: una aproximación", *Letras*, 95/96 (1998), pp. 213-224.
- Ferrari, Américo, "César Moro y la libertad de la palabra", *El Papel Literario*, supl. de *El Nacional*, Caracas, 2 de febrero de 1969.
- , "Moro, el extranjero", *Hueso Húmero*, 2 (1979), pp. 106-109.
- , "Traduction et bilinguisme: le cas de César Moro", *Colloquium Helveticum*, 28 (1998), pp. 193-208.
- , "La tortuga, el tigre, el amor, la poesía", en César Moro, *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- Figuerola, Esperanza, "Presencia de César Moro", *San Marcos*, 15 (1976), pp. 91-96.
- Flahutez, Fabrice, *Nouveau monde et nouveau mythe: mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'Écart absolu' (1941-1965)*, Presses du Réel, Dijon, 2007.
- Fois-Kaschel, Gabriele, *Analyse linguistique de l'hermétisme et des libertés poétiques chez Hölderlin, Trakl et Celan*, L'Harmattan, París, 2002.
- Frank, Waldo, "Huidobro, Moro, Juangotena, tres incursiones poéticas en lengua francesa", *Taller de Letras*, 36 (2005), pp. 39-54.
- García Terrés, Jaime, *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*, Era, México, 1980.
- Gardini, Nicola, "L'enigma e l'apollineo", *Obscuritas: retorica e poetica dell'oscuro*, Dipartimento di

Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 2004, pp. 23-34.

Gauthier, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, Paris, 1971.

Ghil, René, *Traité du verbe*, A. G. Nizet, Paris, 1978.

Gille, Vincent, *Trajectoires du rêve: du romantisme au surréalisme*, Diffusion Actes Sud, Paris, 2003.

Givors, Charles, "Exil. Fata Morgana. Sur, Buenos Aires. VVV. New York", *Dyn*, 4-5 (1943), pp. 80-82 (trad. al inglés).

-----, "Exil. Fata Morgana. VVV", *Dyn*, 4-5 (1943), pp. 82-83 (versión original en francés).

Godoy-Divin, Marcela, *Breton entre dos estrellas: presencia de Hispanoamérica en el surrealismo francés*, Manquel, Santiago, 1997.

González Vigil, Ricardo, "César Moro y el surrealismo", *Dominical*, supl. de *El Comercio*, Lima, 13 de julio de 1980.

Gullón, Germán, et al., *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, University of Pensilvania, Philadelphia, 1977.

Harfaux, Arthur y Maurice Henry, "À propos de l'expérience portant sur la connaissance irrationnelle des objets", en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 6 (1933), pp. 24-25.

Hartung, Stefan, "Forme e funzioni dell'Obscuritas nella lirica ottocentesca francese: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Con uno sguardo all'ermetismo italiano", en *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Furio Brugnolo (ed.), Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 2004, pp. 437-461.

Herrera, Luciano, "Hace diez años moría César Moro", *La Tribuna*, Lima, 10 de enero de 1966.

Higgins, James, *Hitos de la poesía peruana, siglo XX*, Milla Batres, Lima, 1993.

-----, "Westphalen, Moro y la poética surrealista", *Cielo Abierto*, 29 (1984), pp. 16-26.

Hourdin, Gaëlle, "El imaginario poético de César Moro: un espacio entre dos lenguas", *Simposio: Imaginarios poéticos de ida y vuelta, teorías y teoremas de América Latina y Europa*, Universidad de Toulouse-Le Mirail, Bruselas, 2007, pp. 1-14.

Hubert, Étienne, *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, Surréalisme*, Klincksieck, París, 2000.

Hugnet, Georges, *Petite anthologie poétique du surréalisme*, Jeanne Bucher, París, 1934.

Huidobro, Vicente, "un poco de pelea don césar quípez, morito de calcomanía", *Vital*, 3 (1935), p. 6.

Huyghe, René, "Lumière, ombre et nuit dans l'art", *Corps Écrit*, 14 (1985), pp. 7-12.

Jacob, Max, et al., *Pierre Reverdy*, Mercure de France, París, 1962, p. 240.

Kantarizis, Sylvia, *Love and Surrealism: A Study of the Foundations, Nature and Social Pertinence of the Surrealist Commitment to Love, in France, Between the Wars*, University of Queensland, Queensland, 1972.

Lacan, Jacques, "Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience", *Minotaure*, 1 (1933), pp. 68-69.

- Lamy, Suzanne, *André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1977.
- Laroche-Sánchez, Evelyne, *L'aventure mexicaine du surréalisme (1936-1948)*, Université de Lille III, Lille, 1987.
- Larrea, Juan, *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, Cuadernos Americanos, México, 1944.
- Lauer, Mirko, "Razón y pasión en Moro", *Hueso Húmero*, 27 (1990), pp. 135-143.
- Lawyer, James R., *The Language of French Symbolism*, Princeton University Press, New Jersey, 1969.
- Lécrivain, Claudine, *Surréalisme et traduction: analyse de la version en langue espagnole de poèmes surréalistes françaises*, Université de Lille, Lille, 1990.
- Lefort, Daniel, et al., *Nouveau monde, autres mondes*, Lachennal & Ritter, Arles, 1995.
- Lethermann, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France*, Basil Blackwell, Oxford, 1950.
- Lloyd, Michael, *Surrealism, Revolution by Night*, National Gallery of Australia, Canberra, 1993.
- López Lenci, Yasmín, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*, Horizonte, Lima, 1999.
- Martins, Floriano, *Un nuevo continente: antología del surrealismo en la poesía de nuestra América*, Monte Ávila, Caracas, 2008.

- Masi, Perla, "El cuerpo musical de la palabra: erotismo en la poesía de César Moro", *Inti*, 54 (2001), pp. 27-50.
- Massey, Irving, "A Note on the History of Synaesthesia", *Modern Language Notes*, 71 (1956), pp. 203-206.
- Matthews, J. H., *The Imagery of Surrealism*, Syracuse University Press, Nueva York, 1977.
- , *Languages of Surrealism*, University of Missouri Press, Missouri, 1985.
- Mead, Gerard, *The Surrealist Image: A Stylistic Study*, Peter Lang, Berna, 1978.
- Milkovitch-Rioux, *Du romanticisme au surréalisme: status et enjeux du récit poétique*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1998.
- Moro, César, "Cocktail amargo", "El corazón luminoso" y "Anadipsia", *El Norte*, Trujillo, 1925.
- , "Renommée de l'amour", *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 5 (1933), p. 38.
- , et al., *Desde el Perú por el surrealismo mundial*, Bustamante y Ballivián, Lima, 1935.
- , et al., *Boletín del Comité Amigo de los Defensores de la República Española (CADRE)*, s.e., Lima, 1937.
- , "Poemas surrealistas", *Letras de México*, vol. I, núm. 27 (1 de mayo de 1938), p. 5.
- , "Pequeña antología de poesía surrealista", *Poesía*, 3 (1938) (suplemento).

- , "La trayectoria del sueño", *Letras de México*, vol. II, núm. 10 (15 de octubre de 1939), p. 5.
- , "La realidad a vista perdida", *Letras de México*, vol. II, núm. 11 (15 de noviembre de 1939), p. 8.
- , "Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre", *El Uso de la Palabra*, 1 (1939), p. 1.
- , "Exposición Manuel Álvarez Bravo", *El Uso de la Palabra*, 1 (1939), p. 2.
- , "A propósito de la pintura en el Perú", *El Uso de la Palabra*, 1 (1939), p. 3.
- , "Pablo Picasso", *El Uso de la Palabra*, 1 (1939), p. 4.
- , "Prólogo", *Exposición Internacional del Surrealismo*, Galería de Arte Mexicano, México, 1940, pp. 5-6.
- , *et al.*, "Suggestion For an Objective Morality", *Dyn*, 1 (1942), pp. 17-19.
- , "Buisson", "Lueur", *Dyn*, 1 (1942), p. 28.
- , "Pierre Mère", *Dyn*, 2 (1942), p. 34.
- , "Au fond du temps", *Dyn*, 3 (1942), p. 20.
- , *Le château de grisou*, Trigronline, México, 1943.
- , "'Escultura azteca', de Manuel Álvarez Bravo", *El Hijo Pródigo*, 7 (1943), p. 61.

- , "Coricancha. The Golden Quarter of the City",  
*Dyn*, 4-5 (1943), pp. 73-77.
- , *Lettre d'amour*, *Dyn*, México, 1944.
- , "Judith, de Jean Giraudoux", *El Hijo Pródigo*,  
12 (1944), p. 184.
- , "Le temps", *Dyn*, 6 (1944), pp. 45-46.
- , "El arte del siglo XX, de René Étiemble", *El  
Hijo Pródigo*, 14 (1944), pp. 110-119.
- , "El fuego y la poesía (fragmentos)", *El Hijo  
Pródigo*, 15 (1944), pp. 161-162.
- , "Alice Paalen", *Letras de México*, vol. IV,  
núm. 18 (1 de junio de 1944), p. 6.
- , "Pequeña antología de Giorgio de Chirico", *El  
Hijo Pródigo*, 22 (1945), pp. 33-41.
- , "Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu.  
Fusées. Choix de maximes consolantes sur l'Amour*",  
*El Hijo Pródigo*, 28 (1945), pp. 58-59.
- , "Wolfgang Paalen", *Letras de México*, vol. V,  
núm. 109 (1 de marzo de 1945), p. 44.
- , "Arcane 17, de André Breton", *El Hijo  
Pródigo*, 30 (1945), pp. 181-182.
- , "La hija de Ioro, de Gabriel D'Annunzio", *El  
Hijo Pródigo*, 33 (1945), pp. 181-182.
- , "Dieu le Veut. Récits du temps des Croisades,  
de René Ristelhueber", *El Hijo Pródigo*, 35 (1946),  
p. 115.

- , "'Sitio en la rosa', de Rafael del Río",  
*Revista de Guatemala*, 4 (1946), pp. 137-138.
- , "Poemas de Benjamin Péret", *El Hijo Pródigo*,  
38 (1946), pp. 33-41.
- , "Historia de la conquista de México, de  
Guillermo H. Prescott", *El Hijo Pródigo*, 38 (1946),  
pp. 115-116.
- , "La Guerra y los niños, de Anna Freud y D.  
Burlingham", *El Hijo Pródigo*, 40 (1946), pp. 59-60.
- , "Algunas reflexiones a propósito de la  
pintura de Alice Paalen", *El Hijo Pródigo*, 42  
(1946), pp. 148-150.
- , "Un pintor inglés (Gordon Onslow Ford)", *Las  
Moradas*, 1 (1947), pp. 31-32.
- , "Viaje hacia la noche", *Las Moradas*, 1  
(1947), p. 9.
- , "Homenaje a Bonnard", *Las Moradas*, 2 (1947),  
pp. 143-144.
- , "Breve comentario bajo el cielo de México",  
*Las Moradas*, 3 (1947), pp. 265-271.
- , "Aldoux Huxley, Baudelaire", *Revista de  
Guatemala*, 3 (1948), pp. 156-157.
- , "El sueño de la cena de Guermentes", *Las  
Moradas*, 4 (1948), pp. 17-22.
- , "Regard magnétique du satanisme", *Las  
Moradas*, 5 (1948), p. 8.

- , "Carta de amor", trad. Emilio Adolfo Westphalen, *Las Moradas*, 5 (1948), pp. 117-120.
- , "Nota introductoria a Leonora Carrington", *Las Moradas*, 5 (1948), p. 175.
- , "Pequeña antología de Pierre Reverdy", *Las Moradas*, 7-8 (1949), pp. 56-73.
- , "El mundo ilustrado", *Prometeus*, 1 (1949), p. 27.
- , "Xavier Villaurrutia", *La Prensa*, Lima, 11 de febrero de 1951.
- , *La tortuga ecuestre y otros poemas (1924-1949)*, André Coyné (ed.), Editorial San Marcos, Lima, 1957.
- , *Los anteojos de azufre, prosas reunidas*, André Coyné (ed.), Editorial San Marcos, Lima, 1958.
- , "Peregrín cazador de figuras", en *Los anteojos de azufre*, André Coyné (ed.), Editorial San Marcos, Lima, 1958, p. 65.
- , "Nota sobre Diego Rivera", en *Los anteojos de azufre*, André Coyné (ed.), Editorial San Marcos, Lima, 1958, pp. 74-75.
- , "Entrevista en México", en *Los anteojos de azufre*, André Coyné (ed.), Editorial San Marcos, Lima, 1958, pp. 90-92.
- , "Xavier Villaurrutia", en *Los anteojos de azufre*, André Coyné (ed.), Editorial San Marcos, Lima, 1958, pp. 108-110.

- , *Obra poética*, prefacio de André Coyné, Ricardo Silva-Santisteban (ed.), Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980.
- , "Le château de grisou", trad. Ricardo Silva-Santisteban, en César Moro, *Obra poética*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980, pp. 84-127.
- , "Pierre des soleils", trad. Ricardo Silva Santisteban, en César Moro, *Obra poética*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980, pp. 140-173.
- , *Vida de poeta. Cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen*, Cooperativa de Artes Gráficas, Lisboa, 1983.
- , *Couleur de bas-rêves, tête de nègre*, Alta Forte, Lisboa, 1983. Traducción: "Color de media ensoñación morena", trad. Armando Rojas, *Lienzo*, 7 (1987).
- , *Ces poèmes*, trad. Armando Rojas, Libros Maina, 1987.
- , *L'ombre du paradisier at autres textes*, trad. Franca Linares, Antares, Lima, 1987.
- , "Vida de poeta. Algunas cartas escritas en México", *Vuelta*, 95 (1984), pp. 24-30.
- , *La tortuga ecuestre*, Omar Castillo, Medellín, 1989.
- , *Prestigio del amor*, Ricardo Silva-Santisteban (ed.), Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 2002.
- , "Le château de grisou / El castillo de grisú", en *Prestigio del amor*, Ricardo Silva-

Santiesteban (ed.), Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 2002, pp. 97-161.

-----, "Pierre des soleils / Piedra de los soles", en *Prestigio del amor*, Ricardo Silva-Santiesteban (ed.), Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 2002, pp. 171-207.

-----, *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, Américo Ferrari (ed.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

-----, *More Ferarum: Amour à Moro (Homenaje a César Moro)*, Signo Lotófago, Lima, 2003.

-----, *Obra completa*, André Coyné (ed.), Centre de Recherches Latino-Américaines/ Archivos, París (en prensa).

Morris, Bruce, "Elaborate Form: Symons, Yeats, and Mallarmé", *Yeats. An Annual of Critical and Textual Studies*, 4 (1986), pp. 99-119.

Mourier-Casile, Pascaline, *De la chimère à la merveille, L'Age d'Homme*, Lausanne, 1986.

Murat, Michael, y Marie Paule Berranguer, *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*, Presses Universitaires, Lyon, 1992.

Mutis, Álvaro, "Encuentro con César Moro", *Amaru*, 9 (1969), p. 52.

Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Seuil, París, 1964.

Nandino, Elías, "César Moro", *Estaciones*, 1 (1956), pp. 130-131.

- Naughton, John T., "L'absence de Dieu dans la poésie française: de Nerval à Rimbaud", *Dalhousie French Studies*, 22 (1992), pp. 22-37.
- Nera, Juli, "El surrealismo en José María Hinojosa", en Germán Gullón *et al.*, *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, University of Pensilvania, Philadelphia, 1977, pp. 271-285.
- Nerval, Gérard de, *Aurelia*, pról. Xavier Villaurrutia, trad. Agustín Lazo, Nueva Cvltvra, México, 1942.
- , *Aurélia*, Lachenal & Ritter, París, 1985.
- , "Les Chimères", trad. Antonio Pamies, *Sendebarr*, 2 (1991), pp. 71-84.
- Noulet, Émilie, *Études littéraires. L'hermétisme dans la poésie française moderne*, Cvltvra, México, 1944.
- , "César Moro. Lettre d'amour", *Orbe*, 1 (1945), p. 83.
- , "Mon cœur mis à nu, par Charles Baudelaire", *Orbe*, 6 (1946), pp. 43-44.
- Nugent, Robert, "Villaurrutia and Baudelaire", *Hispania*, 43 (1960), pp. 205-208.
- Núñez, Estuardo, *Panorama actual de la poesía peruana*, Antena, Lima, 1938.
- , "José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 5 (1977), pp. 57-66.
- Ortega, Julio, "César Moro", en *Figuración de la persona*, Edhasa, Barcelona, 1971, pp. 117-128.

- , "Notas sobre la poesía peruana contemporánea", *Eco*, 136 (1971), pp. 387-400.
- , "La escritura plural (nota sobre tradición y surrealismo)", *Revista Iberoamericana*, 76-77 (1971), pp. 599-618.
- , "La poesía de César Moro", en *La imaginación crítica: ensayos sobre la modernidad en el Perú*, Peisa, Lima, 1974, pp. 145-159.
- , *Signos de César Moro*, Monte Ávila, Caracas, 1977.
- , "César Moro", *Expreso*, Lima, 6 de enero de 1977.
- , *Arte de innovar*, Ediciones del Equilibrista, México, 1994.
- Oviedo, José Miguel, "Panorámica del surrealismo", *Dominical*, supl. de *El Comercio*, Lima, 6 de mayo de 1962.
- , "La tortuga ecuestre y otros textos", *Vuelta*, 4 (1977), pp. 35-36.
- Owen, Gilberto, *Obras*, Josefina Procopio (ed.), 2<sup>a</sup> ed. aum., Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Paalen, Alice, "César Moro, *Le château de grisou*", *Novedades*, México, 7 de noviembre de 1943.
- Paalen, Wolfgang, "Farewell au surréalisme", *Dyn*, 1 (1942), p. 26.
- Paz, Octavio, y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, Lumen, Barcelona, 1973.

Paz, Octavio, *La búsqueda del comienzo*, Fundamentos, Madrid, 1974.

-----, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

-----, "Repaso en forma de preámbulo", *Los privilegios de la vista. Arte de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 27-28.

-----, *Itinerario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

-----, *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*, Vuelta, México, 1996.

Peeters, Léopold, *La roulette aux mots: la parodie et le jeu des mots dans la poésie française, du symbolisme au surréalisme*, La Pensée Universelle, París, 1975.

Pellegrini, Aldo, *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa*, Compañía General Fabril, Buenos Aires, 1961.

-----, *Surrealismo e novo mundo*, Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

Penot, Oliver, "Le Mexique d'Antonin Artaud ou l'humanisme de l'autre homme", *Mélusina*, 19 (1999), pp. 28-36.

Penrose, Anthony, *Roland Penrose: The Friendly Surrealist*, Prestel, Nueva York, 2001.

Péret, Benjamin, *Air mexicain*, Librairie Arcanes, París, 1952.

-----, *Anthologie des mythes: légendes, et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, Paris, 1960.

Pérez Daniel, Iván, "Renata Londero: 'I mondi di Luis Cernuda'" (reseña), *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53 (2005), pp. 586-591.

Pierre, José, *Le surréalisme*, F. Hazan, Paris, 1973.

-----, *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1939*, t. I, Le Terrain Vague, Paris, 1980.

-----, *Recherches sur la sexualité*, Gallimard, Paris, 1990.

Pinilla, Patricia, *Hacia la recuperación de la obra de César Moro*. Tesis de Bachiller de Literatura, UNMSM, Lima, 1979.

Pinto, Sola, "William Blake, Poet, Painter and Visionary", *Annali di Ca'Foscari*, 2 (1963), pp. 137-153.

Ramírez Rodríguez, Rómulo, "César Moro: hacia la palabra libre", *Oiga*, 672 (1977), pp. 28-29.

Random, Michael, *L'art visionnaire*, Zicongrafica Florentina, Firenzi, 1991.

Ray, Leonel, "L'art magique de Benjamin Péret", *Le surréalisme dans le texte*, Daniel Bougnoux (ed.), Université de Grenoble, Grenoble, 1978, pp. 193-205.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme, essai sur le mouvement poétique contemporain*, R. A. Corrêa, Paris, 1933. Trad. al español por Juan José Domenchina como *De Baudelaire al surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

- Rifaterre, Michael, *La production du texte*, Seuil, París, 1979.
- Rimbaud, Arthur, "Cartas del vidente", trad. Carlos J. Barbachano, *Quimera*, 37 (1984), pp. 42-44.
- Rodas González, Pablo, "Moro, México y el surrealismo", *Garcilaso*, supl. de *Ojo*, Lima, 13 de septiembre de 1978.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1969.
- Rolland de Renéville, André, "Poetas y místicos", trad. César Moro, *El Hijo Pródigo*, 19 (1944), pp. 33-43.
- Ruiz Ayala, Iván, "Moro, ternura y felicidad", *La Prensa*, Lima, 20 de mayo de 1957.
- , César Moro y "La tortuga ecuestre", Banco Central de Reserva del Perú, Lima, 1998.
- Saillet, Maurice, et al., *Pierre Reverdy*, Mercure de France, París, 1962.
- Salazar Bondy, Sebastián, "Un libro de César Moro", *La Prensa*, Lima, 20 de mayo de 1957.
- Sánchez Hernani, Enrique, "Entrevista: César Moro y sus anteojos de azufre", *El Comercio*, Lima, 6 de julio de 2008.
- Sánchez, Luis Alberto, *Introducción crítica a la literatura peruana*, P.L. Villanueva, Lima, 1972.
- Sánchez Trigo, Elena, "El retrato femenino en la poesía provenzal", *Revista de Literatura Medieval*, 5 (1993), pp. 247-277.

- Sarduy, Severo, "El barroco y el neobarroco", en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (ed.), Siglo XXI, México, 1972, pp. 168-172.
- Scarano, Rosario, "Perspectivas fundamentales y alcances de la cuestión de la 'función de la poesía' en la obra de Rubén Darío", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 16 (1987), pp. 323-337.
- Schneider, Luis Mario, *México y el surrealismo (1925-1950)*, Arte y Libros, México, 1978.
- Scopelliti, Paolo, *L'Immaculée Conception: Breton, Éluard et l'influence du surréalisme sur la psychanalyse*, Université de Lille, Lille, 1999.
- Scott, Anne S., "Le récit des possibles. La comparaison, miroir des *Chants de Maldoror*", *Littérature*, 17 (1975), pp. 56-72.
- Shippey, Thomas Alan, "Listening To the Nightingale", *Comparative Literature*, 22 (1970), pp. 46-60.
- Silva-Santiesteban, Ricardo, "Nota a Piedra de Soles", *Hueso Húmero*, 2 (1979), p. 97.
- , "La poesía como fatalidad", en César Moro, *Obra poética*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1984.
- , "César Moro entre Lima, París y México", en César Moro, *Obra poética*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1984.
- Sobrevilla, David, "Surrealismo, homosexualidad y poesía. El caso de César Moro", *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, Institut Français d'Études Andines-Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1992, pp. 167-188.

Sologuren, Javier, "Rito y recuperación de César Moro", *La imagen*, supl. de *La Prensa*, Lima, 26 de septiembre de 1976. Reimpreso en *Gravitaciones y tangencias*, Colmillo Blanco, Lima, 1998, pp. 225-228.

Somolinos, Juan, *El surrealismo en la pintura mexicana*, Arte Ediciones, México, 1973.

Sontag, Susan, "Perpetuo: vigencia de Víctor Serge", trad. Aurelio Major, *Letras Libres*, 66 (2004), pp. 32-42.

Stanton, Anthony, "Huellas precolombinas en *Semillas para un himno*", en *Encuentros y desencuentros de culturas: siglos XIX y XX. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Juan Villegas (ed.), Universidad de California, Irvine, 1994, pp. 11-20.

-----, *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Anthony Stanton y Rafael Olea Franco (eds.), El Colegio de México-CELL, México, 1994.

-----, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, México, 1998.

Suárez, Modesta, "'Perdre Terre': la poésie de César Moro", *L'Esprit Créateur*, 2 (2004), pp. 86-94.

Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1975.

Tamayo Vargas, Augusto, "Cincuenta años de poesía peruana", *Revista Hispánica Moderna*, 2-4 (1962), pp. 304-314.

Tamuly-Jung, Annette, *Le surréalisme et le mythe*, Université de Paris III, París, 1990.

Taupin, Sidonia C., "¿Había leído Darío a Lautréamont cuando lo incluyó en *Los raros?*", *Comparative Literature*, 2 (1959), pp. 165-170.

Teillard, Ania, *Le symbolisme du rêve*, Stock, París, 1970.

Thines, Georges, "William Blake et Arthur Rimbaud: deux visions de l'infernal", *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, 44 (1986), pp. 12-27.

Troubat, Jules, *Charles Baudelaire*, Librairie de la Province, París, 1903.

Tythacott, Louise, *Surrealism and The Exotic*, Routledge, Londres, 2003.

Van Hecke, P. G., *Variétés* (numéro hors série), s.e., París, 1929.

Vargas Llosa, Mario, "Nota sobre César Moro", *Literatura*, 1 (1958), pp. 5-6.

-----, "Carta de amor, de César Moro", *Literatura*, 2 (1958), pp. 27-31.

-----, "César Moro en París", *Caretas*, 198 (1960), pp. 23 y 46.

Vargas, Rafael, "Notas acerca de la relación entre André Breton y César Moro", *Biblioteca de México*, 39 (1996), pp. 35-39.

Verani, Hugo, "Mariposa de obsidiana. Una poética surrealista de Octavio Paz", *Literatura Mexicana*, 2 (1994), pp. 429-442.

Villanueva, Elsa, "Medio siglo de poesía peruana", *La Prensa*, Lima, 23 de julio de 1950.

Villaurrutia, Xavier, "César Moro, *Le chateau de grisou*, Éditions Trigrondine, México, 1943", *El Hijo Pródigo*, 7 (1943), p. 59.

-----, *Nostalgia de la muerte, poemas y teatro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

-----, *Obras*, Alí Chumacero (ed.), 2<sup>a</sup>. ed. aum., Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

Wencellius, Margueritte, "Carta a César Moro", *Las Moradas*, 5 (1948), pp. 211-212.

Westphalen, Emilio Adolfo, "*Le château de grisou*", *Letras de México*, vol. IV (1 de abril de 1944), p. 8.

-----, "Nota sobre César Moro", *Revista Peruana de Cultura*, 4 (1965), pp. 42-46.

-----, "Pinturas y dibujos de César Moro", *Amaru*, 9 (1969), pp. 54 y 59.

-----, "Sobre César Moro", en *La poesía los poemas los poetas*, Universidad Iberoamericana, México, 1995.

-----, *Escritos varios sobre arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 1997.

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

-----, (ed.), *César Moro y el surrealismo en América Latina: Actas del Coloquio Internacional César Moro y el Surrealismo en América Latina*, Centro Cultural de España, Lima, 2005.