



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Westphalen Rodríguez, M. (2006). *Correspondencia de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen. El fetiche de la carta. El fantasma de la co-respondencia* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título:

Correspondencia de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen. El fetiche de la carta. El fantasma de la co-respondencia

Autor:

Yolanda Westphalen Rodríguez

Año:

2006

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Maestría

**Palabras
claves:**

César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Gérard Genette, epistolarios, estudios culturales, literariedad, propuesta cultural.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Westphalen Rodríguez, M. (2006). *Correspondencia de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen. El fetiche de la carta. El fantasma de la co-respondencia* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

El presente trabajo aborda el estudio de la correspondencia que se mantuvo entre César Moro y Emilio Adolfo Westphalen entre los años 1939 y 1955. Se pretende demostrar que la transcripción, traducción y edición de estos archivos contribuirán a comprender la naturaleza de la propuesta cultural a la que Moro se adhiere, así como de su poesía y ensayística. En el primer capítulo se problematiza acerca de la literariedad de las cartas y su inclusión como parte de los estudios literarios. El segundo capítulo es el estudio crítico de la correspondencia como tal. Se realiza, además, un estudio de las cartas desde un punto de vista retórico epistolar. Los últimos dos capítulos analizan dos tipos de particulares de fragmentos: el fragmento confesión o diario y el fragmento polémico.

Palabras Clave: César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Gérard Genette, epistolarios, estudios culturales, literariedad, propuesta cultural.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
(Universidad del Perú. Decana de América)

ESCUELA DE POST GRADO
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
UNIDAD DE POST GRADO



Correspondencia de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen. El
fetiche de la carta. El fantasma de la co-respondencia

Tesis presentada por la Bachiller Académica en Literatura

YOLANDA WESTPHALEN RODRÍGUEZ

Para optar el grado de

MAGÍSTER EN LITERATURA

MENCIÓN: LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA

Lima-Perú

Octubre de 2006



CORRESPONDENCIA DE CÉSAR MORO A EMILIO ADOLFO WESTPHALEN. EL FETICHE DE LA CARTA. EL FANTASMA DE LA CO-RESPONDENCIA

Introducción.....	04
Capítulo 1	
GÉNERO EPISTOLAR	
CORRESPONDENCIA Y LITERARIEDAD.....	10
Ficción y dicción.....	11
Umbrales.....	14
Género epistolar.....	16
¿Género menor?.....	20
Correspondencia y modernidad.....	22
Capítulo 2	
EL EPISTOLARIO DE CÉSAR MORO	
EL FETICHE DE LA CARTA. EL FANTASMA DE LA CO-RESPONDENCIA.....	31
Correspondencia de autor.....	32
Epitexto privado.....	33
La obra epistolar: el objeto carta.....	37
Cartas.....	39
Carta modelo.....	45
Retórica epistolar.....	47
Tiempo y espacio.....	50
Fragmento.....	54
La cita.....	57
Fragmentos epistolares.....	58
Fragmentos confesionales.....	59
Fragmentos polémicos.....	63
Destinatario.....	66
Recepción.....	69
Capítulo 3	
EL FANTASMA DEL AMOR NO-CORRESPONDIDO.....	70
Semiótica de las pasiones.....	71
Antonio.....	73
Propioceptividad.....	79
Campo posicional.....	83
Esquema pasional	86



Figuratividad y teoría del fantasma.....	88
Eros.....	90
Melancolía.....	92
Fantasía.....	95
Surrealismo.....	97
Juego y rito.....	100
Poética.....	103
Eros y modernidad.....	105

Capítulo 4

EL FANTASMA DE LA REVOLUCIÓN SURREALISTA.....	110
Surrealismo.....	110
Correspondencia y modernidad surrealista.....	113
Cartas.....	114
Guerra y estalinismo.....	116
Dictadura.....	119
Abajo el trabajo.....	121
Modernidad.....	129
Arte y cultura.....	131
Intelectuales.....	136
Paradigma de la polémica.....	139
Conclusiones.....	143
Bibliografía	148
Apéndice.....	158



INTRODUCCIÓN

El reciente descubrimiento de un valioso archivo de Emilio Adolfo Westphalen¹, en el que se encontraron 151 cartas que César Moro le escribiera entre los años 1939 y 1955, constituye un acontecimiento importante para los estudios literarios en el Perú y en América Latina.

Dada la importancia artística e intelectual de los interlocutores se plantea investigar la importancia objetiva de dicha correspondencia. Se propone estudiar qué temas discutían dichos artistas, qué posiciones desarrollaban, así como sobre qué aspectos políticos, sociales, estéticos y culturales debatían y con quién lo hacían.

El primer problema que se plantea entonces es transcribir, traducir y dar a conocer dichas cartas, dado que la gran mayoría de ellas fueron escritas en francés. Se trata de reconstruir la relación entre estos dos pilares de las letras peruanas de la primera mitad del siglo XX (Moro y Westphalen) para, a partir de ahí, examinar si dicho estudio permite hacer una lectura intertextual que enriquezca la comprensión del resto de su obra, tanto el estudio de su poesía como el de su labor crítica, ensayística y de promoción cultural.

La correspondencia con Moro, por su extensión y naturaleza, constituye un objetivo de investigación en sí misma. En ella se revela la vida de uno de los poetas más

¹ Emilio Adolfo Westphalen, poeta peruano (1911-2001), gran amigo de Moro, intercambia con él una larga correspondencia desde 1938 hasta 1955. Autor de los poemarios: *Las insulas extrañas* (Lima 1933), *Abolición de la muerte* (Lima, 1935), *Otra imagen deletznable (Poesía reunida)* (México, 1980), *Arriba bajo el cielo* (Lisboa, 1982), *Máximas y mínimas de sabiduría pedestre* (Lisboa, 1982), *Amago de poemas de lampo de nada* (Lisboa, 1984), *Porciones de sueños para mitigar avernos* (Lima 1986), *Ha vuelto la diosa ambarina* (México, 1988), *Cuál es la risa* (Barcelona, 1989), *Bajo zarpas de la quimera* (Poesía 1930-1988) (Madrid, 1991). Sus artículos y ensayos han sido reunidos en: *La poesía los poemas los poetas* (México, 1995) y *Escritos varios sobre arte y poesía (Ensayos reunidos)* (Lima, 1997). Fue director de las famosas revistas *Las Moradas* y *Amaru*. En esta tesis se estudian las cartas que Moro le enviara en los años 1939 y 1940, las únicas traducidas y anotadas hasta la fecha.



significativos del presente siglo: sus trabajos, amores, lecturas e intereses; así como, las apreciaciones críticas sobre renombradas figuras de la intelectualidad latinoamericana e internacional que vivieron en las ciudades de México y Lima desde fines de los años 30 hasta mediados del 50. Escrita desde los márgenes de una situación límite, tras el intercambio sobre la lucha por la supervivencia material, por las opciones de vida y las visiones del mundo, se va configurando la concepción de la poesía como acto vital, la vida de poeta y la escritura como acto creador, como contra propuesta estética y cultural. El eco de la voz de Westphalen y la importancia de su presencia crítica y poética, se percibe también en ella. Voz lúcida, cuestionadora, a la que se consulta y de la que se espera un aval.

Empero, el trabajo con epistolarios y textos de esta índole, plantea, paralelo a un análisis historiográfico y desde la perspectiva de los estudios culturales, la necesidad de estudios críticos que aborden la especificidad de los textos de dicción biográfica y del género epistolar a partir de un análisis textual. Trabajos recientes de orden teórico debaten, desde una propuesta retórica y narratológica, si existe un género epistolar y cuál sería su lugar con relación a los otros géneros y al sistema literario en su conjunto.

Teniendo en cuenta esta perspectiva, el estudio del epistolario de Moro plantea lo siguiente:

- 1) ¿Es importante el epistolario de Moro en sí mismo? ¿Se justifica, por lo tanto, la traducción, edición crítica, publicación y difusión de dicho epistolario?.
- 2) ¿Debe la correspondencia de Moro ser considerada como un texto literario en sí mismo o tan sólo como un epitexto privado?
- 3) ¿El estudio de las cartas nos permitirá profundizar en la forma específica que tuvo Moro de vivir la modernidad occidental y apropiarse de ella? ¿Las



confesiones amorosas, las referencias críticas y polémicas presentes en las cartas constituyen formas modernas de reflexionar sobre su propia práctica amorosa y artística, y de observar su propia observación?

- 4) ¿El estudio del epistolario enriquecerá la comprensión de la obra de Moro en su conjunto? ¿Cuál es la relación del epistolario de Moro con el conjunto de dicha obra? ¿Se debe incorporar dichas cartas dentro del corpus de la literatura peruana y su estudio dentro de la tradición de los estudios literarios en el Perú?

Paralelo al debate teórico sobre el corpus de los estudios literarios y el papel de los textos de dicción biográfica en el conjunto del sistema literario, se han publicado históricamente y en la actualidad numerosas obras de la llamada dicción biográfica, particularmente epistolarios. Las cartas de Cicerón y Plinio el Joven, así como las de Horacio, Ovidio y Séneca, en la tradición clásica greco-latina; la correspondencia de Madame de Sevigné en el siglo XVII y la de Voltaire en el siglo XVIII. La publicación de epistolarios de autores del siglo XX de todas las latitudes: las cartas de Yasunari Kawabata y Yukio Mishima, las de Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén, entre otros.

En América Latina y en el Perú también se han publicado una serie de epistolarios de escritores latinoamericanos, entre los cuales se encuentran: las cartas de Julio Cortázar, las de Jorge Luis Borges, las de Alfonso Reyes y Octavio Paz y las de José María Arguedas. Simultáneamente a estos textos de dicción biográfica, se han publicado otras obras también consideradas de escritura no ficcional o factual: los diarios de Julio Ramón Ribeyro, las memorias de Gabriel García Márquez, las de Alfredo Bryce Echenique y las de Mario Vargas Llosa entre otras.



El creciente interés por la publicación de memorias, testimonios, diarios y diversos epistolarios de escritores latinoamericanos, no ha ido acompañado, sin embargo, de estudios críticos sobre el papel de dichos textos desde el punto de vista de los estudios literarios.

Casi no existen estudios de esta índole en el Perú². La publicación de ese tipo de materiales ha sido asumida desde una perspectiva histórica, antropológica o sociológica. Queda, por lo tanto, pendiente la tarea de estudiar los textos publicados desde la perspectiva de los estudios literarios.

La presente investigación se propone abordar dicha correspondencia teniendo como marco teórico el planteamiento de Genette, pero buscará, al mismo tiempo, enriquecer esta propuesta con el estudio concreto de las cartas de Moro y con el aporte de otras contribuciones hechas desde la retórica, la semiótica y los estudios culturales.

El primer capítulo aborda la temática de la literariedad de las cartas y su inclusión como parte de los estudios literarios. El segundo capítulo hace un estudio crítico de dicha correspondencia planteando uno de los problemas en debate entre los estudiosos de la literatura: el papel de la correspondencia con relación al conjunto de la obra de autor; en este caso, del poeta, pintor e intelectual surrealista peruano. Realiza, asimismo, un estudio de las cartas desde el punto de vista de la retórica epistolar, incidiendo en el flujo conversacional, la forma breve y el fragmento como formas retóricas que caracterizan dicha correspondencia. Los capítulos tercero y cuarto analizan dos tipos de fragmento: el fragmento confesión o diario, para esbozar la teoría del conocimiento que subyace a la poética surrealista moreana; y el fragmento polémico, en el que se entrevé la concepción surrealista del intelectual y de la propia cultura. Se estudian el discurso

² Existen, empero, algunos estudios valiosos como la tesis de Pilar Dughì sobre las memorias de Vargas Llosa y un artículo de Sergio Ramírez sobre los diarios de Ribeyro.



amoroso y el discurso crítico como formas de autodeterminación y autoconciencia social e individual.

La presente tesis se propone demostrar que la transcripción, traducción y edición crítica de la correspondencia de Moro/ Westphalen contribuirá a comprender la naturaleza de la propuesta cultural a la que Moro adhiere, y el diálogo que él y Westphalen mantuvieron con los representantes del surrealismo, del indigenismo y con otros interlocutores culturales de la época. Considera que ayudará, asimismo, a una lectura intertextual que profundice la comprensión de su poesía y su labor ensayística.

Las cartas serán abordadas en tanto epítexto privado y como texto literario: epítexto privado porque se trata de una correspondencia de autor que acompaña su propia obra, y texto literario por sus características retóricas y narratológicas.

El análisis de las primeras 40 cartas se concibe como un primer paso hacia el estudio y la publicación de la correspondencia total de Moro a Westphalen, 151 cartas actualmente inéditas, escritas entre los años 1939 y 1955, así como de algunos manuscritos, en lo que pensamos constituirá un valioso aporte al corpus de los estudios literarios.

Se plantea, además, enriquecer la labor crítica sobre la poesía de Moro y su rol cultural en la segunda mitad del siglo, abriendo un nuevo campo para los estudios literarios en el Perú, el estudio crítico de la correspondencia y los textos de dicción biográfica.

Consideramos, también, que el análisis de estos manuscritos y notas planteará la necesidad de un trabajo de pesquisa que ayude a ubicar al destinatario de la correspondencia en su calidad de emisor. Asimismo, permitirá examinar en estudios posteriores, no sólo la vida de un artista sino el complejo proceso cultural de la época, y



acceder, a través de una fuente primaria, al proceso de gestación de una de las distintas series literarias, el surrealismo en el Perú, y a su proceso de intersección y lucha con las otras semiósferas culturales.



CAPÍTULO 1: GÉNERO EPISTOLAR

CORRESPONDENCIA Y LITERARIEDAD

La lectura de las cartas nos plantea en primer lugar, una serie de interrogantes: ¿existe un género epistolar?, ¿cuál es el interés de dicho estudio?, ¿cómo llevarlo a cabo?

Usualmente, se ha catalogado a las cartas como un subgénero literario ubicándolas junto a formas enunciativas consideradas menores como el epigrama o la sátira. Ha sido considerada literatura marginal, escritura típicamente femenina que no constituiría más que una producción paralela o inferior a la obra. En el mejor de los casos, el vestíbulo de la “verdadera” obra literaria.

Se discute por esto, si se debe incluir la correspondencia como parte de la obra completa de intelectuales, escritores y artistas. En el siglo XVII no cabía duda al respecto. En la época clásica se la considera como parte de la obra, a pesar de valorarla como un género secundario. A inicios del siglo XX se cuestiona la literalidad de las cartas. Parece existir la concepción de que el acceso a la escritura de un gran número de personas y, por tanto, la multiplicación de cartas habría banalizado su contenido. En la



era del fax, el correo electrónico y las video-conferencias, ¿cuál es el papel de la correspondencia?

La respuesta es compleja, porque depende de la concepción de literatura a la que se adhiere y de la propia evolución de una forma enunciativa tan ambigua y variable como la carta.

Ficción y dicción

En *Fiction et diction*, Gérard Genette plantea la necesidad de una definición laxa de literatura, un concepto plural que agrupe las diversas maneras en el que el lenguaje escapa a su función práctica, al lenguaje ordinario, para producir textos susceptibles de ser recibidos y apreciados como objetos estéticos. Se trataría de agrupar múltiples prácticas intersubjetivas mediante las cuales se crearían e intercambiarían objetos estéticos, en una definición del tipo denominado por Wittgenstein como de “*ressemblance de famille*”.

De acuerdo con esta perspectiva, la literariedad sería lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte, constituye por tanto el aspecto estético de la práctica literaria. La poética sería la disciplina encargada de precisar en qué condiciones un texto oral o escrito puede ser percibido como un “objeto verbal con función estética” e implica abordar los regímenes, criterios y modos de literariedad de los textos que hacen que las obras literarias sean percibidas como tales.

La retórica y actualmente la pragmática estudiarían, más bien, el ejercicio ordinario del lenguaje cuya función principal es la de hablar para informar, interrogar, persuadir, ordenar y prometer; y está marcado por la preocupación de verdad o de persuasión que presiden las reglas de comunicación y la deontología del discurso.



Existirían dos regímenes de literariedad: el constitutivo y el condicional. El primero, caracterizado por un complejo de intenciones, convenciones de género y tradiciones culturales de todo tipo; el segundo, por una apreciación estética subjetiva y siempre cambiante.

Los criterios desarrollados para definir el carácter literario de un texto habrían sido planteados, más bien, desde una perspectiva fundamentalmente empírica y podrían ser de carácter temático, relativo al contenido del texto; o remático, relativo al carácter del texto en sí y al tipo de discurso que ejemplifica. El cruce de ambas categorías, regímenes y criterios, determinaría los modos de literariedad: ficción o dicción.

Según Genette estos conceptos y categorías permitirían definir el objeto de la literatura, ampliando el corpus actual de los estudios literarios. Se incluiría en ella a la escritura no ficcional o factual, actividad literaria tradicionalmente excluida o marginada de dichos estudios.

Se habría llegado a establecer esta compleja relación de los regímenes, criterios y modos de la literariedad, a partir de una relectura de los conceptos y categorías elaborados históricamente, y de una delimitación de sus campos de legitimidad y pertinencia.

Así, según Aristóteles, la poética estudiaría el lenguaje en tanto vehículo de creación, es decir, cuando simula acciones y eventos imaginarios, cuando se pone al servicio de la ficción. Existirían dos modos de representación: el narrativo y el dramático; y dos niveles de dignidad del sujeto representado, el noble y el vulgar.

La poética clásica, precisamente por su perspectiva ficcionalista, dejó sin resolver, la problemática de los géneros no ficcionales. Desde el Renacimiento italiano y español se plantearon tres modos de enunciación fundamentales: el narrativo, el dramático y se



incluyó uno no-ficcional, el lírico. La poesía lírica sería no-ficcional, porque el poeta se expresa constantemente en su nombre, sin nunca cederle la palabra a un personaje.

A la perspectiva temática de definición del campo poético se le sumó posteriormente una tradición remática o formal que se remonta al Romanticismo alemán e incluye al Formalismo ruso. El lenguaje poético sería distinto al lenguaje ordinario debido a un cambio en el uso del lenguaje, ambos compartirían los mismos recursos, pero estarían organizados de otra manera “en un sistema de actos que tienen su fin en sí mismos”. La función poética, planteada por Jakobson, correspondería a dicha perspectiva.

Las dos posiciones o definiciones de la literariedad son esencialistas; si bien la primera la define como producto de la ficción y la segunda como resultado de la función poética. Paralelamente, se desarrolla una poética condicionalista que se apoya en el juicio y en el gusto como criterio de literariedad. Esta perspectiva centrada en el receptor, y en aquello que provoca en él una satisfacción estética, se inscribe dentro de una perspectiva de relativismo cultural, y es más evaluativa que descriptiva, en tanto implica un criterio de calidad.

Genette considera que tanto las poéticas esencialistas como las condicionales tienen un nivel de legitimidad o pertinencia y que se debe estudiar el lenguaje teniendo en cuenta los dos regímenes de literariedad: el constitutivo y el condicional. De acuerdo a las categorías tradicionales el constitutivo rige dos tipos o conjuntos de prácticas literarias: la ficción (narrativa o dramática) y la poesía. Propone Genette el término *dicción*, por oposición a ficción, para designar al tipo de literatura no ficcional.

Ambos modos de literariedad, el ficcional y el factual, tendrían como rasgo en común la intransitividad, característica que las poéticas formalistas reservan al discurso poético. Es considerado intransitivo porque su significado es inseparable de su forma



verbal y es intraducible en otros términos. El texto de ficción es también intransitivo porque el carácter ficcional de su objeto determina una función paradójica de seudo referencia o de denotación sin denotado. Todo elemento que se toma de la realidad se transforma en elemento de ficción. “En los dos casos, esta intransitividad, por vacancia temática u opacidad remática, constituye al texto en objeto autónomo y su relación al lector en relación estética, donde el sentido es percibido inseparable de la forma” (Genette, 1991:37).

Los textos de la denominada dicción biográfica, así como, los didáctico-ensayísticos, estarían incluidos dentro del régimen condicional y el criterio remático de dicción en prosa. Se los puede abordar desde una perspectiva histórica, psicológica o como un texto literario.

Umbrales

En *Seuils* (Umbrales), Genette define a la obra literaria como un texto en el que hay una serie más o menos larga de enunciados verbales provistos en mayor o menor medida de significación. Pero estos textos casi nunca se presentan en estado puro, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, paratextos, que pueden ser verbales o no y que se presentan alrededor del texto (nombre del autor, título, prefacio, ilustraciones). Zona de umbral, frontera indecisa entre el afuera y el adentro, entre el discurso del mundo sobre el texto y el texto mismo, el paratexto es no solo una zona de transición, sino de transacción, un contrato entre el autor y el lector mediante el cual el texto se hace libro.

Se denominaría peritexto a una primera categoría espacial que incluiría los elementos construidos en la periferia del texto y que definen su existencia en relación



con él. Se aluden con esto al título, los prefacios, los epígrafes, los títulos de capítulos, las notas a pie de página, etc. Alrededor del texto, pero a mayor distancia del mismo, se encontrarían los epitextos, mensajes que se sitúan, al menos originalmente, al exterior del libro. Pueden presentarse bajo una forma mediática: entrevistas, reportajes; o bajo la forma de una comunicación privada: correspondencia, diarios íntimos. La suma de ambos constituiría el paratexto.

Estas definiciones plantean un problema: ¿debe la correspondencia ser considerada, entonces, como un texto literario en sí mismo o tan sólo como un epitexto privado?

Evidentemente, si se trata de una correspondencia de autor y se la analiza sólo como complemento a la obra y desde la perspectiva de un estudio sobre la génesis de la misma, se la está abordando en su calidad de epitexto privado; pero, si se la estudia en sí misma y se analizan sus propias características retóricas y narratológicas, se la estaría tratando como un texto literario y atribuyéndole dicho estatus.

En ambos casos, al analizar la correspondencia de autor, se la debe estudiar como textos no ficcionales que pertenecen al régimen condicional e implican un pacto, un contrato de lectura entre el autor y el lector. Las diferencias entre relato ficcional y relato factual son fundamentalmente modales e implican la naturaleza de la relación pragmática entre autor real y la voz enunciativa textual. En segundo lugar, los textos de dicción biográfica se juzgan pertenecientes al reino de la verdad y no simplemente al de la verosimilitud.



Género epistolar

Las cartas son textos remáticos de dicción biográfica porque se imponen como tales, esencialmente, por sus características formales, y porque se incluyen dentro de una masa de textos cuyo tema común es que cuentan o hablan de la vida de alguien o informan sobre la misma.

Según Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique*, un género es un ensamblaje variable, complejo de un cierto número de rasgos distintivos que deben, en primer lugar, ser aprehendidos sincrónicamente en el sistema general de lectura de una época; y luego, analíticamente por la disociación de factores múltiples cuya jerarquización es variable.

Evocando la carta, en comparación con la autobiografía, señala lo siguiente: «No hay una esencia eterna de la carta, sino la existencia fluctuante y contingente de un cierto modo de comunicación por escrito, que combinado con otros rasgos, ha podido cumplir funciones diferentes en sistemas diferentes» (315-316).

Para Christine Planté el epistolario implica «una práctica editorial particular que da a leer, reunidas en libro, cartas que tenían antes carácter privado, incluso íntimo, y constituye así un nuevo género literario, o al menos un conjunto de escritos relevantes de la literatura y que suscitan como tales discursos críticos» (12).

Marie Claire Grassi, por su lado, define en su libro *Lire l'épistolaire* (Leer el epistolario) los términos: epistolario, carta y correspondencia.

Inicia con la definición de epistolario «La palabra epistolario viene del verbo griego *epistellein*, que significa “enviar a”. Por extensión designa todo lo que concierne a la carta. Hablar del género epistolar es hablar de un género de escritura por carta.» (IX)

Continuando con las definiciones, la misma autora, nos dice: «Se denomina carta a un escrito que uno envía a un ausente para hacerle entender su pensamiento»(2). Es ese



escrito que irrumpe en la vida cotidiana, y que Vaumorière definía ya en 1690 como el mensaje que «enviamos a una persona ausente para hacerle saber lo que diríamos si estuviéramos en condiciones de hablarle» (Haroche- Bouzinac:2).

Finalmente, Grassi concluye con la definición de correspondencia:

Se habla de correspondencia cuando una o varias cartas son intercambiadas entre dos personas en reciprocidad. Corresponder viene del verbo latín *correspondere*, en el que uno encuentra una doble referencia al otro: *cum respondere*, responder en retorno, estar en respuesta con alguien. La reciprocidad del intercambio está, por lo tanto, en el corazón mismo de la noción de correspondencia. (2)

Se define al género epistolar, por eso, como el espacio del entre dos. Se habla de una correspondencia activa, conjunto de cartas enviadas por un remitente y correspondencia pasiva, conjunto de cartas recibidas.

La combinación de factores histórica y socialmente variables, y factores invariables determinan el modo de funcionamiento del género epistolar. Gilles Constable³ plantea como caracterización mínima para diferenciarla de otro tipo de discurso el que en ella figure la dirección (indicación del destinatario), la suscripción explícita (inserción de firma o mención de ella), independientemente de que dicho texto se envíe realmente o no, de que las cartas sean reales o ficticias.

Se consideran cartas reales las que efectivamente se enviaron, sean cartas abiertas dirigidas a una audiencia colectiva o cartas privadas dirigidas a un destinatario individual. Las cartas ficticias presentan múltiples formas, pueden ser modelos de cartas concebidas como manuales de escritura epistolar, cartas insertas en novelas, o incluso novelas epistolares.

³ Citado por HAROCHE-BOUZINAC, Genèvieve. *L'épistolaire*.



El que habla de epistolario, habla por lo tanto, no sólo de la masa de cartas publicadas, sino también de las cartas ficticias o de atribución discutida, un conjunto de textos cuyo estatus entre realidad y ficción es a veces indistinguible.

Las cartas constituyen un tipo de texto que presentan una especificidad; son un acto de comunicación a distancia, fechado, anclado en una cronología discursiva. Son, asimismo, una escritura, que a su manera y con sus códigos, recrea la realidad y un “documento expresivo”, que constituye siempre y en diversos grados, una metáfora del “yo”, una puesta en escena de sí mismo por sí mismo.

Con el “yo” epistolar penetra en el mensaje una franja imaginaria surgida de la representación que él o ella se forja de la relación mantenida con el destinatario, así como la imagen que el “yo” da de sí mismo o de sí misma.

Escribir una carta plantea una problemática particular dado que se ubica entre el lenguaje ordinario y el literario, entre una escritura de comunicación con un objetivo puramente instrumental y pragmático, y una obra narrativa con objetivos estéticos. Se sitúa entre una escritura codificada, normativizada y una expresión espontánea.

Toda carta es, por tanto, una recreación personal de un espacio codificado de comunicación social, la creación de una estrategia estilística propia que permita esta invención de sí mismo que la carta constituye. Una verdadera retórica personal adaptada a su destinatario y al tema tratado, al servicio de un reconocimiento o una seducción. Es un verdadero parte de vida que nos presenta fragmentos de la existencia de alguien y se sitúa entre el ámbito de lo permitido y el de lo prohibido, entre lo tranquilizante y lo perturbador. Está hecha para contener a priori confidencias, secretos.

No tiene otro objetivo que decir que uno existe, comunicar lo que uno hace o cómo se siente, decir que se está bien de salud y, sobre todo, exigir reciprocidad. Durante



siglos ha sido un intermediario irremplazable entre la ausencia y la presencia, y se encuentra marcada siempre por el sello de la espera. Es, por esto, una escritura ficticia de recreación de lo real.

La carta se ubica en el tiempo del frágil presente marcado por el sello de la espera. Se sitúa entre el pasado cumplido y el futuro esperado, entre la nostalgia de la presencia abolida y la anticipación ansiosa de un retorno. Pero el presente se pretende negación de la ausencia, abolición de las distancias geográficas y temporales e instaura, por tanto, un modo de discurso ficcional. El léxico de la temporalidad, ayer, mañana, pronto, y el estilo hiperbólico, millones de besos, se conjugan estrechamente con el tiempo de los verbos. Por ausencia, la escritura de la carta es ya, en realidad, una escritura de ficción (Grassi: 6-7).

Convocando de manera insistente diferentes dualismos en los discursos críticos verdadero/ falso, real/ ficticio, literario/ no-literario, femenino/ masculino; el epistolario, ese género que no es uno, los desbarata e impone a sus lectores un cuestionamiento de las oposiciones binarias y las categorías pre-concebidas.

Leer el epistolario implica, por lo tanto:

intentar comprender la articulación entre una práctica de escritura cuyo objetivo es el de comunicar una información, y una poética, es decir una recreación de esta práctica con finalidad estética y literaria. Leer el epistolario es también actualizar las perspectivas pragmáticas de la situación de escritor, sea el autor un simple corresponsal o un gran escritor (Grassi: 9).

Por último, las cartas son el testimonio de un individuo que representa una categoría social y que emite un discurso sobre una sociedad dada en un momento dado, pero son, asimismo, el discurso producido históricamente por esta sociedad e implica una formalización y una retórica específica. En el nivel antropológico las cartas se sitúan en el eje de articulación entre lo individual y lo social, en la encrucijada de los caminos individuales y colectivos.



¿Género menor?

El género epistolar ha sido considerado tradicionalmente como expresión de una literatura marginal, pero sobre todo como producto de una sensibilidad típicamente femenina.

La teorización sobre la feminidad del género es casi contemporánea a la práctica editorial de publicación de cartas, sean estas literarias (reales o noveladas), o no-literarias (correspondencias políticas, familiares, pedidos, etc). Esta práctica está históricamente situada y aparece en Europa a fines del siglo XVII.

En dicho siglo se produce una transformación de la concepción de correspondencia clásica. De un género codificado y ceremonial (Grassi: 43), heredado de la antigüedad clásica y asumido por la tradición humanista, se convierte en un género al que se le atribuyen características del ideal cortesano de la galantería y el “hombre honesto”, la capacidad de decir y mantener una conversación mundana, razón por la que se va progresivamente concibiendo como un género femenino.⁴

Se parte del ideal atribuido al mencionado género: espontaneidad, intuición, oralidad, informalidad, gracia, indolencia, negligencia, delicadeza, observación de lo cotidiano, imaginación, entre otros; y luego se encuentra, con Madame de Sevigné, la encarnación real de tal ideal. Se asume, así, una ideología de lo “natural” como valor estético.

Los rasgos considerados femeninos son atribuidos como tales por su función y contenido, y por su escritura (enunciación y estilo). Las cartas de las mujeres hablarían de las experiencias femeninas y sus dominios: la familia, los sentimientos, la infancia y

⁴ Esta evolución se puede apreciar particularmente en la introducción escrita por Christine Planté al libro *l'Epistolaite, un genre féminin?*, y en los ensayos de Roger Duchène: « La lettre: genre masculin et pratique féminine », y el de José Luis Díaz: « La féminité de la lettre dans l'imaginaire critique au XIX siècle », publicados ambos entre los estudios reunidos por Christine Planté.



la vida privada; y la enunciación y el estilo se caracterizarían por la construcción de un estilo para transmitir lo no dicho, o lo que no puede o no debe decirse. Este estilo permitiría combinar la pasión y el pudor.

En pleno siglo XVII, siglo de la codificación y el neo-clasicismo, se reivindica la espontaneidad y se va desarrollando una “culture sauvage” que implica una diferente concepción de destinatario. No se busca complacer a los doctos, sino al público mundano de la corte.

Fue el siglo XIX, la época en la que se advierte la división entre el espacio público y el privado, el que consagró a la carta como escritura femenina por excelencia. Las cartas femeninas son concebidas, sobre todo, como cartas de expresión de sentimientos o “cartas de amor”.

El empleo del término “género epistolar” connota, sin embargo, el lugar y la definición de la literatura, porque se estarían incluyendo en su seno prácticas como la de las cartas, consideradas tradicionalmente no-literarias.

La literatura implica una tradición, modelos y códigos, discursos normativos, una práctica cultural particular de interacción subjetiva, y un espacio de recepción y de juicios de valor. Un género no existe solo, es parte constitutiva de un conjunto jerarquizado, supone un sistema. Es con relación al conjunto de la prácticas intersubjetivas que supone la literatura, que al epistolario se lo considera femenino, relativo a otros géneros que no lo serían o lo serían menos. Se lo concibe como tal porque, en tanto género, estaría en la periferia de la esfera literaria, porque no es admitido más que de manera problemática y aparece como la literatura de aquellos y aquellas que no escriben o no deberían escribir, o se presenta como el umbral o el complemento de la obra de los grandes autores.



La definición del género epistolar como femenino está, entonces, en función del lugar subalterno que el género epistolar ocupa en el sistema de géneros y discursos sobre la literatura, y en su carácter de fuente de reserva de los géneros considerados centrales.

Uno de los objetivos del presente trabajo, consiste, por lo tanto, en replantear la importancia de los epistolarios, viéndolos no sólo como textos complementarios o subalternos, sino como un género en sí, con su propia retórica, figuras, y función textual y social. Implica, por extensión, cuestionar la caracterización que se hace de lo “femenino” o de los géneros “femeninos”.

Correspondencia y modernidad

Además del estudio de la correspondencia, en tanto género discursivo y desde el punto de vista de las categorías literarias, es importante establecer brevemente su desarrollo histórico como género. Dada las características esquemáticas de esta introducción, no se examinará su desarrollo a lo largo de toda la historia, sino se hará un corte sincrónico para examinar la relación entre correspondencia y modernidad.

La imagen de la modernidad, tal como se la representaron los clásicos de la teoría de la sociedad, establece una conexión interna y necesaria entre las nuevas estructuras sociales que surgieron en la Europa moderna y lo que Weber llamó la racionalidad occidental. El surgimiento de la empresa capitalista y del aparato burocrático implicó la institucionalización de la acción económica y administrativa de la sociedad con arreglo a determinados fines. Se adoptó una actitud reflexiva y crítica frente a la tradición y patrones de socialización que tendían al desarrollo de identidades abstractas y obligaron a los sujetos a individuarse.



Los acontecimientos históricos claves para la implantación del principio de la subjetividad son la Reforma, la Ilustración y la Revolución Francesa. El surgimiento de nuevos conceptos, tales como: progreso, emancipación, revolución, desarrollo, nos hablan del espíritu de una nueva época que vive orientada hacia el futuro.

La otra característica de la modernidad es la autorreferencialidad: la modernidad ya no puede ni quiere tomar sus criterios de orientación de modelos de otras épocas, tiene que extraer su normatividad de sí misma. Esa mirada hacia sí misma adviene por primera vez a la conciencia en el ámbito de la crítica estética. Los “modernos” ponen en cuestión la imitación de los modelos antiguos y la concepción de perfección aristotélica de una belleza eterna sustraída al tiempo asumida por los neoclásicos. Le oponen los criterios histórico críticos de una belleza sujeta al tiempo o relativa y articulan así la autocomprensión de una nueva época.

Desde Kant e incluso desde la escolástica tardía, la filosofía moderna es ya una expresión de la autocomprensión de la modernidad, pero sólo a fines del siglo XVIII se agudiza el problema del autocercioramiento de la modernidad, permitiendo que Hegel pueda percibir este problema como el problema fundamental de su filosofía. Él descubre como principio de esta era un nuevo modo de relación del sujeto consigo mismo que denomina subjetividad, principio que explica con relación a la libertad y a la reflexión.

Según Hegel, hay cuatro aspectos vinculados a la noción de subjetividad: a) el individualismo, b) el derecho de crítica, c) la autonomía de acción y, finalmente, d) la propia filosofía idealista.

Kant y sus predecesores expresan el mundo moderno en un edificio de ideas, pero no alcanzan a entender la modernidad como tal. Sólo mirando retrospectivamente puede Hegel entender la filosofía de Kant como la autoexplicitación decisiva de la modernidad



y a ella como una época histórica que rompe con el carácter ejemplar del pasado y necesita extraer toda su normatividad de sí misma. Por eso, Hegel plantea el inicio de “nuestro tiempo” durante el periodo de la Ilustración y de la Revolución Francesa, cuando se entiende retrospectivamente el cambio de época que se había producido desde aproximadamente 1500.

Marx actualiza este paradigma al concebirlo como un proceso de autogeneración material, el de la autoproducción de la humanidad de sus propias condiciones de vida mediante el trabajo y las formas de autoconciencia que esta práctica genera.

El desarrollo del género epistolar y la conciencia de su especificidad como tal se corresponde más o menos con la progresiva autoconciencia de la modernidad. El espíritu crítico, la individualidad, la expresión de la actualidad de lo “nuevo” va a confluir en la búsqueda del género de una normatividad propia y ajena a la de los modelos clásicos, así como en los debates sobre su misma existencia, definición y ubicación en el conjunto de sistemas de géneros y discursos sobre la literatura.

En la época de los debates humanistas el género epistolar deviene en el gran rival laico de la elocuencia sagrada. Pero es el siglo XVII en el que se produce el cambio progresivo de la elocuencia académica de la carta, que guardaba en la memoria su antigua vocación oratoria, a un estilo que los autores de las cartas y los historiadores de la época califican de “ingenuo” o “familiar”, cualidades que caracterizan a lo que ahora se llama el “estilo medio o cotidiano”. La carta debía ser redactada “sin otro adorno o artificio que aquél de los discursos ordinarios”⁵. Antiguamente inscrita en la esfera de la erudición y de los modelos neo-latinos, la carta conquista poco a poco el territorio de la nueva sensibilidad de una cultura mundana. Cambia los restos de una elocuencia

⁵ Citado por Brigitte Diaz en: *L'épistolaire ou la pensée nomade*. Paris, P.U.F, 2002. (page 10) “sans autre ornement ni autre artifice que celui des discours ordinaires”. Traducción Yolanda Westphalen.



académica por una nueva estética de la negligencia y la espontaneidad cotidiana, más apta al parecer para transcribir el discurso del individuo social que se expresaba a través de dicha carta.

Se produce una mutación retórica y sociológica que ya no tiene nada que ver con las cartas de la antigüedad ni en sus horizontes de expectativa ni en su poética. La Fèvrerie, autor de un ensayo titulado “Del estilo epistolar”, publicado en 1683, planteaba lo siguiente.

Querría que dejáramos las Cartas de negocios y de respeto al antiguo *Estilo Epistolar*, y que todo el resto de asuntos que uno pueda tratar con sus Amigos o con sus Amantes, lleven el nombre que hayamos convenido”. A finales del siglo, uno ya no espera de las cartas una perfección claramente equilibrada y una composición retórica impecable, sino se aprecia, más bien, las fallas, el aliento y los suspensos de la palabra cotidiana.⁶

Los codificadores de este estilo nuevo proclaman su disidencia con la concepción de carta modelo tomado de los clásicos en aras de una irreductible pluralidad. Para ellos la escritura se origina en una verdadera subjetividad, es la expresión de una persona liberada de la preocupación de excelencia retórica, y ya no, la simple ejecución convenida de un discurso social o institucional. Este primer divorcio de la carta con la tradición de la elocuencia que la antecedia constituye una verdadera revolución. Al desprenderse de sus modelos fundadores y autonomizarse la carta se aleja del territorio de la literatura tradicional e ingresa en el territorio de nadie de la palabra y la escritura singular.

Desolidarizándose de la literatura la carta se forjaba una nueva libertad. Para quien la practica constituye uno de los raros espacios de expresión en el que está permitido escribir «a la manera de sí» A la antigua retórica que requería a la vez el rigor de la *dispositio* y la pertinencia de la *elocutio* se opone una escritura no premeditada que juega los farsescos acordes de la improvisación y de la fantasía. (Díaz: 16).

⁶ La Fèvrerie, “ Du Style épistolaire ”. *Extraordinaire du Mercure Galant*. julio de 1683, citado por: HAROCHE-BOUZINAC, Genèvieve. *L'épistolaire*. pág 28. Traducción de Yolanda Westphalen.



El arte epistolar y el de la conversación conjugan los mismos valores estéticos y preconizan una misma estética de sociabilidad y espontaneidad que adhiere al nuevo ideal de familiaridad y remodela el género. Un cambio de tal naturaleza implica la presencia de nuevos actores del intercambio epistolar: los eruditos abandonan el campo e ingresan los mundanos y mundanas de la clase aristocrática para quienes la palabra era una diversión graciosa y lúdica.

Esta revolución creó, sin embargo, sus propias paradojas. Los autores y autoras de correspondencia epistolar no se verán a sí mismos o a sí mismas como escritores o escritoras, por lo que el debate sobre la naturaleza de este género y su ubicación en la red de sistemas de la literatura continuarán a lo largo de todo este periodo.

Contradictoriamente, la capacidad para inventar su propio estilo al margen de los academicismos, el carácter efímero y subjetivo de la carta, su mirada hacia el futuro a pesar de no tener ninguna preocupación por la posteridad, constituye la razón paradójica por la que el género epistolar expresa el nuevo sentido de la época y gana su sitio en la literatura. No obstante, el terreno de la individualidad del sujeto y la existencia de un mundo privado de sociabilidad a distancia, era todavía privilegio exclusivo de vida de salones de las clases aristocráticas. La conversación y la carta son cultivadas por una sociedad aristocrática que hizo de la diversión semi-pública y semi-privada del salón cortesano un ejercicio estético.

Lo paradójico es que esta negligencia y espontaneidad mundana se convertirá en el imperativo retórico del nuevo arte epistolar. Del siglo XVII al XVIII los autores de epistolarios repudian progresivamente la práctica conversacional y mundana para inventar nuevas reglas de juego y crear un espacio de disidencia donde expresar una



palabra singular. Los grandes epistolarios del siglo XVIII y posteriormente los del XIX escribirán “contra”: contra las normas y los modelos enunciativos, contra la disciplina social e ideológica que los modelos del siglo XVII imponían y la sociedad que les subyacía.

En el siglo XVIII o Siglo de las Luces, la carta se convierte en el terreno favorito de un pensamiento en progreso, de un saber vivo, deviniendo en instrumento de un pensamiento dialógico abierto hacia el mundo, de un discurso dirigido hacia la sociedad. El estatuto fluido del género epistolar lo abre a todos los horizontes epistemológicos, en sus páginas se realizan los grandes debates que marcan el siglo: de la reflexión moral y metodológica a la crítica literaria, pasando por la introspección autobiográfica. La carta se diversifica: novela epistolar, diálogo filosófico, carta abierta, panfleto autobiográfico, debate crítico. Se rompe el paradigma esencial de la identidad genérica para construir una “epistolatura”, denominación con la que elevaron la carta al rango de literatura epistolar.

Como señala George May, los epistolarios del siglo XVIII convierten a la carta en:

“un medio de expresión privilegiada al que se le promete un futuro ilimitado, porque al no tener ninguna forma preestablecida, ningún modelo absoluto. Es capaz de plegarse a todos los usos, de adaptarse a todas las necesidades, de expresar todo; porque ella es un modo libre”, y concluye diciendo, “en breve, no es por azar que el siglo que *inventó* la libertad, inventara también la carta” (Díaz: 44-45).

La carta así concebida plantea nuevas dicotomías. El aspecto más problemático es el de la oposición entre el discurso social, que la carta impone como una norma discreta pero imperativa, y la voz individual que busca su propia identidad. En el siglo XVIII se establecerá una nueva partición paradigmática entre lo social y lo individual, entre lo colectivo y lo íntimo. La correspondencia privada dibuja la frontera entre dos espacios de comunicación: de un lado, la esfera pública de la sociedad y sus discursos; de otro, el



espacio protegido de lo íntimo en el que finalmente se puede hablar con verdad. En oposición a la era de la sociabilidad a distancia, la correspondencia privada, sobre todo la carta de amor, se refugia en el campo de lo íntimo.

La frecuente práctica de la escritura epistolar privada que se desarrolla a lo largo del siglo XVIII contribuyó al nacimiento de lo íntimo. Esta intimidad aparece ligada a la relación epistolar y a diversas formas de escrituras de sí.

La Real Academia de Lengua Española define lo íntimo como “lo más interior o interno”, noción que no está ligada forzosamente a una relación dual, sea de amistad o de amor, sino a la densidad de una relación que uno puede mantener consigo mismo. El género epistolar ha jugado desde entonces con esta doble concepción de intimidad, la que uno comparte con el *alter ego* al que se dirige, y aquella que mantiene consigo mismo a través del desvío de la relación con el otro.

El rico corpus de correspondencia privada, paralelo a la abundante publicación de memorias sentaron las bases de este nuevo epistolario de la intimidad que se consolidará y desarrollará a lo largo del siglo XIX e inicios del XX. En él se expone vivamente una intimidad espiritual y sentimental que antes aparecía tan sólo maquillada en la ficcionalidad de la novela.

Menos forzado que el diario, menos solemne que la autobiografía, la escritura de la carta se presenta como medio de autoaprehensión y autorreconocimiento. El repliegue de la carta al territorio de lo íntimo el siglo XIX nos habla de un proceso de extensión progresiva de la individuación a nuevos sectores sociales que ven en la carta la expresión de una palabra más centrada en ella misma que en el otro.

Centrada en la singularidad de un “yo” que se desnuda, la carta abandona nuevamente el terreno de la literatura para unirse ahora al del testimonio y la historia.



“Anfibia, híbrida, la carta en el siglo XIX lo es también porque en ella se borran las fronteras de lo literario” (Díaz: 47). La correspondencia se abre a todo tipo de escritores (amantes o profesionales de la escritura) como un espacio de comunicación e invención que escapa a las prescripciones poéticas de los géneros constituidos, un espacio de prácticas heterogéneas que cada vez es más difícil de definir como género literario. Deviene, más bien, en un cuestionamiento de la literatura, una alternativa crítica a la escritura literaria, el *otro* de la literatura que la acepción tradicional no incluye.

La carta permite a los escritores un repliegue crítico respecto de las normas y los artificios de la literatura tradicional. Este espacio limítrofe, a la vez dentro y fuera del sistema literario, permitió a muchos escritores desarrollar el deseo de habitar los márgenes, de disentir de las normas y los cánones habituales.

La correspondencia de Moro es una muestra de esta palabra construida desde los márgenes de la literatura. La conciencia crítica presente en dichas cartas está asociada a la capacidad del individuo, en el sentido moderno, de autoproducirse, de reflexionar sobre su propia práctica y de observar su propia observación. El presente estudio busca analizar la relación entre el desarrollo del género epistolar en tanto forma, y la visión crítica presente en la correspondencia de Moro como formas de aprehensión, autoconocimiento y autocrítica de la modernidad misma. La autorreferencialidad moderna implica un proceso de autoconciencia, autodeterminación y autorrealización. El método surrealista al que Moro adhiere es la forma cultural específica de autoconciencia y autocomprensión de la modernidad y de crítica a la misma, hecha mediante una de las formas más importantes del arte de vanguardia en el siglo XX. Su autodeterminación social se ve plasmada en el proceso de delimitación de su condición de escritor e intelectual y su relación con las esferas de autoridad y poder en el terreno



económico, político, social y cultural. Finalmente, su autorrealización en tanto individuo está determinado por su horizonte individual de expectativas en el terreno público de su posición artística y en la esfera privada e íntima de sus relaciones amicales y amorosas.

Con este propósito el capítulo II presentará y describirá las cartas de Moro como epitexto privado y como texto literario y los capítulos III y IV estudiarán el discurso amoroso y el discurso crítico como formas de autodeterminación y autoconciencia social e individual.



CAPÍTULO 2: EL EPISTOLARIO DE CÉSAR MORO

EL FETICHE DE LA CARTA. EL FANTASMA DE LA CO-RESPONDENCIA

El epistolario de Moro está compuesto de 151 cartas dirigidas al entrañable amigo, el poeta surrealista Emilio Adolfo Westphalen. Propiedad única del destinatario, las cartas estuvieron sometidas a los azares de la conservación. Empero, el hecho de que Emilio Adolfo Westphalen las preservara nos habla del valor de huella, de testimonio y de reliquia de una amistad cuyo recuerdo material se quiere mantener y se quiere que llegue, como su voz poética, a un grupo mayor de destinatarios. Las 40 cartas que de dicho conjunto estudiamos fueron escritas en los años 1939-1940.

Desgraciadamente, en este caso, no podemos hablar de co-respondencia, sino de un diálogo a una sola voz, ya que las únicas cartas conservadas son las de Moro. El lector puede reconstruir la identidad del destinatario a través de una parte de este diálogo, pero sólo conocerá uno de los puntos de vista, del otro quedará un eco, una huella mediatizada por la voz superpuesta del remitente. La correspondencia de Moro es activa desde el punto de vista de él como emisor y pasiva desde la perspectiva de Emilio Adolfo Westphalen como receptor y conservador de la misma.



Las cartas que estudiamos fueron escritas desde México, donde Moro permanecería por una década. Llegó el 19 de marzo de 1938, año en el que muchos surrealistas abandonaron Europa, huyendo de la represión fascista y de la guerra. En dicho país estableció vínculos con varios artistas mexicanos como Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo, y con algunos exiliados e intelectuales surrealistas, entre ellos Wolfgang Paalen y Alice Rahon, Benjamin Péret, Leonora Carrington, Remedios Varo y Gordon Onslow Ford. La primera carta analizada es la del 30 de abril de 1939, fue la primera carta conservada pero no la primera escrita porque en ella misma se mencionan cartas anteriores. La última carta analizada es la del 14 de diciembre de 1940 y la última carta escrita conservada por EAW es del 3 de noviembre de 1955.

Correspondencia de autor⁷

Existen múltiples facetas en la relación entre un autor, su obra y su correspondencia. El autor no es sólo una persona, es alguien que escribe y publica. Es tanto una persona cuya existencia real está garantizada por el registro civil, como un productor de discursos que asume responsabilidad de la enunciación de todo lo escrito.

Moro publicó en vida tres textos: *Le château de grison* en 1943, *Lettre d'amour* en 1944 y *Trafalgar Square* en 1954. Co-dirigió la revista *El uso de la palabra*, publicada en diciembre de 1939, escribió el catálogo de la primera exposición surrealista latinoamericana realizada en la sala Alcedo en Lima en 1935, y el prólogo al catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo realizada en México entre enero y febrero de 1940, entre otros artículos y panfletos. El resto de su obra fue publicada

⁷ Desde una perspectiva estrictamente narratológica, no existe ninguna diferencia entre la correspondencia de un escritor y la de cualquier otro individuo. Se trabaja con el concepto de correspondencia de autor dado que Moro lo era y porque el estudio de su correspondencia se debe ver como parte de dicha obra.



póstumamente, pero ya en vida se trataba de un autor. Existía un nombre idéntico, César Moro, que asumía responsabilidad de una serie de textos publicados. El hecho de que César Moro sea un nombre distinto al de su nacimiento no modifica en nada esta relación, pues es un nombre adoptado por el autor, pero tan auténtico como el primero.

Si bien Moro era también un pintor conocido, y realizó en vida tres exposiciones,⁸ abordaremos su correspondencia en su calidad de escritor, intentando hacer una lectura intertextual con su obra poética y ensayística.

¿Cómo se debe analizar la correspondencia de un escritor? Se puede estudiar dicha correspondencia como epitexto privado o hacer una análisis textual de la retórica epistolar. En el presente trabajo esbozaremos primero la temática del epitexto privado, para centrarnos posteriormente en el de la retórica epistolar.

Epitexto privado

Alrededor del texto, pero a cierta distancia del mismo, se encuentran los epitextos: diarios íntimos, correspondencia, entrevistas, reportajes que dan información sobre la relación entre los autores y su obra; sobre la génesis de la misma y las dificultades para su producción, edición o difusión; ofrecen también lecturas e interpretaciones de los autores sobre sus propios textos.

En tanto epitexto privado, las cartas pueden constituir un testimonio de la elaboración, de la gestación de la obra; representan una conciencia de su propia propuesta escritural y fragmentos de una teoría estética. A los dos meses de llegar a México, Moro comienza a escribir *La tortuga ecuestre*, libro que puede ser leído

⁸ En 1926, Moro participó en una exposición colectiva de "Arte Americano en el Cabinet Maldoror en Bruselas. En 1927, expone conjuntamente con el artista dominicano Jaime Colson en la Association Paris-Amérique Latine en Paris. De vuelta en Lima, ya en 1935 realiza en colaboración con la artista chilena María Valencia la primera exposición surrealista en Sudamérica.



intertextualmente con las *Cartas*, nombre con el que Ricardo Silva Santisteban titula los poemas en prosa en los que Moro habla de su amor por Antonio.

El 30 de mayo de 1938 escribió el poema *Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas*. A ese texto, le siguió la escritura de varios poemas que giran en torno al tema del amor. El primero de junio del 38, escribe *El olor y la mirada* y *Un camino de tierra en medio de la tierra*. Estaba evidentemente inspirado. El amor de Antonio lo desbordaba. El poema *El mundo ilustrado* fue escrito el 29 de junio de ese mismo año. *Oh furor el alba se desprende de tus labios*, el 16 de julio. Este fue el último poema que escribiría en 1938. El 25 de enero del año siguiente, escribe la primera de sus *Cartas*, nombre que da Ricardo Silva Santisteban a los poemas en prosa en los que Moro da testimonio de su amor por Antonio.

El 31 de enero de 1939 escribe el poema *El humo se disipa*. A la medianoche del 28 de febrero, la *Carta segunda*. *La leve pisada del demonio nocturno* es del 8 de mayo de 1939 y, poco después, Moro concluye la escritura de la primera y segunda parte de *El fuego y la poesía*, poema que había sido empezado un mes antes (abril). La tercera parte de este poema es del mayo de 1939; la cuarta, es del 25 de junio, posterior a la quinta parte (7 de junio de 1939) El 30 de junio escribe la sexta y última parte de *El fuego y la poesía*. El día 18 de ese mes había escrito su *Carta tercera* la cuarta está fechada el 25 de julio. Entre el primero y segundo de agosto escribe el poema *La vida escandalosa de César Moro*, que no tiene como tema principal el amor, aunque es evidente que su homosexualidad es uno de los motivos principales para el adjetivo “escandalosa” que Moro atribuye a su vida, en oposición al orden de una vida burguesa, convencional y tibia. El 10 de octubre de 1939 escribe su última carta. Ese mismo año empezó a escribir el poemario *Le château de grisou*, el segundo de sus tres poemarios publicados en vida, que no terminaría hasta 1941 y es publicado en 1943 con el sello Éditions Tigrodine (Favarón: 72-73).

Pedro Favarón enfatiza en su libro la conexión entre las cartas que Moro escribiera a Antonio y los poemas de *La tortuga ecuestre* y *Le château de grisou*. Las cartas a EAW dan una información complementaria y pueden ser leídas intertextualmente con las cartas a Antonio y los mencionados poemarios. Proporcionan evidencias de la gestación de *La tortuga ecuestre* y los vanos intentos de publicarlo, así como menciones a *Le château de grisou* y posteriormente a *Lettre d'amour*. En dicha correspondencia también nos enteramos de las vicisitudes del poeta para lograr editar el primero de dichos poemarios y la decepción vivida al no lograr el número suficiente de suscriptores para financiar el tiraje del mismo.



Tan pronto reciba el dinero de los suscriptores. Pero 15 me parece muy poco, ¿les has enviado a Lalo, a Flores Aráoz, a Alina, a Páco, a María Rávago, que es tan amable? Es necesario encontrar al menos 20 y rápido, te lo suplico. Mañana cuento con recibir noticias tuyas Respóndeme rápido sobre todas estas cosas y envía conjuntamente el dinero para el libro, ya estamos a 5 de junio y de ninguna manera el libro estará listo antes de fin de mes. Encuéntrame 20 suscriptores, incluso si tienes que desenterrarlos. Debo encima pagar las reproducciones del frontispicio y no sé exactamente cuánto me irá a costar.⁹

Se documenta así fehacientemente lo que EAW afirmara al publicar en Lisboa en 1983 la plaqueta *Couleur de bas-rêves, tête de nègre*.

Poeta y pintor, CÉSAR MORO (Lima, 1903-1956) escribió la mayor parte de su obra en francés. Pero es su libro de poemas en español, *La tortuga ecuestre*, para el cual él no encontrara ni editor ni suscriptores en cantidad suficiente cuando quiso publicarlo en México, en donde residió por muchos años, el que lo ha hecho ser reconocido por muchos como uno de los más grandes representantes de la poesía de América Latina.¹⁰

La colaboración con Westphalen, en este contexto de total incompreensión acerca de la naturaleza de su obra poética por sus contemporáneos, adquiere una mayor importancia. Intercambian libros, suscripciones, colaboraciones en revistas como *Dynn*, *El Hijo Pródigo* o *Letras de México*, co-editan una revista, se envían originales y dan y reciben críticas de sus textos. Muchos originales, incluyendo *Lettre d'amour*, fueron enviados junto con las cartas, constituyendo así parte de la correspondencia.

Te envío dos o más bien tres nuevos poemas. Dame tu opinión al respecto. ¿Te mandé ese en el que hablo de Antonio, de Cretina y César?¹¹

En efecto hubo un momento en el que dejé de escribir, pero luego volví a hacerlo regularmente y en este momento debes haber recibido bastantes cartas mías y poemas.¹²

No me dices nada sobre si has recibido mi carta para el 15 de julio en la que yo te anunciaba el envío de poemas. En un sobre enviado hace mucho tiempo te mandé algunos de mis últimos poemas, espero que te gusten.¹³

⁹ Carta del 5 de junio de 1940.

¹⁰ Colofón escrito por Emilio Adolfo Westphalen a la plaqueta *Couleur de bas-rêves, tête de nègre*, escrita por César Moro entre 1933 y 1934 y publicada por Westphalen en Lisboa en 1983, bajo el sello Ediciones Altaforte. Traducción YW.

¹¹ Carta del lunes 10 de julio de 1939, parte de una muy larga carta/diario, que se inicia el 20 de junio y termina el 12 de julio de 1939.

¹² Carta del 22 de junio de 1939.



En suma, las cartas acompañan al autor al margen de su obra. Si el corresponsal epistolar es famoso, el interés de la correspondencia en tanto epitexto privado radica en dos razones: el carácter documental de las cartas, y el que en ellas se encontraría el “yo” auténtico del escritor o intelectual. El acceso a las cartas revela el proceso de autodeterminación de un sujeto en tránsito permanente y la pluralidad de sus discursos, así como los matices y las diferencias de pensamiento entre dichos discursos. Permite, por otro lado, una lectura intertextual entre el discurso íntimo, privado y espontáneo de la correspondencia con las diversas miradas sobre la sociedad o sobre la estética que se construyen en la poesía, el ensayo o el panfleto.

Así, por ejemplo, en la poesía de Moro la dimensión política no es explícita y constituye tan solo uno de los posibles niveles de lectura. En sus cartas, como en sus ensayos y panfletos, la dimensión política es explícita. Moro dejó Lima por encontrarse envuelto en dificultades político sociales con el gobierno de Benavides. En 1937, la policía incursionó en su casa y confiscó los ejemplares del boletín CADRE. Llegó a México con un pasaporte en el que estaba impreso el sello del exilio, problema que acarreará diversas consecuencias y aparecerá posteriormente en sus cartas.

¿Cuándo se va Moisés del Perú? Me gustaría saberlo para estar seguro en lo que concierne a la ayuda que pueda darme para arreglar mis papeles.¹⁴

Desde hace ocho días cambié de lugar, ahora trabajo en el “Liceo Franco-Mexicano”. Es un trabajo más humano y si puedo quedarme, tendré un mes de vacaciones al año. Pero está la gran complicación del hecho de que no tengo para nada el derecho a trabajar, además mi permiso de estadía expira el 21 de marzo; espero que si Moisés llega antes podrá salvarme haciendo trámites para que me dejen en paz.¹⁵

¹³ Carta del 20 de agosto de 1940.

¹⁴ Carta del 18 de octubre de 1940.

¹⁵ Carta del 8 de febrero de 1940.



Moro desarrolla, además, juicios sobre la guerra, el papel del nazismo, el estalinismo y toma posición frente a problemas políticos de su entorno inmediato como el del atentado de León Trotsky, quien vivía en esos momentos en calidad de exiliado político en la ciudad de Cuernavaca, en México. “Sobre el atentado de Trotsky la policía ha acallado todo el asunto, los responsables están ligados sin lugar a dudas a los stalinistas con el señor Leonardo Toledano a la cabeza.”¹⁶

Además de ser leída como epítexto privado, la correspondencia puede ser estudiada como una obra epistolar. Dentro de los parámetros estrechos de la situación enunciativa las cartas testimonian, cuentan, critican y hablan, a su manera, de las relaciones entre el escritor y el mundo.

La obra epistolar: el objeto carta

La materialidad del objeto carta es sumamente significativa. Antes de ser un objeto de escritura y producción comunicativa y estética, la carta es un objeto físico que se intercambia. Su dimensión material corresponde a la personalidad del autor del epistolario y lo representa. Vista, tacto, olor, todos los sentidos establecen una comunicación con la presencia física del objeto y se integran al contenido del mensaje mismo.

El tipo de papel, la manera de llenar los espacios están investidos de un fuerte valor afectivo y contribuyen a crear la carga emocional que rodea la escritura epistolar, transformando el material en un sustituto simbólico de la materialidad física del autor mismo y de su estado de ánimo.

La sinécdoque y la metonimia son los procesos mentales fundamentales a los que la carta remite. Se sustituye a la persona por la carta. El término sustituido es a la vez

¹⁶ Carta del 13 de junio de 1940.



negado y evocado por el sustituto en un procedimiento ambiguo que nos remite al de la perversión fetichista.

La carta como objeto-fetichista es algo concreto y tangible, pero en cuanto presencia de una ausencia es inmaterial e intangible y remite a algo que no puede nunca poseerse realmente. Esta ambigüedad esencial del estatuto de la carta como objeto de carencia explica perfectamente la tendencia fetichista a coleccionarlas.

En *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Agamben señala:

Precisamente en cuanto que es negación y signo de una ausencia, el fetiche no es de hecho un unicum irrepitible, sino que es, por el contrario, algo sustituible hasta el infinito, sin que ninguna de sus sucesivas encarnaciones pueda nunca encarnar completamente la nada de la que es cifra” (72).

La conservación fetichista de las cartas invoca la presencia de la persona, es un fragmento, una representación inacabada, incompleta del remitente y en cada una de sus apariciones se va configurando su imagen. Se conserva no sólo el soporte material sino el bien esencialmente inmaterial y abstracto de la correspondencia cuyo goce concreto es imposible salvo a través de la acumulación y el intercambio.

¿Cómo eran las cartas de Moro? El papel, por lo general, era de color: beige o azul, a veces usaba papel con membrete de algún lugar de trabajo, en cuyo caso esta referencia se integraba al mensaje¹⁷. Este, en otras ocasiones, era casi transparente, pero al escribir por ambos lados lo volvía opaco. Escribía casi siempre a mano, sobre todo en el periodo inicial, e incluso cuando lo hacía a máquina la escritura ocupaba, como su mensaje, hasta los bordes. A veces ésta se difuminaba como su propia desesperación o la imagen que de ella quería proyectar, firmaba Moro y en algunos casos especiales solo César, Lord Moro o Lord de la niebla.

¹⁷ En algunas cartas figura un sello con la inscripción sadomasoquista.



Cartas

Las cartas que analizamos fueron escritas por Moro desde la ciudad de México. Casi siempre escribe desde su casa y en algunas oportunidades de la oficina. La ubicación exacta de su habitación en la ciudad de México sólo es descrita en una oportunidad y datos específicos como calles o lugares casi no son mencionados, o aparecen en contextos que transforman estos espacios en algo onírico o irreal, o más bien, como referentes de objetos estéticos lúdicos o perturbadores.

Te escribo a la luz de una linda vela roja porque se acaba ir la electricidad. Mi ventana da sobre el Paseo de la Reforma, que conduce al Bosque de Chapultepec. Veinte minutos de caminata y estoy en el bosque al que nunca voy, pues mi día se pierde en buscar formas de mantenerme.¹⁸

Esta tinta indica que estoy en la oficina donde me aburro todo el día.¹⁹

Sin embargo en el sueño era una calle del día anterior, un terreno vago, la avenida Chapultepec.²⁰

Le pedí a la señorita Sulzer que haga la foto de una estatua muy bella y obscena que se encuentra en el jardín principal de México, al costado de la avenida Juárez. Llevará como leyenda “Piedra de los sacrificios” México. Parece que esta estatua²¹ es frecuentemente sodomizada. Está a la altura.²²

Escribe, entonces, desde el espacio privado de su casa, en realidad una habitación, presentado como el espacio cerrado de la intimidad, el amor, la desesperación y la melancolía, espacio de la privacidad opuesto al espacio público del trabajo y de la calle. “Voy a salir a la calle, hacer lo que tengo que hacer, es decir exclusivamente aquello que no debería hacer y que me da vida, mantiene mis fuerzas físicas para soportar este tipo de suplicio, este tipo de maldad.”²³

¹⁸ Carta del 23 de junio de 1939.

¹⁹ Carta del 19 de septiembre de 1939.

²⁰ Carta del 18 de julio de 1939.

²¹ La foto de esta estatua con la leyenda “Piedra de sacrificios” apareció en *El uso de la Palabra*.

²² Carta del 16 de octubre de 1939.

²³ Carta del 20 de junio de 1939.



En sus enunciados las cartas aluden a muchos otros lugares. fundamentalmente al Perú, espacio del recuerdo y de la amistad, de la naturaleza, el rito y la historia de una raza cósmica. A diferencia del Perú, Lima representa la tradición colonial y eclesiástica.

Me imagino lo (bueno) que sería estar en Chosica. ¿Recuerdas? Rara vez tuve la sensación apacible de la belleza de la naturaleza, como cuando regresábamos caminando del río para tomar el tren o el autobús de regreso a Lima. Tal vez no sea el paisaje más lindo del mundo, pero el aire, la luz, la atmósfera son sin duda lo más exquisito que se pueda hallar. Únicamente en la Costa Azul experimenté sensaciones parecidas, aunque menos tranquilas, más febriles, con el ardiente y maravilloso mar Mediterráneo al fondo. Las montañas de Chosica son incomparables, ahí más que en ningún otro lado se tiene la certeza de que algo sucede atrás de ellas: y luego la admirable sorpresa de los cactus ocultos y juchés en lugares imposibles. El espíritu de una gran raza, de un gran espíritu extinto flota en cielo muy puro. Me sentía cubierto por esa luz cargada de sentido, cargada por esa naturaleza tibia y reidora, por presagios planeando en el aire. Atmósfera poética por excelencia, en la que se escribirían hermosas cosas, en donde el amor encontraría su clima ideal, en donde sería tan bello levantar en la mañana cerca del cuerpo querido, adorado y venerado. Viviendo allá, y solamente allá en el Perú entero, no debe conocerse la nostalgia. Hablo del lugar que elegimos definitivamente y de la "piedra en sí" que me servía de cama al medio del río para tomar mi baño de sol. Últimamente, tenía el () de preguntarme cual sería la última vez que viviría en ese mundo de encantamiento. Recuerdo el sabor del pan y las nueces. Quisiera irme con mi amor ahí y no vivir sino ahí, tan lejos de la ciudad clerical y lamentable que es Lima, lejos de sus (co?) linas de polvo místico y olor sublevante a sotana.²⁴

México es el país de la dejadez y la anarquía, pero la casa de los Paalen es el oasis de la amistad, el intercambio y la colaboración intelectual. Las Américas, desde Cabo de Hornos hasta los EEUU es una región colonizable y EEUU un emporio de dinero sin tradición ni cultura. Europa, por el contrario, representa el espacio del saber, el arte y la cultura y Paris es el símbolo del surrealismo. Su defensa frente al nazismo y la ocupación alemana es, por lo tanto, el símbolo de la resistencia contra la barbarie.

El carácter internacional del surrealismo aparece en la correspondencia bajo la presencia de intelectuales procedentes de una serie de países, que por razones históricas convergieron en México, y bajo la forma del intercambio cultural con dichos

²⁴ Carta del 24 de junio de 1939.



intelectuales. Además, tanto Westphalen como Moro mantienen suscripciones a libros y revistas surrealistas y buscan difundir su obra a escala internacional. *El uso de la palabra* es la muestra más concreta de su lucha por materializar la consigna “desde el Perú por el surrealismo mundial”. Numerosas ciudades del mundo como México, Lima, Nueva York, París, Londres, La Habana, Santiago de Chile, Caracas, Puerto Rico y Guatemala aparecen en una larga lista de direcciones que Moro apunta a EAW para que él envíe suscripciones o intercambie revistas. Las listas construyen un mapa de la difusión de la revista, reafirmando así la concepción internacionalista del movimiento.

A veces Moro especifica explícitamente el tiempo de la enunciación y anota en la parte superior de la carta la hora en la que fue escrita. Él escribía generalmente en la noche. Pero ocasionalmente menciona indicios de otras horas en las que la carta fue escrita y aparecen algunas referencias temporales, por ejemplo, las tardes de domingo: “[23] de junio. 23 horas.”²⁵ “Domingo 28 por la noche”²⁶, “Mexico, domingo febrero de 1940 18 de febrero”o, “Como siempre mi domingo es terrible, el único día libre me quedo encerrado y en la angustia... No saldré ni siquiera para almorzar.”²⁷

La redacción de la carta puede tomar mucho tiempo, sea porque se la interrumpe y se continúa al regresar o porque se acumulan unas tras otras sin poderlas enviar, convirtiéndose así en pequeños diarios: “Si esto sigue esta carta se va a convertir en un diario”, “En fin, esta noche (interrupción momentánea de la luz) terminaré esta voluminosa carta, larga de casi un mes.”²⁸

Los tópicos abordados en la correspondencia refuerzan una de las características centrales del género epistolar, su inmediatez. Las reflexiones que se intercambian están

²⁵ Encabezado de la carta del 23 de junio de 1939.

²⁶ 28 de enero de 1940

²⁷ El encabezado y el texto corresponden a la carta del domingo 18 de febrero de 1940.

²⁸ Ambas citas, la fechada el 26 de junio y la del 11 de julio, son parte de un conjunto de cartas que se iniciaron el 20 de junio y concluyeron el 12 de julio del mismo año, convirtiéndola en una gran carta-diario.



suscitadas por las lecturas que se están haciendo en el momento o por las informaciones que se reciben de la realidad inmediata. Lo mismo ocurre con las vivencias amorosas y los problemas con Antonio. Rara vez hay alguna mención al pasado y si la hay ésta se refiere a un pasado reciente, vinculado con el tema que suscita el recuerdo: “Esta tarde pude contactarme por teléfono con el condenado impresor, me dio una cita para mañana en la mañana[...]

¿De qué temas conversan? De literatura, de autores y libros recomendados, de lecturas en curso, de revistas con las que colaboran, de suscripciones que se quieren hacer o de libros que se quieren conseguir. También hablan de la familia y los amigos, Moro solicita constantemente a EAW que entregue las cartas dirigidas a su madre, le agradece las visitas que éste le hace, le pide que visite a su sobrino, le habla sobre su prima Alina³⁰ o le comenta diversos problemas familiares. Dialogan, asimismo, sobre problemas políticos de actualidad y sobre eventos culturales e intercambian opiniones sobre los planteamientos de algunos intelectuales y juicios sobre su postura ética y estética. Solicita, por último, apoyo financiero al amigo y comenta con él sus problemas de trabajo y los agudos problemas económicos que atraviesa.

Una galería de personajes aparece en dichas cartas: entre los principales amigos e intelectuales extranjeros que figuran en sus hojas se encuentran: Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Moisés Sáenz, J.A Amaral, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Wolfgang y Alicia Paalen, Eva Sulzer, André Breton, Benjamín Péret, Pierre Mabille, Leonora Carrington, Remedios Varo, Gordon Oslow Ford, León Ragoza, Henri Jannot y su mujer, Simone. También aparecen comentarios sobre Diego Rivera, Frida Khalo, León Trotsky y críticas a Pablo de Rokha y Vicente Huidobro entre otros. Entre los familiares y amigos peruanos Moro menciona a su madre, a su sobrino Paco Abril de Vivero, a su

²⁹ Carta del 11 de julio de 1939.

³⁰ El sobrino de quien habla constantemente en sus cartas, es Francisco Abril de Vivero y la prima Alicia Lestonaut de Silva.



prima Alina Silva, a su hermano Carlos, a su tía Rosalba, a sus amigos Manuel Moreno Jimeno, Rafael Méndez Dorich, Ricardo Tenaud, Margot Schmidt, José María Arguedas, Celia y Alicia Bustamante, Federico Schwap, su esposa Chepa y la hermana de ésta María Valencia, los hermanos More, Ricardo Grau y Juan Luis Velásquez. Menciona también al doctor Arnillas, a Estuardo Nuñez y su esposa Cota y al doctor Beltroy, entre otros. Dedicar, además, algunos comentarios críticos a Xavier Abril.

El personaje central de la correspondencia es, sin embargo, Antonio Acosta Martínez, suboficial mexicano de quien Moro se enamora perdidamente. Aunque su nombre no aparece mencionado más que tangencialmente o se oculta bajo una inicial, es la figura concreta que se encuentra tras todas las disquisiciones sobre el amor y el ser amado, y tras las confidencias y los arrebatos de dolor o éxtasis que su presencia o ausencia produce en el poeta.

En el periodo inicial del intercambio epistolar, casi toda su correspondencia fue escrita en francés, y sólo en algunos casos contados, como inmediatamente después del terremoto del 40, lo hace en castellano. En una oportunidad inicia la carta en castellano y al comenzar a hablar del chauvinismo nacionalista cambia de registro lingüístico y pasa al francés.

Actualmente hay una exposición con tres cuadros de Miró, uno de Picasso, 2 Derain, 2 Chiricos, 2 Léger, 2 Roualt, 1 Marie Laurencin, 1 Lurcat, 1 (Pariu??). 2 Matisse. Los pintores de aquí, en su mayoría dicen que están contentos “porque ven que nada pueden aprender de esta exposición”. La reacción es escalofriante y de las más pobres. Ni Lima hubiera reaccionado así. Hay un chauvinismo terrifiant et une bêtise sure de soi-même à faire dresser les poil du cul. Le genie latin distillé dans le fumier americain.³¹

Recién a partir del 47 escribe indistintamente en francés o castellano y en los últimos años de la correspondencia, sólo en castellano. Escribe en francés como expresión de

³¹ Carta del 19 de agosto de 1939.



marginalidad y de oposición a la institucionalidad literaria predominantemente hispanista y/o indigenista: “Tengo un texto en francés: “cómo hacer un poema” es posible que esté en este número. No debe importarnos que el texto esté en francés, eso jode doblemente a nuestros enemigos y se les hace agua la boca”³²

El francés con el que escribe es expresión de un nivel de interlengua, de lengua de frontera entre el francés y el español (frañol), lengua híbrida, que es también una de las formas de apropiarse de la cultura y la lengua occidental para descentrarla desde una perspectiva latinoamericana y/o peruana. Algunos ejemplos se evidencian en las cartas: “Je me tarde de savoir si je peux compter sur elle”³³

Carta modelo

Transcribimos a continuación una carta presentada como carta modelo porque reúne las características fundamentales de muchas de ellas: se inicia con una cita de la segunda estrofa del poema de Edgar Allan Poe titulado “El cuervo”, el cual introduce el tema de la confianza amorosa y la vincula a sus lecturas. El texto está constituido por una serie de fragmentos discursivos yuxtapuestos que abordan una sucesión de asuntos sin orden lógico aparente que no sea el del flujo conversacional. La carta se inicia el 28 de agosto, pero se continúa el sábado 2 de septiembre, como muchas de las cartas de este periodo, y es una muestra clara de los diversos tópicos que generalmente intercambiaban: datos sobre la correspondencia, confidencias sobre Antonio, críticas sobre los intelectuales, observaciones sobre el trabajo y el dinero, agradecimiento por la colaboración económica, apreciaciones sobre amigos, familiares y sobre textos leídos. El tono familiar alterna con el polémico y el lírico.

³² Carta del 8 de febrero de 1940.

³³ Carta del 30 de abril de 1939. En francés la expresión debe ser “Il me tarde de savoir”, que se traduce como “Estoy impaciente por saber”. Moro descarta la 3ª persona impersonal que se utiliza en francés y escribe la expresión en 1ª persona, como se hace en español.



México, 28 de agosto

“Ah! distinctement je me souviens que c’était en le glacial décembre: et chaque tison, mourant isolé, ouvragait son spectre sur le sol. Ardemment je souhaitais le jour; vainement j’avais cherché d’emprunter à mes livres un sursis au chagrin....etc”³⁴

Llegando encontré tu carta del 24 de agosto, así como una de mi madre. El sábado vino mi amor, cada vez más guapo, cada vez más decepcionante y atractivo, por la mañana lloraba al verlo vestirse e irse, yo más comprometido que nunca, él cada vez más dueño de sí mismo, más aéreo, más libre. Es pura locura: jugar a la felicidad, la desesperación absolutamente sola, delante de un ser de fuego y hielo, delante de un ser inhumano. Tengo horror del análisis en este campo. ¡Cómo explicarse! No puedo quejarme de mi amor, de su presencia esencial, del tormento del amor. Cómo sería mi vida sin amor. Mil veces más vacío, en una tranquilidad más peligrosa y mil veces más insoportable que este “morir de no morir”.

Y esta lucha por conservar su presencia. « Parlons. A tant d’attraits, Amour; ferme ses ye(ux) »³⁵. La vida tornasolada, la vida fatal, el amor de las mujeres, el amor de sí mismo, el amor por la soledad, la nostalgia, el placer, los prejuicios, los hábitos, la belleza. Y las horas que se suceden y nuestros (comienzos?) en la mañana cruel, yo cada vez más cerca de él, él más alejado, bañado de luz con su sangre derramándose violentamente en su cuerpos listo para luchar con la luz, el bullicio del día la faena asonante del día que se levanta y se deshace de mi poder (...)ire y efímero. El amor se va. Pasarán ocho días tal vez lo vea venir lleno de todos los secretos (ávidos?) de toda la experiencia vivida en ocho días, sin (saber?) delante suyo sobre qué pie bailar.

Bueno, acabemos, el amor es así. El amor puede seguir, viva el amor.

Lo que me cuentas de la actividad de los intelectuales allá no me sorprende en absoluto. Esa gente, todas las personas del mundo, son de una debilidad, de una pobreza lamentable. Lo que les hace falta a esos señores es dialéctica. Tienen un estómago indómito, no está muy bien diferenciados en sus organismos. Algunos tienen el estómago en el lugar del corazón, el culo en la boca y no tienen cola ni culo. Cagan parabólicamente. La mierda que parte de sus cerebros describe la parábola ideal y entra de nuevo encegueciéndolos en sus bocas ávidas de alimento ideal, de arte, de literatura, de gloria. ¿Qué haríamos nosotros con todo eso? Mi comodidad no es de este mundo. Te equivocas al no leer el libro de M. Vale la pena conocer a un hombre. Quisiera que cada hombre dé su propia talla. On est quitté pour la surprise. O sin sorpresas, al contrario, se respira algo mejor, a no ser que llegue un nuevo cadáver a aumentar el bulto. Uno de los inconvenientes más graves de la falta de dinero es que uno no puede hacerse enemigos. Entiende en el sentido en que lo digo. Si llevo una vida tan lamentable es porque nunca desperdiicé la ocasión de hacerme un adversario o más un enemigo. Me felicito del odio y el desprecio que he tenido la suerte de provocar. Sin embargo no me gusta la soledad, si se escribe y se pinta es para conquistar y

³⁴ La carta comienza con la cita de la segunda estrofa del poema de Edgar Alan Poe titulado en la versión original en inglés *The raven*. La traducción en francés que Moro cita, es la famosa versión de Stephane Mallarmé y figura con el título *Le Corbeau*.

³⁵ Cita extraída de *Andromaque*, tragedia escrita por Racine en 1667. “Hablemos. Entre tantas atracciones. Amor, cierra los ojos”. Moro cita el mismo fragmento en la carta del 8 de agosto de 1939. Versión en español YW.



ser conquistado. Por el momento no hay modo de encontrar un editor. Ten paciencia (la odiosa palabra).

Llueve en baldes. Llueve (¿casi?) siempre en México. Tengo un empleo en que gano (...) cada semana. Empiezo a las ocho y termino a las 7. Pero es imposible dejarlo por el momento. No llego ni a vivir modestamente. Si no fuera por el dinero que me envías ya hubiera muerto hace tiempo. Cada vez te agradezco más. Es horrible pensar que se necesita una semana para ganar diez pesos y no poder ni siquiera comer convenientemente. La vida es muy cara aquí. La comida, las casas, la ropa es muy cara. Apenas encuentre un empleo que alcance a mis necesidades te diré para que no me envíes más dinero, porque pienso en lo que sacrificas por mí. Pero hasta el momento es gracias a tu ayuda que llego a vivir un poco.

Hasta más tarde, bajo a pesar de la lluvia a comprar cigarrillos porque fumo cada vez más y no podría dormir sin fumar, ni seguir escribiéndote sin esta ayuda memoria. Aquí estoy de regreso con mis cigarrillos. Fumo demasiado pero es porque ya no hago gimnasia, ni natación y he estado siempre acostumbrado a vivir por medio de estos simulacros. Estoy decidido a que conozcas a Paco³⁶. Pídele a Carlos³⁷ que te lo presente y también Alina³⁸, pero sobre todo Paco. Es preciso que no caiga en manos de su tío (X) A.³⁹ Se acabó la tinta por eso sigo en tinta china. Pero me detengo. Dile mil cosas de mi parte a Paco, sabes cuanto lo quiero. Presenta a Paco con Richard Ténau.

Hasta mañana querido Westphalen. Estoy leyendo Marie Antoinette de l'(...) ant y archimediocre Szweig
I am wild about my love.

2 de septiembre. Sábado.

Estoy vivo todavía y no tengo ganas todavía. Tienes una imagen aproximativa del amor porque no conoces su rostro. Acaba de dejarme, tiene idea más allá de lo posible, toda mi desesperación y mi entera y boba esperanza. Me quedo en México porque él está aquí, es mi vida, mi pobre, mi miserable vida, es sólo eso, es vulgar, no es grande, es cotidiano, otros seres entre miles han amado, yo amo también. Sabe decir las palabras más crueles las que hieren a fondo, que

³⁶ Francisco Abril de Vivero (1910). Pintor peruano, hijo del diplomático peruano Pablo Abril de Vivero y de Alicia Lestonnat de Silva y sobrino del poeta Xavier Abril. Su madre era prima y gran amiga de Moro por lo que éste durante su estadía en Francia vivió en su casa y se hizo cargo de él y de Carlos Secada, el otro hijo de Alina, y uno de los medio hermanos de Abril de Vivero. En Lima estudió en la ESNBA bajo la tutela de Carlos Quispez Asín, el hermano de Moro, cuando era director de la Escuela Ricardo Grau. Fue profesor de la Escuela de Bellas Artes, dos veces presidente de la Asociación peruana de artistas plásticos y director del INC en 1979. La naturaleza de su producción orientada al retrato lo mantiene alejado de las galerías. Fue también dirigente del movimiento trotskista peruano en su etapa inicial.

³⁷ Carlos Quispez Asín, (1900-1983), hermano de César Moro. Pintor y profesor de arte. Estudió en la Academia en la Academia Concha desde 1915 hasta 1917 y posteriormente en la ENSBA con Daniel Hernández. En 1921 viajó a España, en donde se inscribió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, donde estudió con el pintor español Cecilio Plá. Regresó a Lima en los años 30. Fue también un pintor muralista (Cámara de Diputados, Universidad Nacional de Ingeniería) y ganó algunas medallas y premios (Viña del Mar, Municipalidad de Lima). Desde 1943 hasta 1969 enseñó en la ENSBA en Lima.

³⁸ Alina Lestonnat de Silva. Moro y Alina estaban emparentados, pues un tío del poeta, el coronel Mas, era padrastro de Alina. En su estadía en Francia, Moro se hospedó largos periodos en su casa y se hizo cargo de los hijos de Alina.

³⁹ Parece referirse a Xavier Abril, tío de Paco Abril de Vivero.



no dejan salidas. Fuerza maravillosa que me impide vivir la vida de los demás. He visto, todos hemos visto catástrofes, el único hecho que me apasiona es él. Soy peor, más débil que nadie; pero lo amo, ¿qué puedo hacer? Lo amo, querido amigo, aun tengo la felicidad de tenerte, el más querido entre los amigos. Quisiera quejarme contigo, con el aire. El mundo es implacable, siempre la música, la eterna y odiosa música, debajo de mi casa hay una chingana. Ocho días más antes de volver a verlo. Es increíble. Pero qué quieres, el mundo no existe, la guerra no existe, el mundo se viene abajo y yo vergonzosamente sigo viviendo. Hago todo para que me odie, cuando yo quiera, cuando sea necesario que la luna se detenga y que yo sea más enneguecedor que un río, más loco que un rey, más (...) que la muerte en el alma, más inocente que una peonía, más fuerte que las estaciones, con un vientre de (...) una mirada de coral, con las entrañas de pescado, cuando sea necesario que yo sea una fuente, un árbol, una estrella, un barco, una lágrima entera y solitaria orgullosa como diez montañas. Me oriento a estar solo y a odiarme con todas mis fuerzas. Y el aburrimiento mortal para el resto de mis días. Soy incapaz de curarme como solía hacerlo antes de un cuerpo con otro cuerpo. Evidentemente la belleza no ha abandonado al mundo, pero se ha ido a refugiarse con todos sus encantos maldicientes en un único ser más negro que la noche, más hermoso que la fortuna, más amargo y más vivo que la vida animal misma. Quisiera ser un tiburón o un tigre o cualquier bestia inmunda. La más horrible bestia delante de nuestros cobardes ojos. No quiero más los sentidos que me llevan siempre al mismo impasse: delante de mí el amor o la muerte. Quiero el amor feroz. Un ser de desgracia perfila su nefasta sombra. Soy yo quien come sus propias entrañas.

Moro.

Retórica epistolar

Tomadas desde sus orígenes de las categorías de la elocuencia, la retórica presta a la carta la mayoría de sus procedimientos. En la búsqueda de sus efectos: agradar, emocionar, seducir, convencer o instruir; se emparenta con la oratoria porque intenta crear un efecto que modificará la actitud y la disposición del otro.

Con el objetivo de persuadir, el orador antiguo disponía de tres géneros que corresponden a las tres circunstancias principales de la toma de la palabra en público: el género judicial, el deliberativo y el género demostrativo, panegírico o epidíctico.

Es la teoría del discurso judicial la que sirve de referencia para la teoría de los otros discursos, estas partes son esencialmente cuatro: exordio, narración, argumentación y conclusión. En la época clásica estas etapas se reducen a tres.



El exordio es la introducción, el inicio del discurso y tiene como objetivo obtener la simpatía, el interés y la atención del otro; la narración es la exposición de hechos y debe ser breve, clara y verosímil; la argumentación presenta las pruebas y la refutación; y finalmente, la peroración es la conclusión, la parte en la que se recapitula, se amplifica y se abre nuevas interrogantes a lo expuesto. Para lograr sus objetivos el orador dispone de un banco de ideas que es lo que se denomina tópicos (del griego “topos”, lugar) o lugares comunes.

La persuasión pone en juego tres elementos de esta técnica oratoria: el primero es de orden social, porque el arte de persuadir es un acto de comunicación; el segundo es cultural, porque la persuasión actúa sobre el otro en nombre de valores simbólicos individuales o sociales (escribir una carta es transmitir estos valores porque la carta es acción y tiene esencialmente un objetivo pragmático); el tercero es axiológico, porque se enuncian juicios de valor sobre cómo debe organizarse un discurso. Independientemente de cuál sea el género al que el discurso pertenezca, el orador debe de efectuar sucesivamente las cinco operaciones siguientes: invención, disposición, elocución, memoria y acción.

Formalmente, las cartas de Moro están organizadas de acuerdo a la retórica epistolar tradicional, están compuestas de tres partes: el exordio o preámbulo; la narración o información de las noticias y la argumentación, según sea el caso; y la conclusión. Estas etapas se distinguen por su función: tomar contacto con el destinatario, presentar y desarrollar el objeto del mensaje y despedirse.

El encabezado de la gran mayoría de ellas era: Querido West, o querido Westphalen; en muchos casos esta fórmula estaba integrada al cuerpo mismo de la carta y no se separaba de ella por ningún espacio en blanco.





La introducción hace referencia generalmente a la última carta o noticia recibida y hay una demanda de mayor frecuencia comunicativa o una queja por la no-recepción de cartas o por el desfase de fechas, inevitable en la correspondencia: «Acabo de recibir tu carta del 19 de junio, lo cual es magnífico respecto del tiempo»⁴⁰ «La semana pasada no recibí noticias tuyas, me haría muy feliz recibirlas mañana miércoles»⁴¹

En otros casos, se introduce directamente, y con mucha habilidad, un tema de conversación, se “naturaliza” la conversación, presentándola como si lo dicho en la carta fuera la continuación de una diálogo mantenido oralmente y de forma continua:

Como estoy solo y como tú eres el amigo más cercano, el que en circunstancias más o menos similares tiene las mismas inquietudes, las mismas preocupaciones, y acabando de terminar (9:30 de la noche) la lectura de “Trayectoria del sueño”, me levanto automáticamente para escribirte.⁴²
Me imagino lo (bueno) que sería estar en Chosica. ¿Recuerdas? Rara vez tuve la sensación apacible de la belleza de la naturaleza, como cuando regresábamos caminando del río para tomar el tren o el autobús de regreso a Lima.⁴³

La narración comprende descripciones, críticas, diálogos, anécdotas, todo tipo de formas de relato escritas en un lenguaje coloquial o a veces en prosa poética. Los contenidos de las cartas son muy variados: noticias familiares, sociales, políticas, filosóficas, confidencias, intercambios eruditos. Pocas cartas tratan de un solo tema. La sucesión de los mismos es, en la mayoría de los casos, desordenada y aparentemente sin ninguna transición lógica. Obedece, más bien, a la naturaleza de la conversación misma y a la expresión de la pasión. La naturaleza y el orden o desorden de las informaciones se conjugan para reforzar su carácter persuasivo.

Dice mi madre que piensa invitarte a cenar con ella uno de estos días ¿tal vez ya sucedió? La cuestión de la imprenta está arreglándose, probablemente con otro impresor que están por presentarme y que no pedirá según me dicen, sino estrictamente el pago de la mano de obra. Ayer hablé por teléfono con Frieda (sic) Kahlo y le pedí que me hiciera un dibujo para mi libro, aceptó y espero que

⁴⁰ Carta del 22 de junio de 1939.

⁴¹ Carta del 18 de julio de 1939.

⁴² Carta del 30 de abril de 1939.

⁴³ Carta del 24 de junio de 1939.



lo haga. Tengo que verla en estos días. Esas son todas las noticias agradables que puedo darte. Por el resto nada.⁴⁴

La mayoría de las cartas tiene una estructura circular. En la conclusión, las inquietudes y las preguntas de la persona que escribe vuelven a surgir. Las fórmulas de despedida demandan una confirmación del afecto, antes de enfrentar nuevamente el silencio de la ausencia. “Escríbeme, no seas tan avaro en tus cartas y que ellas sean más largas. Hasta pronto. Te abraza. /César”⁴⁵ “Cuento contigo y espero poder publicar esos textos (...) podríamos publicarlos como hicimos con la hoja de Huidobro. Me lamento pensando que esta carta demorará al menos 20 días para llegarte. Hasta pronto. Te abraza./ Moro”⁴⁶

La despedida también se “naturaliza”, presentándola como si fuera unas “buenas noches” que interrumpe la conversación que se reanudará al día siguiente.

Tienes que pedir de todas maneras los libros que enseguida te marco.
Picasso by Gertrude Stein. London-B.T. Batsford, Ltd.- 15 North Audley Street W1.
Fantastic Art. Dada Surrealism. Edited by Alfred H. Barr, Jr. (Price \$3 .00). The Museum of New Art. New York (1936).
Me voy a acostar y te sigo escribiendo mañana.⁴⁷

Tiempo y espacio

La correspondencia es, retóricamente hablando, el “discurso de los ausentes” que simula una conversación. La persona está ausente, pero a través de la carta se crea una ilusión de presencia, de diálogo. La voz recreada en el silencio de una lectura muda nos hace asumir metonímicamente la presencia del interlocutor. Se busca negar el sufrimiento de la ausencia, tendiendo un puente sobre la separación, para así garantizar la continuidad de los lazos.

⁴⁴ Carta del 18 de agosto de 1939.

⁴⁵ Carta del 19 de septiembre de 1939.

⁴⁶ Carta del 7 de septiembre de 1939.

⁴⁷ Carta del 22 de junio de 1939, parte de la carta/diario escrita del 20 de junio al 12 de julio de 1939.



En la ausencia del cuerpo, privado de todos los otros elementos de comunicación: gestos, entonación, expresión corporal, la carta pone en juego todas las opacidades del lenguaje.

El deseo de la transparencia velada por el lenguaje crea la ilusión del “cara a cara” de “ver a través de las palabras”. La correspondencia, entonces, simula una conversación, crea la ilusión de un diálogo, y es esta imagen de una conversación la que se proyecta sobre la carta, construyendo una metáfora que sugiere la existencia de alguien que escucha y la posibilidad de un intercambio. Se escribe como se conversa en una casa, en un bar, en un paseo.

Así como en la novela se recurre al monólogo interior para intentar recrear el flujo de conciencia, en el ámbito epistolar se recurre al flujo conversacional para construir el simulacro de la conversación. Se habla sin transición de una amplia gama de temas y se mantienen rasgos de la oralidad. El tono intimista y confesional colabora en crear esta ilusión.

No se puede, sin embargo, derrotar a las coordenadas reales de tiempo y de espacio. La simultaneidad de la oralidad se pierde y el carácter diferido del intercambio queda marcado textualmente. A la distancia corporal se agrega la duración del despacho de la carta lo que produce un desfase. Doble movimiento que opera la carta, mantener la distancia, imitando la proximidad.

Se construye una temporalidad circular que tiene sus propios parámetros. El remitente tiende hacia el futuro, se proyecta hacia el momento de la recepción e imagina la situación del receptor en el futuro. Está obligado a anticipar. El destinatario, por el contrario, debe de tener en cuenta que el mensaje recibido pertenece al pasado y



concierno a decisiones ya tomadas y hechos ya realizados. Además, estos roles cambian permanentemente entre los corresponsales.

El tiempo que es longitud porque implica separación y que es dilatación de la duración, en tanto tiene que incorporar el tiempo de preparación y el del despacho de la carta. Este es, de hecho, un tópico mismo de la correspondencia.

Querría escribirte continuamente, pero dificultades de todo orden me lo impiden. Es pesado escribir por el correo ordinario cuando uno piensa el tiempo que toma una carta en llegar.⁴⁸

Como verás yo no he perdido el tiempo, tendrás ese material más o menos en un mes porque es necesario contar con el retraso del correo.⁴⁹

Esta temporalidad paralela es más evidente aún cuando la carta está compuesta en diversas etapas. Se agrega así a la fragmentación natural del gesto epistolar los distintos momentos de la composición de la misma. Las extensas cartas tipo diario que Moro escribe durante cerca de un mes contribuyen a este desfase temporal y convierten al propio destinatario en un fantasma a quien el remitente hace leer textos dirigidos a sí mismo. “Lástima que esta carta llegara dios sabe cuándo y que uno pierde un tiempo infinito con el correo”⁵⁰ “Lunes 26/ Si esto sigue esta carta se va a convertir en un diario.”⁵¹

Se construye así en el intercambio un tiempo y un espacio interno imaginado por ambos corresponsales, un espacio-tiempo paralelo. La separación de los mismos y los tiempos diferenciados en los que viven, construyen este interminable juego de espejos y la complejidad de perspectivas creada por el género epistolar.

⁴⁸ Carta del 16 de octubre de 1939

⁴⁹ 12 de octubre. Carta del 11 de octubre de 1939

⁵⁰ 10 de julio. Carta escrita por Moro elaborada como si fuera un diario, está fechada desde el 20 de junio hasta el 12 de julio de 1939.

⁵¹ 26 de junio. Carta escrita por Moro elaborada como si fuera un diario, está fechada desde el 20 de junio hasta el 12 de julio de 1939.



Todo desfase horario es fuente de juego sobre los tiempos. Todo autor de cartas sabe que el presente de la escritura corresponde al futuro de la recepción, todo receptor de carta sabe que el presente de la recepción remite al pasado de la expedición. La simultaneidad del contacto no es más que un simulacro.

La temporalidad epistolar implica, de acuerdo a las fórmulas bergsonianas, un “tiempo-duración” y un “tiempo-invencción”⁵². Tiempo duración, en el sentido de que integra la duración del despacho, un espacio vacío durante el cual la vida se congela, tiempo que se agrega a la distancia geográfica, pero que también es prospectivo. Influye tanto sobre la redacción como sobre la lectura. También es duración porque la separación implica una dilatación del tiempo de la ausencia.

Es invención porque se crea un espacio imaginado entre los corresponsales, un tiempo ficticio generado por el intercambio. Las fechas calendario se vuelven relativas, los corresponsales crean su propio ritmo dinámico y se aíslan del resto del mundo.

Inclusive, algunas cartas no están fechadas y otras contienen fechas imaginarias, anteriores o posteriores. La falta de fecha va de la mano, curiosamente, de detalles como la hora de redacción. Un fechado interno, propio del intercambio construye su propio tiempo, marcado por el deseo de simultaneidad.

Sábado, octubre

Querido Westphalen

Ayer fuimos con la Srta Sulzer a tomar diversas fotos de la ella estatua en cuestión. Ayer dejé varias cartas para ti en un sobre y una carta para mi madre. Espero poder enviar todo el material en el corriente (correo ordinario) de la semana próxima. Mis textos están listos y los envío con esta carta, le he pedido

⁵² Bergson. *L'évolution créatrice*. chap. 4, F. Alcan, 1921, 355-373.



un texto a Villaurrutia, a Juan Luis Velásquez, inútil decirte que si uno de estos textos no encaja, lo suprimimos.⁵³

El ritmo, la importancia y la frecuencia de la correspondencia misma se convierten, asimismo, en tema de intercambio.

Ninguna noticia esta semana. Hoy es sábado y no hay ninguna esperanza de ver llegar al cartero.⁵⁴

Hoy, martes, espero recibir una carta tuya o estaré muy desilusionado.⁵⁵

Esperaré con impaciencia tus nuevas y tu respuesta a mi carta. No te olvides, por favor, de entregarle su carta a mi madre. Gracias de antemano. Espero que te pongas a trabajar inmediatamente. Tengo una larga carta para ti que enviaré por correo ordinario.⁵⁶

Fragmento

El fragmento es definido como la parte de un todo que ha sido quebrado, astillado. Por extensión designa a una obra incompleta y parcelada. La fragmentación es concebida como una disgregación a consecuencia de haber sufrido una violencia y al referirse a ella se puede hablar de quiebra de la clausura del texto. Etimológicamente, fragmento (en latín *framen*, *fragmentum*) proviene de la palabra *frango*, que quiere decir quebrar, romper, dividir en partes. En griego *klasma*, *apoklasma* y *apospasma* se refieren a un pedazo despegado por fractura, extraído, arrancado violentamente. El *spasmus* remite a la convulsión que disloca.

Las causas de esta fragmentación pueden ser diferentes. El primer sentido histórico significa que la obra no pudo ser transmitida integralmente, sea debido a una destrucción parcial o debido a la pérdida del texto, conocido así únicamente por citas y fragmentos.

⁵³ Carta de octubre de 1939. En la carta no aparece el año, pero por el contenido de la misma guarda continuidad con la de del 16 de octubre de 1939.

⁵⁴ Carta del 5 de agosto de 1939

⁵⁵ Carta del 19 de septiembre de 1939.

⁵⁶ Carta del 11/12 de octubre de 1939.



Pero también existen obras voluntariamente fragmentarias, escritas de manera parcelada, que no apuntan a la totalidad ni a la plenitud. En ese sentido, el fragmento puede devenir un género literario específico cuyo origen se remonta históricamente a la segunda mitad del siglo XVIII.

El empleo del término “fragmento” es bastante ambiguo. Novalis, por ejemplo, remite dicho concepto a una serie de otros términos: tratados, observaciones, disertaciones, anotaciones, cartas, pensamientos, ideas, notas, reflexiones, sentencias, entre otros. El fragmento para los románticos no es necesariamente la miniatura de una totalidad, se opone, más bien, a una forma fija, da la impresión de lo inacabado y se abre así al libre juego de nuevos horizontes. A una arquitectura clásica, ordenada, controlada, opone una escritura caótica e irracional. El fragmento romántico, aunque propone una perspectiva radicalmente nueva conserva la referencia a una plenitud; apela a ella, así esta noción de totalidad permanezca lejana al fragmento y a su forma discursiva. El orden del desorden inaugura una forma nueva de espontaneidad que luego será retomada por los surrealistas y convierte al fragmento en una forma oracular de expresión.

La fragmentariedad puede también ser considerada como expresión de un estado temporal que debe ser completado por la posteridad o por el lector. Desde la perspectiva de la modernidad toda obra no es más que un bosquejo de un bosquejo, de su condición de inacabado, de dicha visión efímera surge una poética. La modernidad del fragmento se caracteriza por asumir la relatividad de una realidad aprehendida tan solo como mimimal, por la desaparición de la universalidad de la lengua como medio a través del cual busca expresarse la subjetividad. La noción de discontinuidad de una escritura evita que se le dé al pensamiento una coherencia organizada, permite que uno se desembarace de la idea del todo y le pierda el respeto a la certeza de la totalidad. La forma



fragmentaria le da una existencia autónoma a lo insignificante y es lo suficientemente maleable como para transmitir lo no articulable del deseo, el dolor o el éxtasis.

Las obras propias de los géneros de dicción biográfica son un espacio privilegiado para la forma breve y el fragmento. Los *impromptus* de lo cotidiano de los diarios íntimos o las cartas intentan reflejar el día a día, los hechos, pensamientos y presentar dichos momentos tal cual, sin un desarrollo. El deseo de fijar un instante preciso, memorable aproxima este género al del esbozo o la instantánea fotográfica. La escritura de lo cotidiano, los fragmentos anecdóticos y autobiográficos están caracterizados por la ausencia de reglas, la ausencia de organización o de tema privilegiado. La inmediatez de la impresión y de la expresión es incompatible con una amplificación coherente de lo expuesto. De esta manera, lo arbitrario, lo único, lo concreto y lo singular adquieren el valor de testimonio, de experiencia, de revelación del yo íntimo.

En el caso de la correspondencia de Moro, la retórica epistolar tradicional es dislocada por la construcción de la carta como una yuxtaposición de una serie de fragmentos discursivos de diversa índole. Desde citas extraídas de libros y transcritas en la carta hasta anécdotas, confidencias, reflexiones unidas entre sí sin ningún orden ni concierto y con muy poco respeto por las leyes de la puntuación y el orden sintáctico. Las distintas partes de la carta imitan el desarrollo de un diálogo. El tópico que aborda la narración es el que define la categoría de fragmento a la que cada una de ellas pertenece. Cada carta está así compuesta por citas, fragmentos fácticos o de pedido, fragmentos de carácter confidencial o confesional, fragmentos críticos o polémicos, fragmentos líricos y poéticos.



La cita

En numerosas cartas Moro cita fragmentos de textos poéticos, de obras de teatro o los títulos de las obras de algunos autores. Los cita con el objetivo pragmático de informar que los ha adquirido, de recomendarlos o simplemente por el placer de hacerlo. Algunos versos son citados a manera de epígrafe y otros son parte de la carta en sí y establecen un vínculo inextricable con los temas abordados en ellas.

¿Qué y a quiénes cita Moro? : la lista detallada de las obras de Raymond Roussel, poemas de Edgar Alan Poe, Charles Baudelaire, Paul Eluard, Pierre Reverdy, Paul Valery, fragmentos de textos de Breton, o citas de *Andromaque* de Racine. Enumera, asimismo, textos que se han leído o se están leyendo como: *Trajectoire du rêve* de Breton y *L'expérience poétique* de René Roland de Reneville, anota libros que recomienda u ordena para comprar, como los poemarios de Francis Picabia y Salvador Dalí, y aquellos que compra y envía de regalo a EAW como *Wütherin Heights* de Emily Bronte.

En la larga carta diario iniciada el 20 de junio y concluida el 12 de julio de 1939 intercala en el texto varias citas. Todas son las transcripciones de bellísimos poemas o fragmentos de discurso amoroso y documentan las lecturas que Moro hacía paralelamente a la escritura de las cartas a Antonio y a sus poemarios *La tortuga ecuestre* y *Le château de grisou* y que se sentía impelido a compartir con su amigo.

Ainsi en allait-il d'une certaine conception de l'amour unique, réciproque réalisable envers et contre tout que je m'étais faite dans ma jeunesse et que ceux qui m'ont vu de près pourront dire que j'ai défendue plus loin peut-être que n'était défendable avec l'énergie du désespoir (*Les vases communicants*: 37)⁵⁷

J'ai fermé les yeux pour ne plus rien voir

⁵⁷ “Así se trataba de cierta concepción del amor único, recíproco, realizable hacia y contra todo, que yo me había hecho en mi juventud y que aquellos que me han visto de cerca podrán decir que la he defendido, más allá quizá de lo que era defendible, con la energía de la desesperación” Versión en español. Breton, André. *Los vasos comunicantes*. México. Editorial Joaquín Mortiz, 1965, página 32.



J'ai fermé les yeux pour pleurer
 De ne plus te voir
 (Paul Eluard. *L'amour. La Poésie*)⁵⁸

Inicia la carta del 28 de agosto de 1939 con la cita de la segunda estrofa del poema de Edgar Alan Poe titulado en la versión original "The raven", la que Moro lee y cita de la famosa versión en francés de Sthephane Mallarmé "Le Corbeau". Cumplen los versos la función de epígrafe y se interconectan con la definición de amor a la que Moro alude en el texto y al estado en que se encuentra que expresa como "morir de no morir": "Ah! distinctement je me souviens que c'était en le glacial décembre : et chaque tison, mourant isolé, ouvrait son spectre sur le sol. Ardemment je souhaitais le jour ; vainement j'avais cherché d'emprunter à mes livres un sursis au chagrin....etc".

La cita constituye una práctica mediada que permite a veces expresar un pensamiento íntimo que de otra manera uno no osaría confiar directamente; o sirve para transmitir, a través de una voz interpuesta, la naturaleza de las sensaciones y sentimientos que se experimentan, y la expresión poética afin, capaz de expresar el huracán de sentimientos que lo embargan. Es también un signo de connivencia entre corresponsales que comparten el mismo gusto, en este sentido, adquiere la función de complicidad estética y afectiva entre pares.

Fragmentos epistolares

Analizaremos en el presente acápite dos tipos de fragmento del discurso epistolar de Moro: los fragmentos íntimos o confesionales y los críticos o polémicos. Dentro de los primeros incluiremos los fragmentos-confesión o tipo diario y; en los segundos, aquellos

⁵⁸ « Cerré los ojos para no ver nada más/ cerré los ojos para llorar/ por no verte más ». Traducción YW.



en los que se exponen o debaten problemas de orden político, social o de crítica artística o intelectual.

La bipolaridad diálogo-monólogo constituye una de las determinaciones principales de la escritura epistolar. La carta es un instrumento flexible que posee todas las virtualidades del monólogo y del diálogo y en esto radica el carácter propio de su discurso.

Las cartas de Moro oscilan entre un discurso de intimidad centrado sobre el “yo” y la ilusión del diálogo. La carta escenifica, no sólo por la forma dialogada, sino por la puesta en escena de los múltiples registros de la voz que se hace escuchar. Se pasa de las formas líricas del monólogo donde la pasión se revela en toda su intensidad a la “incorporación” de la palabra del otro, considerado no como un pretexto o un testigo, sino como un interlocutor.

Dos tipos de fragmento construyen en las cartas de Moro el discurso sobre la intimidad que sale de sí para retornar a sí mismo: el fragmento confesión y el fragmento-diario.

Fragmentos confesionales

El fragmento-confesión es el tipo de fragmento más centrado en el yo, y su predominio textual en la carta hace que el dialogismo en ella se reduzca al mínimo o se desplace. La relación del yo con el otro se transforma en una relación consigo mismo, aproximándose así a la escritura del diarista quien no habla más que de sí en su diario íntimo.



En este tipo de fragmento epistolar, el yo es verdaderamente omnipresente. Se convierte al destinatario en un ser prácticamente invisible, un fantasma totalmente opaco. En el límite, sirve de pretexto para que el remitente hable de sí.

Como señala Cioran «la carta, conversación con un ausente, representa un acontecimiento mayor de la soledad.»⁵⁹ La carta puede ser un medio de preservar esa soledad. Uno escribe porque está solo y si bien quiere tender puentes de comunicación, la escritura misma lo hace ser conciente de esa soledad y hundirse en ella. Se escribe desde un lugar en donde uno se encuentra solo.

La confesión es, en general, larga, dolorosa, incluso trágica, habla de dificultades de todo orden y cuenta las desgracias pasadas. Es un verdadero relato de vida que se emparenta con los procedimientos del estilo autobiográfico: narra y no describe, presenta una continuidad temporal suficiente para que aparezcan los elementos de una historia y su estilo remite al presente del acto de escritura, al “yo” actual del momento de la misma. En Moro la narración y el lirismo se superponen y escribe virtuales poemas en prosa.

En estas cartas autobiográficas los fragmentos amorosos confunden los límites entre la confesión y el diario íntimo. La confesión nos revela el proceso de introspección del escritor, es la escritura puntual de un estado de ánimo estrechamente ligado al estado profundo del yo. La confesión se convierte en virtual terapia y en ella radica la comunicación.

2 de septiembre. Sábado.

Estoy vivo todavía y no tengo ganas todavía. Tienes una imagen aproximativa del amor porque no conoces su rostro. Acaba de dejarme, tiene idea más allá de lo posible, toda mi desesperación y mi entera y boba esperanza. Me

⁵⁹ Citado por Geneviève Haroche-Bouzinac. *L'épistolaire*. pág 3.



quedo en México porque él está aquí, es mi vida, mi pobre, mi miserable vida, es sólo eso, es vulgar, no es grande, es cotidiano, otros seres entre miles han amado, yo amo también. Sabe decir las palabras más crueles las que hieren a fondo, que no dejan salidas. Fuerza maravillosa que me impide vivir la vida de los demás. He visto, todos hemos visto catástrofes, el único hecho que me apasiona es él. Soy peor, más débil que nadie; pero lo amo, ¿qué puedo hacer? Lo amo, querido amigo, aun tengo la felicidad de tenerte, el más querido entre los amigos. Quisiera quejarme contigo, con el aire. El mundo es implacable, siempre la música, la eterna y odiosa música, debajo de mi casa hay una chingana. Ocho días más antes de volver a verlo. Es increíble. Pero qué quieres, el mundo no existe, la guerra no existe, el mundo se viene abajo y yo vergonzosamente sigo viviendo(...) Soy incapaz de curarme como solía hacerlo antes de un cuerpo con otro cuerpo. Evidentemente la belleza no ha abandonado al mundo, pero se ha ido a refugiar con todos sus encantos maldicientes en un único ser más negro que la noche, más hermoso que la fortuna, más amargo y más vivo que la vida animal misma. Quisiera ser un tiburón o un tigre o cualquier bestia inmundada. La más horrible bestia delante de nuestros cobardes ojos. No quiero más los sentidos que me llevan siempre al mismo impasse: delante de mí el amor o la muerte. Quiero el amor feroz. Un ser de desgracia perfila su nefasta sombra. Soy yo quien come sus propias entrañas.

Moro.⁶⁰

El diario es un texto que el autor del mismo escribe para sí mismo. Puede saber o suponer que alguien más lo puede leer, pero el destinatario primero y fundamental es uno mismo. El diarista se retira a un espacio privado, se aísla en un sentimiento de “tête-à-tête” consigo mismo para tomar contacto con su yo profundo y replegarse en su interioridad. Al igual que la correspondencia, se trata de pequeños fragmentos de vida, escritura anclada en una cronología discursiva, pero sin las características dialógicas de tener a otro como destinatario. Existe una extrema concentración en el yo y el diarista no se comunica con nadie. No necesita, por tanto, firmar para suscribir el texto.

En el teatro de la vida las personas juegan uno o varios roles, participan de la obra, entran en relación con los otros actores. En el espacio privado del diario íntimo, las personas no representan un rol porque se encuentran “fuera del teatro social”, el diario es la caja de secretos en la que se puede registrar lo íntimo, lo privado y lo confesional y

⁶⁰ Carta del 2 de septiembre de 1939. Continuación de la carta iniciada el 28 de agosto y presentada como carta modelo.



está, por esto, investido de un sentimiento de autenticidad y veracidad del ser. Al escribir su vida el diarista se convierte en un demiurgo de la misma, la recrea, la representa simbólicamente, la “externaliza”, y a través de su escritura se apodera de los conflictos y problemas de los que se nutre el diario: las minucias de la vida cotidiana, la lucha por la identidad artística e intelectual o la historia familiar y social.

Moro escribe algunas cartas cuyo formato es, en realidad, el de un diario. Zona de umbral, frontera indecisa entre la carta y el diario, entre el discurso del mundo sobre el texto y el texto mismo. La posible imagen del otro altera, sin embargo, la imagen de sí construida en el diario. Ilocutivamente, la mayoría de las cartas escritas por Moro en este periodo son confidencias sobre un gran amor reveladas a un gran amigo. Son confidencias del impacto devastador de la presencia del amor o del desamor en su vida.

Me parece que el destino, mi destino es bien pesado, repartido entre el amor feroz y el odio de una vida que no sé suprimir, ya que una esperanza más durable que la evidencia me tiene los ojos abiertos la noche el día a la espera de un [rayo] cien veces más cruel que una herida al [...] de una piedra sobre la frente.

Escribir, pintar. [...] tantas maneras de burlar la evidencia [cada mi]nuto sin su presencia vale mil muertes. Y saber que todo está contra tu amor, contra la única razón que uno se puede dar para vivir y que uno ve nítidamente lo único que uno puede ver y saber sobre un ser que todo lo destina a ti, que tu sangre reclama, que tu sueño llama que el estado de vigilia pone de pie para poder ser un estado de vigilia. Si el es así y sólo tu pasión la realidad, la necesidad, para qué querer o consentir un mercado en donde lo que uno te da a cambio de toda la maravilla es un día miserable, una horrible noche de tortura.

Vendrán a decirme que no es razonable, vendrán a hablarme de mi herencia, de una ridícula higiene mental, de una especie de limpieza a fondo, de limpieza por el vacío. Pero desde hace mucho tiempo que los cretinos de ese calibre viven como fuerzas en medio de su higiene, al centro del vacío, ebrios de vacío de la peor borrachera razonante. Y yo aceptaré es un momento de locura su lucidez que seré totalmente incapaz de conducirla hasta el final, o enfrentado a tal camino de vida [...] simplemente escogeré esta mu[erte que e]s el recurso de toda grandeza de [...] y que a mi no me gusta.⁶¹

⁶¹ El original de la carta se encuentra sin firma, lo que la hace parecer inconclusa, o adquirir las características de un fragmento de diario.



La carta queda aparentemente inconclusa, sin firma. Independientemente de que la última hoja pudiera haberse perdido, el carácter íntimo de la reflexión la asemeja a los fragmentos de escritura de sí, propios de un diario.

Etimológicamente, íntimo quiere decir que está en el interior del alma. Se trata de un término vinculado al léxico religioso, es la parte más secreta de sí, de lo indecible, aquella que establece una profunda conexión del alma con Dios. A partir del siglo XVIII define una estrecha relación entre personas en el plano físico y moral. Se afirma que dos personas son íntimas o viven en la más grande intimidad cuando no se ocultan nada ni se guardan ningún secreto la una a la otra.

Íntimo no es sinónimo de privado. Desde fines del siglo XVII e inicios del XVIII se dieron, como parte del proceso de individuación capitalista, un progresivo desarrollo de formas de escrituras para sí: confesiones, diarios íntimos, cartas, etc. Tales textos eran indicios de privatización, el deseo de soledad, el gusto en tanto valor personal, la especialización de habitaciones en la casa. La intimidad epistolar se inscribe dentro de los indicios de privatización y se desarrolla en esta esfera, pero al interior de lo privado se oculta lo íntimo.

Los fragmentos confesionales y tipo diario de las cartas de Moro están inscritos dentro de la esfera de lo privado, pero incluyen dentro de sí el secreto, la confidencia y la confesión propia del terreno de lo íntimo.

Fragmentos polémicos

Las cartas para Moro no son tan sólo un sustituto de la conversación, sino también un medio polémico, reflexivo e incluso didáctico. El surrealismo aparece en momento de crisis política y de grandes debates en el terreno de la literatura y de la cultura en general. Moro escribe estas primeras cartas durante el estallido de la II Guerra Mundial,



en el periodo del pacto Hitler-Stalin y reside en México cuando León Trotsky es asesinado. Se trata de un momento de desmoronamiento de la confianza acordada a cualquier tipo de poder y de disputa con todos aquellos que – según él – representan aquel poder. El tema del debate es político, literario y a veces ambos temas están ligados. Inmersas en el seno de cartas que abordan otros temas hay pequeñas disertaciones sobre la guerra, el estalinismo, el arte y la literatura, los intelectuales, e incluso sobre la lengua. Pocas cartas son predominantemente polémicas. En muchos casos, dichos fragmentos describen el efecto personal que dicha situación tiene en él, intelectual o anímicamente.

No entiendo en absoluto que puedas hablar del partido comunista, no solamente el del Perú, sino el comunismo ha caído en una podredumbre, y en un marasmo tal que es inverosímil, dadas las circunstancias actuales, que se pueda creer todavía en la virtud de una revolución. Hemos visto a la URSS, y a Alemania, fascismo por fascismo, prefiero mil veces a la democracia, incluso muy [...] ¡Y viva el imperialismo británico!! ¿Crees poder adherir a una revolución? Yo no estoy seguro. Has visto España, los escritores españoles José Bergamín, Benjamín [...]nés, etc. ¿dónde y cuándo nuestros intereses han estado en juego? El otro día almorzamos [Celi]a, Arguedas, Carnero y yo. ¡Si hubieras escuchado a Carnero declarando su «fe» a la Revolución, a la III Internacional y deseando el triunfo de Hitler porque eso favorecería a la revolución! ¿Cuál? ¿La de la URSS? Mierda yo no quiero eso. Todo lo que ha sido hecho por Rusia es innoble, el embrutecimiento sistemático de las masas, los desfiles, el stajanovismo, el cinema, la delación elevada al grado de virtud revolucionaria, etc, etc. Yo estoy simplemente por el triunfo de los franceses, por el aniquilamiento de Alemania y de Italia como no importa qué pobre diablo, por supuesto tengo al señor Daladier o al señor Churchill, ¿pero acaso tú prefieres a Stalin o Hitler? Yo no sé, no se puede saber ni pensar el futuro próximo del mundo.⁶²

Si bien estos comentarios críticos estaban dirigidos al amigo, su estilo se acerca al de los ensayos y artículos publicados. El anonimato les da, sin embargo, un carácter más corrosivo y los interlocutores polémicos son, en muchos casos, personalizados. Tres rasgos caracterizan estos fragmentos polémicos: un dialogismo abierto, un tono irónico e

⁶² Carta del 13 de junio de 1940.



incluso sarcástico de denuncia, y una argumentación apasionada, basada más en la convicción moral personal que en la contundencia lógica de sus razones.

La escritura polémica es una escritura de crisis, de respuesta a problemas puntuales. Tiende, a veces, en el epistolario de Moro, a tener un cierto carácter didáctico. Trata de poner en guardia, aconsejar o persuadir al amigo de la superioridad de sus convicciones, asumiendo él el papel del maestro, aquél que posee el saber y la experiencia.

Anteayer recibí un número de «Multitud» del analfabeto Pablo de Rockha, qué miseria, jamás había visto una ostentación tal de vanidad y Rockhas como gusanos meneándose en toda la revista. Es un pobre idiota. Se ha hecho fotografiar con toda su prole. No es muy brillante, hay un (mai mot//) que bizquea como una hechicera. Nunca y bajo ningún pretexto se debe colaborar con [tipos] parecidos. Tú me hablabas que iban a reproducir tu artículo ahí. Desde ahora prepara una carta de insultos si hacen tal estafa. Ciertamente debes haber recibido el número en el que un ingeniero dice que James Joyce copia a Rockha. En fin, es tan desagradable como el cojudo de Huidobro, no me gustaría ir a un país en el que Rockha y Huidobro pasan por ser poetas. Además, esta revista es hecha con el oro de Moscú. Son lacayos de Stalin.

Otra cosa que me disgusta en esta basura de revista es que para insultar a alguien dicen que es borracho o toxicómano. Es la última cobardía. No sé como has podido considerar sin estremecerte la posibilidad de que reproduzcan ahí un texto tuyo. Son seres de una moralidad tal que yo prefiero la de un Benavides, por ejemplo.

En fin, no perdamos tiempo ocupándonos de tal canalla.

Si no has recibido el número, estoy dispuesto a enviártelo. Vale la pena.⁶³

Dos tiempos verbales dominan en este tipo de textos: el presente que afirma y define verdades indiscutibles y el imperativo que aconseja u ordena. El tono es familiar y el léxico simple. La argumentación recurre a una escritura aforística que justifica así el pase de una observación personal a una conclusión de carácter general. La formulación aforística disfraza, en muchos casos, un reproche.

⁶³ Carta del 13 de junio de 1940.



Destinatario

Para que una correspondencia tenga posibilidades de realizarse y mantenerse debe de tener un destinatario a la altura. El corresponsal ideal no es solamente el que responde sino aquel cuya opinión es estimada y temida y que mantiene mejor ese doble aspecto de la carta: el juego del ego y del alter ego.

Westphalen representa esta imagen narcisista del alter ego o alma gemela. Con él se comparten lecturas, opiniones sobre eventos o personas, tareas, pero sobre todo confidencias.

Este destinatario, simultáneamente parecido y diferente, exige y mantiene una tensión en la correspondencia, un cierto nivel de reflexión y de exigencia. Aparte de ser el depositario de las confidencias, es el amigo con quien se establecen lazos de afecto y de cariño.

Hay un verdadero contrato de escritura cuyo acuerdo mínimo es la simple existencia de respuesta. A veces, como en el caso de EAW, el carácter de destinatario privilegiado funda el contrato. La correspondencia se convierte así en un lugar de exclusividad y de colaboración. La existencia de un proyecto común asumido explícitamente compone una suerte de partitura a dos manos.

Al regresar, a las 10 de la noche, recibí la carta del 13 de septiembre. El lunes partió mi carta para ti. Ahí te doy varias precisiones sobre la hoja a publicar. Es absolutamente necesario que me envíes el artículo de Marañón. Ya escribí un pequeño texto para esta publicación. Habrá una buena cantidad de fotos que debo enviarte de aquí. Le pedí a la señorita Schultzer que haga la foto de una estatua muy bella y obscena que se encuentra en el jardín principal de México, al costado de la avenida Juárez. Llevará como leyenda "Piedra de los sacrificios" México. Parece que esta estatua es frecuentemente sodomizada. Está a la altura. Gracias por tu nota que me gustó mucho. Como tú dices, quizás puedas publicar la otra en la hoja. Estoy encantado con la idea de hacer los dibujos para tu próximo libro. ¿cuántos crees que sea necesario hacer? Mañana voy a llamar por teléfono a Frida para tener mi libro, finalmente ella exagera un poco, hace dos meses que tiene el texto y no sé nada de la suerte de mi libro. Siguiendo el consejo de Paalen he decidido suprimir la firma de Justina Ph y de Cretina en los



textos que ellas me habían dictado porque puede pasar por humorismo y está muy lejos de mis intenciones el bromear. Una vez que tengamos los textos a la mano podrás elegir el formato a tu gusto. Envíame el texto de Marañón.⁶⁴

Las cartas pueden ser "homosexuadas" (hombre-hombre, mujer-mujer) o "heterosexuadas". (hombre-mujer, mujer-hombre) En el primer caso, el contenido temático concierne a la puesta en común de un mundo que se comparte. Las cartas entre eruditos, investigadores o escritores evocan las exigencias, placeres o vicisitudes de su búsqueda o trabajo. Las cartas de tipo familiar abordan noticias de la familia, problemas sociales, educativos, etc. En el segundo caso, la sexualización de la relación juega un rol importante y hablar de sí implica una estrategia de seducción.

Por esto, para comprender mejor la temática epistolar es importante precisar la naturaleza de la relación afectiva entre los corresponsales: carta entre amigos, amantes o parientes.

El epistolario de Moro construye una relación dialéctica entre la amistad y el amor y la transforma en un acto de lo que los franceses llaman "amitié amoureuse" o amistad amorosa, es decir una amistad a la que Moro le impone el sello posesivo del amor: exigencias de comunicación y de entrega total y demandas de una relación con carácter exclusivo y excluyente.

Cuando pienso que tú no me escribes al menos una vez por semana, te guardo rencor, si tú supieras que placer me producen tus cartas no serías capaz de privarme de ellas.⁶⁵

No dejes pasar el tiempo sin escribirme, me gusta mucho leerle.⁶⁶

Escríbeme te lo suplico, y no olvides que te guardo un gran afecto.⁶⁷

Al construir textualmente la relación diferencial entre amistad–amor y amor-no amor y los vasos comunicantes entre lo uno y lo otro, la correspondencia de Moro actualiza la

⁶⁴ Carta del 16 de octubre de 1939.

⁶⁵ Carta del 14 de febrero de 1940.

⁶⁶ Carta del 27 de enero de 1940.

⁶⁷ Carta del 28 de enero de 1940.



vieja esquizofrenia del hombre occidental, la escisión entre la poesía y la filosofía, entre el amar y el saber, el goce y el conocimiento. La relación saber – libros - amistad está encarnada en la figura de EAW y el polo del goce – sexo - amor en la de Antonio Martínez Acosta.

Qué maravilloso sería, contigo para la amistad y la inteligencia y con el amor para la vida. Eso podría durar un año, un mes, un día; eso sería la eternidad. (...) De todas formas me parece que ya es bastante tener una amistad como la tuya. Nuestra amistad es tan curiosa que empezó muy lejos de las reacciones sentimentales y se mantiene sobre la mutua estima intelectual. Es decir que tenemos razones que pesan finalmente más que alguna debilidad por la cual uno se deja llevar y hacerse camarada o amigo de varias personas.⁶⁸

En la cultura occidental, el conocimiento está escindido, la escisión entre poesía y filosofía revela la imposibilidad de poseer plenamente, dentro de los parámetros binarios de dicha cultura, el objeto del conocimiento. Empero, la búsqueda de Moro del espacio liminal de continuidad, de la correspondencia analógica entre los diferentes niveles también descentra esta relación. Así como transforma el estado de delirio u obsesión en forma de conocimiento, o la reflexión sobre la guerra o los intelectuales en apasionado alegato emocional y demanda ética, así también convierte la amistad intelectual en una amistad-amorosa. Nueva exploración en la negatividad orientada a la utopía que plantea, desde otra óptica y de una manera muy vívida, la potencialidad de una visión unitaria del universo que incorpora y funde en sí a las fisuras, a los pliegues y matices tanto como a los contrarios. El énfasis en la unidad dialéctica de los contrarios es una de las apuestas de Moro para enfrentar los grandes problemas cognoscitivos que se debaten hoy sobre cómo hacer para aprender lo incognoscible y asir lo inasible.

La correspondencia de Moro es a veces una confidencia en voz baja, en otras un grito apasionado, una mueca, un juego, una sonrisa, pero siempre testimonia una vida de poeta. La lectura intertextual de su correspondencia, su poesía y sus ensayos construye

⁶⁸ 24 de junio. Carta/diario del 20 de junio al 11 de julio de 1939.



un coro de voces polifónico. Distintas voces se cruzan y superponen para dejar sentada su voz frente a la guerra y el estalinismo o para subvertir la dura realidad del trabajo y pervertir la representación de la realidad mediante los mecanismos del humor negro. Rechaza lo inteligible por lo sensible, el pensamiento lógico por el analógico, o recurre a la dimensión utópica del sueño y la vigilia para llevarnos al paroxismo del amor loco y bombardear con él el sólido pilar del capitalismo.

Recepción

Al estudiar los epistolarios se habla de una correspondencia activa, conjunto de cartas enviadas por un remitente y de una correspondencia pasiva, conjunto de cartas recibidas, las que pueden ser leídas desde ángulos diversos.

El emisor proyecta una imagen de sí mismo al destinatario, realiza una performance de acuerdo con la situación de comunicación en la que se encuentra, su estado de ánimo y el efecto que quiere producir en el destinatario. Desde el punto de vista del receptor puede haber una lectura inclusiva, efectuada en primer lugar por el destinatario mismo y quizás por un grupo más amplio como la familia. Un segundo tipo de lectura se realiza en un espacio exterior al del dúo epistolar y en un tiempo que no es el de la redacción, es el caso de las correspondencias publicadas.

Pero como siempre, son los lectores de las cartas y su proceso de lectura los que reconstruyen esta imagen y convierten a los autores de las mismas en verdaderos personajes de ficción. Espero sinceramente que el leer el epistolario de Moro nos ayude a asir lo inasible y a redefinir el rol de los artistas e intelectuales en la sociedad para poder convertirnos, quizás, en uno de estos personajes de ficción.



CAPÍTULO 3

EL FANTASMA DEL AMOR NO CORRESPONDIDO

El presente capítulo se propone hacer una lectura intertextual de las seis cartas a Antonio escritas por Moro entre octubre de 1938 y octubre de 1939 y las cartas escritas a EAW alrededor de las mismas fechas. Se estudia el poema Antonio como hipotexto de las cartas que Moro dirigiera a Antonio, y a las cartas dirigidas a Emilio Adolfo Westphalen como hipertexto del poema y de las cartas a Antonio. Se establece dicha relación a partir de las coincidencias entre dichos textos a nivel del tópico, el género discursivo, la estructuración, y la conexión que cada uno de ellos establece con su propio metadiscurso. Los tres textos mencionados, constituyen, a su vez, hipotextos de *Lettre d'amour*, poema que culmina el mencionado ciclo textual.

En la edición del primer volumen de las *Obras completas* de Moro, publicadas por el INC en 1980, el poema Antonio aparece en la sección Cartas. Precede dicho poema a las cinco cartas que aparecen ahí publicadas, las que en la edición de la PUCP dirigida por Ricardo Silva Santisteban se convierten en seis. Cumple el poema, en la edición del INC, la función de epígrafe al asociar y anticipar el tema de amor abordado en las cartas, función que desaparece en la de la PUCP, al no figurar en dicha antología.



El poema Antonio no aparece fechado. En realidad, puede ser anterior o simultáneo a las cartas, pero indudablemente es un texto definido por su relación con ellas. Las tres primeras cartas a Antonio fueron escritas el 23 de octubre de 1938, el 25 de enero y a la medianoche del 28 de febrero de 1939, respectivamente. La primera carta conservada por EAW es del 30 de abril de 1939, si bien no fuera la primera que Moro le dirigiera. La cuarta carta a Antonio está fechada el 18 de junio de 1939. El 20 de junio, a tan solo dos días, Moro inicia una carta-diario dirigida a EAW que termina el 12 de julio, fecha en la que finalmente la despacha. La quinta carta a Antonio es escrita el 25 de julio y un día después, el 26, Moro escribe al amigo. La última carta de Moro a Antonio está fechada el 10 de octubre de 1939 y al día siguiente éste vuelve a escribir al amigo. *Lettre d'amour*, cuyo original Moro le enviara a Westphalen antes de que fuera publicado, es escrita a partir de las vivencias de estos años y recién publicada en 1942.

No es que haya una referencia explícita a las cartas a Antonio en las que Moro le dirigiera a EAW alrededor de las mismas fechas, pero la presencia del tópico del amor y de Antonio está presente en todas las cartas escritas en dicho periodo: en las confidencias amorosas, en las reflexiones sobre la naturaleza de este sentimiento y los estados de ánimo que produce, en los libros leídos y las citas seleccionadas para intercambiar con el amigo.

Semiótica de las pasiones

El presente estudio se propone establecer una relación inicial entre algunas propuestas teóricas sobre la semiótica discursiva y del cuerpo con las cartas a Antonio, el epistolario de Moro a EAW y el poema *Lettre d'amour*.

Según Jacques Fontanille, la toma de posición es el primer acto de la función semiótica, en ella la instancia del discurso logra un reparto entre el mundo exeroceptivo



y el interoceptivo, enuncia su propia posición y se dota de una presencia y un presente que servirá de hilo conductor al conjunto de las demás operaciones. La propioceptividad, la sensibilidad del cuerpo propio sirve de mediador entre los dos planos de la semiosis.

Organizar la experiencia para construir un discurso es, ante todo, descubrir o proyectar en ella una racionalidad –una dirección, un orden, una forma intencional, hasta una estructura. Hay tres grandes dimensiones de la actividad discursiva: la pragmática, la pasional y la cognitiva.

La dimensión pasional del discurso obedece a una lógica tensiva, la de la presencia y las tensiones que impone la presencia del cuerpo sensible del actante y la irrupción de los afectos y el devenir de las tensiones afectivas. Los efectos pasionales pueden ser captados estudiando las grandes dimensiones de la sensibilidad perceptiva: la intensidad (mira) y la extensión (captación)

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

La pasión en el discurso es el efecto de dos determinaciones: las modales o constituyentes y las tensivas o exponentes. La intensidad y la cantidad afectiva son modalizaciones enunciativas de segundo grado porque la evaluación axiológica es primera. La intensidad afectiva es indisociable de los sistemas de valores morales, éticos, estéticos, modalidades a los que subyace la timia o disposición afectiva de base la cual, a su vez, determina la relación del cuerpo sensible con su entorno. Existe una



vertiente positiva (la eu-foria), una vertiente negativa, (la dis-foria) y una vertiente neutra (la a-foria).

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

Antonio

Partimos del poema Antonio porque consideramos que éste se constituye textualmente en el hipotexto de los demás. En él la figura de Antonio actualiza el universo axiológico, un universo panteísta en el que Antonio es Dios, pero Dios es todo y todo es Dios, lo que equivale a decir que el mundo es idéntico a Antonio o de alguna manera expresión de su naturaleza. El poema define que todo es un solo ser, Antonio, y que todas las otras formas de la realidad y la historia son o modos de este ser o idénticos a él.

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

El himno es una de las formas más primitivas de la poesía lírica griega. Surgió asociada a las festividades y ritos colectivos con propósito de culto y se desarrolló fundamentalmente bajo la forma de cantos como el peán, canto ritual en honor del dios Apolo, o el ditirambo, canto de petición a Dionisio. Los himnos designaban canciones a los dioses o héroes que se acompañaban con la cítara. Al principio fueron escritos en



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

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

Antonio es Dios
 Antonio es el Sol
 Antonio puede destruir el mundo en un instante
 Antonio hace caer la lluvia
 Antonio puede hacer oscuro el día o luminosa la noche
 Antonio es el origen de la Vía Láctea
 ...México crece alrededor de Antonio (Moro 1980 a: 73,74)⁶⁹

¿Qué tipo de Dios es el que se construye textualmente? Las metáforas en presencia convierten a Antonio en un dios cósmico encarnado en los cuatro elementos de la

⁶⁹ Poema que antecede las cartas a Antonio a manera de epígrafe.



naturaleza: es el origen del universo, de las estrellas y de nuestra galaxia, ocupa toda la historia y la prehistoria del mundo, es una fuerza de la naturaleza, un coloso y representa la figura del poder y del dominio de todas las dinastías de reyes, incas, faraones y emperadores, Es un dios fálico y un demonio: "hermoso demonio de la noche, tigre implacable de testículos de estrella, gran tigre negro de semen inagotable..."

En las cartas a Antonio se actualiza esta concepción panteísta:

Abrásame en tus llamas, poderoso demonio; consúmeme en tu aliento de tromba marina, poderoso Pegaso celeste, gran caballo apocalíptico de patas de lluvia, de cabeza de meteoro, de vientre, de sol y luna, de ojos y montañas de la luna. Gran vendaval, dispérsame en la lluvia y en la ausencia celeste, dispérsame en el huracán de celajes que arremolina tu paso de centellas por la avenida de los dioses donde termina la vía láctea que nace de tu pene.⁷⁰

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

⁷⁰ Carta del 25 de julio de 1939.



En el poema, Eros, ese dios primitivo del amor crece en suelo mexicano alrededor de la figura de Antonio. México es el espacio sagrado que transforma a Eros en uno de sus propios dioses de origen. En la mitología de los mexicas se distingue entre las deidades que explican el origen genérico de la humanidad y aquellas que aluden a la creación particular de cada pueblo. Según estos relatos, Quetzalcóatl viajó al mundo de la muerte,⁷¹ tomó de allá huesos y cenizas, molió todo junto y amasó formando con ello una pasta, agregando la sangre extraída de su propio pene. De la mezcla nació la primera pareja de varón y mujer. Los pueblos nacieron después de la creación genérica, por etapas. En la literatura náhuatl, el dios Quetzal-cóatl, en su doble condición de deidad antigua y sacerdote de gran poder en cuanto ser histórico legendario, congrega una complejidad de cualidades de las que han dado cuenta los relatos míticos sagrados, épicos e históricos que lo hacen merecedor de un puesto principalísimo en la cosmogonía de los antiguos mexicanos y núcleo central de sus concepciones religiosas politeístas. Todos estos relatos expresan los extraordinarios poderes del dios, el sentido variado de su condición de deidad de las artes y de la sabiduría, segundo sol de las cuatro edades prehistóricas que antecedieron a la actual, dios del sol nocturno, del viento, del agua, de la vegetación, antepasado procreador mítico de los hombres. Representa, sin duda alguna, la deidad más arraigada en la identidad cultural mexicana y punto de partida para cualquier aproximación a la idiosincrasia y el universo cosmogónico de los descendientes de los aztecas.

Quetzalcóatl significa “serpiente cubierta con plumas verdes de quetzal” o “serpiente emplumada” y en el arte antiguo de los mexicanos corresponde a un ser fabuloso con

⁷¹ Información extraída de las siguientes páginas web: <http://serpiente.dgsca.unam.mx/dioses/text2.html> (Dioses del México antiguo) Autores del texto: Lourdes Cué; Eduardo Matos Moctezuma y Miguel Ángel Trinidad y de <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev16/valencia.html> (Revista de Ciencias Humanas No 16. “Relatos míticos náhuatl: Raíces del cuento hispanoamericano” César Valencia Solanilla). Páginas web visitadas el 1º de mayo del 2005.



cuerpo de serpiente, garras y hocico de dragón, que constituía el disfraz o nagual del dios. Representa, al mismo tiempo, el concepto de la dualidad que es inherente a la cosmogonía náhuatl, en la medida en que participa del mundo acuático y terrestre (serpiente) y del mundo aéreo o celeste (pájaro quetzal), es decir, congrega el inframundo y el mundo de lo visible, la religión lunar y la solar, la vida y la muerte, pues en un nivel simbólico es la síntesis de todo lo existente.

Su dimensión va más allá de lo religioso, para abarcar lo épico y legendario, y como tal es una fuente muy importante para las expresiones literarias de los nahuas.

Los relatos que narran las peripecias del dios, su gesta heroica, su sacrificio, constituyen antecedentes claves para entender y consolidar el imaginario simbólico que iría acumulándose en México y Centro América y su huella puede constatarse en la obra poética, narrativa y ensayística de escritores tan representativos como Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón, en la medida en que todos ellos han ahondado en el pasado de sus pueblos para establecer por diferentes vías la noción de la diferencia, del sincretismo y el mestizaje como expresiones principales de la identidad cultural individual y colectiva, y han dejado testimonios notables de la búsqueda de las raíces como una forma de ser en el mundo. Los substratos míticos de los antepasados operan entonces en tanto formas de relacionarse y de entender la realidad, de modo tal que la indiferenciación entre el mundo concreto y el de la fantasía, entre la vida y la muerte, entre la vigilia y el sueño, que es tan propia de nuestra tradición cultural, se relaciona con las raíces más distantes de la historia y es definidor de la idiosincrasia, esto es, de las estructuras mentales que nos permiten pensar el mundo e interpretarlo.⁷²

No obstante, el poema a Antonio no es tan sólo un himno ni un canto épico, es también una carta porque - tal como afirma Américo Ferrari - es un poema con destinatario, no un destinatario oculto o implícito como en otros de sus poemas de amor, sino una carta-poema dirigida a Antonio, el receptor explícito de la misma.

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

⁷² *Revista de Ciencias Humanas* – UTP. Copyright © Pereira -Colombia – 2000. Webmaster : [Ingrid Galeano Ruiz](#) Diseño: [César Augusto González](#). (Última modificación. mayo de 2000).



tortuga ecuestre, han de entenderse como cartas, sólo que por lo general el destinatario de estas cartas es un anónimo, un personaje oculto, pero que de todos modos aparece como destinatario de la carta-poema. (Agulha: 2002)

Las seis cartas dirigidas a Antonio y las 40 cartas que se estudian de las 151 dirigidas a EAW devienen a su vez en hipotexto de *Lettre d'amour*, constituyen la génesis textual de dicho poema, son testimonios en los que se percibe la transformación del tono apoteósico del poema Antonio en el tono personal, íntimo y desgarrador de la *Lettre d'amour*, refiriéndose a la cual Moro dijera a EAW: "Para sentirlo bien habría que leerlo en un solo sollozo. Es demasiado íntimo. Piensa que es una carta con destinatario."

(Moro 1983 b)⁷³

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

...

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

...

Pienso tu rostro
inmóvil brasa de donde parten la vía láctea
y ese pesar inmenso que me vuelve más loco que una araña
encendida agitada sobre el mar. (Moro 1980 a: 133)

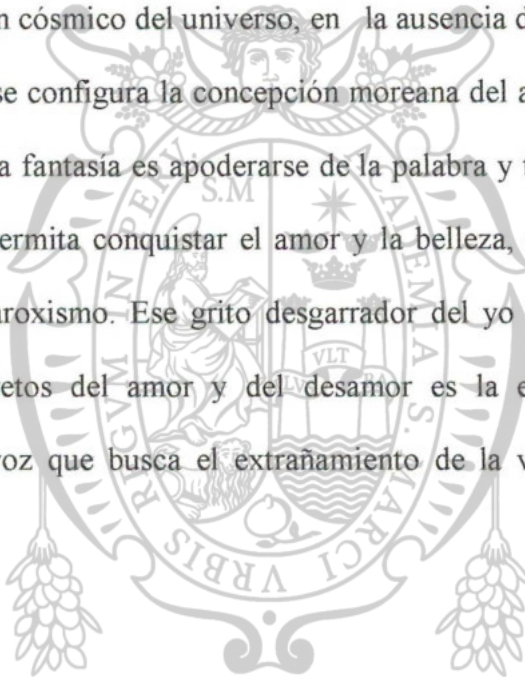
El universo sensorial de apoteosis de las cartas a Antonio se transforma en el universo del pensamiento y la memoria, el del presente en el pasado. El hablante poético se dirige al destinatario de esta carta, le dice que recuerda sus pies, su cuerpo, su rostro, su ausencia y su paisaje y nos habla del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

⁷³ Moro. Carta del 26 de mayo de 1945.



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

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



Propioceptividad

Hablar de la dimensión polisensorial y sinestésica de la significación y la enunciación es analizar cómo participan los órdenes sensoriales y la sensorio motricidad del cuerpo propio en la formación del discurso poético y epistolar de Moro y abstraer qué orientación axiológica construye dicho discurso.

En la primera carta a Antonio, fechada el 25 de enero de 1939, el amor se ubica en la dimensión temporal de la noche en la que se anuncia un tumulto, una confusión agitada, desordenada y ruidosa de los sentidos. “El amor en la noche. Un tumulto se anuncia. Un



tumulto como de sangre que se vierte”. El símil relaciona analógicamente este desorden sensorial con el ruido de la sangre al verterse; sonido y olor se superponen para construir la isotopía semántica vida/muerte. La sangre está vinculada al corazón y éste al principio de vida que surge de la sensación interna del latido, “una pulsación percibida como el movimiento mismo de la vida” (Fontanille 2001: 5)

En los mitos, las religiones y los rituales precolombinos, como los de la cultura azteca, la sangre no es simplemente percibida como un líquido. Al arrancarle el corazón a sus víctimas los aztecas identifican al corazón como el centro vital por excelencia. El amor, ligado a la figura de entregar el corazón o a la idea del sacrificio ritual, asocia simbólicamente el amor con el principio de vida y la falta de amor con la idea de la muerte y el vacío.

El tercer párrafo de esta primera carta asocia el corazón a la respiración “El corazón respira apenas ante el milagro repentino de tu presencia”. La relación entre la exhalación y el principio vital que la respiración recrea a cada instante está también marcada por la isotopía semántica vida/muerte. “En efecto, tal como el corazón y la sangre, el sopro es asociado a la vida y la muerte: el último suspiro, el alma que se escapa con él, son motivos bien conocidos.” (Fontanille 2001: 5) “Me llevas en tu sangre y en tu aliento, nada podrá borrarne” (Fontanille 2001: 77)

Si en la carta se señala que se respira apenas es porque el descubrimiento del amor lleva al límite de la muerte. La presencia del amado implica la virtual desaparición del amante.

Tanto en las cartas a Antonio como en la correspondencia de Moro a EAW, las mociones íntimas de la carne, los latidos del corazón y los movimientos respiratorios propios del dominio sensorio- motor se aúnan a la orgía sinestésica del sonido y el olor de la sangre que se vierte en sacrificio para transmitirnos la sensación microcósmica y



macrocósmica del amor. El amor es soplo vital, fuerza de gravedad, es “movimiento de cola de planeta que pasa al interior mío.”

...Si amas, estás bien, condenado hasta la sombra, hasta el grado más elemental, no querría intercambiar mi angustia por el bienestar de nadie. Es probable que de aquí a menos de un año ya no pertenezca a nada, que menos que nadie me encuentre en estado de darte noticias mías, porque estaré perdido para siempre jamás y, sin embargo, hoy día respiro y te escribo porque el hombre no puede concebir la idea de la muerte, y si yo me baño en esta luz negra nada puede convencerme de que el tiempo alejará mi cuerpo de la órbita del bólido negro, de este ser oscuro cargado de todos los mitos, de todas las potencias y que me golpea literalmente, porque no puedo nada si mi nacimiento se transforma, a partir de haberlo conocido y sólo a partir de ahí, en una majestuosa tumba negra que sobrevuela mi cabeza envolviéndome en su sombra. Yo fluyo y me vierto como una lluvia, como una fuente reflejándome al infinito sobre mi amor, pero no me reflejo a mí mismo, no veo más que luz negra, agua negra, noche, violencia negra y ese movimiento de cola de planeta que pasa al interior mío debido a uno de esos misterios que hacen que sólo una fuerza de la naturaleza, un ser de belleza sea capaz de proporcionar el logro total y perfecto.⁷⁴

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

Ninguna de las propiedades del campo semiótico polisensorial pertenecen exclusivamente a uno de los sentidos. El oído, el olfato, el sabor comparten propiedades. La visión puede funcionar “según el modo de la envoltura olfativa (en particular,

⁷⁴ Extracto de la carta del 23 de julio de 1940.



cuando la profundidad visual es puramente afectiva, de orientación centrípeta) o según el principio de la esfera auditiva (el campo visual es, entonces, un campo limitado por un horizonte de apariciones y desapariciones)” (Fontanille 2001: 31- 1ª parte).

La significación que se extrae de otras modalidades de contacto sensible con el mundo expande la comprensión que para Moro tiene el sentir en el amor: la relación eidética entre luz y sombra, la sensación táctil del volumen del cuerpo y la combinación táctil, gustativa y sensorio motriz del acto de devorar nos hablan del amor como equivalente de la orgía de todos los sentidos: “Los ojos quisieran guardar para siempre el color de incendio de tus ojos, el resplandor de tu mirada, el exacto volumen de tu cuerpo, y devorarte y envolverte y guardarte ajeno a todas las miradas” [Moro, 1980a: 74].

Tal como expresa Emilio Adolfo Westphalen: "Uno queda después de la lectura triturado y pisoteado por las fieras salvajes del amor - desconsolado por el hálito infernal que despiden el poema de amor y la belleza. Son los extremos demenciales requeridos para que estalle el relámpago que unirá destruirá y regenerará a los amantes" (Westphalen, 1992, 215).

La visión nos ofrece, sin embargo, propiedades nuevas. Para identificar la forma del otro cuerpo, la vista aprecia la zona de contacto entre la luz y los obstáculos materiales que ocupan el campo de visibilidad. La zona de contacto entre la luz y los obstáculos es una zona de conversión eidética, zona de conflicto en la que se dibujan las formas y nos permite percibir las como transparentes, translúcidas, opacas, brillantes, reflejantes, mates o absorbentes. La luz y el juego de luces y sombras son determinantes para revelar o disimular la estructura de los cuerpos.

En la poesía y el epistolario de Moro, Antonio es el sol, la fuente de la luz, de brillo y alegría sin medida, pero el brillo y la alegría son fugaces, como los son las presencias



del amado. La única forma de mantener esta relación es transformarse en mero reflejo lumínico, en sombra, porque ella es inseparable de la fuente que la crea: “Seré tu sombra y el agua de tu sed, con ojos”, “por qué no quieres transformarme en un pedazo de tu sombra, o en tu aliento o simplemente en una partícula de tu pensamiento?” (Moro: 1980a, 77- 79).

La ceguera del amor puede deberse al exceso de luz en la hora lumínica o a la falta de ella. Los extremos de exposición a la luz o de ausencia de ella producen la invisibilidad del cuerpo del amado y reducen al hablante poético a la condición de silueta, de sombra, única manera de aferrarse a la presencia del amado, de convertirse en su proyección.

Campo posicional

La relación entre el cuerpo propio y el campo posicional creado por éste es clave para revelar los modos de aprehensión sensorial y la sintaxis discursiva de las pasiones. Moro define esta relación por la dimensión espacial proximidad/lejanía y la dimensión temporal presente/pasado.

La cercanía está vinculada al calor, a la posibilidad de tocar el cuerpo del amado o ser tocado por él, a la posibilidad de sentir el olor y el sonido de su voz, en suma, a la presencia del amado. La lejanía está vinculada al frío, al silencio y a la ausencia. A una suerte de sordera cósmica.

Estás cerca de mí, estás cerca; todo me lo dice: el calor de tu cuerpo, tu cuerpo mismo. la sombra terrible de tu cuerpo interceptando la luz del sol.
Te llamo desde lejos, de muy lejos; tú no me oyes, mi voz te llega amortiguada.
Tú no me oyes.[...]Pero no me oyes y tu ausencia se renueva.(Moro: 1980a, 74).

El cuerpo sensible es el que ordena el campo y se autodesigna como posición, la aparición de una intensidad muy fuerte en el horizonte, Antonio, señala al mismo tiempo



la formación del campo posicional de la alteridad. La profundidad del campo es la distancia sensible percibida entre el centro y los horizontes, el movimiento entre ambos. El cuerpo propio explora su campo, pero al mismo tiempo desplaza sus horizontes y los define con relación a dicha alteridad. Los horizontes y la profundidad de campo a los que el poema y las cartas aluden son cósmicos, son el big-bang de la explosión inicial creada por el amado. Pero no se trata de una onda expansiva, el paso de centella de Antonio, metafórico caballo apocalíptico “que cabalga por la avenida de los dioses donde termina la Vía Láctea que nace de su pene”, produce arremolinamiento y hace que el vendaval devenga en huracán. La trayectoria de Antonio transforma la dispersión en movimiento concéntrico, haciendo que la dirección, la amplitud, el ritmo y la velocidad sean los de un huracán, fuerza centrípeta con la que el amante crea un campo envolvente alrededor del amado.

La esfera auditiva es privilegiada por Moro porque remite a un horizonte de apariciones y desapariciones. El campo auditivo es una esfera cuyo centro es la carne, es una sensación suscitada por otro cuerpo y tiene dos límites: el silencio y el dolor. Al centro del campo auditivo está el universo de la palabra: “[Amo] [espero], he aquí a lo cual mi vida se halla reducida, pendiente de una (palabra) que acaso no me está dirigida, de una palabra que yo [in]terpreto y doy vueltas por todos lados.”⁷⁵

La relación entre los actantes posicionales es recíproca: el sonido tiene una fuente, otro cuerpo, en torno del cual se forma una esfera sonora, tiene también un blanco, la carne del cuerpo percibiente situada en el centro de la esfera auditiva. Pero el cuerpo percibiente puede convertirse en fuente de una captación, cuyo blanco es el cuerpo sonoro. La reciprocidad se completa con la reversibilidad. La reversibilidad del campo

⁷⁵ Carta del 20 de junio de 1939.



auditivo implica simultaneidad porque indica co-presencia, co-existencia de una pluralidad de solicitudes sensoriales.

En Moro, Los estados eufóricos están ligados a la presencia del amado, y la disforia al dolor producidas por el silencio y la falta de reciprocidad del amado, al sonido que se pierde en el trayecto cósmico hasta hacerse inaudible.

Por un camino que no llega te aguardo y te estaré aguardando siempre; más lejos que mi vida, más lejos que el recuerdo de la vida consciente; desde mi oscuridad, agazapado, solo, horriblemente solo, esperando que al fin vuelvas y te detengas y me mires y hables y tu voz me haga nacer y me devuelva al mundo de mí mismo que he perdido al encontrarte sin hallarte. (Moro: 1980 a:74)

Tu ausencia, tu sadismo, tu indiferencia: qué cosa puedo hallar fuera de tu mundo absorbente sino el silencio y la sombra mortales en que a lo largo de los días te busco. (Moro: 1980a, 81)

Intratable cuando te recuerdo la voz humana me es odiosa
Siempre el rumor vegetal de tus palabras me aísla en la noche total
Donde brillas con negrura más negra que la noche
Toda idea de lo negro es débil para expresar la larga ululación.

De negro sobre negro resplandeciendo ardientemente (Moro: 1980a, 135).

El tiempo verbal del poema Antonio y de las cartas a Antonio y a EAW oscila entre el presente eterno del mito y la verdad axiológica, ligado a la presencia del cuerpo del amado y sus solicitudes sensoriales: “Antonio es dios” “Antonio es una planta carnívora con ojos de diamante”, y el pasado y la memoria, ligados a la ausencia de dicho cuerpo y a la recuperación de su presencia a través de la nominalización, el sueño y la palabra poética.

Yerto bajo el terror de sueños sucesivos agitados en el viento
de años de ensueño
advertidos de lo que termina por encontrarse muerto
en el umbral de castillo desiertos
en el sitio y a la hora convenidos pero inhallables
en las llanuras fértiles del paroxismo
y del objetivo único
pongo toda mi destreza en deletrear
aquel nombre adorado
siguiendo sus transformaciones alucinantes (Moro: 1980, 135)



Esquema pasional

Los discursos son capaces de esquematizar aquello a lo que se refieren y de proyectar formas inteligibles que nos permiten construir la significación. Un esquema discursivo tensivo es entonces una forma inteligible que regula la interacción de lo sensible y lo inteligible, las tensiones y distensiones que modulan esta interacción.

Discursivamente, tanto el poema a Antonio como las cartas que estudiamos construyen un esquema tensivo de amplificación, en el que el aumento de la intensidad (eufórica y disfórica) se aúna al despliegue de la extensión, creando una tensión afectivo-cognitiva: la intensidad del amor-pasión y la conciencia del desamor.

El esquema de la ampliación descansa, generalmente, en un principio de gradación que parte de un mínimo de intensidad y de una extensión débil, para conducir a una tensión máxima, igualmente desplegada en la extensión. Este esquema es el del énfasis. Los poemas de Moro y sus cartas construyen un escenario de intensidad emocional permanente (eufórica o disfórica): el paroxismo de la pasión y la orgía de los sentidos o el vacío cósmico.

Abrásame en tus llamas poderoso demonio; consúmeme en tu aliento de tromba marina, poderoso Pegaso celeste, gran caballo apocalíptico de patas de lluvia, de cabeza de meteoro, de vientre de sol y luna, de ojos de montañas de la luna. Gran vendaval, dispérsame en la lluvia y en la ausencia celeste, dispérsame en el huracán de celajes que arremolina tu paso de centellas por la avenida de los dioses donde termina la Vía Láctea que nace de tu pene. (Moro: 1980a, 80)

La intensidad de la emoción eufórica está construida por la explosión del choque emocional que genera una onda centrípeta, el huracán de metáforas encadenadas y figuras de reiteración que reagrupan y reproducen el estado de choque emocional inicial y lo intensifican. La intensidad de la disforia está ligada a la idea de la desaparición, de la dispersión y el vacío.



Si no quieres salvarme condéname a una muerte fulminante, condéname a la desaparición total, pero que no siga esa larga angustia, este temor de cada día, de cada hora. Haz que vuelva al origen de mi vida, a la nada, y no vuelvas a crearme ni a traerme nuevamente a la vida, ni siquiera bajo la forma de una piedra; aún así tendría la nostalgia insaciable de ti, la memoria de tu recuerdo. Dispérsame en el aire o en el fuego o en el agua o mejor en la nada, fuera del mundo. (Moro: 1980a, 79).

La dimensión cognitiva en semiótica designa el universo del saber en la medida que este puede ser narrativizado. Basta que dos actores no dispongan del mismo saber sobre un objeto para que esta modalidad se convierta en un objeto de valor. La cognición aspira al sentido construyendo conocimientos sobre el principio del descubrimiento. Para la lógica de la cognición el cambio debe ser aprehendido a través de la comparación entre dos mundos, comparación que permite medir el descubrimiento y el suplemento de conocimiento adquirido a través de él.

¿Cuáles son los dos mundos que Moro compara? La intensidad de su enamoramiento y la indiferencia y la frialdad de Antonio. El saber que se le revela con amargura y desesperación es la falta de amor o de intensidad en el amor de Antonio: “Sueño que te vas, que me abandonas, como si pudiera abandonarse algo que nunca se ha aceptado. Porque tú nunca me has aceptado, nunca has querido saber nada de mí. (Moro: 1980a, 78).

La extensión cognitiva que surge del ciclón amoroso que envuelve a Moro, el sema profundo que revela a través del recorrido cognitivo de las cartas a Antonio, las dirigidas a EAW y *Lettre d'amour*, es que el amor que él conoce es el desamor del amor no correspondido. Las opciones que se le presentan son la fantasía de amor ideal o la melancolía del amor no compartido y en soledad. «El amor no correspondido, el único



amor que yo conozco. El otro no es patrimonio mío. Uno vive literalmente en la hambruna, hambruna de todo. Eso es lo que comparto. He ahí mi estrella»⁷⁶

El cuadrado semiótico podría graficarse de la siguiente manera

Amor- Amor	Amor -no amor
Amor Correspondido (Fantasía)	Enamoramiento (Pasión)
No amor- no amor	No amor- amor
Inexistencia/Vacío (Indiferencia)	Desamor (Melancolía)

Figuratividad y teoría del fantasma

La siguiente parte de nuestro análisis concierne a las significaciones ligadas a la figuratividad del texto que desborda la simple representación referencial. La tematización consiste en reconocer una isotopía más abstracta subyacente a los contenidos figurativos que condensa y orienta la significación global. Existe en el texto una tematización de la figuratividad fundada sobre una serie de identidades semánticas parciales que establecen isotopías paralelas entre el juego epistolar de ausencia y presencia, las apariciones y desapariciones del amante, la transformación del amado, o el deseo de transformación del amado en sombra y alma en pena, con la imagen del fantasma. El estado de ánimo de melancolía y la imagen fantasmática del amor vincula la obra poética y el epistolario de Moro con la teoría del fantasma.

La correspondencia es en sí misma y retóricamente hablando un fantasma, dado que se trata del discurso de los ausentes que simula una conversación. El juego de ausencia y presencia, de aparición y desaparición, la ilusión de comunicación a pesar de la

⁷⁶ Carta del 23 de julio de 1939.



soledad y del desfase temporal, construyen textualmente una imagen fantasmática que deviene así en clave simbólica de la comunicación epistolar.

Es quizás el juego polivalente de significados del fantasma el que mejor permite revelar la naturaleza de las cartas como objeto-fetiché y la imagen del sujeto textual artista. Se proyecta el marco de sentido asociado semánticamente a la imagen del fantasma a la correspondencia, incluyendo los tópicos tratados en ella, así como a la naturaleza de las relaciones que se van revelando en su escritura.

En su texto *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Agamben vincula la melancolía, la fantasía y la teoría de la imaginación artística con la teoría general del fantasma.

¿Qué representa semánticamente la figura del fantasma y cómo se transfieren las imágenes asociadas a ella a la imagen textual del remitente? ¿De qué manera la proyección que se establece entre los marcos de sentido relacionados a ambos ámbitos se revela en la correspondencia?

De acuerdo al diccionario de la Real Academia Española, y en el nivel del contenido estrictamente semántico del término, el concepto de fantasma es: 1) Imagen de un objeto que queda impresa en la fantasía. 2) Visión quimérica como la que se da en los sueños o en las figuraciones de la imaginación. 3) Imagen de una persona muerta que, según algunos, se aparece a los vivos. 4) Espantajo o persona disfrazada que sale por la noche para asustar a la gente. 5) Amenaza de un riesgo inminente o temor de que sobrevenga. 6) Aquello que es inexistente o falso (una venta fantasma) 7) Población no habitada (pueblo fantasma).⁷⁷

El concepto de fantasma es pues sumamente ambiguo, se aplica a ciertas cosas no existentes o dudosas pero que parecen reales o evidentes o quieren presentarse como

⁷⁷ Diccionario de la Real Academia Española.



tales. Puede ser una figura irreal que alguien se imagina o cree ver, un producto de la imaginación y de los sueños, el espectro de un difunto o su imagen impresa en la memoria de forma atormentadora.

El fantasma del amor moreano está indisolublemente asociado a las ideas de aparición/ ausencia, visibilidad/ invisibilidad y al tránsito entre la vida y la muerte. Remite a la contraposición demoníaca/ angelical y a la idea de castigo y de almas en pena, de tormento y de espanto. Estudiar el universo axiológico de la concepción del amor en Moro implica revelar la relación polisensorial entre el cuerpo sintiente y el universo erótico panteísta, entre la melancolía y la facultad fantástica, y entre dichos elementos con la teoría general del fantasma.

Eros

En el poema-carta Antonio, en las cartas a dicho personaje, y en las cartas de Moro a EAW aparecen interconectados fragmentos de los mitos más diversos y de las épocas más remotas,⁷⁸ con formas poéticas que emparentan el himno con la letanía. El objeto del amor representa para el amante al amor mismo. Hay una identificación analógica con el cosmos y todas las fuerzas de la naturaleza y de la historia. La imagen erótica de Antonio está dotada de esta doble polaridad demoníaco mágica y angélico contemplativa.⁷⁹

Deserte es ver todos los árboles y el cielo, el agua y el aire en ti.” “Te puedo dar todos los nombres: cielo, vida, alfabeto, aire que respiro (Moro 1980 a: 75).

...oh espíritu nocturno. Abrásame en tus llamas poderoso demonio(Moro 1980 a: 80).

parece que la noche se hubiera acabado para siempre y que ya sólo la luz y el amor y una inocencia cósmica reinaran sobre el universo, donde los planetas y los astros no pueden compararse sino como reflejos o emanaciones de tu presencia en el mundo. (Moro 1980 a: 78)

⁷⁸ Como la figura del Eros arcaico encarnado en Quetzacoatl.

⁷⁹ Las citas corresponden a las cartas a Antonio que figuran en la edición de la Obra poética de César Moro, publicada por el INC.



Subyace a esta visión una concepción platónica del amor en la que el amante es sólo una sombra que quiere acceder al mundo de la totalidad representado por el amado, imagen por la que el amante siente una fascinación nigromántica o una absoluta iluminación extática.

Ya no sé quién soy ni quién fui antes de conocerte. ¿Acaso yo existía antes de conocerte? No, no era sino un reflejo de la luz que iba llegando, de tu presencia que se acercaba. (Moro 1980 a: 79).

¿por qué no quieres transformarme en un pedazo de tu sombra, o en tu aliento o simplemente en una partícula de tu pensamiento? (Moro 1980 a: 79)

¿Cómo acceder a ese amor cósmico, cómo poseerlo? A través del paroxismo de la presencia y la exaltación de todos los sentidos que ella produce. Hay que vivir en el deseo, la sensorialidad, el placer hedonista y el sexo.

Estoy libre de deseo. Vivo al interior de él y siendo él ya no sufro de él. Ya no es múltiple en los fines, si polifacético en el deseo, ya no vivo sino en el deseo. (Moro 1980 a: 75)

Y la vida con su estruendo inmundo su concierto imbécil de realidades, la necesidad estrangulando en el huevo todo el deseo, la única fuerza pura de la vida.⁸⁰

Moro busca en la psicosis alucinatoria del deseo apropiarse de algo que de otro modo no hubiera podido ser apropiado, ni gozado. Elude la realidad del amor no correspondido, o mejor dicho transforma dicha realidad en la introyección melancólica de su propia imagen del amor al amado. El amado deviene así, gracias a una perversión fetichista, en el amor mismo. El poeta explora lo irreal, lo inapropiable, para lograr apropiarse de la realidad y de lo positivo. El amante está enamorado del amor mismo.

¿Pero acaso amamos a alguien por lo que es o por lo que significa en nuestra vida? Esta pregunta doble en apariencia, no es sino una sola, ya que ese alguien significa todo en nuestra vida por lo que es. ¿No es verdad? De modo que la pregunta ni siquiera se plantea. Es un círculo vicioso.⁸¹

⁸⁰ Carta del 4 de agosto de 1940.

⁸¹ Carta del 20 de junio de 1939.



Melancolía

Esta psicosis alucinatoria del deseo vincula íntimamente a la patología erótica con la melancólica. El proceso de enamoramiento se convierte en un mecanismo que desquicia y subvierte el equilibrio. El desorden melancólico es producto del deseo contradictorio de intentar abrazar lo inasible.

El amante aspira a fundirse en esa totalidad unívoca de la presencia del amado, quiere superar la dualidad de las dos mitades convirtiéndose en la sombra del amado, pero para eso debe anular los momentos de ausencia.

La permanencia de la ausencia y la carencia del amado es la que sumerge al amante en el abismo de la melancolía y del vacío. Antonio es el objeto de la desesperación del melancólico y de la negación fetichista en la que el deseo a la vez niega y afirma su objeto.

...Si amas, estás bien, condenado hasta la sombra, hasta el grado más elemental, no querría intercambiar mi angustia por el bienestar de nadie. Es probable que de aquí a menos de un año ya no pertenezca a nada, que menos que nadie me encuentre en estado de darte noticias mías, porque estaré perdido para siempre jamás y, sin embargo, hoy día respiro y te escribo porque el hombre no puede concebir la idea de la muerte, y si yo me baño en esta luz negra nada puede convencerme de que el tiempo alejará mi cuerpo de la órbita del bólido negro, de este ser oscuro cargado de todos los mitos, de todas las potencias y que me golpea literalmente, porque no puedo nada si mi nacimiento se transforma, a partir de haberlo conocido y sólo a partir de ahí, en una majestuosa tumba negra que sobrevuela mi cabeza envolviéndome en su sombra. Yo fluyo y me vierto como una lluvia, como una fuente reflejándome al infinito sobre mi amor, pero no me reflejo a mí mismo, no veo más que luz negra, agua negra, noche, violencia negra y ese movimiento de cola de planeta que pasa al interior mío debido a uno de esos misterios que hacen que sólo una fuerza de la naturaleza, un ser de belleza sea capaz de proporcionar el logro total y perfecto.⁸²

La naturaleza trágica de la pasión de Moro por Antonio se inscribe dentro de la tradición occidental del amor tal como la define Denis de Rougemont en su famoso libro *El amor y Occidente*, “la pasión es lo que se padece y en el límite es la muerte”. Por esto

⁸² Extracto de la carta del 23 de julio de 1940.



el autor afirma que “El amor feliz no tiene historia en la literatura occidental”(Rougemont). En Moro hay siempre una relación dialéctica entre la pasión y el deseo, entre la muerte y la vida. El uno esta contenido en el otro.(Westphalen, Y.2001)

El sábado vino mi amor, cada vez más guapo, cada vez más decepcionante y atractivo, por la mañana lloraba al verlo vestirse e irse, yo más comprometido que nunca, él cada vez más dueño de sí mismo, más aéreo, más libre. Es pura locura: jugar a la felicidad, la desesperación absolutamente sola, delante de un ser de fuego y hielo, delante de un ser inhumano. Tengo horror del análisis en este campo. ¡Cómo explicarse! No puedo quejarme de mi amor, de su presencia esencial, del tormento del amor. Cómo sería mi vida sin amor. Mil veces más vacío, en una tranquilidad más peligrosa y mil veces más insostenible que este “morir de no morir.”⁸³

Si el amante padece, entonces, es porque la pasión es precisamente esto, padecimiento por lo que no se tiene o por la ausencia y pérdida del objeto amado y de todos los bienes que él representa. Hay un extrañamiento del amor mismo: “No sé hasta que punto tú dependes de los otros, de un ser, del único ser que excluye a todos los demás y de toda circunstancia que no concierna a su aparición o su ausencia. Por mi parte yo no vivo más que de esas cortas apariciones e insostenibles ausencias”⁸⁴

El enamorado se vuelve loco porque sufre el rechazo, la ausencia o la pérdida del objeto amado y porque está condenado al deseo, el exilio y la soledad. Los estados de melancolía y sufrimiento constituyen la monomanía del amante, la definen.

¿qué es el amor? Ese juego solitario en el que uno puebla con una sola imagen todo su corazón, en donde uno espera la muerte sin el alma el tiempo que no finaliza más, el tiempo que corre rápidamente con los ojos cerrados a todo acontecimiento, la presencia esencial que no es real jamás en donde uno ciñe una sombra hostil un cuerpo adorado y ausente que pronto el sueño arranca de su debilidad pasajera zambulléndolo de nuevo en el amargo mar ilimitado del olvido del ausente tenaz⁸⁵

⁸³ Carta del 28 de agosto de 1939.

⁸⁴ 20 de junio. extracto de la carta/diario del 20 de junio al 11 de julio de 1939.

⁸⁵ Carta del 4 de agosto de 1940



Cuando el amado está ausente o no se accede al objeto del deseo, se adopta una conducta masoquista de sufrimiento y autocastigo.

Como siempre mi domingo es terrible, el único día libre permanezco encerrado y en la angustia, ayer en la noche tuve una escena horrible y hoy día espero, es la locura y el fin para mí. Querría llorar y no puedo, debería beber o hacerme daño físicamente para poder llorar, hace un bonito día y debería salir, pero no puedo, ningún ser o amigo a quién poder confiarme. No saldré ni siquiera para almorzar. ¡Pero llega! Toda mi pena se borra instantáneamente. En tanto esté ahí me transportaré y olvidaré todo, ya sube, hasta pronto. Se quedó apenas media hora y ahora es peor. Estamos tan lejos, estoy perdido. Jamás había sido tan desgraciado. No hay nada que hacer. No veo ninguna solución y no quiero vislumbrar ninguna solución. Irme de aquí sería la única y la más cobarde. Una maldición me hace vivir y me impide suicidarme.⁸⁶

La ausencia está ligada a la idea de abandono y es asociada históricamente al discurso femenino. Es el hombre el que se va y la mujer sedentaria la que se queda, espera y llora. Por lo tanto, el hombre que espera y sufre está feminizado, no por ser invertido sino por estar enamorado (Barthes, 45- 46).

En Moro este lado femenino está indisolublemente ligado al llanto. El amor invierte todos los órdenes y rompe la censura que mantiene al adulto en general, y al hombre en particular, lejos del llanto.

Desde el recuerdo más lejano que tengo yo debí llorar el día de mi nacimiento, todas mis lágrimas van a engrosar el gran río negro, del que una representación alucinatoria en el sentido vertical y pleno de contenido persecutorio, podrá darte la idea justa e insostenible de esta fuerza desencadenada que me hunde en la desesperación más tenaz y en el aullido de dicha de un ahogado justo en el instante en que pierde el conocimiento y rueda en el abismo sin fin de la última representación mental.⁸⁷

Al centro del discurso de la ausencia está la idea de la privación, de ahí el carácter obsesivo del sentimiento amoroso. En realidad se desea y se tiene necesidad del otro, y se oscila como señala Barthes entre la imagen fálica de los brazos levantados del deseo, y la imagen infantil de la necesidad, expresada en los brazos extendidos. (Barthes: 49)

⁸⁶ Carta del 18 de febrero de 1940

⁸⁷ Extracto de la carta del 23 de julio de 1940.



Y esta lucha por conservar su presencia. « Parlons. A tant d'attraits, Amour ; ferme ses ye(ux) »⁸⁸. La vida tornasolada, la vida fatal, el amor de las mujeres, el amor de sí mismo, el amor por la soledad, la nostalgia, el placer, los prejuicios, los hábitos, la belleza. Y las horas que se suceden y nuestros (comienzos?) en la mañana cruel, yo cada vez más cerca de él, él más alejado, bañado de luz con su sangre derramándose violentamente en su cuerpos listo para luchar con la luz, el bullicio del día la faena asonante del día que se levanta y se deshace de mi poder (...)ire y efímero. El amor se va. Pasarán ocho días tal vez lo vea venir lleno de todos los secretos (ávidos?) de toda la experiencia vivida en ocho días, sin (saber?) delante suyo sobre qué pie bailar.

Bueno, acabemos, el amor es así. El amor puede seguir, viva el amor.”⁸⁹

Pero el amor-pasión es un deseo que bordea la locura y autodestruye al sujeto: “Mil mentiras me asaltan, mil esperanzas me curvan y una sola realidad me tiene encadenado. Termino por ya no encontrar alivio en la idea del suicidio. Sé que detrás de esta puerta, la vida puede darme todo pero que no podré jamás abrirla ya que nunca tendré dinero.”

90

Fantasia

Agamben plantea que el psicoanálisis ha revaluado el papel del fantasma y de la teoría general del fantasma apoyándose en una doctrina que con siglos de anticipación había concebido al Eros como un proceso esencialmente fantasmático.

Según Freud, en el desarrollo de la vida psíquica el yo pasa por un estadio inicial en el que no diferencia todavía las percepciones reales de las imaginarias. Cuando uno necesita algo, alucina que se encuentra realmente presente. La frustración, producto de la insatisfacción del deseo, llevó a distinguir la percepción del deseo de la realidad, construyendo para este fin una especie de “prueba de realidad”.

En ciertos casos, la prueba de realidad puede eludirse o ponerse temporalmente fuera de juego. El yo rompe su lazo con la realidad y retira del sistema consciente de las percepciones su propia energía psíquica. Elude lo real y así los fantasmas alucinatorios

⁸⁸ Moro cita de *Andromaque* de Racine.

⁸⁹ Carta del 28 de agosto de 1939.

⁹⁰ Carta del 18 de julio de 1939.



del deseo pueden penetrar en la conciencia y ser aceptados como una realidad mejor. Este proceso caracteriza también la dinámica de la introyección melancólica y la génesis erótica del amor.

En la fantasmología medieval se asocia el síndrome del humor negro a un incremento de la facultad fantástica. Se hace converger en el nacimiento de esta perspectiva la teoría de la imaginación aristotélica, la doctrina neoplatónica del pneuma como vehículo del alma, la teoría mágica de la fascinación y la teoría médica de los influjos entre espíritu y cuerpo.

Así Agamben señala:

la fantasía(..) se concibe como una especie de cuerpo sutil del alma que, situado en la punta extrema del alma sensitiva, recibe las imágenes de los objetos, forma los fantasmas de los sueños y, en determinadas circunstancias, puede separarse del cuerpo para establecer contactos y visiones sobrenaturales (159).

Y luego continúa:

No un cuerpo externo, sino una imagen interior, es decir el fantasma impreso, a través de la mirada, en los espíritus fantásticos, es el origen y el objeto de enamoramiento; y sólo la atenta elaboración y la inmoderada contemplación de este simulacro fantasmático mental se consideraba que tenía la capacidad de generar una auténtica pasión amorosa (60).

No se trata del “objeto en sí”, sino de la imagen interior. El lado activo del enamoramiento, como del conocimiento, se encuentra en la negativa creatividad de la fantasía, en el continuo proceso de semiosis que crea esta imagen interior.⁹¹

A la concepción artística que propone mantener una fidelidad mimética al objeto reproducido, se opone la capacidad de someter la realidad a metamorfosis fantasmagóricas: es decir se liga el arte a una característica central de la práctica primitiva de la magia. Se busca la realización de una especie de hechizo. Se le atribuye a

⁹¹ Quizás a esto se deban afirmaciones tales como “el amor es ciego” o que de lo que uno se enamora no es el del objeto del amor, sino del amor mismo.



la actividad artística un carácter mágico fantasmagórico que tanto el arte como la poesía surrealista reivindican.

Su discurso amoroso, y a través de él su discurso artístico, se liga a la práctica primitiva de la magia y del ritual; recorre en sus páginas todos los momentos de aprehensión del Eros a través de la historia, para detenerse en la acidia melancólica y descentrarla desde la perspectiva de una nueva sensibilidad. El paroxismo y el vacío, la melancolía, el estupor y la angustia aparecen en las cartas a Antonio y a EAW, constituyen verdaderos fragmentos de discurso amoroso que anteceden a la gran metáfora del vacío que es *Lettre d'amour*.

La melancolía está asociada a la teoría del fantasma, y ésta con la idea del vacío. Suele definirse como una tristeza sin objeto pues no hay objeto o motivo concreto que la produzca. Este vacío se vive como malestar. El tedio, la melancolía, el estupor y la angustia llevan al abismo, al espacio del vacío donde no hay referencias a contenidos concretos y en el que se produce el desarraigo. "Todos estos motivos y otros similares (tedio, ennuí, melancolía, spleen, estupor, angustia) son temas recurrentes en el pensamiento y las artes de la modernidad. Son metáforas vivas del vacío."⁹²

Surrealismo

El horror al vacío desarrollado históricamente por la cultura occidental es negado por la mística y por la poesía. A la imagen plena de un sujeto unitario, el surrealismo contrapone la potencialidad de las fisuras y de la fragmentación, la aprehensión del vacío y la caída en el abismo del estupor y la angustia como formas de conocimiento del discurso amoroso.

⁹² A. Ribas. D. Jou; J. Corredor-Matheos. *El vacío, ciencia y metáfora* "El buit, ciència i metàfora". Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. s. d. (Julio 2000). p.5-10 (traducido del original en catalán) Información extraída de la Página Web: <http://www.inicia.es/de/aribas/meta.html> .



La melancolía se asocia, por esto, con la actividad artística. La obra de arte sería una consecuencia de la exacerbada práctica fantasmática que constituiría el rasgo esencial de dicha actividad. Ella consistiría, según Freud en “una continuación del juego infantil y de la inconfesada, pero nunca abandonada práctica fantasmática del adulto”.(Agamben: 62) Ambos aspectos, el lúdico y el fantástico, fueron asumidos por los surrealistas, y por César Moro entre ellos.

La teoría médico-mágico-filosófica del fantasma, identifica la contemplación amorosa del fantasma con la melancolía. Según ella, el obsesivo y agotador proceso de aparición de la imagen impresa del fantasma en los espíritus fantásticos es lo que caracteriza el proceso erótico y el síndrome atrabiliario de desesperación y melancolía.

La melancolía aparece esencialmente como un proceso erótico impregnado de un ambiguo comercio con los fantasmas; y es a la doble polaridad, demoníaco-mágica y angélico-contemplativa, de la naturaleza del fantasma a lo que se deben tanto la funesta propensión de los melancólicos a la fascinación nigromántica como su aptitud para la iluminación extática (Agamben:61).

La relación entre Eros y acidia, entre amor y melancolía tiene una larga tradición en la historia de la literatura occidental. Planteada originalmente por los griegos, reapareció en el siglo XIII y es la que permite comprender el ceremonial amoroso de la lírica trovadoresca y de los poetas del dulce stil novo. Durante el Renacimiento y la Inglaterra isabelina se reencontraron nuevamente. Pero fue con Baudelaire, Nerval, de Quincey, entre otros, que se produjo la tercera edad de la melancolía.

El perturbador extrañamiento fetichista de los objetos más familiares se convirtió en el nuevo fantasma de la modernidad. Baudelaire insufló de un nuevo principio de realidad a la negación narcisista del mundo externo y a los intentos poéticos de acceder a lo inaccesible. La búsqueda de una nueva relación entre los hombres y las cosas revelaba el profundo malestar frente a la inquietante transformación de los objetos más familiares en mercancías.



En el comienzo de la 2ª Revolución Industrial, Baudelaire logra forjar una nueva sensibilidad al obtener de la transfiguración de la mercancía en la Exposición Universal la atmósfera emocional y los elementos simbólicos de su poética.

frente a la *féerie* de la Exposición Universal, que empieza a hacer converger sobre la mercancía el tipo de interés tradicionalmente reservado a la obra de arte, Baudelaire recoge el desafío y lleva el combate al terreno mismo de la mercancía.... La grandeza de Baudelaire a la invasión de la mercancía fue que respondió a esa invasión transformando en mercancía y en fetiche la obra de arte misma. Es decir que escindió también en la obra de arte el valor de uso del valor de cambio, su autoridad tradicional de su autenticidad (Agamben, 86- 87).

La mercancía – según Marx - es un bien inmaterial y abstracto que transforma los productos del trabajo humano en “apariencias” de las cosas, en una figura metafórica que cae y a la vez no cae en el dominio de los sentidos. La transformación de la mercancía en este “objet *féérique*” es el signo de que el valor de cambio está empezando a eclipsar al valor de uso.

Marx intenta aprehender lo inasible con las leyes de la razón, Baudelaire forja la sensibilidad poética de la modernidad, haciendo de la obra el vehículo mismo de lo inasible y de la inasibilidad misma un nuevo valor y una nueva autoridad. El arte renuncia a las garantías que le llegan de la inserción en una tradición inteligible, para hacer de su propia autonegación la única posibilidad de supervivencia.

El surrealismo hará del choque producido por el extrañamiento el carácter fundamental de la obra de arte. El objeto de arte se convierte en un objeto-fetiche, en un fragmento no-acabado del todo, bien inmaterial y abstracto que al perder la autoridad de su inteligibilidad tradicional se carga de la enigmática máscara de la mercancía. El poeta logra así hacer presente lo ausente y asir lo intangible.

Las cartas como objeto fetiche y como fragmento no acabado del todo dotan al discurso amoroso de Moro de una compleja dimensión: Rasgos de psicosis alucinatoria del deseo, de exaltación nigromántica o iluminación extática y de extrañamiento



fetichista aparecen en las confidencias que Moro hiciera a EAW sobre su relación amorosa con Antonio Martínez Acosta. Se descubren en ellas nuevos procedimientos de percepción del mundo y de definición del objeto y la actividad artística.

Juego y rito

La práctica fantasmática posee también un rasgo lúdico, continuación de ese juego infantil que Freud señaló nunca había abandonado a los adultos y que Moro también reivindica. Así, en la carta del 23 de julio de 1940 juega con la imagen de Divino, el pez negro que tenía en su casa, transformándolo en la representación metafórica de Antonio y juega de tal manera con sus imágenes que confunde al propio EAW. Enreda la relación analógica entre el micro y macrocosmos para transmitir la sensación de que el pez es el amado y el amor es el agujero negro en el que se sumerge el amante, espacio sideral que lo fulmina y carboniza en su tentativa de apoderarse del fuego.

Divino es negro naturalmente, como todos los seres humanos que son bellos y divinos, eso no tiene nada que ver con los negros. Un día te enviaré una foto y por qué no podrás quedar también fulminado a la distancia y de manera benévola, no como yo que estoy completamente carbonizado, porque Divino, lo has adivinado, es uno de esos seres mínimos que participan de lejos de reflejos divinos y negros totalmente negros, del ser más luminosamente negro que existe, ser de azabache bajo la velocidad del agua resplandeciente de luz negra.⁹³

Además de lo lúdico Moro rescata la dimensión ritual en el amor. A la concepción fetichista de la sobredosis de la mercancía dinero en el capitalismo y de la perspectiva utilitaria de la productividad y el trabajo, Moro contrapone la concepción arcaica de la prodigalidad ritual y del sacrificio. Vive el enamoramiento como proceso que lleva hasta el límite el principio de la pérdida y la desposesión, porque sólo a través de la destrucción y el enajenamiento del sacrificio es que se accede al amor. El amor, como la poesía, es despojado de cualquier valor de uso utilitario, se convierte en una ofrenda

⁹³ Carta del 23 de julio de 1940



ritual en la que el amante sacrifica el corazón, sacrificio extremo que le permite acceder a la dimensión superior de alma en pena y de fantasma.

Cada vez más desprovisto de sentido práctico o de la noción de control, me abandono sin poder luchar o luchando ya derrotado, a las variaciones (incesantes) y mínimas que un solo día puede contener (en) cantidad impresionante.

[Amo] [espero], he aquí a lo cual mi vida se halla reducida, pendiente de una (palabra) que acaso no me está dirigida, de una palabra que yo [in]terpreto y doy vueltas por todos lados. Si uno tuviera el más mínimo coraje, en vez de soñar veinte veces por día en romper tan terribles lazos, sabiendo lo inútil de tales decisiones, uno se suprimiría de una vez por todas de la manera más segura y discreta sin hacer ruido. Pero al mismo tiempo uno quisiera arrancarse el corazón y arrojarlo delante del monstruo que lo lleva a semejante extremo; uno anhela también en darle un sentido moral a su propia muerte. ¡Si al menos uno tuviera la esperanza de convertirse en fantasma y poder penar en las noches del ser más querido que la vida!⁹⁴

La espera, como el deseo, está unida a la noche, las tinieblas, la oscuridad. La desesperación por la ausencia y el temor sicótico al desmoronamiento, por un lado, y la noche como símbolo de la atracción nocturna de los sexos, por el otro.

La angustia expresa el temor al abandono y este miedo va creciendo progresivamente hasta convertirse en el temor clínico de un sicótico, angustiado por la idea de la pérdida y del desmoronamiento (Barthes, 37).

Las angustias del sujeto amoroso son como un veneno y pueden ser provocados por la desesperación de la espera, o por el temor al abandono, pero en todos estos casos producen heridas, lesiones insondables. "Qué maravilloso poder de un solo ser capaz de suscitar todo y con qué intensidad. Sobre todo la tortura."⁹⁵

La rebeldía contra la pérdida del objeto del amor lleva al melancólico enamorado a negar narcisistamente la realidad y a aferrarse al fantasma a quien se le otorga un principio de realidad.

No ya fantasma y todavía no-signo, el objeto irreal de la introyección melancólica abre un espacio que no es ni la alucinada escena onírica de los fantasmas, ni el mundo indiferenciado de los objetos naturales; pero en este lugar intermediario y epifánico, situado en la tierra de nadie entre el amor narcisista de

⁹⁴ Carta del 20 de junio de 1939.

⁹⁵ Carta del 23 de junio de 1939.



sí y la elección objetual externa, es donde podrán colocarse un día las creaciones de la cultura humana (Agamben, 63)

Moro intenta desesperadamente apropiarse de lo que parece inapropiable, capturar al fantasma y construir la cultura en el espacio liminal de la correspondencia analógica indiferenciada de estos distintos niveles. En sus poemas y en sus cartas reemplaza las “apariencias” del amor cotidiano de Antonio con una proyección metafórica de éxtasis que a la vez cae y no cae en el terreno de los sentidos⁹⁶. Busca el extrañamiento del amor, sacarlo de las coordenadas cotidianas de la infame realidad para revelar la topología de la irrealidad que le subyace y que el amante sólo puede captar con sus anteojos de azufre. Y es en este terreno de continuidad entre realidad y fantasía, en este terreno de las relaciones de posición entre el amante y el amado, o entre el artista y el objeto de arte que reside su concepción de cómo aprehender la realidad: “Ciertamente no

⁹⁶ La metáfora sinestésica asocia sensaciones que no tiene entre sí nada en común, pero que a través de los procedimientos de acumulación, correspondencia e identificación construyen el caleidoscopio sensorial de un nuevo rito cultural y una nueva propuesta de conocer y descifrar el cosmos. Según Fontanier, la metáfora consiste en: « présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie » (Fontanier, 1977, p. 99) “presentar una idea bajo el signo de otra idea más impactante o más conocida, que, además, no tiene con la primera ningún otro lazo que no sea el de una cierta conformidad o analogía” La gran variedad de este tropo se debería fundamentalmente a la capacidad de emplear todo tipo de palabras metafóricamente. Así, tanto el sustantivo como el adjetivo, el participio, el verbo e incluso el adverbio pueden mostrar una relación análoga entre la significación propia de la palabra sustituida y la significación propia de la palabra que se sustituye trópicamente.

Según Fontanier existen dos tipos básicos de metáforas: la metáfora física en la que dos objetos físicos, animados o inanimados son comparados entre sí, y la metáfora moral, aquella en la que algún concepto abstracto, metafísico o de orden moral se encuentra comparado con algo físico y que afecta a los sentidos, tanto si el traslado o salto de significado se dé de los primeros a los segundos o viceversa.

Para realizar nuestro trabajo de descripción y explicación retórica, nosotros nos apoyamos en la concepción de metáfora desarrollada por Fontanier y utilizamos el término sinestesia de acuerdo a Ludwig Schrader y la tradición en la que él se sustenta como “sensaciones asociadas”. (Schrader, 1975, p. 78.) Estas pueden ser del tipo de transposición identificación, en el que “Las esferas sensoriales están enlazadas como si las impresiones de una pasaran a la otra: lo óptico, por ejemplo, se representa como estimulante acústico y lo acústico como lo óptico: “El color suena, la forma resuena”. (Schrader, 1975, p. 82)

Pueden ser también del tipo de correspondencia “en los que los campos sensoriales se representan no como penetrándose recíprocamente e idénticos, sino como correspondiéndose unos a otros y como comparables”. (Schrader, 1975, p. 84)

Finalmente, pueden ser del tipo de acumulación, en el que se produce, “la evocación enumerativa, simultánea de impresiones provenientes de varios campos sensoriales”. (Schrader, 1975, p. 85)

Existen también las sinestesias ampliadas o abstractas en las que los enlaces se hacen no sólo entre varias zonas sensoriales, sino entre un campo sensorial con otro extrasensorial “la vinculación de una impresión sensible a un sentimiento, un concepto abstracto o cualquier otro objeto que no caiga sin más en el terreno de lo sensible; por ejemplo uno de los cuatro elementos de la antigua ciencia natural.” (Schrader, 1975, p. 88)



me encuentro en uno de mis días más optimistas, así es, veo siempre los colores infames de la realidad. El amor no viene más a prestarme sus maravillosos anteojos de azufre.”⁹⁷

Moro intenta capturar a Antonio, pero Antonio no es sólo una realidad objetual externa, es una alteridad cuya presencia invade al poeta. Moro sale de la imagen narcisista de su yo en búsqueda de ese espacio de interconexión, de continuidad entre el sujeto y el objeto para negar la binariedad de ambos como mutuamente excluyentes. Negar en el sentido dialéctico de inclusión y superación de la contradicción al acceder a una dimensión distinta de la realidad. Ese momento de continuidad se da en el momento de la aprehensión física, sensorial, en los momentos de éxtasis, de angustia o de vacío que genera la percepción sensible. La poética de Moro plantea cómo expresar mediante la palabra esa otra dimensión de la realidad, el mundo bizarro de la sensación, del deseo, de las pulsiones.

Poética

Para que la palabra sea capaz de aprehender la riqueza y la multiplicidad simultánea de los sentidos y de transmitir estas pulsiones tiene que hacer explotar los cánones normales de la palabra. Esta es la función de la poética surrealista, despojar a la palabra de todo valor de uso tradicional y posicionarlas en una relación inusual cuyo significado sólo se puede aprehender a nivel del sistema en su conjunto. Los recursos literarios a los que apela para lograr dicho efecto de extrañamiento del objeto artístico y de choque con la tradición canónica van del uso de la paradoja de una letanía que repite un cúmulo de enumeraciones caóticas en el poema Antonio, al recurso de la metáfora sinestésica dominante en los poemas de *La tortuga ecuestre* y *Lettre d'amour*, y de ahí a los

⁹⁷ Carta del 18 de julio de 1939



fragmentos de discurso amoroso inmersos en el flujo conversacional de textos de dicción biográfica tales como las cartas y las cartas-diario de Moro a EAW.

La función del arte reside en crear fantasmas capaces de aprehender el aura única e irrepetible de este proceso de transformación del sujeto por el objeto y transmitirlo. El lugar de la palabra, la poesía y las formas simbólicas es aquél en el que, según Freud, el hombre logrará gozar de sus propios fantasmas sin escrúpulo ni vergüenza y la topología de lo irreal diseñará al mismo tiempo una topología de la cultura. El amor, como la poesía, abre así una nueva dimensión del conocimiento, permite leer la realidad con sus anteojos de azufre.

Pero no se trata tan sólo de la incesante tentativa de la cultura humana de conocer la máxima realidad fantaseando la máxima irrealidad, sino de capturar y transmitir la fuente de la fantasía, ese momento de unión del sujeto y el objeto. La poética surrealista sería una de estas tentativas de dar cuerpo al proceso de creación de los propios fantasmas y de apoderarse mediante una práctica artística de aquello que de otro modo no podría ni asirse, ni conocerse. La dificultad reside tanto en que construir los procedimientos para capturar ese momento, como en aquellos necesarios para revelarlo.

Mediante la apropiación del momento de creación de la fantasía se puede entrar en relación con la irrealidad y lo inapropiable en cuanto tal, y así apropiarse de la realidad y de lo positivo. He ahí la dimensión utópica de la búsqueda moreana y surrealista. Utopía que incorpora la tradición fantasmagórica de la melancolía y la acidia medieval, la patología del amante enamorado del amor y los síntomas atrabiliarios del vacío y de la angustia, pero aporta el descentramiento y extrañamiento de lo cotidiano y su búsqueda de la dimensión sensible en el proceso del enamoramiento y del conocimiento. El objeto artístico es desmercantilizado, en el sentido que se revela que tras de los objetos hay sujetos que los producen e intercambian, para luego adquirir el valor de objeto artístico



en tanto producción única e irrepitible que se intercambia en un proceso de semiosis intersubjetiva en cambio constante.

Eros y modernidad

La modernidad está asociada a la capacidad del individuo, en el sentido moderno, de reflexionar sobre su propia práctica y de observar su propia observación. Tres dimensiones son importantes en la reflexión metadiscursiva de Moro sobre el amor: El papel del cuerpo en la aprehensión sensible de la realidad y en el conocimiento de la misma; la autorreferencialidad del erotismo y la relación entre el cuerpo propio y el poder político.

En sus poemas y cartas Moro enfatiza la materialidad del cuerpo que siente, la dimensión polisensorial y sinestésica de la sexualidad y el erotismo para comprender y definir el concepto del amor. Al hacerlo niega la versión cartesiana del “pienso luego existo” y le opone la perspectiva de un cuerpo que siente y piensa, de la materia que siente y se piensa a sí misma. La centralidad del cuerpo y la sexualidad en su discurso amoroso reivindica al erotismo como una de las formas fundamentales de aprehensión sensible y actualiza la importancia de éste en el sistema de las pasiones y relaciones humanas desde una perspectiva moderna.

Para Bataille, el erotismo implica la autonomización de la sexualidad de cualquier fin reproductivo. Señala que la actividad sexual es común a los hombres y los animales sexuados, pero que sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, convirtiéndola en un fin en sí misma alejada de la finalidad reproductiva.

Moro asume como propia esta percepción autorreferencial de la sexualidad (sexo sin reproducción, como un fin en sí mismo, el del goce y el placer) y la liga en forma particular a la naturaleza del amor homosexual. En el texto que proclama la consigna



“Desde el Perú por el surrealismo mundial” debate burlescamente con aquellos intelectuales que tratan con eufemismos el tema o distorsionan la realidad.

[...] ¡poetas de domingo! ¿no hemos visto últimamente a un senil gramófono académico atreverse en su demencia triste y dominical a comentar entre rebuznos, balidos y “jipios” del más puro flamenquismo, el libro intocable de Salvador DALÍ? ¿no traducía el venerable infusorio, pozo de ciencia: “Tête de mort essayant de sodomiser un piano à queu” por “Cabeza de muerto ensayando de fecundar un piano de cola?” ¿Desde cuando la sodomía, admirablemente estéril, ha servido como propagadora de la especie, como medio de reproducción de los pianos de cola en particular? Esto no es ni ingenuo lo cual sería lamentable, ni corresponde a una teoría científica novísima defendida por el señor O. M-Q; no, esto no es sino el canalla y cobarde sistema de confusión, la hipocresía saltante y la demencia ad portas de quien no se atreve a llamar las cosas por su nombre ni aun cuando la responsabilidad de ellas no le incumbe, para caer, en su afán infantil de rechazo, en una afirmación tan rotunda de que es posible la fecundación por sodomía. (Moro, 1958, 9)

El erotismo es la autoconciencia de la sexualidad. No se trata sólo de la práctica humana erótica, sino de la autoconciencia sensible y discursiva del rol que esta juega en el conjunto de las relaciones humanas modernas. En la poesía y las cartas de Moro la reflexión sobre la naturaleza del amor homosexual por Antonio es un importante elemento de su propia autodeterminación social y de género y de su autorreconocimiento e identidad.

Quiero hablar de la amiga de la que ya te he hablado tantas veces. Ella supera en cojudez toda medida imaginable, ella es idiota, ni siquiera buena, loca sin interés, norteamericana 300%, y pegajosa y absurda como un pulpo. Es absolutamente alienada y pretende que estoy enamorada de ella, pero que tengo miedo de ella porque soy un tímido sexual, inhibido y reprimido, que no osa acostarse con ella a pesar de mi muy fuerte deseo. ¿no es increíble? Esta mañana le he dicho una vez más que se desilusione de una vez por todas, que si yo no me acuesto con ella es porque no siento el menor deseo por ella. No se puede ser más tarada, se rió con un aire de sobre entendimiento tácito para mostrarme que ella no lo creía para nada. ¿Qué se puede hacer con tal obstinación? El único medio sería enviarla al diablo y no verla más, pero hay otras cosas que me obligan a ser indulgente con ella. Oh, puedes creerme porque a decir verdad ni siquiera siento por ella afecto, es por un hábito malsano y por comodidad porque ella cuida a mi perro cuando me voy a trabajar.

Tengo una rabia sorda contra ella porque no es más que una carita y cree que puede gobernar mi vida y ser el objeto de una violenta pasión de mi parte. Debe ser más imbécil que loca, me jode a un punto delirante. Mil veces me ha visto patear de cólera y de angustia por A. Y es tan idiota que nada la puede



convencer de mi indiferencia total por ella. Si esto continúa, me volveré loco o la mataré. Pero no vale la pena siquiera pegarle, es una cojuda.

[...]

Querido perdóname por haberte entretenido tan largamente con una loca sin futuro, con una débil criatura que logra por un milagro de perversidad inocente hacerme la vida menos insoportable. Pero nada que hacer, las personas que uno desprecia y que uno tolera se vengan de una manera prodigiosa.

Te abraza

Moro⁹⁸

Al reivindicar la capacidad de inventar su propia sexualidad en tanto constructo cultural y de deshacer la binariedad de los géneros Moro concibe el erotismo como forma de trasgresión y de lucha. La sexualidad es para él una parte importante del proceso de autorreferencialidad de los individuos y por eso la división entre lo íntimo y lo privado se presentará como un medio importante de autoaprehensión y autorreconocimiento.

Desde esta perspectiva, la decisión de “salir del clóset” es expresión de un proceso típicamente moderno en el que se saca la sexualidad del mundo privado y se lo asume como parte del derecho público a que se respete su vida privada y su opción y preferencia sexual. Es una toma de posición en la que se relaciona explícitamente el cuerpo y la sexualidad con el poder y la política. Moro asume la defensa de la homosexualidad y rompe con el movimiento surrealista al polemizar con la reivindicación única que Breton hiciera del amor heterosexual en *Arcane 17*:

“Encontrar el lugar y la fórmula” se confunde con “poseer la verdad en un alma y en un cuerpo”; esta aspiración suprema basta para desarrollar ante sí misma 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, al extremo que el uno sin el otro aparezca como “el producto de disociación, de disolución de un solo bloque de luz” (*Arcane 17*, pág.41). Todo esto está muy bien y es muy bello, pero sólo de manera alegórica. Desde luego la afirmación de que todo ser humano busque un único ser de otro sexo nos parece tan gratuita, tan oscurantista que sería necesario que el estudio de la psicología sexual no hubiera hecho los progresos que ha hecho para poder aceptarla o pasarla por alto siquiera. ¿Acaso no sabemos, por lo menos teóricamente, que el

⁹⁸ Carta del 14 de diciembre de 1940.



hombre persigue a través del amor la satisfacción de una fijación infantil más o menos bien orientada, más o menos aceptada por el superyo, por la sociedad. ¿Quita esto algo al amor, no lo enriquece más bien de una especie de fatalidad dramática determinándolo ya desde su infancia?

Mientras el hombre no tenga conciencia cabal de sus propios problemas íntimos, de su sexualidad bien o mal orientada, mientras no sepa a qué obedecen ciertos reflejos condicionados psíquicos, mientras reconciliado con su propio drama interior no se enfrente a la realidad, no podrá pretender ser guía ni resolver en lo esencial los conflictos colectivos. Al Surrealismo, en Arte, corresponderá haber enunciado con mayor valentía tales cuestiones, sin haber, desgraciadamente, llevado con rigor objetivo a sus últimas consecuencias la simple enunciación como, por ejemplo, en el caso de *Recherches sur la sexualité* publicado en el último número de *La Révolution Surréaliste*. (Moro, 1958, 41).

La relación entre las confesiones amorosas al amigo y la toma de posición pública al “salir del clóset” evoca los argumentos de Foucault respecto de la expansión secular de la confesión como parte de una “incitación al discurso”, discurso que transformó el deseo sexual en un sistema codificado de sexualidad. El epistolario de Moro y las cartas a Antonio nos revelan la naturaleza de un deseo “queer”, aproximación teórica de los estudios literarios que se apoya en las ideas que Foucault desarrolla en *Historia de la sexualidad* y en su planteamiento acerca de la modernidad del surgimiento de la homosexualidad como una categoría discreta desde fines del siglo XIX.

La importancia del cuerpo propio en la sintaxis discursiva y la semiótica de las pasiones, la autorreferencialidad erótica presente en sus discursos y metadiscursos y, por último, las confesiones privadas sobre el deseo “queer” y la lucha pública por reivindicar dicho deseo son las principales marcas de la relación entre Eros y modernidad en la obra poética de Moro y en los fragmentos del discurso amoroso presentes en su epistolario.

El siguiente capítulo indagará la relación entre la imagen metafórica del fantasma y los fragmentos polémicos o didácticos en sus cartas. Ellas nos permitirán abordar la imagen del fantasma de la revolución surrealista concebida como una propuesta contracultural de crítica a los principios sobre los que se erige el sistema capitalista. Visión fantasmática del intelectual surrealista que juzga y critica la práctica de los



intelectuales canónicos, la de los indigenistas o la de aquellos autotitulados de vanguardia que se acercan, sin embargo, al poder, o conviven con el sistema.



CAPÍTULO 4

EL FANTASMA DE LA REVOLUCIÓN SURREALISTA

Este último capítulo busca esbozar brevemente la naturaleza de la propuesta surrealista para comprender el paradigma ideológico, filosófico y político en el que los fragmentos críticos de las cartas se inscriben. El énfasis en la comprensión del surrealismo como una nueva lectura crítica de la modernidad y la forma particular que ésta adquirió en el contexto peruano y latinoamericano, permite ubicar el paradigma desde el que Moro se autodetermina como escritor, artista e intelectual y la relación contradictoria que establece con el poder político y social, así como con la comunidad académica de su época.

Surrealismo

El surrealismo surge como movimiento luego del fracaso a la convocatoria del Congreso Internacional por la Determinación y la Defensa del Espíritu Moderno que pretendía reunir a los representantes de las principales tendencias artísticas del momento. El proyecto fracasó en gran medida por la negativa de Tzara a participar en él, lo que



implicaba la ausencia de Dadá y la respuesta anarquista a las consecuencias de la Gran Guerra, pero el programa enarbolado por el surrealismo encarnó el nuevo espíritu de la modernidad y la lectura que el arte de vanguardia del siglo XX proponía: un arte oracular asociado a la noción de videncia formulada por Rimbaud, y el automatismo psíquico como un medio de romper con los límites reductores de la teoría del sujeto y la subjetividad de la filosofía trascendental.

Su caracterización en 1924 como movimiento independiente de vanguardia es una clara expresión del proceso de autoconciencia del desarrollo cultural y la propuesta de una nueva acepción de la teoría de la praxis, aquella que concibe el arte como una forma de vida cotidiana y el papel transformador de la poesía como una práctica social que extraña, descentra y hace explotar tanto las formas de vida como la lógica de una modernidad que habían conducido a la guerra y a la debacle al pensamiento y la cultura occidental.

Sus propuestas pusieron en cuestión la mirada tradicional con la que la modernidad se había comprendido a sí misma hasta la fecha y anticipó una serie de cambios tanto en la filosofía como en las ciencias humanas. Su interés por el psicoanálisis amplió el ámbito de autocomprensión y autorreflexión del sujeto. El surrealismo no se concibió a sí mismo como un movimiento literario, poético o artístico, sino como un medio de conocimiento, particularmente de áreas que nunca habían sido exploradas: el inconsciente, el sueño, los estados de vigilia, la locura, los estados alucinatorios, la fantasía, la magia y lo maravilloso. Breton y sus seguidores no vieron dicha búsqueda como opuesta a la racionalidad y la lógica de las ciencias sociales y experimentales de la época, sino como una nueva forma de aprehender y conocer la realidad desde una perspectiva distinta: el de la experiencia y la aventura interiores.



El objetivo final de esta exploración era proponer una nueva forma de aprehender y conocer la realidad en la que ya no rigiera la visión reductora de la racionalidad positivista del siglo XIX y su concepción de totalidad y causalidad. El pensamiento analógico y la asociación interminable de relaciones entre el consciente y el inconsciente, entre la razón y la locura, entre la lógica y la sensibilidad, la sensación y el entendimiento crearon un marco cognitivo disímil. Se buscaba reestablecer la unidad de dos dominios que hasta entonces permanecían escindidos en aras de una unidad total del hombre y de éste con el mundo. Una unidad no lógica, sino analógica.

No se concebía ya un mundo estable, ordenado e inteligible. La visión de la modernidad burguesa de la totalidad, del racionalismo, del papel atribuido a las ciencias como medio de conocimiento de la realidad y de la existencia de un yo unificado es completamente trastocada y cuestionada. La visión del surrealismo es la de un mundo fragmentado, simultáneo, lúdico, que no está regido tan sólo por las leyes de la lógica tradicional; un mundo descentrado que cambia de coordenadas espacio-temporales, un mundo de relativismos y no de verdades, un mundo de autoconciencia y de búsqueda de un sí mismo que se deconstruye con el tiempo.

Examinando retrospectivamente, uno se pregunta si esta nueva visión en el terreno del arte no correspondería con la naturaleza de búsquedas de nuevos paradigmas científicos, si las nuevas maneras de aprehender la realidad propuestas por la teoría de la relatividad y el principio de incertidumbre de la física cuántica no tendrían que ver con la imagen de un universo cambiante de relaciones dinámicas e intercambiables entre sujeto y objeto propuestas por el surrealismo. Se plantean también nuevas interrogantes sobre la relación entre el arte y el pensamiento científico, así como sobre la conciencia que el pensamiento científico tiene de sí: ¿Cómo se conectan la nueva concepción de praxis creadora propuesta por el surrealismo y el papel de la fantasía y la creatividad en



el desarrollo de las teorías científicas? ¿Cuál es la vinculación entre la comprensión de la metáfora hecha por el surrealismo y la propuesta de la psicología y la lingüística cognitiva sobre la metáfora como una forma de conocimiento de la realidad? ¿Qué relación posible existe entre el universo probabilístico de la física cuántica y el universo del azar y la posibilidad del arte surrealista?

Correspondencia y modernidad surrealista

Moro se identifica con el espíritu de lo moderno y la crítica a la modernidad instrumental preconizada por el surrealismo. Reconoce esta visión del mundo como un espectro subversivo que amenaza el orden establecido en la Europa de guerra y la cultura y el arte occidental. Pero también lo asume como un proyecto artístico y vital con el que bombardear las arcaicas instituciones y la idiosincrasia de una América Latina y un Perú pre-moderno y oligárquico.

Moro no propugna una adhesión acrítica a este proyecto de modernidad artística. Es consciente de que la modernidad en países como México y el Perú implican una percepción asumida desde sus propias coordenadas espacio-temporales y desde su propia ubicación y desplazamiento como sujeto histórico. La construcción de sus mitos poéticos está preñada de referentes culturales prehispánicos y su lectura de la realidad contemporánea de diferentes temporalidades históricas.

La lectura intertextual de algunos fragmentos polémicos y críticos de las cartas a EAW y algunos ensayos de *Los anteojos de azufre* es una valiosa fuente primaria para el estudio de la forma particular en la que Moro adhiere a la modernidad. A través de este estudio se busca descifrar la posición política e ideológica que subyace en dicha relación para comprender la visión del mundo que implicaba para Moro asumir una militancia surrealista. Se examina la naturaleza de su crítica al sistema capitalista, a la guerra, a la



burguesía, la oligarquía local y al estalinismo para comprender por qué el surrealismo es visto como un espectro que amenaza al orden establecido. Se estudia su posición crítica sobre el arte, la cultura y frente a los intelectuales y la academia, sean estos oligarcas, indigenistas o de vanguardia, así como frente al uso de la lengua y la tradición crítica en el Perú. Se intenta sobre estas bases definir el perfil de artista e intelectual con el que Moro establece afinidad y por qué el paradigma de la polémica es el que predomina en este aspecto de su trabajo artístico e intelectual.

Cartas

Las cartas son el testimonio de un individuo que representa una categoría social y que emite un discurso sobre una sociedad dada en un momento dado, pero es, asimismo, el discurso producido históricamente por esta sociedad e implica una formalización y una retórica específica. En el nivel antropológico las cartas se sitúan en el eje de articulación entre lo individual y lo social, en la encrucijada de los caminos individuales y colectivos.

Así, Moro es un poeta y pintor que se enamora perdidamente en México, milita en el movimiento surrealista internacional, convive con los intelectuales surrealistas refugiados que se establecen en dicho país y escribe sus cartas en medio de acontecimientos decisivos. Estudiar su correspondencia implica, por lo tanto, leer sus cartas desde una triple dimensión: histórica, social y literaria.

En el ámbito histórico, el periodo en el que se produce el intercambio epistolar entre César Moro y Emilio Adolfo Westphalen va de 1939 a 1955, si bien el periodo que se estudia es el de 1939-1940. La primera carta conservada es la del 30 de abril de 1939, pero no fue la primera escrita porque en ella misma se mencionan cartas anteriores.



Al centro del intercambio epistolar de todo este periodo está la publicación de la revista *El uso de la palabra*, co-dirigida por Moro y Westphalen, cuyo único ejemplar saliera en diciembre de 1939. En el editorial de la revista, dividido en dos acápites, ambos poetas dejan sentada su posición frente al capitalismo, la guerra y las fuerzas políticas inmersas en ella. Señalan en el primer acápite: “En 1925 sitúan los surrealistas el fin de la era cristiana. *El uso de la palabra* quiere recordar que estamos en 1939.” Terminan dicho acápite con la siguiente afirmación: “*El uso de la palabra* escupe a la bestia fascista y a la bestia stalinista. Quiere decir que se atiene a todas las consecuencias.” (Moro 1958: 15)

Terminan el segundo acápite reiterando dicho mensaje:

Y contra las aves negras del oscurantismo, los cuervos sombríos del imperialismo fascista de sesos descolgados en descomposición, de los imperialismos democráticos de lengua de hormiguero y cola de ratón, de la burocracia stalinista con una colmena de moscas en cada ojo, oponemos nuestra confianza en el destino del hombre y en su próxima liberación.

En 1925 sitúan los surrealistas el fin de la era cristiana. El USO DE LA PALABRA quiere recordar que estamos en 1939. (Moro 1958: 16)

En ambos acápites hay una reiteración pero su orden está invertido, en el primero se nos ubica en el plano de la era histórica, enfatizando la debacle del dominio de la cultura occidental para concluir con la manifestación histórica contemporánea de dicha debacle, la guerra y el estalinismo. En el segundo se termina el acápite señalando en primer lugar la barbarie de la guerra y la esperanza en el futuro para cerrar la estructura circular del texto con la paradoja temporal entre 1925 y 1939. En 1925 ubican los surrealistas el fin de la era cristiana porque el nacimiento del movimiento surrealista revela la decadencia de toda la era anterior, pero el editorial recuerda hiperbólicamente y enfáticamente que ya se está en 1939. La advertencia cumple una doble función: la de anunciar el nivel de descomposición en la que se encuentra la cultura occidental y la de anunciar la



necesidad de su próximo fin. Para Moro y Westphalen existe, en esta etapa de su correspondencia, una relación inextricable entre la crítica a la cultura occidental en su conjunto y la oposición a la guerra imperialista y al sistema capitalista que la produce.

Guerra y estalinismo

Inevitablemente, numerosas cartas se refieren al estallido de la Segunda Guerra Mundial y al pacto Hitler-Stalin, a la situación durante la guerra de los intelectuales europeos, en general, y de los surrealistas en particular y se mencionan otros hechos de actualidad como al atentado contra Trotsky y su posterior asesinato. Sus comentarios configuran el contexto socio político y las opciones históricas e ideológicas por las que los intelectuales de la época debían optar.

Fragmentos incisivos y comentarios mordaces van configurando la imagen de una regresión histórica, signada por una guerra imperialista que ha llevado a una alianza a las fuerzas oscurantistas del nazismo y el estalinismo, regímenes concebidos como gemelos idénticos que hunden a los obreros y campesinos en la barbarie.

20 de mayo- Las nuevas fuerzas de Europa son atroces el mundo corre el riesgo de tener una nueva Edad Media con el triunfo de las fuerzas aliadas del comunismo y del nazismo. Si París cae en manos de los alemanes estamos completamente jodidos. Es horrible imaginarlo. Las fotos de la guerra en Holanda son aterradoras.⁹⁹

Desde hace 25 años les explican que la guerra imperialista es una consecuencia del capitalismo, ya lo sabemos, ¿y después? Eso no ha impedido para nada que la guerra estalle y que las masas se hagan aplastar como moscas. Sería necesario más rigor y un poco más de sentido simplemente humano para abordar asuntos parecidos. Los imperialismos se destruyen mutuamente, pero en la espera son los obreros y los campesinos los que revientan tanto en Alemania como en Francia.¹⁰⁰

⁹⁹ Carta del 17 de mayo. Escrito en la parte superior de la 1ª hoja de la carta.

¹⁰⁰ Carta del 4 de noviembre de 1939.



El pacto Hitler-Stalin y las acciones bélicas y políticas que dicho pacto implicó llevó a Moro, a quien su gran amigo Ricardo Tenaud conoce como comunista en el barco de regreso de París a Lima, a denunciar al estalinismo. La Guerra Civil Española fue el hito histórico que lo llevó de ser un surrealista compañero de ruta del movimiento comunista internacional a la crítica abierta al estalinismo y a renegar del movimiento comunista. Transitó este camino crítico desde la publicación de CADRE, el boletín de defensa de la República española que editaran en 1936 con Manuel Moreno Jimeno y EAW, asqueado ya desde entonces por la negativa estalinista a auxiliar la lucha del pueblo español y por el condicionamiento de su apoyo a los mezquinos intereses económicos y políticos de la burocracia de Moscú.

Me pedías que te enviara noticias más seguras de aquí, pero casi no es posible No veo la diferencia que pueda existir entre el Universal o El Nacional y “El Comercio”, con algunos matices es la misma cosa. Sabes ampliamente que la URSS invadió Polonia y que la basura de Stalin no se detiene frente a ningún intento de salvar las apariencias. ¿Te acuerdas la manera de la que hablaba de la URSS en la época del Boletín, cuando escribí una nota en la que hablaba del partido de la no-intervención? Luego creímos, evidentemente era una cochinado(¿), que se debía suprimir y hacerme y hacernos creer que lo que la URSS vendía a precios fabulosos en España era pura filantropía, ya que a pesar de todo no se podía decir que se trataba de ayuda revolucionaria. Juzgar la actitud de Stalin queriendo explicarla o explicársela como una estrategia sabia que lleva dios sabe a qué fines revolucionarios escondidos, no puede ser más que el producto de los peores bandidos, pendejos, embrutecidos que componen desde hace tiempo el PC bajo la III (Internacional) Si frente a la simple mención del nombre de Stalin un individuo no escupe todo su desprecio, lo considero el peor de los pendejos, el miserable más bestia y yo estaría mil veces mejor al costado de Hitler que a favor de Stalin. Esto hablando naturalmente en el terreno del absurdo como cuando uno se propone a sí mismo elegir entre un cuchillo o una espada, y pido perdón al cuchillo y la espada por nombrarlos al hablar de tamaña carroña, cuando hubiera sido más justo elegir entre un pedazo de mierda y otro pedazo de mierda y tomar como salida válida la muerte que es la mierda total bañando con su reflejo amarillento la vida que se nos ofrece apenas uno abre los ojos y debe adaptarse al trabajo, a la hambruna, a la larga espera de los días en los que uno se nutre de migajas y de odio por la siniestra condición humana.¹⁰¹

¹⁰¹ Carta del 19 de septiembre de 1939.



Muchos de sus comentarios parecen más bien objeciones a los argumentos esgrimidos por Westphalen sobre la naturaleza de la doctrina marxista. El uso de preguntas retóricas como las citadas a continuación tiene un tono didáctico paternalista y apunta a enfatizar el carácter verdadero e incontrovertible de su posición:

¿No crees, además, que una doctrina que ha hecho más que fracasar y no ha dado ningún resultado práctico verdaderamente apreciable, sino al contrario desencadenado un cretinismo absoluto en Rusia y el hitlerismo y el fascismo en el mundo debe estar sujeto a caución? Evidentemente, no se debe concluir a partir de esto que yo me haya convertido un nazi, solo si uno objetiva un poco su pensamiento se ve que actualmente no hay diferencia sensible entre el comunismo y el nazismo. Por el momento es necesario tener en cuenta tantas cosas que habíamos dejado deslizarse a un segundo plano, todos los asuntos del dominio del espíritu y de la personalidad en su devenir colectivo, naturalmente, pero como afirmación feroz, no como una especie de solución de azúcar en el agua para hacerla tragar a esos cretinos que son los comunistas de toda especie. Todos se han equivocado totalmente en lo que respecta al arte, veo como ejemplo a los artículos mediocres y chatos de Trotsky sobre Diego Rivera, y todavía Trotsky pasa por ser el más esclarecido dentro del movimiento. Si no has roto la carta en la que te hablaba de este artículo tendría curiosidad de ver las líneas en las que hablaba del asunto.¹⁰²

Ni Trotsky se salva de su apreciación crítica, si bien la naturaleza de su objeción está más bien vinculada a la incomprensión que él y los marxistas revelarían sobre el problema del arte que a posiciones políticas sobre la guerra. De hecho, la consigna ¡Abajo la guerra! que Moro asume era la posición oficial del movimiento trotskysta. (Combinación ecléctica de anarquismo y algunas posiciones trotskystas).

Nosotros intelectuales estamos de corazón con los pueblos de Inglaterra, Francia, Alemania, Polonia, etc., y contra los siniestros antropófagos: Chamberlain, el Provocador, Hitler el Demente Paralítico, Mussolini el Gran Comendador del excremento, Daladier, el Inaugurador No 2 del monumento a los muertos. Por la guerra civil contra la guerra de fronteras, por la fraternización de los ejércitos en lucha en contra de las propias burocracias y de los líderes traidores a la causa de la liberación humana. Pedimos garantías para las vidas de los intelectuales que se hallan señalados por su espíritu antiguerrero, que son los guardianes y la esperanza de salvación del tesoro cultural humano (Moro, 1958, 28).

¹⁰² Carta del 4 de noviembre de 1939.



La oposición a la guerra de los amigos e interlocutores no se hacía, sin embargo, como meros observadores. El intercambio epistolar muestra propuestas concretas para sacar manifiestos, escribir cartas, invitar intelectuales y sacarlos de Europa o para publicar artículos y organizar eventos. Todo esto en las más difíciles condiciones de lucha por la supervivencia.

He propuesto a los intelectuales trotskystas lanzar un manifiesto condenando la guerra y demandando seguridad para los surrealistas y los intelectuales honestos. En todo caso, si ellos no lo hacen lanzaré ese manifiesto por mi parte y cuento con tu firma, incluso sin consultarte... ¡Todo el mundo tiene miedo! ¿Miedo de qué? De perder el festín. Todos esos perros que trataban a los surrealistas de idealistas y contrarrevolucionarios no son capaces de rendirse a la evidencia.¹⁰³

Breton y Pierre Mabille vendrán probablemente a México. Los hemos invitado. Tú debes hacer invitar a Eluard y Péret por intermedio de la universidad de Lima. Es necesario dirigirse al gobierno francés de la manera más oficial posible, diciéndole que la universidad, y si no es la universidad un grupo cualquiera, invita a esos dos poetas a dar conferencias sobre el arte y la poesía francesa. En lo que respecta a los pasajes es necesario una suscripción, y con relación a su vida allá se debe formar un comité en los EEUU que enviará un subsidio para permitirles vivir. Se trata, sobre todo, de poder sacar a esos hombres del infierno europeo. Piensa bien a quién se puede dirigir uno y dime si es necesario que le escriba a Basadre, por ejemplo. No se debe dudar en abordar a los personajes archioficiales. Paalen hizo eso con éxito. Quisiera tu respuesta lo más rápido posible.¹⁰⁴

Dictadura

Durante la década del 30 Moro manifiesta en múltiples oportunidades y por medios diversos su oposición a los gobiernos dictatoriales y los regímenes oligárquicos que gobernaron al país durante esa década. Así, en 1934 proporciona la información necesaria para el volante surrealista “La mobilisation contre la guerre n’est pas la paix” en el que se denuncian las sangrientas medidas tomadas por Sánchez Cerro contra los marineros de los buques Grau y Bolognesi que se levantaron contra la mala alimentación y la arbitrariedad de las medidas disciplinarias. Si bien, como señala Coyné él no pudo

¹⁰³ Carta del 7 de septiembre de 1939.

¹⁰⁴ Carta del 26 de septiembre de 1940.



firmar dicho volante por su calidad de residente extranjero en Francia, fue el autor intelectual del mismo.

El año 1936, Oscar R. Benavides, el entonces presidente peruano anuló las elecciones y se apoderó del poder. Fue en ese momento que Moro formó un grupo militante llamado CADRE (Comité de amigos de la República Española) integrado entre otros por EAW y Manuel Moreno Jimeno y publicó un boletín con el mismo nombre. Con el tiempo, los artículos evolucionaron cada vez más hacia la política interna del Perú y en él se incluyó artículos sobre los trabajadores marítimos y portuarios, así como sobre los mineros de la Oroya, Cerro de Pasco y Casapalca. CADRE hizo, además, un llamado a la acción en contra de la política de Benavides:—cambio que Moro pagó caro cuando tuvo que exiliarse.

Hacemos, pues, un llamado a los hombres de conciencia libre en el Perú para que se unan sus esfuerzos para contrarrestar la acción del fascismo en España y en el Perú. No nos dejemos desalentar por la canalla de imprenta, pongamos nuestro esfuerzo al lado de la causa que es justicia y que defiende los principios de libertad, de democracia tan penosamente conquistados por el hombre, contra los apetitos desenfrenados de los Franco... (CADRE 1: 2).¹⁰⁵

Moro dejó Lima por encontrarse envuelto en dificultades político sociales con el gobierno de Benavides. En 1937, la policía incursionó en su casa y confiscó los ejemplares del boletín CADRE. Llegó a México con un pasaporte en el que estaba impreso el sello del exilio, problema que acarreará diversas consecuencias y aparecerá posteriormente en sus cartas. Los problemas de los regímenes políticos de Perú y México de los años 39 y 40 casi no son nombrados en su correspondencia, sus comentarios se centran más bien en los acontecimientos de la guerra y los regímenes y gobernantes responsables directos de ella o en las instituciones sociales y la idiosincrasia peruana y mexicana..

¹⁰⁵ Datos fotocopias CADRE.



Asimismo, las observaciones en sus cartas sobre el carácter de numerosas instituciones - desde el correo hasta el funcionamiento de las legaciones extranjeras - hablan de su rechazo al legado burocrático colonial y de una mirada crítica a los vicios administrativos, la morosidad y la mentalidad colonial que caracteriza a amplios sectores de la sociedad mexicana y peruana.

Te puedes imaginar en qué estado te escribo con las horribles noticias sobre el terremoto en el Perú, naturalmente la embajada ha estado cerrada ayer y hoy y no ha proporcionado ninguna información ...

...El Perú es un país infecto, sus representantes en el extranjero no han sido jamás de alguna utilidad, deberían de haber dado información a todos aquellos que tenemos seres queridos en ese país infecto, pero esos señores estaban ausentes y no había nadie que conteste el teléfono¹⁰⁶

Te enviaré tal como te había prometido una copia de los dos artículos que hice para el boletín de la Fiari (Federación internacional de artistas revolucionarios independientes). Ciertamente no aparecerá, estamos en México. Qué gran chiste de país, jamás se había hecho una propaganda parecida en el vacío. No hablo del país como posibilidad, pero la realidad es engañosa a más no poder.¹⁰⁷

Abajo el trabajo

Empero, la oposición de Moro al sistema capitalista no se limita a manifestaciones históricas como la guerra, la burocracia estalinista o los gobiernos locales y la idiosincrasia nacional de algunos países atrasados, apunta a las leyes básicas de funcionamiento de dicho sistema y a su lógica cultural. En la carta del 8 de febrero de 1940, aquella en la que intercambiara propuestas con Westphalen para la futura publicación de un segundo número de la revista *El Uso de la Palabra*, el poeta le escribe al entrañable amigo: «Además en un sitio visible habrá que poner algunas

¹⁰⁶ Extracto de la carta escrita el 26 de mayo de 1940.

¹⁰⁷ Extracto de la carta escrita el 18 de julio de 1939.



consignas del Surrealismo del tipo “Abajo el trabajo” que adoro de manera particular y que fue básica en mi adhesión al surrealismo.»¹⁰⁸

¿En dónde habían planteado tales consignas los surrealistas? En el volante surrealista “La revolution d’abord et toujours”¹⁰⁹, firmado por Aragon, Artaud, Breton, Eluard, Desnos, Soupault, Benveniste y Quéneau entre otros, y publicado en agosto de 1925, se plantea: «Partout où règne la civilisation occidentale toutes attaches humaines ont cessé à l’exception de celles qui avaient pour raison d’être l’intérêt, « le dur paiement au comptant ».¹¹⁰ E inmediatamente después: «Nous n’acceptons pas les lois de l’Economie ou de l’Echange, nous n’acceptons pas l’esclavage du Travail, et dans un domaine encore plus large nous nous déclarons en insurrection contre l’Histoire».¹¹¹

En su famoso libro *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* Max Weber plantea que el capitalismo es un producto específico del occidente moderno europeo y que dicho sistema presupone una racionalidad cultural. La lógica del sistema capitalista no estaría basada en un egoísmo utilitarista o en el mero afán de lucro y en la acumulación del dinero, características ambas pre-modernas, sino en una ética que concibe a la riqueza como producto de la virtud del trabajo. Se concibe al trabajo como un fin en sí mismo, como una profesión, en el sentido religioso del término.

En todo caso, lo absolutamente nuevo era considerar que el más noble contenido de la propia conducta moral consistía justamente en sentir como un deber el cumplimiento de la tarea profesional en el mundo. Tal era la consecuencia inevitable del sentido, por así decirlo, sagrado del trabajo, y lo que engendró el concepto ético de profesión (Weber: 88-90).

¹⁰⁸ Moro, César. *Correspondencia inédita de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen*. Fragmento de la carta del 8 de febrero de 1940. Traducción del francés. Rodrigo Quijano y Yolanda Westphalen.

¹⁰⁹ ALTMAN, Georges. AUTOCOUTOURIER, Georges et al. *L’Humanité*. 21 septembre 1925. Citado de los textos de *La revolución en primer lugar y siempre*. Publicado en la página web del “Centre de Recherche sur le surréalisme”: http://www.cavi.univ-paris3.fr/Rech_sur/

¹¹⁰ «Ahí donde reina la civilización occidental todos los lazos humanos han cesado excepto aquellos que tienen por razón de ser el interés. “el duro pago al contado”» Traducción Y.W.

¹¹¹ Y continúa posteriormente «Nosotros no aceptamos las leyes de la Economía o del Intercambio, no aceptamos la esclavitud del trabajo, y en un dominio todavía más amplio, nos declaramos en insurrección contra la Historia». Traducción YW.



El ideal religioso protestante de la realización del hombre reside en su concepción de productividad en el trabajo. El desarrollo del capitalismo es producto de una lógica cultural y de una ética que plantea que uno debe ser productivo y vivir para trabajar y no trabajar para vivir.

Al endiosamiento de la productividad del trabajo y el fetichismo del dinero y la mercancía en la sociedad capitalista, los surrealistas europeos oponen la consigna ¡Abajo el trabajo!. El artista, rechazado por el propio sistema capitalista, que no considera productivo su trabajo artístico y cultural, transforma su marginalidad en una fuente de saber y de poder alternativo, y construye sobre la base de este rechazo una suerte de contraataque cultural.

La consigna planteada por los surrealistas pretende socavar, minar, las bases mismas de esta lógica cultural y por eso Moro adhiere a ella desde su primer acercamiento al movimiento. Al asumir dicha consigna, Moro incorpora en ella, sin embargo, una forma diferenciada de cuestionar el logos occidental y de vivir la modernidad en América Latina ¿Qué contiene esta consigna para Moro? ¿Por qué tuvo ese impacto en su adhesión al movimiento surrealista? ¿Qué lógica cultural está combatiendo y cómo lo hace?

La consigna ¡Abajo el trabajo! deviene en Moro en un grito tridimensional que conjuga y superpone tres temporalidades históricas distintas: 1) la lucha contra la racionalidad económica capitalista en la que se basa el mercado y contra la realidad del trabajo explotador que el artista tiene que realizar para sobrevivir 2) la permanencia de rezagos aristocratizantes que funden el grito surrealista con el grito señorial de tradición hispana de rechazo al trabajo, y, finalmente, 3) La contraposición de trabajo versus ocio, reivindicando la “productividad” creativa del juego, el azar, el placer y el ocio, dimensión utópica planteada en las sociedades socialistas o “comunistas” en las que cada uno vive de acuerdo a sus necesidades.¹¹²

¹¹² Cita de la ponencia « ¡Abajo el trabajo! El grito tri-dimensional de la modernidad surrealista! » presentada en Jalla-Lima, en agosto de 2004.



En las confidencias que hace a Emilio Adolfo Westphalen en sus cartas se va configurando el universo del trabajo al que él se refiere. Podemos comprender, a través de ellas, las precarias condiciones de vida de un poeta y artista ajeno a los círculos académicos oficiales y su negativa a subordinarse a las reglas del juego del medio intelectual latinoamericano y del prácticamente inexistente mercado cultural en América Latina: « Durante todo este tiempo, no sé en absoluto si pueda llegar a encontrar algo capaz de cubrir mis gastos por más modestos y reducidos que éstos sean. Actualmente gano tres pesos por semana. Debemos reconocer que no es mucho. »¹¹³

Son apenas las 11 de la noche y sigo en la oficina. Los empleados se han ido para una asamblea y me he quedado con otros empleados, luego habrá que hacer la liquidación y saldremos a las dos o tres de la mañana. Se precisan la desesperación y la falta absoluta de recursos para aguantar un trabajo de este tipo que es ya una verdadera afrenta y más que un atentado a la más elemental dignidad humana. Pero dejemos eso, y pasemos a otra cosa, y así por siempre hasta morirnos. Ninguna esperanza económica se dibuja en algún porvenir ligeramente cercano.¹¹⁴

Las cartas nos van mostrando el obsesivo y agotador proceso del síndrome atrabiliario de la desesperación y de la melancolía, no sólo con relación al amor sino al universo del trabajo artístico. El desorden melancólico es producto del deseo contradictorio de intentar abrazar lo aparentemente inasible, la simple posibilidad de dedicarse profesionalmente y por completo al arte. En vista de que no se puede acceder al objeto del deseo, porque en el sistema capitalista el trabajo artístico no es considerado productivo, y un artista no puede vivir de su profesión, el poeta realiza una puesta en escena masoquista de sufrimiento y autocastigo:

He adelgazado de una manera sorprendente. Actualmente peso vestido 47 kilos y medio. Nunca antes había alcanzado tal límite. Muy a pesar mío, pero es así.

¹¹³ Carta del 30 de abril de 1939.

¹¹⁴ Moro, César. *Correspondencia inédita de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen*. Fragmento de la carta del 27 de enero de 1940. Traducción del francés. Rodrigo Quijano y Yolanda Westphalen.



Imposible de encontrar trabajo, todo está cerrado para los extranjeros. Cuánto tiempo más me mantendré todavía, no sé nada.¹¹⁵

Moro nos revela en su correspondencia que tras la “ética del trabajo” y la virtud de la productividad asumida como valor en la sociedad capitalista, lo que existe es la realidad de la explotación del trabajo humano.

Son las 11 y 30 de la noche y apenas acabo de regresar del trabajo. Estamos en el país de las conquistas revolucionarias en América, lo cual no impide que entregue de 12 a 16 horas de trabajo diario. En las 8 horas restantes debo dormir, comer, bañarme, vivir. Es increíble pero es un hecho. La condición humana es tal, que tiemblo de perder este trabajo y de recomenzar mi búsqueda inútil dirigida en el mismo sentido, encontrar algunas monedas para poder vivir. Estoy casi contento de no poder pensar en mis pulmones indoloros, mis riñones rotos, a no ser más el autómatas que trabaja y come y duerme a comisión. Según el capricho del patrón tenemos a veces dos horas para comer, a veces a las dos o a las cuatro se almuerza, en la noche se cena generalmente entre las 11 y medianoche. He aquí de lo que está hecha mi vida. Esto por el lado exterior, mecánico. Naturalmente ya no hace pensar en la publicación del libro, no he podido ver a un médico, no podré guardar cama para que me hagan la punción lumbar indispensable para comenzar un tratamiento. ¿Cuánto durará esto? No lo sé.¹¹⁶

Aunque la mirada de Moro frente al trabajo es fundamentalmente anti-capitalista, existe también en ella otras dimensiones, verbigracia, el rechazo al trabajo o la identificación del mismo con las llamadas “clases bajas” y el vil dinero - tradición de raigambre hispánica colonial - y la oposición juego versus trabajo que reivindica el ocio y el tiempo libre planteado por los socialistas.

Moro identifica a veces los efectos agobiantes y embrutecedores del trabajo y “la vida del autómatas promedio mitad sensible, en parte de hierro o de materia amorfa, o de

¹¹⁵ Ibidem. Fragmento de la carta escrita el 26 de julio de 1939.

¹¹⁶ Ibidem. Fragmento de la carta escrita el 30 de diciembre de 1939.



humor¹¹⁷ a la simple labor mecánica, revelando así una cierta mirada aristocratizante superpuesta a esta mirada anticapitalista.

En el segundo poema de su primera plaqueta *Couleur de bas rêves, tête de nègre*, utiliza los mecanismos de perversión de la representación del humor negro para describir hiperbólicamente y corrosivamente la realidad exterior de la vida en los bajos fondos, realidad tal como la percibe él y a la que se niega a someterse.

En los bajos fondos
 un reloj de vasos de dientes
 calma el horror de móviles prados
 prestar da risa
 los insectos se tragan el color
 apacible de murallas en marcha
 un ruido de los diablos
 ayuda el débil pensamiento
 brillante como una monedita de cobre
 hombres-neumáticos de manos sucias
 ocupan el aire
 al saludar la medianoche con voces duras
 los más jóvenes beben petróleo
 mezclado con ausencias de pensamiento
 que emiten los autillos
 sepultos bajo baldosas (Moro 1987b:)

En este poema la vida de los trabajadores en los bajos fondos se grafica con una hipérbole "Debajo de los bajos fondos". El escenario que se construye busca el efecto de extrañamiento frente a las condiciones infrahumanas del trabajo mecánico transformando lo cotidiano en inusual. Se busca obstaculizar, trabar la representación de los acontecimientos y de su nexos opresivo con el yo creando objetos totalmente subversivos.

La relación inusual del reloj con el vaso y el uso de una sinécdoque que define el objeto por el material que lo compone nos transmite la idea de un objeto de baja calidad, hecho de material de desecho. La suciedad y la miseria, material e intelectual, son

¹¹⁷ Carta del 17 de septiembre de 1939.



presentadas por Moro mediante metáforas sinestésicas "los insectos se tragan el color apacible de murallas en marcha" "un ruido de todos los diablos ayuda el débil pensamiento brillante como una monedita de cobre", para concluir con mucha ironía, en esas condiciones "prestar da risa" y es imposible pensar.

Lo interesante es que este extrañamiento, esta falta de sentimentalismo que lleva a una cierta ironía escéptica, se logra no sólo mediante la naturaleza explosiva que emana del campo semántico que produce el encadenamiento de metáforas, sino con la ayuda de metáforas sinestésicas tanto de identificación como de correspondencia. En el verso "los insectos comen el color" se identifica el efecto luminoso del color con la experiencia gustativa del comer y en "las voces duras" la emisión de sonido de las palabras con la característica táctil de la dureza. Finalmente, al concepto abstracto del pensamiento se le atribuye la característica visual de ser brillante y mediante un símil se establece una correspondencia con el brillo emitido por una monedita de cobre.

El orden jerárquico tradicional de las sensaciones no sólo se ha invertido, sino que el desplazamiento metafórico de una sensación al dominio sensorial de otra tiene como objeto expresar esta zona de indeterminación entre dos semiósferas sensoriales distintas que permitan acceder a una realidad sensorial otra, realidad sensorial que es a su vez contrapuesta al dominio de la razón y las categorías lógicas revelando el absurdo del mundo del trabajo a través del humor negro. Se aprecia el papel de eje articulador de sentido que la aprehensión sensible juega, tanto en la estructura retórica como en la construcción de la poética y del universo poético de Moro.

Los hombres que trabajan son hombres-neumático de manos sucias que beben petróleo con ausencia de pensamiento. Para Moro la realidad del trabajo no se aprehende o conoce lógicamente y categorialmente, sino sensible y visceralmente. Al concepto abstracto del pensamiento se le atribuye la característica visual de ser brillante, pero mediante un



símil se establece una correspondencia con el brillo emitido por una simple monedita de cobre, probablemente falsa. El ruido de los diablos del trabajo no permite más que pensamientos débiles, o simplemente no deja pensar, el trabajo explotador convierte a los hombres en neumáticos y entierra en vida a los trabajadores, sepultos bajo baldosas.

El efecto irónico en la obra de Moro surge de la asociación de metasememas y metalogismos en una misma expresión, en la que el referente al cual remiten los versos, contradice o modifica la descripción que se da de éstos. Al relacionar ambos términos, los últimos se revelan como profundamente ilógicos, o en contradicción con los parámetros admitidos como tales por la sociedad. El establecimiento de relaciones inusuales entre objetos ordinarios es el que produce el efecto de esta suerte de extrañamiento que busca revelar el absurdo del mundo en su cotidianeidad a través del humor negro.

¿Cuál es la visión del trabajo asumida como valor en la sociedad capitalista y cómo es descentrada por los surrealistas? Weber fundamenta cómo la ética religiosa protestante transformó al trabajo en un fin en sí mismo, y cómo convirtió la virtud de la productividad en el principio sobre el que se erige la sociedad capitalista. Moro descubre, con una burla sin gravedad que no perdona a nada ni a nadie en su efecto corrosivo, que tras los móviles prados y las apacibles murallas en marcha del sistema capitalista lo que existe es la realidad de la explotación del trabajo humano. La asociación, sin embargo, de los efectos agobiantes y embrutecedores al sucio trabajo mecánico nos revela una cierta mirada aristocratizante superpuesta a esta mirada anticapitalista.

La dimensión utópica del sueño es la otra estrategia discursiva que se crea en el epistolario y en la poesía moreana. El sueño confunde textualmente las percepciones reales de las imaginarias, mezcla el estado liminal entre realidad e irrealdad y crea un



espacio de indiferenciación que subvierte la realidad y construye una nueva. Moro sueña, ¿con qué?:

Sueño siempre con plena vigilia: una linda casa y dinero para gastar y ser brutalmente ocioso y tomar baños de sol y comer mucho y tener centenares de cactus y muchas tortugas. No salir nunca de casa a no ser que sea para nadar. Tendría también un gato, dos es demasiado para quererlos y un scotch terrier negro. Un loro, algunos pájaros en una jaula. Pero sobre todo cactus y otras plantas, pero no flores. Y libros y aprender inglés y pintar y hacer collages y pescados. Me volvería muy sabio. Antes de dormir debo contarme historias de amor. Es mi manera de poseer aquello que no tengo. Solo me falta el dinero, es estúpido. Te escribo a la luz de una linda vela roja porque se acaba ir la electricidad ¹¹⁸

En esta imagen del tiempo libre y el ocio también se superponen visiones distintas, el sueño de vivir de rentas imaginarias y no trabajar con el uso del tiempo libre para el desarrollo de todas las potencialidades artísticas e intelectuales. El sueño de poder pintar y volverse sabio es el que acerca a Moro al semiemergente o semi-insurgente movimiento obrero y a la utopía planteada en las sociedades socialistas o “comunistas” de que cada uno viva de acuerdo a sus necesidades.

Modernidad

En el debate sobre la modernidad y la post-modernidad realizado entre Marshal Berman y Perry Anderson, este intenta explicar el origen y la naturaleza social del conjunto de prácticas y doctrinas estéticas de vanguardia a partir de la intersección de diferentes temporalidades históricas en lo que él llama un campo de fuerzas triangulado por tres coordenadas decisivas. Se trata, en primer lugar, de la codificación de un academicismo institucionalizado dentro de una sociedad todavía masivamente influenciada por las clases aristocráticas o terratenientes que siguen marcando la pauta

¹¹⁸ Moro, César. *Correspondencia inédita de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen*. Fragmento de la carta del 20 de junio de 1939. Traducción del francés. Rodrigo Quijano y Yolanda Westphalen.



política y cultural en la Europa de la pre-guerra. La segunda coordenada es la aparición incipiente y esencialmente novedosa de la tecnología de la segunda revolución industrial y la tercera coordenada es la perspectiva de una revolución social inminente.

Las vanguardias habrían surgido contra este academicismo, criticado sus valores culturales y se habrían articulado en tanto movimiento en oposición a ellos. Las vanguardias europeas habrían florecido en el espacio comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente técnico todavía indeterminado y un futuro político todavía impredecible; en la intersección entre un orden dominante semi-aristocrático, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente.

La Primera Guerra Mundial habría alterado las coordenadas pero no habría eliminado ninguna de ellas, sólo la Segunda Guerra Mundial habría destruido estas tres coordenadas históricas, y con ellas, la vitalidad de las vanguardias. (Anderson, 92- 116) En América Latina, sin embargo, esta triangulación e intersección de temporalidades históricas diferenciadas no se acabó luego de la Segunda Guerra Mundial, sino se conservó durante mucho más tiempo y tuvo una manera específica de ser vivida por los intelectuales latinoamericanos.

La obra de Moro constituye un texto de frontera que surge de la triangulación de estas tres semiósferas distintas en el terreno histórico y social: La oposición al trabajo y la lógica cultural del capitalismo lo acerca a los sectores que se rebelan contra dicho sistema; su desafío a la esclavitud del trabajo, recurriendo para ello al humor negro y al sueño, lo aproxima a todos aquellos que luchan por una utopía libertaria, pero a pesar del carácter avanzado de su lucha contra el capitalismo, la oligarquía y los sectores señoriales, su mirada conserva algunos rasgos aristocratizantes.



La contradicción entre la perspectiva dual del trabajo como artista y el trabajo para vivir lleva a Moro y a los surrealistas a sumar fuerzas con todos aquellos que sueñan con una revolución. Desde esta perspectiva la teoría del fantasma adquiere como una de sus acepciones principales, la de espectro. En la consigna ¡Abajo el trabajo!, y en el sueño de poseer aquello que no se tenía - la profesionalización del artista y la más absoluta libertad de creación frente al Estado y a las propias leyes del mercado - se encuentra latente el espectro de la revolución surrealista. Este acecha al viejo orden oligárquico, desafía a la institucionalidad académica y amenaza al “stablishment” y al orden burgués. El surgimiento de nuevas clases sociales alentaba las expectativas de poder hacer entrar en crisis el viejo edificio con todos sus valores culturales.

Arte y cultura

Hay una contradicción material entre la naturaleza de las búsquedas artísticas de los surrealistas y las posibilidades, que un sistema en crisis y en guerra como el capitalista, puede ofrecerles. Los surrealistas cuestionan y critican la autoridad y la tradición de lo que es considerado “obra de arte” y “actividad artística”.

El intercambio fetichista de mercancías en la sociedad capitalista – incluidos los objetos artísticos - oculta que lo que se intercambian no son objetos sino relaciones sociales intersubjetivas. Se intercambian horas de trabajo humano y las relaciones sociales que la organización social del trabajo engendra.

Los surrealistas buscan transformar la concepción del objeto y del sujeto artístico, descentrando dicha relación. Para ello buscan redefinir ambos términos, desenmascarando o subvirtiendo la noción de productividad y la ética del trabajo que se supone implícita en ellos. Se niega la concepción utilitaria del objeto artístico y se adopta la concepción sacrificial del gasto improductivo como definición de la actividad artística. La obra de arte no se realiza en el mercado, es una energía que se consume en



sí misma (narcisismo), un don u ofrenda que se da en sacrificio sin esperar nada a cambio y sirve para acceder a otra dimensión de lo real y para invocar fuerzas superiores.

Así, por ejemplo, los “ready-made objects“, creados por Marcel Duchamp desde 1914, definen su naturaleza no por el trabajo que tomó la creación del objeto, sino por la simple elección de tal como objeto artístico. No se produce el objeto sino se lo extraña, se lo aliena de las relaciones cotidianas en las que estaba inmerso y se descubre su “valor” artístico al mostrarlo en relaciones inusuales o desde otro ángulo.

La perspectiva anti-utilitaria se adopta también en los objetos surrealistas” de Breton o en los “objetos de funcionamiento simbólico” de Dalí. En ambos casos, se trata de objetos cuyo valor no proviene del trabajo incorporado en ellos, sino de la carga onírica, mágica o simbólica que adquieren en relación con el sujeto. En 1924, en « l’Introduction au Discours sur le Peu de Réalité » Breton propone fabricar y poner en circulación “certains de ces objets qu’on ne perçoit qu’en rêve” ¹¹⁹, y en 1930 Dalí construye y define los “objetos de funcionamiento simbólico”.

La intervención del surrealismo fue decisiva en la crisis fundamental del objeto artístico que se desarrolló a lo largo de todo el siglo XX, y llamó la atención sobre diversas categorías de objeto existentes fuera de los objetos oníricos y simbólicos propuestos por el movimiento: objeto natural, objeto perturbado, objeto encontrado, objeto matemático, objeto involuntario. ¹²⁰

Los surrealistas también desafían y se oponen a la definición de la “actividad artística” como un trabajo, en el sentido tradicional dado por el capitalismo. Dicha actividad es concebida, más bien, como un rito o una actividad sacrificial, concepción que según algunos estudios etnográficos recientes caracterizaría las formas arcaicas de la

¹¹⁹ “ciertos objetos que uno no percibe más que en sueños” citado de la Introducción al Discurso sobre el Poco de Realidad.

¹²⁰ Citados en el “Dictionnaire abrégé du surréalisme” *Diccionario abreviado del surrealismo*



economía. El artista recurre al sueño, la magia, el automatismo o el juego para negar la definición de actividad artística establecida por la autoridad y la tradición de la academia y en este proceso autodestruirse y enajenarse a sí mismo.

El estupor, la sensación de pasmo y asombro, define una de las características de la modernidad y de las vanguardias. Asombro frente al desarrollo tecnológico, a los avances científicos, las concentraciones urbanas y la transformación de la vida cotidiana. Pero también hay una sensación de pasmo, de quedarse paralizado frente a la disminución de las actividades intelectuales y frente a la indiferencia o conformismo que situaciones extremas como la guerra producen en la vida del “autómata promedio”

Acontecimientos de tal magnitud trastornan/conmocionan el mundo que uno se queda en cierta manera paralizado.

El estupor no se ha disipado todavía. Estamos a merced de algunos brutos que tiene al mundo en camisa de fuerza de desgracia. Todo esto se suma a la insostenible vida personal, con un gusto muy marcado de ceniza, a la asimilación imposible, a la cruel esperanza, a la tenaz desesperación, a las incesantes variabilidades del barómetro del amor siempre en tiempos borrascosos. ¿Pero qué puedo agregar a la descripción minuciosa del malestar que me agobia? Tú lo sabes, tú lo experimentas quizás con tanta agudeza, con tantos matices mínimos como los millares de espinas que te afloran a la piel, el corazón, el cerebro, los nervios y la nostalgia inmensa, irreflexiva, irracional, sorda y tumultuosa. Las deslumbrantes alternativas de la ausencia y de la presencia. El fondo del corazón lacerado, vacío. La vida del autómata promedio, mitad sensible, en parte de hierro o de materia amorfa, o de humo. Más que nunca siento que no podré alejarme de esta angustia, de este anillo que me atenaza y sólo me destruye a medias, que me usa con perseverancia, con minucia, finamente. Y el tiempo, el odioso tiempo que marcan los relojes, todas las torres con reloj en el mundo, mientras que el ruido inútil, el movimiento inútil fragmenta este mundo podrido, embrutecido/absurdo y vil.¹²¹

El surrealismo intenta producir un choque frente al pasmo y provocar el asombro mediante el extrañamiento y transformación de lo cotidiano y reproducible en único e irrepetible. Busca sacudir la vida del autómata promedio, enfrentándolo con la magia del ritual, el abismo del saber revelado en el sueño y la pesadilla y el poder corrosivo del humor negro.

¹²¹ Carta del 17 de septiembre de 1939.



Moro recurre al extrañamiento de los objetos y las relaciones familiares y logra extraer sonrisas de los elementos más triviales en los momentos más severos y cruciales. Así luego de comentar su nombramiento como responsable del boletín de la Fiari y su disposición a renunciar para no solidarizarse con textos “cojudos”, hace una humorística disquisición sobre un sombrero y un agudo retrato de su tía Rosalba.

Me sume en la desesperación que no hayas podido comprar los sombreros. ¡Los veo perfectamente! Yo mismo en París compuse un sombrero para una pequeña actriz que tenía que ponerse un sombrerito ridículo en escena. Como es natural el sombrero se convirtió en un ex voto maravilloso, un estupendo monumento funerario, un nido, una colina en primavera, una caballeriza ideal, un cuadro comestible, la concreción de una furiosa nostalgia, un sombrero de ondino. Si se llevaran sombreros de este tipo, se podría conjurar la mala suerte. Debería ponerse en cada ventana un sombrero-rio en una jaula de vidrio, entonces se vería la lluvia agarrarse de ella y fragmentos de estrellas vendrían en la noche a rodear la jaula maravillosa del sombrero-cantante. Siempre recuerdo las soberbias plumas de avestruz que adornaban uno de los sombreros de mi tía Rosalba. Este sombrero con plumas negras y magenta hasta el violeta, le trajo desgracia. Era un sombrero de Esquilo. Lo usaba con un vestido de **sourah verde-lile**. En casa hay un retrato de ella con ese vestido. Luego he manipulado mil veces esas plumas ya desprendidas del sombrero, verdaderos desechos. (chequear transcripción y traducción). Hacia el final de su vida, Rosalba¹²² se convirtió en un ser extraordinario. Con un nombre tan bonito no se puede sino elegir ciegamente un día el objeto que le jugará una espantosa pasada.¹²³

La dimensión utópica del tiempo libre para crear, jugar, leer o soñar es una de las temáticas presente en el epistolario y en la poesía moreana. El derecho a la pereza crea un espacio de indiferenciación que subvierte la realidad para construir una nueva. Moro sueña con apropiarse y conquistar ese derecho.

Ayer me quedé casi todo el día en mi casa como me gusta tanto y como no estoy nunca en disponibilidad de hacerlo; tenía que esperar una llamada de teléfono que tenía que darme algo de dinero. Así que aproveché el día para leer, escribirte, dormir, cortarme las uñas: releí varias veces “Le corbeau”. La traducción de Mallarmé es estupenda.¹²⁴

¹²² Hermana del papá, una tía por la que César Moro y su hermano sentían un gran afecto. Ayudó a la madre de Moro cuando enviudó y fue una figura presente en la crianza de los hijos. Murió cuando Moro estuvo en Europa con su hermano Carlos.

¹²³ Carta del 8 de agosto de 1939.

¹²⁴ Carta del 22 de junio de 1939.



La dimensión fantasmal en el epistolario también se crea a partir de la figura irreal que alguien se imagina o cree ver. Se sueña con el amado o con el objeto del deseo. El sueño descentra y extraña al objeto artístico al confundir las percepciones reales de las imaginarias y producir un estado liminal de indiferenciación entre ambas. Moro sueña con historias de amor porque para él el amor, al igual que el juego y la creación artística, es improductivo, sacrificial y simbólico: “Antes de dormir debo contarme historias de amor. Es mi manera de poseer aquello que no tengo”¹²⁵

El epistolario se convierte así en una suerte de historias de la mil y una noches en las que Moro juega el papel de Scherezade y le cuenta a EAW sus sueños y pesadillas, historias en las que el amor y la imagen de la muerte se entrelazan y son vistas a través de unos maravillosos anteojos de azufre, historias quizás para salvar la vida.

Ciertamente no me encuentro en uno de mis días más optimistas, así es, veo siempre los colores infames de la realidad. El amor no viene más a prestarme sus maravillosos anteojos de azufre. Me encuentro en el período en el que uno tiene sueños que lo [lanzan](...) *pautelant?* en la grisura abominable del amanecer sin esperanza, de un día extenso como un día sin hambre. Aquellos sueños que quiero creer que son compensatorios, sí, pero en una tan débil medida, una odiosa medida de nueva adaptación, como la de un individuo al que le cortan las dos piernas y que se adapta gracias a sus fuerzas escondidas a su nuevo tipo de vida de muñón sangrante con un corazón. Ayer soñaba todavía con la *bière*; *bière* en francés escrito de la misma forma tiene dos sentidos totalmente distintos: el de cerveza y el de sarcófago. Avanzaba a cuatro patas en una semi oscuridad. Al despertarme comprendí que a veces uno puede arrastrarse sin ensuciarse. Sin embargo en el sueño era una calle del día anterior, un terreno vago, la avenida Chapultepec: y habiendo dejado la puerta de la casa sin llave para ir a comprar cerveza me esmeré en volver antes de llegar, habiéndome dado cuenta súbitamente del peligro, así en cuatro patas. Esperaba a alguien y es por eso que tenía que comprar alcohol. Ese alcohol que estaba solo no me dijo nada. Ahora podría incluso emborracharme, pero qué podría hacer sino sentirme más solo o huir solo de esta contrariedad. Tengo horror de viajar solo. Luego soñé con mi madre, era consolador y terrorífico, una mezcla del aviso publicitario de los neumáticos Michelin en blanco y maravillosamente delgado y figuras griegas: la máscara con los ropajes del teatro griego.¹²⁶

¹²⁵ Carta del 20 de junio de 1939.

¹²⁶ Carta del 18 de julio de 1939.



Intelectuales

Moro y Westphalen asumen la modernidad desde la perspectiva contestataria y perturbadora del surrealismo. Leen críticamente la realidad política, social y cultural con la ayuda de los anteojos de azufre que dicho enfoque les proporciona, pero no sólo la realidad en sí, sino la lectura de los otros sobre esta realidad.

La autoconciencia sobre el papel y función de los intelectuales en la sociedad es un elemento clave en el proceso del desarrollo artístico e intelectual del siglo XX. Para las vanguardias, y para el surrealismo en forma particular, el objetivo no es más el de reproducir el mundo exterior, sino el de trabajar el objeto artístico como un fin en sí y el de reflexionar sobre el lenguaje artístico y el proceso mismo de creación artística. Se trata de una suerte de reflexión metalingüística. Pero no sólo meditan sobre el proceso de creación del objeto artístico, sino observan y critican a aquellos que lo hacen. Producen una anti-crítica, o lo que quizás pudiera ser llamada una metacrítica.

Hay dos enfoques desde los que se aborda la problemática de los intelectuales: la colaboración de Moro con EAW y los surrealistas e intelectuales considerados honestos, representantes de un nuevo tipo de artista e intelectual; y la visión crítica, polémica y contestataria frente a esa "élite directamente interesada en impedir, retardar o disimular el nacimiento de valores nuevos, subversivos por definición"¹²⁷, sean estos intelectuales burgueses, estalinistas, o representantes mediocres y exhibicionistas de una falsa vanguardia.

En el grupo de colaboradores intelectuales y amigos se encuentran Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Wolfgang y Alicia Paalen, Remedios Varo, Leonora Carrington, Benjamín Péret, André Breton, Gordon Onslow Ford, José María Arguedas, Manuel Moreno Jimeno, Rafael Méndez Dorich, Paco Abril de vivero y EAW entre

¹²⁷ Eluard Paul. Citado por EAW en "La poesía y los críticos". *El Uso de la Palabra*. Diciembre de 1939.



otros. En el segundo grupo ubica a OMQ, a Vicente Huidobro y Pablo de Rohka, entre los peruanos y latinoamericanos, y a Aragón y Eluard cuando abandonaron las filas del surrealismo.

En la correspondencia se interconectan ambas ópticas. Moro colabora con Westphalen, le cuenta al amigo sobre sus encuentros y relaciones con poetas y pintores de su entorno, al mismo tiempo que opina sobre otros.

En el ámbito de la colaboración, asistimos a innumerables comentarios críticos y diversas formas de intercambio intelectual que abarcan el famoso periodo mexicano de la producción poética de Moro; la publicación de *El uso de la palabra*; la escritura del prólogo y la participación en la organización de la Exposición Surrealista Internacional realizada el 17 de enero de 1940; las colaboraciones en revistas como *Dyn*, *el Hijo Pródigo*, *Letras de México*, *el boletín de la Ffari* y el intercambio de poemas y poemarios. Los corresponsales hablan sobre sus proyectos y los problemas que enfrentan para que estos se cristalicen: "Te envío dos o más bien tres nuevos poemas. Dame tu opinión al respecto. ¿Te mandé ese en el que hablo de Antonio, de Cretina y César?"¹²⁸

Estamos en el país de las maravillas. Había escrito el prefacio para el catálogo de la exposición, hoy me llamaron de la Galería para que mutile mi texto. Como trabajo como un esclavo no he podido hablar por teléfono con Paalen y no sé su opinión, de modo que ignoro del todo lo que resultará de todo esto. Quieren que suprima un párrafo sobre la era cristiana, otro sobre Aragón¹²⁹, otro sobre los intelectuales y no quieren que llame bárbaros conquistadores a los españoles. Es decir casi nada.¹³⁰

Pero la crítica es también implacable. En casi todas las cartas de Moro aparecen agudos juicios críticos sobre los académicos y la intelectualidad así como una mordaz valoración del papel de los mismos en la sociedad.

¹²⁸ Carta del lunes 10 de julio de 1939, parte de una muy larga carta/diario, que se inicia el 20 de junio y termina el 12 de julio de 1939.

¹²⁹ Luis Aragón

¹³⁰ Carta del 6 de enero de 1940.



Lo que me cuentas sobre los intelectuales de allá, no me sorprende en absoluto. Esas personas, todos esos tipos son de una debilidad, de una pobreza lamentable. Lo que les falta a esos señores es la dialéctica. Tienen un estómago indomable y sus organismos no están bien diferenciados. Algunos llevan el estómago en lugar del corazón, el culo en la boca y no tienen ni cola ni culo. Cagan parabólicamente. La mierda que parte de sus cerebros describe la parábola ideal y entra de nuevo engeguciéndolos en sus bocas ávidas de alimento ideal, de arte, de literatura, de gloria. ¿Qué haríamos nosotros con todo eso?¹³¹

Ayer en la noche fue el vernissage de la Exposición, un mundo loco y totalmente imbécil, una reacción incluso menor que en el Perú, aunque es cierto que anoche estaba el mundo chic e intelectual. La exposición es muy bella, te contaré todo en detalle en la próxima carta. Te envío el catálogo en el próximo correo.¹³²

Al centro del intercambio epistolar de estos años está el trabajo conjunto para la publicación de la revista *El Uso de la Palabra*. En ella hay un texto de Westphalen sobre la poesía y los críticos y otro de Moro titulado A propósito de la pintura en el Perú. En ambos artículos se polemiza con las propuestas artísticas y con las miradas críticas de los intelectuales contemporáneos sobre la poesía y la pintura peruana de su época. Hablando sobre los intelectuales, dice Westphalen: “En el Perú esta especie tiene representantes malignos, anodinos, sensibleros, otros llenos de doblez, de perfidia o, sencillamente los más, de ignorancia. Ellos definen, clasifican, premian, condesciende, exhortan. La poesía está en otra parte.”¹³³

Acusa a algunos poetas de trasnochados, religiosos y oscurantistas y a críticos como Luis Alberto Sánchez de ignorancia y condescendencia en su juicio crítico para hacer entrar en el canon sólo a poetas y artistas representantes de una estética pasatista. A Estuardo Nuñez le imputa incomprensión del objeto de su crítica, la poesía de Eguren, y desconocimiento del surrealismo. En la carta del 25 de febrero de 1940 Moro comenta las observaciones hechas por el amigo en la revista:

¹³¹ Carta del 28 de agosto de 1939.

¹³² Carta del 18 de enero de 1940.

¹³³ Westphalen, Emilio Adolfo. “La poesía y los críticos”. En : *El Uso de la palabra*. No 1 Lima-Perú. Diciembre de 1939.



Primero lo que está bien: tus artículos son sencillamente sensacionales y de un coraje admirable. El texto sobre la poesía y los críticos hay poca gente que se hubiera atrevido a escribirlo en un medio como el del Perú. Ese texto debe atraerte muchas molestias y te indispone con todo el mundo. Me reí y me regocijé enormemente con lo que les dices a tus críticos. En cuanto a Estuardo me da un poco de pena, porque es tan gentil a pesar de su pedantería y su ignorancia total sobre la poesía. Que más da, eso no hace sino acrecentar el mérito de tu artículo.

¿Qué critican Moro y Westphalen? Aparte de la visión del mundo y la naturaleza de las propuestas políticas, sociales, culturales y artísticas de los intelectuales que no comprenden o atacan al surrealismo, critican también la conducta de algunos intelectuales frente al poder y la fama, el uso del saber para acceder al poder o el aparentar un saber para proyectar una imagen de autoridad que en realidad oculta oportunismo y falta de autenticidad en la palabra. Ellos se constituyen así en el jurado calificador de dicha elite y la someten a su juicio crítico.

No imaginas la cantidad de molestias que ocasionó Diego, que hizo lo mismo que Frida, dos enormes cuadros y quería el mejor lugar. Te cuento todo esto sólo a título documentario y no hay necesidad que tú se lo cuentes a otros. Además por la foto del catálogo podrás juzgar las cojudeces de los títulos de los cuadros de Diego y la fealdad del famoso "Mandrágora, etc..." Es alguien, representa todas las cualidades del genio sudamericano, con todas las argucias y una loca habilidad de engañar a las personas y hacerse pasar por alguien bueno. Puedo hablar con toda justicia, porque es muy gentil y no le guardo ningún rencor, porque nunca me ha hecho sino amabilidades en nuestras relaciones poco continuas. En cuanto a su surrealismo nadie se la cree, es el milésimo intento por hacerse de una reputación que por otro lado no precisa en absoluto, ya que en los Estados Unidos gana un dinero inmenso y es considerado como un genio sin igual. En París eso no funcionó, a pesar de "Minotaure". Como sabes las personas tienen un instinto bastante fino y conocen la pintura. Hacía falta mil circunstancias para que Breton cayera en la trampa que le ponía Rivera, él que es tan lúcido fue mecido como un niño.¹³⁴

Paradigma de la polémica

El estudio de las cartas muestra que los intelectuales surrealistas se definían como tales en una crítica no sólo al objeto artístico, sino a la actividad del sujeto artístico. El

¹³⁴ Carta del 27 de enero de 1940.



paradigma de la polémica rige su relación con aquellos que conciben al arte como un medio de acceder al poder o de acumular dinero, de aquellos que se adaptan a la autoridad de la tradición y la academia o al gusto del autómeta promedio y del sistema que lo engendra.

El paradigma de la polémica tiene antecedentes importantes en la tradición de la formación de los intelectuales en la historia y la literatura peruana. Manuel González Prada es según Gutierrez Girardot uno de los constructores del arte de la “justa injuria” y sus ataques constituyen una crítica ilustrada a las visiones del mundo y a las situaciones sociales y políticas que se cristalizan en ellas. No es casual, entonces, que Moro se identifique con el espíritu polémico de Manuel González Prada y considere sus textos como uno de los pocos que vale la pena rescatar en la tradición ensayística peruana:

No sé si tú te acuerdas que habíamos buscado juntos textos ateos para la antología que proyectaba Péret pero que no fue publicada nunca. Me dirigí a la Biblioteca de Lima, mejor dicho a las bibliotecas, sin encontrar nada que valiera la pena salvo algunos textos de González Prada.¹³⁵

Sostiene Gutiérrez Girardot que los intelectuales europeos concebían su papel en la sociedad, desde la publicación del Manifiesto de los intelectuales en 1898, como el de un tribunal en oposición al militarismo, el antisemitismo, la corrupción política y la injusticia como sistema. El panfleto de Zola “j'accuse” que acompañó al manifiesto, y el manifiesto mismo, realizaron la tarea ya planteada por Kant de someter todo a la crítica de la razón y dejar en pie sólo aquello que pudiera soportar el examen libre y público.

La crítica es asumida, entonces, como la sustancia del intelectual, pero las vicisitudes históricas fueron transformando la visión del mundo del filósofo, crítico de la historia, al de una inteligencia libremente oscilante. La primera tradición fue el punto de partida de algunos intelectuales latinoamericanos como González Prada, sin embargo, lo que caracterizó a los intelectuales en la tradición hispánica fue una interpretación didáctico-

¹³⁵ Carta del 10 de julio de 1940.



política con fines inmediatos frente a los hechos históricos. Para González Prada, la tarea del intelectual no era ya sólo polémica, moral, crítica e ilustrativa, sino tenía la responsabilidad de propagar estas virtudes y de atacar a los representantes del oscurantismo y del “oprobio”.

Lo interesante del rescate que Moro hace de González Prada es que expresa, en primer lugar, el alineamiento de Moro en el terreno de la modernidad contra la tradición oligárquico-colonial, pero también la forma particular de los surrealistas de asumir este legado. Luego del estallido de la Primera y Segunda Guerra Mundial, del surgimiento del fascismo y el estalinismo, y del patético rol de la gran mayoría de intelectuales, el tribunal de la “razón”, la “democracia” y de la “opinión pública” no se encuentran incólumes. Los surrealistas no denuncian la irracionalidad de la guerra, del nazismo y del fascismo, sino su “racionalidad” y no buscan persuadir a la opinión pública de sus posiciones, sino formar un movimiento de vanguardia, una elite cultural que descubra otras dimensiones de la realidad y apueste por una nueva forma de vida que haga estallar la racionalidad, la institucionalidad y los valores culturales del viejo sistema capitalista en crisis.

Moro y Westphalen se perciben a sí mismo como formando parte de un pequeño grupo de elite, de una vanguardia que enarbola los principios del movimiento surrealista y se forma en una polémica contra los representantes de la cultura oficial y aquellos que aspiran a reemplazarlos como grupo hegemónico. Su concepción de la vanguardia artística los aproxima a la de aquellos que sostienen la necesidad de una vanguardia política y al papel que dichas vanguardias le asignan en ella a los intelectuales. Se expresa aquí también la intersección de diferentes temporalidades históricas: la perspectiva crítica de la racionalidad y modernidad del sistema capitalista y sus representantes intelectuales, la visión utópica de convertir al surrealismo en una nueva



forma de vida, lucha que debe ser llevada a cabo, sin embargo, por una elite o aristocracia intelectual.

Leer y estudiar el epistolario de Moro permite comprender la voz de uno de los artistas iconoclastas y contestatarios más importantes del Perú en el siglo XX, legado que esperamos nos ayude a redefinir el rol de los artistas e intelectuales en la sociedad peruana contemporánea y a asumir nuestra responsabilidad crítica frente a la historia y la sociedad.



CONCLUSIONES

1. El estudio demuestra la importancia de la incorporación de la correspondencia de César Moro al poeta Emilio Adolfo Westphalen como parte del corpus de los estudios literarios en el Perú. El trabajo de traducción, edición crítica, publicación y difusión de la misma se justifica plenamente. Es más, se presenta como una tarea importante y que debe ser asumida en el más corto plazo.
2. Existe una relación intertextual entre las cartas a Antonio, publicadas por primera vez en el Volumen I de las *Obras Completas de César Moro* editadas por el INC en 1980, y los fragmentos de discurso amoroso presentes en las cartas escritas a Emilio Adolfo Westphalen en el mismo periodo, y entre éstas y el poema "Lettre d'amour".
3. Existe una relación intertextual entre los fragmentos críticos presentes en las cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen y los ensayos y artículos reunidos y publicados por André Coyné en 1957 con el título *Los anteojos de azufre*.
4. Se estudia el poema "Antonio" como hipotexto de las cartas que Moro dirigiera a Antonio, y las cartas que Moro dirigiera a Emilio Adolfo Westphalen como hipertexto del poema antes mencionado. Asimismo, siguiendo la perspectiva de la semiótica del cuerpo y de las pasiones desarrollada por Jacques Fontanille, se establece la relación discursiva existente entre la propioceptividad, el campo posicional y el esquema pasional. Se afirma que el cuerpo propio se configura en dichos textos a partir de las palpitaciones, la respiración y otras mociones íntimas de la carne, y que se establece un campo posicional de dimensión cósmica en el que el oído juega un papel decisivo. El esquema discursivo pasional que se



plantea es un esquema tensivo de amplificación, en el que el aumento de la intensidad (eufórica y disfórica) se aúna al despliegue de la extensión, creando una tensión afectivo-cognitiva: la intensidad del amor-pasión y la conciencia del desamor.

5. Las cartas de César Moro revelan una forma compleja de apropiarse de la modernidad occidental, tanto en lo que respecta a: a) la forma específica de apropiarse del género epistolar como b) en el tratamiento de los tópicos abordados en sus fragmentos de discurso amoroso y crítico.

- a. Al abandonar la tradición clásica de la elocuencia de sus modelos fundadores, y autonomizarse, el género epistolar se aleja del territorio de la literatura tradicional y entra en el territorio de nadie de la palabra y la escritura singular. La capacidad de inventar su propio estilo al margen de los academicismos, el carácter efímero y subjetivo de la carta, su mirada hacia el futuro expresa el nuevo sentido de la época. La correspondencia será una parte importante del proceso de autorreferencialidad de los individuos y la división entre lo íntimo y lo privado y se presentará como un medio importante de autoaprehensión y autorreconocimiento.

La forma particular que tuvo Moro de negar la tradición de elocuencia del género epistolar y de expresar la modernidad de su escritura es el flujo conversacional y la composición de las cartas como una adjunción de fragmentos confesionales, factuales y críticos. El fragmento se presenta como un género literario específico cuyo origen puede remontarse históricamente a la segunda mitad del siglo XVIII.

- b. La conciencia crítica presente en las cartas de Moro está asociada a la capacidad del individuo, en el sentido moderno, de autogenerarse, de



reflexionar sobre su propia práctica y de observar su propia observación. En sus fragmentos íntimos y confesionales Moro reflexiona sobre el amor y en los críticos sobre la concepción del arte y el papel de los artistas en la sociedad.

b.1. Los fragmentos de su discurso amoroso revelan a Eros como el dios central de su olimpo poético y personal. Sin embargo, Eros está siempre simbióticamente unido a la mitología precolombina. El erotismo es concebido como forma de trasgresión y de lucha. Se lo percibe como una de las formas fundamentales de conocimiento sensible de la realidad, reivindicando el papel del cuerpo en la teoría del conocimiento y su relación con el poder y la política. La reflexión sobre la naturaleza del amor homosexual por Antonio es un importante elemento de su propia autodeterminación social y de género y de su autorreconocimiento e identidad.

b.2. Los fragmentos críticos y polémicos de las cartas de Moro del periodo estudiado se inscriben en el paradigma ideológico, filosófico y político del surrealismo. El surrealismo, movimiento independiente de vanguardia, es asumido por Moro como una forma cultural de autoconciencia y autocrítica de la modernidad misma. El énfasis puesto en la lectura crítica de la modernidad y la forma particular que ésta adquirió en el contexto peruano y latinoamericano permite ubicar el paradigma de la polémica desde el que Moro se autodetermina como escritor, artista e intelectual y la relación contradictoria que establece con el poder político y social, así como con la comunidad académica de su época.



La oposición de Moro al sistema capitalista no se limita a manifestaciones históricas como la guerra, la burocracia estalinista, los gobiernos locales y la idiosincrasia nacional de algunos países atrasados, apunta a las leyes básicas de funcionamiento de dicho sistema y a su lógica cultural como el endiosamiento de la productividad del trabajo y el fetichismo del dinero y la mercancía en la sociedad capitalista, a los que opone la consigna ¡Abajo el trabajo!.

El estudio de las cartas muestra que los intelectuales surrealistas se definían como tales en una crítica no sólo al objeto artístico, sino a la actividad del sujeto artístico. El paradigma de la polémica rige la actitud de Moro frente a los intelectuales y artistas y frente a la comunidad académica en general. Se inspira en la tradición crítica de la lucha por la secularización y contra la tradición religiosa de Manuel González Prada.

Moro se alinea en el terreno de la modernidad contra la tradición oligárquico-colonial y denuncia la “racionalidad” de un sistema que produce la guerra, el nazismo y el fascismo. No busca persuadir a la opinión pública de sus posiciones, sino formar un movimiento de vanguardia, una elite cultural que descubra otras dimensiones de la realidad y apueste por una nueva forma de vida que haga estallar la racionalidad, la institucionalidad y los valores culturales del viejo sistema capitalista en crisis.

6. La lectura y el estudio del epistolario de Moro permite comprender la forma particular en la que el surrealismo fue inscrito en la tradición literaria peruana. Sus propuestas pusieron en cuestión la mirada tradicional de los artistas e intelectuales de la época e incluso la mirada con la que la modernidad se había



comprendido a sí misma hasta la fecha. El estudio de la correspondencia de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen amplía el ámbito de autocomprensión y autorreflexión del proceso de formación del sistema literario en el Perú.



BIBLIOGRAFÍA

Actes du colloque de Caen 16-18 juin 1991. *Experiences limites de l'épistolaire*. Textes réunis et présentés par André Magnan. Paris, Honoré Champion, 1993.
Actes du colloque International tenu en Sorbonne les 3 et 4 décembre 1993. *Nouvelles approches de l'épistolaire*. Paris, Honoré Champion 1996.

AGAMBEN, Giorgio.(1977) *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-textos, 1995.

ALEXANDRIAN, Sarane. *André Breton par lui même*. Paris, Edition du Seuil, 1971

ALLAM, Malik. *Journaux intimes. Une sociologie de l'écriture personnelle*. Paris. Montreal, L'harmattan 1996.

ALONSO, Joseph, LEFORT, Daniel y otros (compiladores). *Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina*. (Actas del coloquio sobre el surrealismo en el Perú y América Latina, realizado en Lima en 1990). Lima, Institut Français d'Études Andines - Pontificia Universidad Católica., 1992.

ALQUIÉ, Ferdinand. *Filosofía del surrealismo*. Barcelona, Barral Editores, 1974

ALTMAN, Georges; AUTOCOUTOURIER, Georges et al. *La revolution d'abord et toujours*. Página web del "Centre de Recherche sur le surréalisme": http://www.cavi.univ-paris3.fr/Recht_sur/ (Página web visitada el 23 de marzo de 2005: 16:30)

ALTUNA, Elena. "César Moro: escritura y exilio", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XX, n° 39, Lima, 1994, pp. 109-125.

ANDERSON, Perry & BERMAN, Marshall. *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires, Punto Sur Editores, 1989.

ARAGON, Louis. *André Breton. Surrealismo frente a Realismo Socialista*, Barcelona, Tusquets editor, 1973.

BACIU, Stephan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1974.

BARTHES, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1986.

BATAILLE, Georges. *L'erotisme*. Paris, Les éditions de Minuit, 1995.

BEDOUIN, Jean Louis. *La poésie surréaliste*. Paris, Seghers, 1964.

.....*Vingt ans de surréalisme. 1939-1959*, Paris. Éditions Denoël, 1961.



BEHAR, Henry. *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Barcelona, Barral editores, 1971.

BELLI, Carlos Germán, "César Moro", en: *La Prensa*. Lima, 1956, pág 8.

..... "Los forjadores de la poesía contemporánea del Perú", en: *Copé*, Vol 5, nº 13, 1974, pp 13-14.

BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. F. Alcan, 1921.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Siglo XXI Editores, 1989.

BERTRAND, Denis. *Précis de Sémiotique Littéraire*. Paris, Éditions Nathan HER, 2000.

BRETON, André. *Nadja*. Paris, Le livre de poche, 1964.

..... *Anthologie de l'humour noir* (compilación) Paris, Le livre de poche, 1970.

..... *El surrealismo, punto de vista y manifestaciones*. Barcelona, Barral Editores, 1972.

..... *Manifestes du surrealisme*. Paris, Folio, Gallimard, 1987.

..... *Le surrealisme et la peinture*. Paris, Éditions Gallimard, 2002.

BRUGISSER, Philippe. *Symmaque ou le rituel épistolaire de l'amitié littéraire*. Fribourg, Éditions universitaires Fribourg suisse, 1993.

BURGA, Manuel y FLORES GALINDO, Alberto. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima, Ricchay Perú, 4ª edición, 1989.

BUTLER, Judith. *Undoing gender*. New York & London, Routledge, 2004.

CANFIELD, Martha. *Configuración del arquetipo*. Firenze, Università degli studi di Firenze. Departamento di Lingue e Letterature Neolatine, Opus Libri, 1988.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *El surrealismo*. México, FCE, 1989.

CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria peruana*. Lima.CEP, 1989.



COYNÉ, André. "Ahora, al medio siglo". En: *César Moro. Ces poèmes*. Edición de Armando Rojas. Libros Maina. Madrid, 1987.

..... "Cayó la cortina de tinieblas", en: *Suplemento Dominical de El Comercio*, 1956, 15 de enero de 1956. p. 2.

..... "César Moro", en: *Cultura*, Año 1, n° 1, 1956, pp. 58-60,

..... "César Moro". Texto ampliado de la charla dada por el autor en el Instituto de Arte Contemporáneo, el 21 de agosto de 1956 y dos textos más antiguos: uno publicado en *El Comercio* el 15 -1- 1956 y el otro en *Cultura*, Año I, n° 1, 1956.

..... "César Moro entre Lima, París y México". En: *Julio Ortega, compilación. Convergencias/ Divergencias/Incidencias*. Tusquets Editor. Barcelona, 1974, pp. 448- 451.

..... "César Moro". En: *César Moro. La Tortuga ecuestre y otros textos*. Edición de Julio Ortega, Caracas, Monte Avila Editores, 1975. pp.165-172.

..... "César Moro: Surrealismo y poesía". En: *Avatares del Surrealismo en el Perú y en América Latina*. Institut Français d'Études Andines - Pontificia Universidad católica. Lima. Actas del Coloquio Internacional sobre el surrealismo, realizado en Lima en 1990, 1992.

..... "Moro collage". En: *Escandalar*, volumen 3, n° 3. Escandalar INC, 1980, pp. 81- 83.

..... "Moro entre otros y en sus días", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 448, 1987, pp. 73- 89.

..... "Moro: una edición y varias discrepancias", en: *Hueso Húmero. Revista trimestral de Artes y letras*. N° 10, 1981, pp. 148-170.

CUE, Lourdes, MATOS Eduardo y TRINIDAD, Miguel Angel. *Dioses del México antiguo*. <http://serpiente.dgsca.unam.mx/dioses/text2.html>. (Página web visitada el 1° de mayo de 2005 16:30)

DIAZ, Brigitte. *L'épistolaire ou la pensée nomade*. Paris, P.U.F., 2002.

DREYFFUS, Mariela, *César Moro o la sublime interpretación delirante de la realidad*. Lima. Tesis para optar el título de Licenciada en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Escuela Académico Profesional de Literatura. 1989.

DUROZOI, G y B. LECHERBONNIER. *El Surrealismo*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.

ESCOBAR Alberto. *El imaginario nacional*. Lima, Ediciones del IEP (Instituto de Estudios Peruanos). 1989.



FERRARI, Américo “Moro, el extranjero”, en: *Hueso Húmero* nº 2, p.p. 57 – 69, 1979.

..... *Los sonidos del silencio*. Poetas Peruanos en el siglo XX. Lima. Mosca Azul Editores. 1990

..... “César Moro y su obra poética”, en: *Agulha. Revista de Cultura* No 21-22. Febrero-Marzo de 2002. Página web: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag21moro.htm>. (Página visitada el 23 de marzo de 2005. 17: 30)

FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du Discours*. Limoges, PULIM, 1998.

..... *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*. Paris, PUF, 1999.

..... *Nuevos Horizontes de la Semiótica*. Material de lectura Seminario Internacional (del 20 al 29 de agosto 2001) Lima, Universidad de Lima, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie*. Saint Amand, Gallimard, 1990.

..... *Histoire de la sexualité*. Vol 1. (La volonté de savoir). Mayenne, Editions Gallimard, 1985.

GARLINGER, Patrick Paul. *Confessions of the Letter closet*. Minnessota. University of Minnessota Press, 2005.

GAUTHIER, Xavière; GUYOTAT, Pierre y otros.(sous la direction de Philippe Sollers). *Artaud*. Paris, Union Générale d'Editions, 1973.

..... *Surréalisme et sexualité*. Paris, Editions Gallimard, 1971.

GENETTE Gérard. *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil, 1987.

..... *Fiction et diction*. Paris, Seuil, 1991.

GRACQ, Julien. *André Breton*. Paris, Librairie José Corti, 1985.

GRASSI, Marie Claire. *Lire l'épistolaire*. Paris, Dunod, 1998.

GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael. *El intelectual y la historia*. Caracas, Fondo Editorial La nave va, 2001.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *L'épistolaire*. Paris, Hachette, 1995.

HIGGINS, James “Westphalen, Moro y la poética surrealista”, en: *Cielo Abierto* Vol. 10, nº 29. 1984, p. 16.



JEAN, Marcel. *Autobiographie du surréalisme*. Paris, Editions du Seuil, 1978.

JOUBERT, Alain. *Le mouvement des surréalistes*. Paris, Maurice Nadeau, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Historias de amor*. México. Siglo Veintiuno, 1987.

..... *Poderes de la perversión*. México. Siglo Veintiuno, 1989.

LAUER, Mirko y OQUENDO, Abelardo. *Vuelta a la otra margen*. (Compilación) Casa de la Cultura del Perú. Lima, 1970.

..... *Los exilios interiores*. Lima, Hueso Húmero Ediciones, 1983.

..... *El sitio de la literatura*. Lima. Mosca Azul Editores, 1989.

..... *Literatura y Sociedad en el Perú I. Cuestionamiento de la crítica*. Hueso Húmero Ediciones. Lima, 1981.

..... *Literatura y Sociedad en el Perú II. Narración y poesía en el Perú*. Lima Hueso Húmero ediciones, 1982.

La Révolution Surréaliste (No. Del 1 al 11) Paris, Librairie Gallimard, 1924-1928.

La Révolution Surréaliste (No. 12) Paris, Librairie José Corti, 1929.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Editions du Seuil, 1975, 1996.

Le Surréalisme au Service de la Révolution (No. 1 al 4) Paris, Librairie José Corti, 1930-1931.

Le Surréalisme au Service de la Révolution (No. 5 y 6) Paris, Editions des Cahiers Libres, 1933.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *El artista y la época*. Lima, Editorial Minerva (Serie popular).

MONGUIÓ, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México. FCE, 1956.

MONNEROT, Jules. *La poésie moderne et le sacré*. Paris, Gallimard, 1949.

MORO, César. *Cartas escritas a Emilio Adolfo Westphalen*. Inéditas.



..... “Cocktail amargo”, “El corazón luminoso” y “Anadipsia”, en: *El Norte*, Trujillo, 1925.

..... “Poemas de César Moro”. “Oráculo. Infancia y Following you around”, en: *Amauta* n° 14, abril de 1928, pp 30-31.

..... “Renommée de l’amour”, en : *Le Surréalisme au service de la révolution* n° 5, mayo de 1933. Editions des Cahiers Libres, Paris, p.38.

..... *Le Château de grisou*. México. Éditions Tigrondine, 1943.

..... *Lettre d’amour*. México. Éditions DYN, 1944.

..... “Viaje hacia la noche” “Un pintor inglés”, en *Las Moradas*, volumen 1, n° 1, mayo de 1947, p.9.

..... “Homenaje a Bonnard”, en: *Las Moradas*, volumen 1 n° 2, julio-agosto de 1947, pp. 143-144.

..... “Breve comentario bajo el cielo de México”, en: *Las Moradas*, volumen 1 n° 3, diciembre de 1947-Enero de 1948, pp. 265-270.

..... “El sueño de la cena de Guermantes” y viñetas, en: *Las Moradas* volumen 2, n° 4, abril de 1948 pp.17-22 y pp. 22, 30,36 y 83 respectivamente.

..... “Pequeña antología de Pierre Reverdy” y “Carta a Xavier Villaurrutia”, en: *Las Moradas*, volumen 3, n° 7-8, pp. 56-73 y 117-120.

..... Viñetas, en: *Las Moradas*, volumen 2, n° 6, octubre de 1948.

..... “Carta de Amor” “Le regard magnétique du satanisme” (poema de Moro y foto de Zapata), en: *Las Moradas*, volumen 2, n° 5, julio de 1948, pp. 117- 120 y p. VIII, respectivamente. Traducción de Emilio Adolfo Westphalen.

..... *Trafalgar Square*. Lima. Ediciones Tigrondine, 1954.

..... *Amour à mort*. Paris, Éditions Le Chaval Marin, 1957.

..... *La tortuga ecuestre y otros poemas*. Lima. Ediciones Tigrondine, 1957.

..... “Renombre del amor”. Traducción al castellano de Álvaro Mutis, en: *Amaru* n° 9, marzo de 1969, p.51, Universidad Nacional de Ingeniería. Industria Gráfica, 1969.



..... “Su reflejo en el cristal vertiginoso” “Las efímeras representaciones esenciales” y Dibujos de César Moro, en *Amaru*, n° 9, marzo de 1969, p. 54, p.59 y pp. 55-58 respectivamente.

..... *Versiones del surrealismo*. Barcelona. Tusquets Editor, 1972.

..... *La tortuga ecuestre y otros textos*. Caracas. Monte Ávila Editores, 1976.

..... *Obra poética*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980.

..... “Renombre del amor” y textos inéditos y desconocidos, en: *Escandalar*, volumen 3, julio-septiembre 1980, n° 3 pp.60-78.

..... *Couleur de bas-rêves, tête de nègre*. Lisboa, Alta Forte Editores, 1983.

..... *Vida de poeta. Cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen de 1943 a 1948*. Edición a cargo de Emilio Adolfo Westphalen. Lisboa, Paulo da Costa Domingos, Cooperativa de Artes Gráficas. SCARL, 1983.

..... *Ces poèmes*. Edición bilingüe. Traducido al castellano por Armando Rojas. Madrid, Libros Maina, 1987.

..... “Color de media ensoñación morena”. Traducción de Armando Rojas, en: Lienzo 7, Universidad de Lima, mayo de 1987, pp.47-67.

..... *L'ombre du paradisier et autres textes*. Edición bilingüe. Traducción de Franca Linares, Lima, Antares: Artes y Letras, 1987.

..... *Amour à mort et autres poèmes*. Giromagny, Orphée, la Différence, 1990.

..... *Prestigio del amor*. (Selección, traducción y prólogo de Ricardo Silva Santisteban) Lima, PUCP, 2002.

MUTIS, ÁLVARO “Encuentro con César Moro”, en: *Amaru* No 9 marzo de 1969, p. 52.

NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*. Barcelona, Ariel, 1972.

NOULET, M., en: *La Prensa*, 23 de abril, 1944, p. 8.

NUÑEZ, Estuardo. “José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú”, en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año III. N° 5, 1977, pp. 57-66.



ORTEGA, Julio. "César Moro". En: *Figuración de la persona*. Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 117- 128.

....."Fervor y nostalgia de César Moro", en: *Escandalar*, vol 3, n° 3, 1980. pp. 79-83.

..... "La Escritura Plural", en: *Revista Iberoamericana*, Vol XXXVII. Nos 76-77, 1971, pp. 599- 618.

..... *La imaginación crítica*. Lima , Ediciones Peisa, 1974.

OVIEDO, José Miguel "Sobre la poesía de César Moro", en: *Lexis. Revista de Lingüística y Literatura*, Vol 1, n° 1, 1977, pp. 101-105 (Sección Notas).

PARIENTE, Angel: *Antología de la poesía surrealista*. Madrid, Ediciones Júcar, 1984.

PASSERON, René. *Enciclopedia del surrealismo*. Barcelona, Ediciones La Polígrafa, 1982.

PELLEGRINI, Aldo. *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961.

PIERRE, José. *Le surréalisme*. Paris, Septimus Éditions, 1981.

PINILLA, Patricia "Hacia la recuperación de la obra de César Moro". Lima. Tesis para optar el grado de Bachiller. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Programa Académico de Literatura, 1979.

PLANTÉ, Christine. (*études réunies et présentées par*). Paris, Honoré Champion, 1998.

PONGE, Robert. *O surrealismo*. Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991.

..... *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre. Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

PULEO, Alicia. *Dialéctica de la sexualidad*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al Surrealismo*. México, FCE, 1960.

REVISTA DE CIENCIAS HUMANAS. UTP. Copyright © Pereira -Colombia – 2000. Webmaster: Ingrid Galeano Ruiz Diseño: César Augusto González. <http://www.utp.edu.co/chumanas/> (Última modificación, mayo de 2000) (23 de marzo 2005, 18:30)



Revista de Crítica Literaria Latinoamericana N° 15. Número especial sobre la Vanguardia. Latinoamericana Editores, 1982.

RIBAS, A; JOU, D y CORREDOR-MATHEOS, J. *El vacío, ciencia y metáfora* "El buit, ciència i metáfora". Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, s. d. (Julio 2000). p.5-10 (traducido del original en catalán) Página Web: <http://www.inicia.es/de/aribas/meta.html> . (Página visitada el 25 de marzo 2005, 19:00)

ROUGEMONT, Denis. *El amor y Occidente*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1959.

RUIZ AYALA, Iván. *Elementos de la poética de César Moro en La Tortuga Ecuestre*. Lima. Tesis para optar el grado de Bachiller. Pontificia Universidad Católica del Perú. Programa Académico de Lengua y Literatura, 1985.

SCHNEIDER, Luis Mario. *México y el surrealismo (1925-1950)* México, Arte y Libros, 1978.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo. *Prestigio del amor*. (Selección, traducción y prólogo de Ricardo Silva Santisteban) Lima, PUCP, 2002.

SMITH, Sidonie & WATSON, Julia. *Reading Autobiography*. Minnessota. University of Minnessota Press, 2001.

SOBREVILLA David "Surrealismo, homosexualidad y poesía". En: *Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina*. Institut Français d'Études Andines. Pontificia Universidad Católica. Lima 1992. Actas del Coloquio Internacional sobre el surrealismo en el Perú y América Latina, realizado en Lima en 1990.

SPIES, Werner (director). *La Révolution Surréaliste*. (Exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1. 6 mars-24 juin 2002). Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002.

STEINER, George. *Réelles présences*. Paris, NRF. Gallimard, 1991.

SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México, FCE, 1985.

TZARA, Tristan. *Dada*. Barcelona, Tusquets editor, 1972.

VALENCIA SOLANILLA, César. "Relatos míticos náhuatl: Raíces del cuento hispanoamericano", en: *Revista de Ciencias Humanas* No. 16: <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev16/valencia.html>. (Página web visitada el 1° de mayo de 2005, 19:00)

VARGAS LLOSA, Mario "Nota sobre César Moro", en: *Literatura* N°1, 1958, pp. 5-6.

VILLAURRUTIA, Xavier. "Le Château de grisou", en: *El Hijo Pródigo*, Año I. Vol II. N° 7, 7 de Octubre de 1943.



VIRMAUX, Alain et Odette. *Les surréalistes et le cinéma*. Paris, Éditions Seghers, 1976.

WEBER, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Buenos Aires, Hyspamerica Ediciones Argentina, 1988.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo, “Nota sobre César Moro” En: *Revista Peruana de Cultura*. nº4, pp. 42 – 46, 1965.

..... “Pinturas y dibujos de César Moro”, en: *Amaru*, nº 9, Universidad Nacional de Ingeniería. Industria Gráfica, 1969, pp. 54 y 59.

..... “Poetas en la Lima de los años treinta”. En: *Emilio Adolfo Westphalen y Julio Ramón Ribeyro. Dos soledades*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974, pp. 13 - 48.

..... “En 1922: César Moro”, en: *Debate*. Revista bimestral. Vol VII. Nº 32, 1985, pp. 56 – 59.

..... “Nacido en una aldea grande”, en: *Debate*, Revista bimestral. Vol VII. Nº 30, 1985, pp. 30 – 33.

..... “La primera exposición surrealista en América Latina”, en: *Debate*, Revista bimestral. Vol VII. Nº 34, 1985 pp. 54-58.

..... “Noticia sobre las actividades pictóricas de César Moro”. En: *Exposición. César Moro pintor* (Lima, México, París). Galería Mexicana, del 8 al 30 de mayo de 1989. Universidad Autónoma Metropolitana. Dirección de Difusión Cultural. (Catálogo de la exposición, s/p.), 1989.

..... “Digresión sobre Surrealismo y sobre César Moro entre los surrealistas”, en: *Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina*. (Actas del Coloquio Internacional sobre el surrealismo en el Perú y América Latina, realizado en Lima en 1990). Institut Français d’Études Andines. Pontificia Universidad Católica. Lima., 1992.

..... *Escritos varios. Sobre arte y poesía*, Lima, FCE, 1996.

WESTPHALEN, Yolanda. Actas del coloquio internacional “César Moro y el surrealismo en América Latina”. Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2005.

..... *La poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2001.

YURKIEVICH, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona. Barral Editores, 1973.



APÉNDICE



APÉNDICE 1.

CARTAS DE CÉSAR MORO A EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

Las cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen se encuentran actualmente depositadas en la Biblioteca de la Fundación Getty en California, EEUU.

No se adjuntan las cartas utilizadas para la presente tesis dado que se requiere de un permiso especial de dicha institución para publicarlas ya sea parcial o totalmente.

Las cartas se adjuntarán cuando se termine la traducción del conjunto del epistolario y se obtenga la autorización de la Fundación Getty para su publicación, edición que será realizada en la serie coediciones del Fondo Editorial de la UNMSM.

