



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

Dreyfus, M. (1989). *César Moro o la sublime interpretación delirante de la realidad* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciada en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

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

Título: César Moro o la sublime interpretación delirante de la realidad

Autor: Mariela Dreyfus Vallejos

Año: 1989

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Licenciatura

Palabras claves: César Moro, poesía vanguardista, poesía surrealista, análisis crítico, análisis estilístico.

Referencia en APA 7ma. ed. Dreyfus, M. (1989). *César Moro o la sublime interpretación delirante de la realidad* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciada en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La tesis tiene por propósito hacer un análisis crítico de la poesía de César Moro y tiene por objetivo central hacer un análisis estilístico de *La Tortuga Ecuestre*, estudiando los recursos retóricos y los mecanismos del lenguaje que Moro utilizó. El primer capítulo esboza la trayectoria poética de Moro previa la escritura de *La Tortuga Ecuestre*: sus inicios en Lima, su estancia en Francia y México y su primer regreso a Lima. Los capítulos segundo y tercero se centran en el análisis y la lectura atenta de *La Tortuga Ecuestre*, a fin de hallar los tropos, los recursos de estilos y las figuras literarias mediante las cuales se elabora el lenguaje vanguardista de esta obra. El capítulo se enfoca en la estadía de Moro en México y su relación con el surrealismo durante este periodo, a su vez se realiza un análisis del poema “*A vista perdida*”. El tercer capítulo, en cambio, se concentra en el análisis de “*La vida escandalosa de César Moro*”.

Palabras *Clave:* César Moro, poesía vanguardista, poesía surrealista, análisis crítico, análisis estilístico.

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



A DOMICILIO



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Académico - Profesional de Literatura



"César Moro o la Sublime Interpretación Delirante de la Realidad"

T E S I S

Para Optar el Título de:
LICENCIADA EN LITERATURA

Presentada por :
Mariela Dreyfus Vallejos

LIMA - PERU

1989

402

**NO SE PRESTA
A DOMICILIO**



INDICE

Página

INTRODUCCION

CAPITULO I
UN ARTISTA RECORRE TRES CIUDADES:
CESAR MORO EN LIMA, PARIS Y MEXICO

NOTAS AL CAPITULO I

CAPITULO II
"A VISTA PERDIDA":
UNA VISION SURREALISTA DE LA REALIDAD

NOTAS AL CAPITULO II

CAPITULO III
UN SOBERANO DESENFRENO:
"LA VIDA ESCANDALOSA DE CESAR MORO"

NOTAS AL CAPITULO III

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS





A mis padres, Raúl y Bertha,
por su apoyo brindado duran-
te mis años de estudios en -
San Marcos.



A la memoria de mi abuelo -
Carlos, con quien tanto soñé
mientras escribía esta tesis.



INTRODUCCION

El propósito del presente trabajo es hacer un análisis crítico de la poesía de César Moro (Lima, 1903-1956), ^{S.M.} importante escritor aún poco estudiado en nuestro medio y que, a juicio del lúcido investigador Alberto Escobar, es uno de los fundadores de la riquísima tradición poética peruana que arranca a comienzos de este siglo y se prolonga hasta la actualidad.

La poesía de Moro empieza a gestarse en la década que va de 1920 a 1930, años definitivos de nuestra historia pues, mientras en el plano social y político resurge el debate sobre la identidad nacional y se publican libros fundamentales como *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui;



Perú, problema y posibilidad, de Jorge Basadre, y El antiimperialismo y el Apra, de Haya de la Torre; esta búsqueda tiene su correlato artístico en el movimiento vanguardista, en el que autores como César Vallejo, Martín Adán, Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril y el propio Moro definen, con su obra, el perfil de la poesía peruana contemporánea.

La trascendencia de Moro tiene una particularidad especial pues, además de ser uno de los poetas más representativos de la vanguardia nacional, fue el único artista latinoamericano que participó directamente en los primeros y más intensos años del surrealismo en París, donde residió entre 1925 y 1933. Así, pudo nutrirse y ser parte de este movimiento que, saltando las barreras estrictamente estéticas, se convirtió en una de las propuestas ideológicas y vitales más relevantes del siglo veinte. La importancia del aporte de Moro al surrealismo, que en su caso implicó la elección del francés como lengua poética -sólo abandonada para escribir en castellano La Tortuga Ecuestre, las Cartas



y algunos otros textos- se hizo evidente cuando se le incluyó tanto en la Antología de la poesía surrealista en lengua francesa (Buenos Aires, 1961), preparada por el poeta Aldo Pellegrini en edición bilingüe, como en La poésie surréaliste (Paris, 1964), selección hecha por el escritor francés Jean-Louis Bédouin.

El objetivo central de nuestra investigación es hacer un análisis estilístico de La Tortuga Ecuestre (1938-1939), estudiando detenidamente los recursos retóricos y los mecanismos del lenguaje que Moro utiliza para la creación de esa singular experiencia verbal que es su poemario. Se trata de descubrir lo que hace que este libro sea uno de los pilares de nuestra tradición poética y que haya iniciado, lo mismo que las obras de Eguren y Vallejo, una de las vías por donde ha transcurrido parte de la poesía posterior.

Antes de centrarnos en el estudio del poemario, dedicaremos un primer capítulo a esbozar la trayectoria poética y vital de Moro



previa a la escritura de La Tortuga Ecuestre. Esto nos parece pertinente por el carácter de aventura que tuvo la vida de Moro, viajero impenitente que, siendo aún bastante joven -22 años- decidió abandonar el árido panorama cultural de su Lima natal y marcharse a París, donde a la sazón residía su antigua amiga Alina de Silva, esposa de nuestro insigne músico Alfonso de Silva. En este primer y largo periplo -con sabor a auto-exilio- ocurrirá, justamente gracias a Alina, su definitivo encuentro con los surrealistas. En París, además, Moro renunciará a su lengua materna, que trocará de ahí en adelante, casi absolutamente, por el francés.

Igualmente importante nos parece dar cuenta de su posterior regreso a Lima, ocurrido en 1933, pues a su llegada, Moro se convirtió en un importante agitador de la vida cultural limeña y reavivó el espíritu del surrealismo que antes se había difundido a través de las páginas de la revista Amauta. Este activismo surrealista, por llamarlo de algún modo, incluyó la escritura y publicación de varios artículos



críticos, reunidos póstumamente por André Coyné en *Los anteojos de azufre*; la organización de dos muestras pictóricas -las primeras en su género en nuestro continente- y la codirección de dos importantes publicaciones: el boletín clandestino *CADRE*, en apoyo de la República Española, y el único número de la revista *El Uso de la Palabra*, que proyectó antes de partir a México, donde escribió *La Tortuga Ecuestre*.

Como punto de partida de nuestro análisis textual, manejaremos dos hipótesis fundamentales. La primera, es que en *La Tortuga Ecuestre*, poemario escrito durante su etapa más definitivamente surrealista, César Moro crea un mundo onírico, que contiene y amplía las fronteras de lo real -de "realismo mágico", dice Escobar- utilizando un castellano vibrante, libérrimo, al margen de la sintaxis formal, que lo convierte en el libro más interesante de la vanguardia poética peruana -comparable, por su experimentalismo, sólo al *Trilce* de Vallejo- y en una de las más importantes experiencias surrealistas en nuestro idioma. La segunda, es que en la creación



de este universo surreal, el inconsciente, los sueños, los deseos, todo aquello que de auténtico tiene el hombre y que ha sido coactado por las normas de la sociedad burguesa occidental, vuelven a ocupar un lugar privilegiado; el amor, la libertad y la poesía, los tres eternos valores del ser humano, según André Breton, vuelven a reinar en armonía, al más puro dictado del deseo.

Este análisis, que por razones metodológicas dividiremos en dos capítulos, consistirá en una lectura atenta de dos textos que consideramos paradigmáticos de La Tortuga Ecuatense: "A vista perdida", y "La vida escandalosa de César Moro", a fin de hallar los recursos de estilo y los tropos y las figuras literarias mediante los cuales se elabora el lenguaje vanguardista de este libro que, en nuestra opinión, adhiere a los cánones del surrealismo. Por ello leeremos los poemas a la luz de las propuestas poéticas del movimiento, desarrolladas por Breton en los Manifiestos del Surrealismo y en sus libros Nadja y El Amor Loco. Siendo nuestro acercamiento



a los textos fundamentalmente estilístico, utilizaremos los aportes teóricos que autores como Leo Spitzer, Dámaso Alonso y Amado Alonso han hecho al estudio de la poesía contemporánea a partir de esta corriente de análisis.

Además de confrontar los textos antes citados con los otros del poemario (intertextualidad), nos remitiremos también a las Cartas, el extenso poema *Lettre d'amour* y a los libros *Le Chateau de grisou* y *Pierre des Soleils*, escritos en México entre 1939 y 1944, pues a juicio de Coyné, estos conjuntos conforman un ciclo dentro de la producción poética de Moro, al que, creemos, podría agregarse las prosas recientemente publicadas bajo el título *L'ombre du paradisier et autres textes* y fechadas entre 1939 y 1945. Asimismo, consultaremos los textos incluidos en *Los anteojos de azufre*, que Moro escribió en Lima y en México, de 1934 a 1940, en los que expresa su visión sobre la poesía y el arte contemporáneos y *Vida de poeta*. Algunas cartas de César Moro escritas en la ciudad de México entre 1943 y 1948, editadas



por Emilio Adolfo Westphalen en Lisboa en 1983.

Deseo expresar mi agradecimiento al Dr. Carlos Germán Belli, por haberme proporcionado importante bibliografía sobre la obra moreana y brindado su asesoramiento para la redacción de este trabajo; a los poetas André Coyné y Emilio Adolfo Westphalen, amigos personales de Moro, con quienes sostuve largas conversaciones en las que me brindaron una importantísima información sobre la trayectoria poética y vital del artista; a los poetas Manuel Moreno Jimeno y Ricardo Silva-Santisteban, por haberme proporcionado también importantes datos sobre la poesía y la pintura de Moro; al Dr. Ricardo Vera, con quien conversé muchas veces sobre el tema, y a mis amigos Cecilia Flores, Alberto Briceño y Alina del Castillo, que me ayudaron a editar la presente tesis.



CAPITULO I

UN ARTISTA RECORRE TRES CIUDADES:

CESAR MORO EN LIMA, PARIS Y MEXICO

Lima, agosto de 1925. Entre el humo y la niebla de un mediodía de invierno, un joven delgado, la piel aún dorada por el sol, los ojos grandes y fijos, de soberbia mirada, se encamina silencioso al puerto del Callao. Su objetivo: cruzar el Atlántico. Su razón para ello: abandonar el paramo cultural de Lima, esa "aldea grande", con pretensiones de modernidad, que sin embargo conservaba mucho de su ambiente decimonónico, "hostil y cerrado" a cualquier renovación espiritual (1).

Había nacido allí en agosto de 1903, bajo el nombre de Alfredo Quíspez Asín -que luego



cambiaría por el de César Moro- en un medio familiar al parecer propicio para la vocación artística (2). Casi desde adolescente, tomó contacto con los más avanzados movimientos artísticos y literarios de Europa y hacia allá se dirigió, para cumplir con un llamado que, de otro modo, se hubiera estrellado contra los muros que aún bordeaban la ciudad. Esto bien lo sabía Moro quien, antes de emprender la búsqueda de horizontes culturales más amplios -de un más allá imposible en esa Lima casi colonial que en 1922 había coronado a Chocano como "príncipe de los poetas"- participó, pese a su juventud, en el reducido círculo artístico y literario de la capital.

Es difícil precisar en qué momento surge en Alfredo Quíspez Asín la vocación artística que, en su caso, se expresa en dos vertientes complementarias -la poesía y la pintura- con igual asiduidad y excelencia. Ni cuándo este joven rebelde se irreverente, que solía burlarse de sus compañeros del colegio Inmaculada (3), abandona su nombre original de reminiscencias



aristocráticas -musitando el Je est un autre de Rimbaud- y lo convierte legalmente en el más sugestivo y melodioso de César Moro (4). ¿En qué momento este inquieto lector descubre que el color y la palabra pueden ser magia, revelación, vías capaces de abrir -o derribar- puertas y conducirlo a una realidad otra, más allá de nombres, objetos, situaciones; de la burda realidad real que siempre lo agotó?

Lo cierto es que Moro fue artista antes que poeta, y que sus primeros trabajos los hizo a comienzos de la década del 20. En un artículo reciente (5), Emilio Adolfo Westphalen se refiere a seis dibujos encontrados entre los papeles de Carlos Quispes Asín, el hermano pintor de Moro, tres años mayor que él, de los cuales sólo uno, que apareció "en una revista ilustrada de la época", está fechado en 1922. De los restantes, otros cuatro también se publicaron en revistas de entonces, y hay uno cuyo destino final se desconoce. Asimismo, Moro ilustró las carátulas de los libros *El alma errante*, de Roberto McLean y Estenós (Lima,



Imprenta Lux, 1922) y Atalaya, Ciudad de los Reyes, de Federico Bolaños (Lima, Imprenta P. Berío, 1922), y de la edición limeña del Ideario de acción, de José Vasconcelos (Lima, ediciones Actual, 1924) (6).

En cuanto a la autoría, tres de los dibujos están sin firma; tres llevan su nombre de nacimiento; dos el de César Moro, y otro el de Euxenio de Miravel (7). De los dibujos sueltos, el más antiguo firmado como "César Moro" data de 1921; mientras que en aquéllos que figuran en los dos primeros libros antes citados -de 1922- el autor es todavía Alfredo Quíspez Asín. Ya en la portada del mexicano Vasconcelos, el dibujante es César Moro. Pese a estas oscilaciones en el nombre, tal vez explicables debido a la juventud y/o al espíritu lúdico del artista, lo cierto es que Moro decide ser Moro apenas cumplidos los dieciocho años.

Y, de acuerdo a Westphalen, estos primeros trabajos revelan una sorprendente originalidad y destreza en el trazo, producto de una temprana



y personalísima asimilación del Art Nouveau, corriente pictórica europea vinculada a los prerrafaelistas ingleses y al simbolismo (8). Esta singular habilidad del joven Moro, fue también percibida por el crítico Carlos Raygada, quien apenas hubo éste partido a Europa, escribió en **El Comercio**: "César Moro es un caso excepcional de liberación; jamás hace 'lo que se debe hacer', él pinta siempre lo que él quiere, lo que él imagina, lo que él siente. Por eso es personal, casi inimitablemente personal" (9).

Es obvio que, por esa vía artística, Moro estaba completamente solo en Lima, donde los plásticos tendían al academicismo más conservador, alejado de cualquier tipo de experimentación. Tal vez su único par pudo haber sido su hermano Carlos, quien lo precedió en el indispensable periplo europeo y a partir de 1921 estudió en la Academia de San Fernando, en Madrid, donde empezó a desarrollar una importante obra. El conservadurismo reinante en nuestra capital, la falta de apertura hacia las tendencias artísticas de Occidente so pretexto de un mal entendido



"nacionalismo", no tenían nada que ver con su espíritu desconforme, adjetivo que mejor lo califica, según Coyné, y que se hizo sensible "desde las primeras expresiones, las primeras manifestaciones de César Moro": "Desconformidad total, sin arrebatos ni arrepentimientos, desconformidad con lo sabido, lo trillado, lo establecido, e igualmente con las pintarrajeadas novedades de tantos rimbombantes admiradores, que nada tienen que expresar, menos aún que renovar -con las convenciones que los revolucionarios de mala laya, apenas triunfan, instauran- con todos los academismos, los de ayer, los de hoy, los de mañana ¿por qué los de mañana habrían de resultar más amigos de lo auténtico que los pasados?" (10).

También literariamente, el panorama era apenas alentador y, hasta mediados de la década, la poesía vanguardista peruana que surgió entre 1920 y 1930, no había dado aún sus mejores obras. A juicio de Estuardo Núñez, los años que van de 1918, "primera fecha significativa en el proceso de la nueva poesía", con la publica-



ción de Los Heraldos Negros, de Vallejo, a 1924, "no son todavía en el Perú de intensa producción poética. Languidecen las letras, en general" (11). Hecha más de atisbos que de logros, la poesía de esos años abandona poco a poco la impronta modernista y empieza a mostrar los primeros signos de la renovación, los primeros contactos con la vanguardia europea.

Según Núñez, la influencia del futurismo y del dadaísmo -del cual fue precursor en nuestro medio- están presentes en algunos poemas del libro *Panoplia Lírica* (Lima, 1917) del arequipeño Alberto Hidalgo, "soldado audaz de la gesta vanguardista", quien canta a la guerra y al Kaiser en su "Arenga lírica al Emperador de Alemania" y se contagia de la exaltación al maquinismo en algunos versos de su "Canto a la guerra" (12). El futurismo inspiró también buena parte de la poesía de Juan Parra del Riego, otro inagotable buscador, como Hidalgo, de "múltiples sendas para tentar alternativas que cancelen los ecos del modernismo" (13). Parra del Riego desarrolló su breve obra en



Montevideo, donde se instaló definitivamente desde muy joven, razón por la cual ésta quedó incorporada a la tradición literaria uruguaya.

Por su parte, la iconoclasia de Dadá deja sentir su influencia hacia 1922. En una entrevista a José María Eguren fechada en octubre de ese año, Roberto Mc Lean y Estenós, quien en 1920 había publicado su libro todavía bastante modernista, *El Alma Errante*, es tildado de dadaísta por el autor de *Simbólicas*, ante quien intenta una definición aproximada de este movimiento: "El nihilismo en literatura; el florecimiento de las tendencias anárquicas, insolentes, burlescas y humorísticas; la expulsión violenta de la Filosofía en el verso y por ende la absoluta carencia del fondo; la musicalización triunfando de la emotividad; poco respeto a la forma; y un ritmo caprichoso a fuer de extravagante; he aquí para mí las características tan discutidas del Dadaísmo" (14).



Más expresamente dadaísta es el poemario **Química del Espíritu**, de Alberto Hidalgo, editado en Buenos Aires en 1923. Nuñez opina que éste es "uno de los tantos libros efímeros de esos días de travesura dadaísta, pero en el cual apunta la sensibilidad artística en medio del ingenioso derroche de extravagancias". Es tal vez, de las pocas obras que, teniendo el mérito de la oportunidad, aunó también el de algunos aciertos estéticos aislados (15).

Incluso el mismo Eguren parece haber compartido en algún momento el espíritu dadaísta, a juzgar por sus declaraciones a comienzos de la entrevista con Mc Lean y Estenós: "Tengo también un cuadro dadaísta (...) Oportunamente se los mostraré. Muy pocos lo conocen" (16). Pero es muy probable que se tratara más bien de una fina tomadura de pelo, de una sutil "travesura" -dadaísta o no- como sospecha Westphalen (17), pues los dos libros de Eguren publicados hasta esa fecha, **Simbólicas** y **La canción de las figuras**, que a su modo, inauguran la modernidad, se habían nutrido más bien de los simbolistas



franceses -Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé- y de otros fundadores de la lírica moderna.

El libro más importante de estos primeros años de experimentación es, por consenso crítico, *Trilce*, de César Vallejo. En opinión de Alberto Escobar, "el movimiento vanguardista en nuestra poesía tiene su punto de partida en ese libro de 1922" (18), en el que se plantea una experimentación extrema con el lenguaje -incluso, su desestructuración- inédita hasta entonces en castellano y que coincide con los trabajos que en otras latitudes publican ese mismo año Joyce, Eliot y Pasternak. Para Estuardo Núñez, *Trilce* significó "la ruptura sorpresiva, inesperada, con los módulos literarios anteriores. La relegación definitiva de Rubén, el apartamiento del espectro de la influencia de D'Annunzio, el destierro de cierta sombra de Marinetti, insinuada poco tiempo antes. Y sobre todo, la definitiva exclusión de todo rezago romántico, que en nuestra poesía fuera antes tan persistente" (19).



Los textos iniciales de Moro, escritos en Lima entre 1924 y 1925 y que apenas suman diez, compartieron, a su modo, ese espíritu vanguardista que alcanza madurez en nuestra poesía en el segundo lustro de la década del 20. André Coyné, quien los reunió póstumamente en la primera edición de *La Tortuga Ecuestre* bajo el epígrafe de "Primeros Poemas", considera que: "Son poemas de juventud, de categoría desigual, pero todos ellos manifiestan la libertad y la riqueza de una fantasía a la cual muy poco falta para que nos deslumbre con nuevas evidencias, sin dejar ni un momento de desconcertarnos" (20). A nuestro parecer, estos poemas comparten en cierta medida la sintaxis y el gusto por algunos vocablos vallejanos de Trilce. Esto es especialmente perceptible tanto en algunos versos del poema liminar, "Viking", fechado el 10 de noviembre de 1924: "Las 3 - 3 tiempos / Acaso neblinoso interpóngase / me oculte tú (...) Acaso neblinoso interpóngase... / Jamas YO dije: tráiganme... / por qué?"; como en los de aquel tercero sin título ni fecha que lleva una cita en francés de Li Tai



Po: "No por un triz me llegas/ apenas dos distancias / nos separan (...) Canta mi hastío/ alucinado / y la jauría / tasca frenos"; ambos inéditos hasta la edición aludida. También en el segundo texto que comienza "Yo no sé estar alegre...", escrito el 25 de enero de 1925, se lee: "Por que vi algo tan fuerte / a lejano clangor / de mi cerco paupérrimo!" (21).

Aunque, según Westphalen, quien lo conoció a su regreso de Europa, Moro recitaba a veces en tono un poco irónico los versos iniciales de "Idilio muerto", de *Los Heraldos Negros*, es probable que la autosuficiencia típica del joven poeta talentoso no le impidiera admirar, en su momento, el genio peculiar del Vallejo de Trilce -ese libro que, según Núñez, "produjo una conmoción profunda en el Perú" (22)- ni dejarse seducir por su influencia.

Otros tres poemas, "Cocktail amargo", "El corazón luminoso" y "Anadipsia", publicados por primera vez en la edición del 25 de enero de 1925 del periódico trujillano *El Norte*,



transmiten las sensaciones de hastío y voluptuosidad y las imágenes sinestésicas típicas del simbolismo francés: "Aliso mi flava melena / ante el espejo.../ estoy muerto de tedio / y vivo de dolor..." ("Cocktail amargo"); "Cantar en el camino / antes del DESOLATRIX/ beber los hondos vinos / Palpar de los racimos /coronarse de espinas..." ("El corazón luminoso"). En ellos, la voz del poeta acaso empieza a perfilarse -por algo fueron los primeros que salieron firmados por César Moro-, pero deja traslucir todavía a sus maestros.

La filiación de Moro con los movimientos europeos de vanguardia es más explícita en el fragmento "Jaula de la Serpiente" del extenso poema "Jardín Zoológico", donde se lee: "La serpiente de cobre y nácar y pórvido negro/ La serpiente negra de purísimo ébano/ Esta es la serpiente dadá / semeja un gigantesco tornillo férreo / Ha inaugurado escuelas avanzadas /y ahora desde su caja / mira aviesamente /girar el mundo convulsionado (...)" . En este poema, a nuestro juicio, el más interesante de los



textos limeños de la primera época, Moro recrea un vasto bestiario, elemento de su poética que se convertirá en rasgo fundamental de *La Tortuga Ecuestre*, como veremos en el capítulo siguiente. Tanto en "Jardín Zoológico" como en "Axioma", otro texto igualmente extenso y escrito en la misma época, el ritmo, la disposición de los versos, los encabalgamientos, son un indicio de la cercanía del poeta a los experimentos que por entonces elaboraban Apollinaire, Tzara, Breton y otros. En el poema "La emoción del mar", "emoción cromática y simultáneamente mágica", según Coyné (23), percibimos más bien ciertos ecos egurenianos.

A la luz de los textos escritos, creemos que es posible afirmar que en este período de formación, la poesía de Moro se nutre tanto del simbolismo -herencia que se hará luego manifiesta en el epígrafe de Baudelaire que preside *La Tortuga Ecuestre*- como de los últimos movimientos literarios europeos. Al respecto, cabe recordar que el conocimiento y la admiración de Moro por Eguren, su conciencia de estar



tal vez ante el único poeta de Lima, datan de aquellos años, a juzgar por su prosa "Peregrín cazador de figuras", donde al principio, Moro recuerda: "Vuelvo a vivir el ambiente pueblerino, desolado y pretencioso de mis dieciseis años al evocar la prístina figura de José María Eguren, el poeta por excelencia, perdido en las gasas de una neblina constelada que llevara consigo de modo permanente y tan bien que jamás se lo perdonaron los críticos locales. Por entonces, en Perú, el poeta era el cantor oficial de efemérides patrióticas o el bohemio que prostituía su inspiración, llamémosle así, enteramente banal y de almanaque, al alcance de los pilares de cantina, en una cualquiera de las numerosas y sórdidas trastiendas de pulpería. Eguren fue el Poeta, en su acepción de ser perdido en las nubes, de no tener nada que decir, ni hacer, ni ver fuera de la Poesía".

La silenciosa influencia que el vate barranquino ejercía sobre los más jóvenes -y que se percibe en la entrevista de Mc Lean y Estenós- se confirma más adelante en la misma prosa,



cuando Moro anota: "Eguren recibía cada domingo a los intelectuales incipientes, que iban a ensayar sus casi implumes alas junto al prestigio del poeta antes de intentar, algunos, el vuelo que los llevaría lejos de la calma monótona del charco natal" (24).

Ya en pleno viaje a Europa, Moro escribe, en un alto en Puerto Chicama, el poema "La carga del azúcar", fechado el 1° de setiembre de 1925, que llama nuestra atención por inscribirse en un registro prácticamente ausente en la poesía de Moro. Se trata, creemos, de una sutil denuncia social de las condiciones de trabajo de los obreros azucareros, como se lee en las dos últimas estrofas: "Y los hombres de las lanchas/ silbarán y harán esfuerzos/ hasta la noche, hasta / la mañana quiza / para darnos todo el azúcar / fuerte y sano, lleno de gracia / de su esfuerzo tenso. / Un bravo por los bravos de las lanchas / que ellos no pierden té / y suman muchos dólares" (25). En setiembre de 1925, Moro llega a Francia, donde lo esperaba su amiga de la infancia Alina



de Silva, quien vivía en París con el notable músico peruano Alfonso de Silva. A poco de llegar a Arcachon, escribe dos textos en prosa que comparten cierto humor objetivo y cierto automatismo propios de la poesía vanguardista, especialmente del surrealismo. El primero, fechado el 22 de setiembre, no lleva título y está escrito a manera de una carta que comienza: "Mi querido adelantado (...)" y termina con una sorpresiva pregunta en inglés: "Para precisarte hechos de la más alta especie, aguarda. 'Evita / las corrientes de aire frío' ante una recomendación parecida yo prefiero / preguntarte Where is my rose of Waikiki?...". El segundo poema, "Un disco", también de setiembre e igualmente lúdico y experimental, nos interesa además por la impresión del medio peruano que deja translucir en su quinta estrofa y que revela el temprano hastío de Moro hacia una ciudad, un país, que poco -o nada- tenían que ofrecerle a su imaginación: "La libertad no es hermosa. La libertad es aterradora y no es buena / para la juventud. La juventud limeña la juventud de provincias debe /guardarse del



peligro de la libertad. Cuando se piensa que de pronto / puede devenirse un hombre!" (26).

Ya instalado en la capital francesa Moro escribe, entre fines de 1925 y comienzos de 1926, cuatro textos más antes que ocurra, entre ese año y el siguiente y por intermedio de Alina de Silva, un suceso que será poética y vitalmente definitivo para él: su encuentro con el surrealismo (27). No es el caso detenerse aquí en los aportes fundamentales del movimiento, que a su momento veremos en detalle, pero sí mencionar que, entonces, el grupo liderado por Breton, estaba en plena efervescencia. Como recuerda Coyné: "Cuando Moro llegó a París, en 1925, el surrealismo como movimiento se encontraba en la edad de oro: 26 adherentes acaban de afirmar la declaración de enero: 'El Surrealismo es un medio para la liberación total del espíritu', y los redactores de la **Revolución Surrealista** escribían al Papa y al Dalai Lama mientras se inauguraba, en la Galería Pierre, la primera exposición colectiva de pintores surrealistas. Integraban el grupo



hombres jóvenes y entusiastas que se proclamaban 'especialistas de la Rebeldía' para demostrar lo frágil e inepto de la sociedad establecida y suscitar un 'misticismo de nueva índole' o 'una nueva declaración de los derechos del hombre'" (28).

Por ello, el contacto de Moro con el surrealismo tiene para él verdadero carácter de choque; nunca antes se había sentido el joven poeta tan espiritualmente cercano de una propuesta que buscaba integrar arte y vida, poesía y pintura, sueño y vigilia, en un mismo plano de la experiencia. Será esta empatía inmediata con la moral surrealista lo que decida su incondicional y apasionada entrega pues, desde el principio, "Moro se dio al surrealismo como a un vicio espiritual, el vicio para el que estaba, desde un comienzo, predestinado" (29).

Como testimonio de sus primeros años al interior del movimiento, quedan tres textos "ya 'surrealizantes'" de 1927-28, que fueron publicados póstumamente; y dos más, uno de



Cannes y otro de París, que se publicaron, junto con un poema anterior escrito en Lima en 1924, en el número 14 de la revista **Amauta** (Abril de 1928), con el título de "Poemas de César Moro" (30).

Los primeros años de Moro en París, coinciden con una amplitud mayor en la recepción y asimilación del surrealismo en nuestro país. Esta brecha que se abre en medio de la casi total cerrazón espiritual reinante y que nos permite seguir muy de cerca la fundación y el posterior desarrollo del movimiento, es posible gracias a la personalidad sensible, polémica y enérgica de Mariátegui. "La temprana recepción del surrealismo en el Perú, se debe a la manifiesta simpatía que ese movimiento despertó en la mente inquieta de José Carlos Mariátegui y a su acción excitadora de las inquietudes de jóvenes poetas de ese momento", afirma Estuardo Núñez (31).

Mariátegui había tenido la suerte de vivir en Italia y otros lugares europeos entre 1919 y 1923 y presenciar el surgimiento de las nuevas



corrientes filosóficas, políticas y literarias en esos fecundos años de la posguerra. Inteligente, perspicaz, no halló en ese momento mejor manera de nuclear a los jóvenes y talentosos intelectuales de Lima y provincias, que a través de un órgano periodístico, *Amauta*, que él fundó y dirigió durante casi cuatro años.

Desde su primer número, aparecido en setiembre de 1926, y a lo largo de su riquísima trayectoria, las páginas de este mensual supieron "combinar la vanguardia artística con la vanguardia política (...) para realizar una revista de cultura, donde el pensamiento crítico y el marxismo se ampararan mutuamente. Fue la obra de un hombre que tenía la rara capacidad -incluso en el Perú de la década del 20- de admirar y comprender por igual el mesianismo de Valcárcel y el intimismo de Eguren" (32).

En el plano literario, "mientras que seguía el proceso del surrealismo francés y de la obra de sus principales adláteres, Mariátegui alentaba y estimulaba el surgimiento de una



generación peruana de surrealistas" (33). Carlos Oquendo de Amat, Alberto Hidalgo, Enrique Peña Barrenechea, Martín Adán, Magda Portal, Xavier Abril, Serafín Del Mar, Alejandro Peralta y Gamaliel Churata, entre otros, difunden sus primeros trabajos vanguardistas en **Amauta**, a la vez que escriben y polemizan, algunos, sobre las distintas manifestaciones del arte contemporáneo. En este sentido, con sus poemas y sus textos ensayísticos publicados reiterativamente en la revista, **Abril** se convierte en el autor más interesado en esos momentos en "lograr una versión americana del surrealismo, en la búsqueda de una expresión personal y no gregaria ni imitativa, dentro de la tendencia general (...)" (34).

En ese segundo lustro de la década de 1920, se publican también en nuestro país y en el extranjero, varios libros importantes. Después de cierto retraso, ven la luz **El aroma en la sombra** (Lima, Talleres gráficos de la Penitenciaría, 1926), de Enrique Peña y **El libro de la nave dorada** (Trujillo, Ed. "El



Norte", 1926), de Alcides - Spelucín, poemario que este conspicuo miembro del grupo "Norte" había escrito en 1918. Ese mismo año aparece en la capital argentina **La torre de las paradojas**, de César Atahualpa Rodríguez (Buenos Aires, Edit. Nuestra América, 1926). También el indigenismo halla por fin ese año su expresión más genuina y renovadora en los libros **Ande**, de Alejandro Peralta, uno de los fundadores del grupo vanguardista andino **Orkopata**; y **Falo**, de Emilio Armaza, ambos publicados en Puno por la Editorial Titicaca (35).

Un factor importante que revitaliza y afirma la "agitación estridentista" en nuestra poesía, es "la acción externa de una serie de poetas peruanos que viajan en América y España, captando la inquietud de otros países y comunicándola a la tierra natal" (36). En Buenos Aires, además del poemario de Rodríguez, se editan **Coca**, de Mario Chabes (Tipografía El Inca, 1926) y **Antipoemas**, de Enrique Bustamante y Ballivián (Sociedad de publicaciones El Inca, 1927), en los que sus autores ensayan un nuevo



tono, acorde con las novedades poéticas del momento. Relevante es también en este sentido la aparición de un Índice de la nueva poesía hispanoamericana (Antología de vanguardia, Edit. El Inca, Buenos Aires, 1926), obra colectiva en la que Alberto Hidalgo escribió el prólogo junto con Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro. Por su parte, Vallejo, quien decide instalarse en Francia un año después de desconcertar a los lectores con su *Trilce*, al parecer se aleja momentáneamente de la poesía y publica artículos periodísticos de política en diversos diarios parisinos. Siguiendo esta línea de difusión internacional, Adalberto Varallanos, Xavier Abril, Martín Adán y Emilio Adolfo Westphalen colaborarán posteriormente en las prestigiosas revistas europeas *Transition* y *Front*; y Pablo Abril fundará en Madrid la revista *Bolívar*, publicada mensualmente a lo largo de 1930 y que contará con la colaboración de varios autores peruanos (37).

Esta eclosión bibliográfica, alentada por la presencia de *Minerva*, de los hermanos



Mariátegui, en Lima, y de otras empresas editoriales del interior -El Norte, en Trujillo; Titicaca, en Punto; Kuntur, en Cusco- va en ascenso. En 1927 se publican en la imprenta Minerva, 5 metros de poemas, de Carlos Oquenda de Amat; Una esperanza y el mar, de Magda Portal; y Radiogramas del Pacífico, de Serafín Del Mar. Al año siguiente, surgen nuevas manifestaciones indigenistas con Un chullo de poemas, de Gregorio Mercado (Sicuaní, Ed. Kuntur, 1928); Parábolas del Ande, de Nazario Chávez Aliaga (Cajamarca, Ed. El Perú, 1928); y El hombre del Ande que asesinó su esperanza (Lima, Imp. Minerva, 1928). Dentro de la vertiente cosmopolita y más experimental, se publica en Lima La casa de cartón, que el talentoso Rafael de la Fuente Benavides -Martín Adán- pergeñara siendo aún adolescente; y en Buenos Aires, Descripción del Cielo, de Alberto Hidalgo y Cantos del arado y de las hélices, de César Alfredo Miró Quesada, ambos en la Sociedad de Publicaciones El Inca, en 1928 y 1929, respectivamente (38).



Otros factores que contribuyen a fortalecer el nuevo espíritu literario del que venimos hablando, son la presencia de algunos escritores extranjeros, que actúan como "animadores" de las nuevas tendencias, así como una sólida producción revisteril y una nueva actitud de algunos jóvenes críticos. En cuanto a lo primero, entre 1926 y 1930 residieron en la capital los poetas ultraístas españoles José Pérez Domenech y Juan Larrea -posterior estudioso de la obra vallejiana-, así como la poetisa uruguaya Blanca Luz Brum, quien llegó a Lima poco después de fallecer en Montevideo su esposo, el peruano de los polirritmos, Juan Parra del Riego. Pérez Domenech, también periodista, y especialmente Blanca Luz Brum, inquietante cosmopolita que traía nuevas lecturas y propuestas para cancelar definitivamente el modernismo supérstite, estuvieron muy cerca de Amauta y participaron en sus tertulias de la calle Washington (39). En 1926, la imprenta Minerva le publicó su poemario Levante, y al año siguiente, Brum emprendió la dirección de "una hoja de poesía y de lucha estética: Guerrilla" (40).



Entre los otros órganos periodísticos y literarios de la época, destacaron Poliedro (1926), Hangar, Trampolín, Rascacielo, Timonel, cuyos cuatro únicos números se debieron fundamentalmente a la animación de Magda Portal y Serafín Del Mar; Hurra, a cargo de Carlos Oquendo de Amat; Jarana, bajo la dirección de Adalberto Varallanos, Jorge Basadre y Eloi Espinoza; y la publicación colectiva Abcdario. A nivel regional, son importantes La Sierra, revista política que difunde la poesía del sur andino, La Aldea y Escocia, de Arequipa, dirigida por Manuel Gallegos Sanz y Francisco Mostajo, respectivamente; Titicaca, dirigida en Puno por los hermanos Alejandro y Antero Peralta; Kuntur, de Sicuani, y Vanguardia y La Puna, de Cusco; y Bocina, de Chiclayo, editada por Nicanor A. de la Fuente (41).

Conforme aparecen profusamente en libros y revistas durante los años del "clímax estridentista" -como lo llamó Núñez- los textos de estos nuevos poetas exigen una nueva lectura, que explique y aliente el rumbo de la creación



literaria en el Perú. Los ensayos que Antenor Orrego dedica a Vallejo, Spelucín y de la Fuente en el diario *El Norte de Trujillo*; las críticas a los libros recientes que Luis Alberto Sánchez escribe cada semana en *Mundial*; o los comentarios que Jorge Basadre reunió posteriormente en su libro *Equivocaciones* (Lima, Imp. La Opinión Nacional, 1928), apuntaban justamente a eso. También ejercieron una aguda y talentosa crítica literaria dirigida a los autores más jóvenes, a la vez que reseñaban las novedosas producciones del extranjero, Adalberto Varallanos, José Diez Canseco, Aurelio Miró Quesada Sosa, entre otros (42).

Volvamos ahora a Moro, en París. Hemos dicho que, por un lado, el poeta se integra al surrealismo, a la vez que mantiene contactos con el movimiento literario peruano y, como testimonio de su vigencia entre nosotros, envía esos tres poemas a la revista *Amauta* que, lamentablemente, los reproduce "llenos de errores, sin los espacios marcados y suprimiendo líneas enteras" (43). De Setiembre de 1928, en que



escribe el poema dedicado a Alina de Silva que comienza: "Querida femenina...", a 1929, hay un silencio en Moro, a juzgar por la falta de textos que daten de entonces (44).

Luego de esta pausa, se opera en su escritura un cambio fundamental: el poeta se despoja de su "lengua materna", el castellano, y la reemplaza por la que será su "lengua poética": el francés. Según Coyné: "De entonces arranca la primera gran etapa de su creación, que cubre los últimos años de su estancia en Francia, hasta fines de 1933, y los de su primer regreso al Perú, 1934-1938, y cuyos versos (...) representan algo así como la mitad del conjunto de su obra" (45).

El mismo Coyné ha llamado reiterativamente la atención respecto a lo que de única tiene esta opción de Moro. No se trata, en efecto, de una asunción temporal del francés, como es el caso de Vicente Huidobro, quien escribió parte de su poesía en esa lengua, mientras vivió en París, entre 1916 y 1925, al mismo



tiempo que continuaba creando en español ^{estilo} el de Juan Larrea, quien luego de un breve período "francés" abandonó la poesía y se dedicó a la crítica. Ni "afrancesamiento" ni moda pasajera, sino verdadera vocación, que "corresponde a una elección de toda su vida, ya que Moro era muy mal alumno en el colegio de los jesuitas, menos en francés; y ya de niño el francés era una forma de rebelión contra el medio" (46).

Esta opción implica un inconformismo, pero al mismo tiempo un apego. Moro no sólo elige el francés por negación o rechazo a su lengua materna -"todos sabemos o deberíamos saber, que el español es una lengua estancada desde el Siglo de Oro (...)", afirmó en una prosa de Los anteojos de azufre (47)-, sino que su decisión implica la imperiosa necesidad de afirmar definitivamente -en el poema- la adhesión a un medio y una lengua con los que se encontraba, desde hacía varios años, íntimamente ligado. Así opina Westphalen quien, a diferencia de Coyné, considera que, en Moro, el paso



de un idioma a otro, "no fue un proceso fácil ni deliberado", sino que, en Francia, el poeta "trató pacientemente, penosamente, de adentrarse en la realidad de ese país, de descubrir aquello que justificaría la residencia y la espera". "No creemos por ello engañarnos", agrega, "si suponemos que uno de los vehículos que hizo posible la comunicación quizás el decisivo y determinante, fue el de la literatura francesa, sobre todo, el de su esplendorosa poesía moderna: el amor por Nerval, Rimbaud y Lautréamont, por Baudelaire y Mallarmé y, en este siglo, por Apollinaire, Raymond Roussel, Breton y Tzara, en especial, por su predilecto, Pierre Reverdy; le harían adoptar su idioma para la expresión poética, exaltarse y sentirse a sus anchas tratando de utilizar al máximo las posibilidades inéditas que le ofrecía un idioma tan diverso del nuestro. Luego, la adhesión al surrealismo sellaría definitivamente esa aceptación mutua del poeta y su nuevo ambiente" (48).

Una vez elegido el francés, Moro no hará otra cosa que buscar incesante su perfección;



dotarlo de plasticidad y belleza; llegar al dominio poético de la lengua, de tal suerte que sus textos alcancen la extraña virtud de sonar con igual brillo en la lengua natural que en la adoptada. Coyné opina que la adaptación de Moro a este nuevo instrumento lingüístico es paulatina, y comprende tres etapas.

La primera corresponde a los años parisinos y su incorporación al surrealismo; entonces, sus poemas "tienen fallas en el francés y podían haber sido escritos por otros poetas de la misma época (...)". Su aprendizaje parece ahondarse durante la primera vuelta a Lima (1934-1938), pues en aquellos años, Moro continúa escribiendo sobre todo en francés. En castellano sólo se conservan tres poemas: uno que comienza: "Cuanto más cumplen su tarea...", fechado en 1935; y dos de 1937: el experimental "Poema Recortado", elaborado en base a frases impresas tijereteadas al azar y que apareció el 7 de agosto de ese año en "Ecos y Noticias" de Piura; y "El Sueño de un Dependiente de Barbería a las Dos de la Tarde", también bastante surrealista, publicado



póstumamente en Lima por la revista **Idea**, en Mayo de 1950 (40).

A esa primera etapa, que cubre casi una década, transcurrida entre París y Lima, corresponden los textos que fueron recogidos en dos colecciones póstumas **Couleur de bas-rêve tête de nègre** (1933-1934) y **Ces Poèmes** (1936-1940). En cuanto a la primera, se trata de una brevísima plaquette que incluye poemas escritos en París y que aparecieron publicados en el N° 7 de la revista **Lienzo** (50), con traducción de Armando Rojas. El segundo volumen, que comprende cuarenta poemas escritos entre 1930 y 1936, fue traducido por Armando Rojas y publicado en Madrid en edición bilingüe. Su título ha sido tomado de la dedicatoria bajo la cual Moro los reunió originalmente en Lima, con miras a una publicación que se frustró por falta de dinero: "Ces poèmes et leur ombre conséquente / et leur lumière conséquente sont dédiés / à André Breton / à Paul Eluard / avec l'admiration sans fin de/ CESAR MORO" (51).



La segunda etapa coincide con los diez fecundos años que Moro pasó en México, entre 1938 y 1948. En esa década, el poeta escribe las colecciones francesas Le château de grisou (1939-1941); Lettre d'amour (1942); y Pierre des Soleils (1944-1946), al mismo tiempo que el amor lo hace retornar por única vez al castellano para escribir los vibrantes versos de La Tortuga Ecuestre (1938-1939) (52). Según el mismo Coyné, ésta es "su época bilingüe, en torno a una pasión mexicana, que ha sido no sé si la mayor pasión de su vida, pero sí una pasión determinante..." (53).

Otra de las vías por las que Moro se compenetraba absolutamente con el francés en esos años, es su labor de traductor. Como difusor del surrealismo en Latinoamérica, Moro vertió al castellano y publicó en importantes órganos surrealistas o parasurrealistas, como El Hijo Pródigo, Letras de México y Poesía, de México, y Las Moradas, de Lima, textos representativos de los más importantes poetas modernos en lengua francesa. Lo interesante es que Moro no ensaya



traducciones, sino versiones de los textos franceses, consiguiendo un trabajo altamente creativo y original. De sus antecesores y contemporáneos, el poeta admira de manera singular a Pierre Reverdy, Giorgio de Chirico, André Breton, Benjamín Péret, Paul Eluard, de quienes traduce "pequeñas antologías". Estas antologías, que Julio Ortega compiló póstumamente en el volumen *Versiones del Surrealismo*, fueron traducidas por Moro entre los años de 1938 y 1949, vale decir, durante su estadía mexicana. En el prólogo de su edición, Ortega señala que: "Si todo texto es irremplazable de su lengua, pocas veces en español la poesía surrealista ha encontrado un lector como César Moro, porque, con la mediación de un gran poeta, todo texto puede ser equivalente en la otra lengua, y un simple cotejo con los originales nos haría ver hasta qué punto César Moro efectúa un juego de equivalencias, siendo a la vez enteramente fiel a la letra del texto, diciendo su nitidez por la precisa dicción que logra" (54).

La última etapa de la asunción del francés



en Moro corresponde a su segundo regreso a Lima, por motivos familiares, en 1948, hasta la fecha de su muerte, ocurrida en 1956. Aquellos son los años en que el poeta vive en un aislamiento casi total: ha roto con el surrealismo desde 1944; se comunica con los pocos amigos que conserva en la capital solamente en francés, y en silencio va elaborando los textos que después serán reunidos en las colecciones francesas *Amour à mort* (1949-1950) y *Trafalgar Square* (1953); así como los que Ricardo Silva-Santisteban denomina "Últimos poemas" (55). A juicio de Coyné, "la gran poesía francesa de Moro es de esta última época. Posee un gran dominio del francés, mantiene la intensidad de su obra anterior y, al mismo tiempo, no se parece ya a ninguna otra. Es críptica, con una serie de claves. Requiere varias lecturas" (56).

Solamente dos de los iniciales poemas franceses de Moro se publicaron a poco de ser escritos. El primero, "Renommée de l'amour", apareció en el N° 5-6 de la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (París, 1933)



y muchos años después fue traducido por el poeta colombiano Alvaro Mutis y publicado en el N° 9 de la revista *Amaru* (Marzo, 1969). El otro, "Violette Nozières", formó parte de un volumen colectivo con el que los surrealistas rindieron homenaje a la joven parricida de ese nombre, quien cometió su delito para librarse de una violación, y a la que los miembros del grupo convirtieron en el máximo símbolo de la rebeldía. Este texto lo escribió Moro en Londres, en donde vivió entre octubre y noviembre de 1933, esperando al buque que lo llevaría de regreso al Perú la primera vez, y desde allí lo envió al poeta y dibujante Maurice Henry para que integrara el libro homenaje "Violette Nozières", editado en Bruselas en 1934 (57).

Otro testimonio de la participación del poeta en las actividades surrealistas en París es un texto de acusación que apareció junto al manifiesto *La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix* (1933) y que Moro, en su calidad de extranjero, prefirió no firmar.



Este texto es una denuncia contra "la abominable sentencia que acaba de ser lanzada contra los marinos de los cruceros peruanos Almirante Grau y Coronel Bolognesi, que se rebelaron el 8 de Mayo pasado para protestar contra la mala alimentación y los excesos en la disciplina", durante el gobierno militar de Sánchez Cerro (58).

En cuanto a su pintura, la primera participación surrealista de Moro fue en la exposición del **Cabinet Maldoror**, en Bruselas, en marzo de 1926. Un año después, el artista expuso con Jaime A. Colson en la **Société Paris-Amérique Latine** de París, entre el 10 y el 16 de marzo de 1927.

Westphalen considera que entre los trabajos que integraron la serie **Scene péruviennes** de esta segunda muestra, se encontraban tanto algunos de los dibujos previos al viaje, que Moro publicó en Lima, y de los que el antes citado crítico Carlos Raygada opinó: "(...) pertenecen a la época de su iniciación y están



muy lejos de la calidad y la intensidad de sus obras últimas"; así como nuevos cuadros ejecutados ya en París (59).

En el mismo artículo, Westphalen afirma también que, en Europa, "Moro pasó muy rápidamente del Art Nouveau al Art Déco" y que si bien el año de su llegada tuvo lugar en la Ciudad Luz la primera exposición surrealista en la Galería Pierre, nuestro artista se sintió inicialmente más atraído por "el rigor y la armonía de composiciones geométricas y cubistas", entregándose posteriormente al surrealismo y su propuesta "por el arte quita-sueño contra el arte adormidera" (60). Pero lo importante es que, desde el comienzo, Moro supo asimilar, sin marearse demasiado, las múltiples tendencias pictóricas del París de la década del 20 y llevarlas, filtradas por su personalísima visión, a su pintura: "De esa actitud viene la seguridad en la utilización de los medios -la fantasía de llevarlos a sus extremos- la adaptación e invención de nuevos procedimientos -el disfrute del color- la elegancia del trazo", signos



fundamentales del arte moreano (61).

En diciembre de 1933, Moro está nuevamente en el puerto del Callao. Otra vez tiene ante sí la bruma; el paso lento del tiempo lento; otra vez el mismo "medio triste y provincial, sórdido como un tonel vacío" (62). Tres años antes, Mariátegui ha muerto y la eclosión vanguardista que él en buena medida impulsó desde su también desaparecida *Amauta*, se ha morigerado bastante. Es como si esa Lima siempre retráctil a la modernidad, se hubiera vuelto a cerrar sobre sí misma y el vanguardismo, lejos de ser un proyecto, hubiera quedado confinado a ser una efímera novedad. Las revistas literarias de la década anterior prácticamente han desaparecido; dos importantes poetas y animadores de la vanguardia, Xavier Abril y Carlos Oquendo de Amat, han partido a España -uno, para vivir y publicar en Madrid; el otro, para viajar y combatir por todo el territorio, hasta caer abatido tres años después en el fragor de la Guerra Civil-; y otros vates de entonces, como Serafín Del Mar, Magda Portal y Julián Petrovick,



han permanecido largo tiempo en silencio. Por su parte, luego de su experiencia vanguardista de *La casa de cartón*, Martín Adán se dedica a escribir rigurosos sonetos y José María Eguren, fiel a su soledad, elabora la prosa densa y barroca de sus *Motivos*, que es lo último de su producción.

Este cambio en la actitud poética que, desde el punto de vista inmanente, Estuardo Núñez interpreta como un necesario "retorno al orden poético", que permite la maduración de "notables figuras nuevas que habían hecho su aparición durante los años más agitados de la estridencia" (63), también tiene relación, al parecer, con un cambio en el contexto político. Para Mirko Lauer, los años de la vanguardia transcurren entre 1922 y 1931. Políticamente, este período, durante el cual "son pocos nuestros esfuerzos literarios o las obras personales de importancia que no participan de una u otra manera en el impulso vanguardista" (64), coinciden casi con exactitud con los dos períodos presidenciales -el oncenio- de Leguía (1919-



1930). Años de relativa apertura, en los que el Estado maneja un discurso modernizante al mismo tiempo que reordena nuestra economía, haciéndola ingresar definitivamente al orden capitalista internacional; y en los que también "se polarizan los partidos políticos con respaldo popular y comienza a jugar sus intereses la nueva clase media" (65). No es casual por ello que en ese momento surjan importantes libros de reflexión sobre el Perú -aún vigentes- como **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**, de José Carlos Mariátegui; **Perú, problema y posibilidad**, de Jorge Basadre; **La realidad nacional**, de Víctor Andrés Belaúnde; **El antiimperialismo y el Apra**, de Víctor Raúl Haya de la Torre; y **El nuevo indio**, de José Uriel García (66).

Poco después, ese notable grupo de escritores optó, como dijimos, por la dispersión o el silencio, "como si la brillante generación de poetas aparecidos a mediados de los 20 se hubiera consumido, por repliegue o exacerbación,



en un torbellino social que empezó con la caída de Leguía, y que luego se ensució todavía más con Sánchez Cerro, se hizo espeso con Benavides y recién amainó (pero sólo en la forma), con los dos períodos civiles de Prado y Bustamante" (67). "Los años 30 en el Perú no fueron de movimientos culturales colectivos, sino más bien de concreción y maduración de obras individuales", afirma Mirko Lauer. En medio de las sucesivas dictaduras militares; la gran crisis económica que "polarizó a la población" y "transformó el rostro de la sociedad peruana"; el cierre de la Universidad de San Marcos; y una rígida e incesante censura, "la literatura ocupó un lugar precario" y "los poetas que seguían vivos emigraron o se replegaron" (68). En este ambiente retráctil de 1933-1934, fecha del regreso de Moro a Lima, unos cuantos jóvenes discurrían por la ciudad, aferrándose solitariamente a su fe en la palabra. Uno de ellos, silencioso y retraído, era Emilio Adolfo Westphalen (Lima, 1911), quien en 1933 había publicado un breve y hermoso poemario, *Las Insulas Extrañas*, presidido por un epígrafe de San Juan de la



Cruz, y en donde armonizaban, en extraño equilibrio, el rigor clásico de la poesía española -especialmente de los místicos- y las imágenes sensoriales y lúdicas del surrealismo, filtrados en un lenguaje y un tono absolutamente personales. Como Moro, Westphalen había hecho su aprendizaje literario siendo aún adolescente, en las aulas del prestigioso Colegio Alemán, donde tuvo como compañeros a Rafael de la Fuente Benavides y a Estuardo Núñez, que después se convertirían en un extraordinario poeta -Martín Adán- y en un lúcido crítico literario, respectivamente.

Fueron ellos quienes lo acercaron a una vasta y desordenada gama de lecturas, que incluyó "desde el Poema del Cid y el Arcipreste hasta Larra, Espronceda y Moratín, la generación del 98 completa, Ortega y sus discípulos, Gómez de la Serna, Gabriel Miró, mezclados con las traducciones de Baudelaire, Flaubert, Nerval, Stendhal, France, Giraudoux, Morand y la gran revelación a los quince años: los primeros tomos de *A la recherche du temps perdu* en traducción de Salinas (69). A estos autores se agregó



el conocimiento, en la por demás mediocre Facultad de Letras de San Marcos, de William Blake y Juan Ramón Jiménez; así como la lectura y el acercamiento a fundamentales vates peruanos: la antología de José María Eguren, "que nos hizo patente la fragilidad y el poder, a la vez, de la expresión poética: más poderosa cuanto más frágil"; el Trilce de Vallejo, esa "fuerza de la naturaleza" en la que "Era como si con cada poema se le abriera el caos primigenio"; Xavier Abril, "Espíritu cordialísimo y abierto a todas las innovaciones literarias, artísticas y políticas" y Martín Adán, a quien "Le tocó la 'oreja de poeta' de la que yo Westphalen siempre he carecido" (70).

Finalmente, "la lectura y, a ratos, la traducción de poetas como Valéry, Eliot, Wallace Stevens, Emily Dickinson, Whitman; la frecuentación continua de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Góngora", forjaron en gran parte el estro poético westphaliano, junto con la influencia definitiva, reconocida por él mismo, de Pound, Tzara y De Chirico, autor este último,



favorito también de Moro. De ellos, dice Westphalen: "Dos o tres de sus Cantos, de Pound, un fragmento del Home aproximatif de Tzara leído en "Bifur" y el Hebdomeros, de De Chirico creo que constituyen el substractum que me permitió hacerme del instrumento dúctil de expresión que utilicé posteriormente de Las Insulas Extrañas" (71).

El llamado bretoniano, que desde la década pasada se había difundido en nuestro medio, también halló eco en otros dos jóvenes poetas, Manuel Moreno Jimeno (Lima, 1913), quien en 1934 publicó su primer poemario, Así bajaron los perros, donde "elaboraba sus versos con la viva fantasía de los seguidores del surrealismo europeo y la firme disposición protestataria y rebelde de los fundadores de nuestra poesía indigenista" (72); y en Rafael Méndez Dorich -Rafo Méndez- quien dos años después publicaría su libro Dibujos animados, donde aflora "la inquietud por la superación del color trivial, en su ansia de lograr 'el color desconocido'" y "Sus impresiones no son tan puramente naturalis-



tas; suelen desplazarse raudamente al subconsciente, al país del sueño (...)" (73).

Fue por intermedio del pintor Carlos More, y de su hermano Ernesto, el escritor, a quienes Moro había conocido en París, que el poeta entró en contacto, apenas llegado a Lima, con Emilio Adolfo Westphalen y Rafael Méndez Dorich (74). A partir de entonces, cultivó con ellos una entrañable amistad; de esas amistades "muy sólidas y bellas, verdaderas obras de arte" (75) que Moro sabía dar a los pocos "elegidos" a quienes su exigencia moral y su intransigencia artística lo acercaban. Pese a ser sólo un poco mayor, Moro ejerció sobre ellos una influencia definitiva. La generosidad, el humor corrosivo, una incansable y maravillosa arbitrariedad al juzgar, son los rasgos de su carácter que más recuerdan sus amigos; además de su avasallante presencia, que imponía naturalmente afecto y admiración, como más tarde lo señaló Coyné: "No bien llegaba entre otra gente, se establecía, se imponía una jerarquía, que muchos no le perdonaban, no le han perdonado. Ningún prestigio resistía cuando entraba: prestigio del nombre,



el rango, el dinero, o simplemente prestigio del prestigio, nadie lo engañaba con oropeles, o las virtudes postizas del poder, de la habladería o de la fama" (76). "Bajo la influencia de César Moro, se intensificó mi interés en el arte, el psicoanálisis, el marxismo, la antropología", señaló Westphalen en su conferencia "Poetas en la Lima de los años 30" (77), mientras que, para Méndez Dorich, "César Moro fue uno de los espíritus más nobles, generosos y de genuina poesía que haya tenido el Perú. Fuimos grandes amigos y nos lanzamos juntos en más de una aventura literaria (...)" (78).

En febrero de 1935, Moro organiza en la Academia Alcedo, la primera exposición de pintura surrealista realizada no sólo en Lima, sino en Latinoamérica; una muestra de 52 trabajos, de los cuales 38 "(siete pinturas, 19 dibujos y 12 collages con títulos que a veces son más que una referencia para la ubicación y tienen toda la traza de breves poemas)" (79), eran suyos. Los otros artistas participantes, "en su mayoría, chilenos", fueron Jaime Dvor, Waldo



Parraguez, Gabriela Rivadeneyra, Carlos Sotomayor y María Valencia (80).

El catálogo de la muestra, elaborado en colaboración con Westphalen, era un producto típicamente surrealista, con textos y sentencias en todas las direcciones, impresos con la más diversa tipografía, y que se iniciaba con una frase de Francis Picabia: "El arte es un producto farmacéutico para imbeciles". El propósito de dicho folleto era obviamente "provocar a los defensores de los academismos de todo tipo, comenzando -o terminando- por el academismo supuestamente revolucionario del indigenismo, que Moro no tardaría en calificar de última ola de la barbarie artística, recuperando de paso la palabra 'arte' para hacerla designar, desde entonces, aquello que 'empieza donde acaba la tranquilidad': 'Por el arte quita-sueño, contra el arte adormidera" (81).

La muestra, absolutamente novedosa en nuestro medio, con un público acostumbrado a los retratos realistas de la corriente en



boga, fue un escándalo. Pero sólo sirvió para afirmar en Moro, y en los amigos cercanos y adherentes al movimiento, la convicción de que el surrealismo era la única opción artística y vital válida. Por ello, Moro emprendió a partir de entonces, una férrea polémica con el indigenismo, en textos tajantes, de una ironía punzante, que más tarde fueron recopilados por Coyné en *Los anteojos de azufre* (82) y reafirmó, en una prosa fechada en 1934 y reiteradamente firmada en 1936 que, "En el medio triste y provincial, sórdido como un tonel vacío, donde el medioevo se prepara a festejar dignamente al fundador de Lima, la bella bomba mortífera del surrealismo (...) llega para ayudarnos a desesperar más y más, para destruir hasta en su raíces el reflejo tristemente idiota del tal orden pernicioso y vicioso" (83). Terca y lúcida actitud de Moro y de su par, Westphalen, pues, en esos años de absoluta cerrazón, es "debido a la pasión y la constancia ideológica y artística de ambos, a través de quienes vivió y se manifestó el surrealismo en el Perú" (84).



En la penúltima hoja del catálogo, además, había un "Aviso" en tono absolutamente virulento, firmado por Moro, en que el poeta atacaba a Vicente Huidobro por haber parodiado el texto "Una jirafa" de Buñuel. El segundo párrafo, decía: "Vuestro Vicente, con una frescura que hace honor a su rancia experiencia de ratón del movimiento literario moderno, la emprende esta vez nada menos que con el maravilloso texto 'Una jirafa' (sic) de Luis Buñuel, publicado en: "Le Surréalisme au Service de la Révolution" (N° 6, 5 de mayo de 1933). Texto altamente poético, del que el imitador de Pierre Reverdy, hace una lamentable parodia umbilical: "El árbol en cuarentena". (Ver 'Ombligo', setiembre 1934, Santiago de Chile)" (85). La reacción del vate chileno fue responder tratando "de llevar la discusión al terreno de las costumbres" (86). Eso generó, a su vez, una nueva respuesta desde Lima, en un panfleto conjunto, en el que Moro participó con un texto en francés, "La patée des chiens" -"La bazofia de los perros"-, que posteriormente fue traducido por Coyné e incluido en Los anteojos de azufre (87).



Si bien la muestra pictórica causó "alboroto, irritación y escándalo" en los medios limeños, ésta fue reconocida en los medios del surrealismo internacional. Según Westphalen, la revista *Minotaure* publicó un panel informando sobre la expansión mundial del movimiento, donde se incluía el catálogo de la Academia Alcedo; y "En las historias, diccionario y conmemoraciones del surrealismo no se deja de mencionar la exposición limeña del 35 con el mérito de haber sido la 'Primera Exposición Surrealista en América Latina'" (88).

A fines de 1937, pocos meses antes de partir a México, Moro realiza una segunda exposición, individual esta vez, en la "Peña Pancho Fierro", de su amiga Alicia Bustamante, casi con los mismos trabajos mostrados en 1935. La muestra fue entonces muy discreta, "se puede decir que exclusivamente para sus amigos" (89), no hubo catálogo, ni la consecuente reacción de sorpresa e indignación de parte del público. Pero el crítico Carlos Raygada la incluyó en un comentario de las actividades artísticas



del año en el diario **El Comercio** (90).

En consonancia con su convicción marxista de entonces, apenas estalla en España la guerra civil, Moro colabora, junto con otros escritores como Westphalen y Moreno Jimeno, en el boletín CADRE (Comité de Amigos en Defensa de la República Española), que circuló clandestinamente en Lima en cinco números, a partir de julio de 1936, bajo la dirección de Genaro Carnero Checa (91). En esa "época de persecuciones", alentadas por la dictadura militar "filofascista" del Mariscal Oscar R. Benavides, el hostigamiento no demora en llegar: se confiscan algunos ejemplares del boletín, Westphalen es detenido y la policía incursiona en la casa de Moro, en la calle del Corazón de Jesús (92). Por ello, si bien Moro, viajero empedernido, había pensado ya en abandonar Lima y tenía las miras puestas en México, donde residían el poeta Xavier Villaurrutia y el pintor Agustín Lazo, a quienes había conocido en París, fue este incidente policial el que aceleró su partida (93). Estando ya Moro en México, y en vísperas de la segunda



guerra mundial, se publica en Lima, en tiraje bastante limitado, el único número de la revista **El Uso de la Palabra**, que el poeta había preparado con Westphalen, pero que la peligrosa situación política antes mencionada, impidió que se publicase con anterioridad. "Se trata", según Baciú, "de una hoja típicamente surrealista, abiertamente internacionalista, donde escriben -fuera de Moro y de Westphalen- Agustín Lazo, Alice Pealen, Rafo Méndez (Rafael Méndez Dorich), Juan Luis Velásquez, en conjunto con traducciones de Breton y de Eluard" (94), y en cuyo texto de presentación, anunciaban los editores: "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 pretende recordar que estamos en 1939" (95).



Todo ese intenso activismo surrealista desplegado por Moro durante su primer regreso a Lima, con el apoyo de su entrañable amigo Westphalen, han llevado al crítico rumano Baciú a señalar que, "Si se hace el balance del surrealismo peruano, se llega a la conclusión que, con los medios reducidos apenas a dos hombres, uno de los cuales vivió casi dos décadas fuera del país, se hizo mucho más de lo que pudiera haberse hecho con grupos o con la ayuda de galerías de arte y de protectores. Siempre presente en el Perú, aún durante sus ausencias, Moro significa 'la otra cara' de Westphalen, de la misma manera como se puede (y debe) decir que Westphalen es 'la otra cara' de Moro.

No hubo aquel clásico 'uno para todos, todos para uno', sino un desdoblamiento de fuerzas creadoras, a veces muy distintas, que supieron unirse en una sola idea" (96).



NOTAS AL CAPITULO I

- (1) Para la definición de "aldea grande" con referencia a Lima, Cfr. WESTPHALEN, Emilio Adolfo. "Nacido en una aldea grande". En cuanto al ambiente limeño "hostil y cerrado" de los '30, Cfr. BACIU, Stephan. *Antología de la poesía surrealista Latinoamericana*; p.p. 110-115.
- (2) Así lo considera Westphalen en su artículo "En 1922: César Moro", p.56 donde afirma: "Podrá presumirse que el ambiente familiar (su hermano Carlos estudiaba en la Academia de San Fernando en Madrid desde 1921) y el círculo de amigos que lo rodeaba fueron propicios a una vocación temprana".
- (3) Este rasgo de la personalidad de Moro -su ironía punzante y desacralizadora- nos la dio a conocer Westphalen, quien fue uno de sus más cercanos amigos desde 1934, en una conversación que tuvimos el 3 de marzo de 1989.
- (4) Sobre la elección de este nombre, la única referencia que tenemos es la de



Carlos Moll, quien opina que "Moro" fue un sobrenombre que le dio un vecino a Alfredo Quíspez Asín, por su costumbre de tenderse al sol, con lo cual su piel adquirió un tono aceitunado. Cfr. MOLL, Eduardo. Carlos Quíspez Asín, p.51. Westphalen sin embargo, desconfía totalmente de esta opinión de Moll, y prefiere no opinar al respecto. Nosotros intuimos que, por lo menos el nombre, "César", tiene que ver con la adhesión de Moro a una vida soberana, la de los emperadores del mundo antiguo, dueños de una absoluta libertad. Sobre este punto, trataremos en el Capítulo III, al analizar el poema "La vida escandalosa de César Moro"

- (5) WESTPHALEN, Emilio Adolfo. "En 1922: César Moro..."; p.56.
- (6) Esta información sobre la carátula que Moro ilustró nos fue proporcionada por el poeta Ricardo Silva Santisteban, estudioso de la obra moreana y editor de: MORO, César. Obra Poética 1. Prefacio de André Coyné. Edición, prólogo y notas de Ricardo



Silva-Santisteban. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980; 275 p.p.

- (7) WESTPHALEN, Emilio Adolfo. "En 1922: César Moro..."; p.56.
- (8) WESTPHALEN, Emilio Adolfo. Op. Cit., p. 57.
- (9) IBID; p.p. 57-58.
- (10) COYNE, André. César Moro; p.p. 12-13
- (11) NUÑEZ, Estuardo. Panorama Actual de la Poesía Peruana; p. 19.
- (12) NUÑEZ, Estuardo. Op. cit.; p. 13.
- (13) ESCOBAR, Alberto. Antología de la poesía peruana. Tomo I; p. 46.
- (14) EGUREN, José María. Obras Completas; p. 149.
- (15) NUÑEZ, Estuardo. Panorama Actual de la Poesía Peruana; p. 19.
- (16) EGUREN, José María. Obras Completas; p. 416.
- (17) WESTPHALEN, Emilio Adolfo. "En 1922: César Moro..."; p. 56.
- (18) ESCOBAR, Alberto. Antología de la poesía peruana. Tomo I; p. 13.
- (19) NUÑEZ, Estuardo. Panorama Actual de la



Poesía Peruana; p. 18.

- (20) MORO, César. La Tortuga Ecuestre y otros poemas. 1924-1949; p. 82.
- (21) Estos poemas y los siguientes, están incluidos en la sección "Primeros Poemas" de la edición MORO, César. La Tortuga Ecuestre y otros poemas; p.p. 67-81.
- (22) NUÑEZ, Estuardo. Panorama Actual...; p. 17.
- (23) MORO, César. La Tortuga Ecuestre y otros poemas. 1924-1949; p. 82.
- (24) MORO, César. Los anteojos de azufre; p.p. 62-63.
- (25) MORO, César. La Tortuga Ecuestre y otros-poemas. 1924-1949; p.p. 75-76.
- (26) MORO, César. Op. cit.; p.p. 76-77.
- (27) Es André Coyné quien ubica ese encuentro entre 1926 y 1927, en su nota a: MORO, César. La Tortuga Ecuestre y otros poemas. 1924-1949; p. 82.
- (28) COYNE, André. "César Moro"; p. 166.
- (29) COYNE, André. Op. cit.; p. 167.
- (30) NUÑEZ, Estuardo. "La recepción del surrealismo en el Perú"; p. 41.



- (31) NUÑEZ, Estuardo. Op. cit.; p. 40.
- (32) FLORES GALINDO, Alberto. "Amauta como tarea colectiva"; p. 58.
- (33) NUÑEZ, Estuardo. "La recepción del surrealismo en el Perú"; p. 41.
- (34) NUÑEZ, Estuardo. Op. cit.; p. 45.
- (35) NUÑEZ, Estuardo. Panorama Actual de la Poesía Peruana; p. 25.
- (36) NUÑEZ, Estuardo. Op. cit.; p. 23.
- (37) IBID: p.p. 24-25.
- (38) NUÑEZ, Estuardo. Op. cit.; p. 28.
- (39) Sobre la importancia de estas tertulias en la casa de Mariátegui, Cfr. FLORES GALINDO, Alberto. "Amauta como tarea colectiva"; p.p. 57-69.
- (40) NUÑEZ, Estuardo. Panorama Actual de la Poesía Peruana; p. 23.
- (41) NUÑEZ, Estuardo. Op. cit.; p.p. 26-27.
- (42) IBID; p.p. 29-30.
- (43) MARIATEGUI, José Carlos. Correspondencia. Tomo I. (Citado por Emilio Adolfo Westphalen en: "En 1922: César Moro..."; p. 59).
- (44) A este silencio se refiere Coyné en la nota 1 de su texto: COYNE, André. "Moro



- entre otros y en sus días"; s/p.
- (45) COYNE, André. Op. cit.; s/p.
- (46) GONZALES VIGIL, Ricardo. "André Coyné: Con Moro y con Vallejo"; p. 12.
- (47) MORO, César. "A propósito de la pintura en el Perú". En (su): **Los anteojos de azufre**; p. 18.
- (48) WESTPHALEN, Emilio Adolfo. "Nota sobre César Moro"; p.p. 44-46.
- (49) Esta información la proporciona Coyné en: MORO, César. **La Tortuga Ecuestre y otros poemas. 1924-1949**; p. 83.
- (50) MORO, César. "Couleur de bas-rêve de tête nègre". En: **Lienzo** N° 7; p.p. 47-67.
- (51) Esa explicación del título de dicho conjunto le da Coyné en la nota 3 de su artículo "Moro entre otros y en sus días".
- (52) A estos libros hay que agregar el conjunto "L'ombre du paradisiar et autres textes", publicado como separata de la revista **Antares 2**.
- (53) GONZALES VIGIL, Ricardo. "André Coyné: Con Moro y con Vallejo"; p. 12.



- (54) MORO, César. Versiones del surrealismo; p.p. 7-8.
- (55) Estas dos colecciones, *Amour á Mort* y *Trafalgar Square*, así como los "Ultimos Poemas", están incluidos en la edición: MORO, César. *Obra Poética*; p.p. 176-253.
- (56) GONZALES VIGIL, Ricardo. "André Coyné: Con Moro y con Vallejo", p. 12.
- (57) En: "Moro entre otros y en sus días", s/p.
- (58) Cfr. MORO, César. *Obra Poética* 1; p. 13.
- (59) Esta cita de Raygada la consigna Westphalen en su artículo "En 1922: César Moro..."; p. 59.
- (60) Esta propuesta artística de Moro, es citada por Coyné en: MORO, César. *Obra Poética* 1; p. 14.
- (61) WESTPHALEN, Emilio Adolfo. "En 1922: César Moro..."; p. 58.
- (62) Esta fue la definición de Lima que el mismo Moro dió al comienzo de su prosa "Los anteojos de azufre".
En: MORO, César. *Los anteojos de azufre*;



- p. 8.
- (63) NUÑEZ, Estuardo. Panorama Actual...;
p. 39.
- (64) LAUER, Mirko. Los exilios interiores;
p. 39.
- (65) ESCOBAR, Alberto. Antología de la poesía
peruana. Tomo I; p. 19.
- (66) Cfr. ESCOBAR, Alberto. Antología de la
poesía peruana. TOMO I; p. 12.
- (67) LAUER, Mirko. Los exilios interiores;
p. 35.
- (68) LAUER, Mirko. Op. cit.; p.p. 35-36.
- (69) WESTPHALEN, Emilio Adolfo. "Poetas en
la Lima de los años 30"; En: Dos Soledades;
p.p. 25-26.
- (70) WESTPHALEN, Emilio Adolfo. Op. cit.;
p.p. 38-39.
- (71) IBID; p. 39.
- (72) MORENO JIMENO, Manuel. La señal del corazón;
p. 5.
- (73) NUÑEZ, Estuardo. Panorama Actual de la
Poesía Peruana; p. 91.
- (74) Esta información nos la dió Westphalen
en la conversación que sostuvimos en



marzo de 1989.

- (75) BACIU, Stephan. **Antología de la poesía surrealista Latinoamericana**; p. 112.
- (76) COYNE, André. César Moro; p. 10.
- (77) WESTPHALEN, Emilio Adolfo. "Poetas en la Lima de los años 30"; p.
- (78) BACIU, Stephan. "Rafo Méndez Dorich evoca a César Moro"; p.
- (79) WESTPHALEN, Emilio Adolfo. "Dibujos y pinturas de César Moro"; p. 59.
- (80) BACIU, Stephan. **Antología de la poesía Surrealista Latinoamericana**; p.p. 113-114.
- (81) MORO, César. **Obra Poética 1**; p.p. 13-14.
- (82) Cfr. "A propósito de la pintura en el Perú" y "Cuidado con la pintura". En: MORO, César. **Los anteojos de azufre**; p.p. 17-21 y 102-104.
- (83) MORO, César. "Los anteojos de azufre". En: **Los anteojos de azufre**; p.p. 6-8.
- (84) BACIU, Stephan. **Antología de la Poesía surrealista Latinoamericana**; p. 113.
- (85) Cfr. Fotocopia del catálogo a la Exposición



Surrealista de la Academia Alzedo; febrero de 1935. En Anexos.

(86) MORO, César. *Obra Poética 1*; p. 14.

(87) MORO, César. "La bazofia de los perros". En: *Los anteojos de azufre*; p.p. 12-14.

(88) WESTPHALEN, Emilio Adolfo. "Noticia sobre las actividades pictóricas de César Moro"; s/p.

(89) WESTPHALEN, Emilio Adolfo. Op. cit.; s/p.

(90) Esta información nos la dio Westphalen en una segunda conversación, sostenida el 31 de julio de 1989. No recordaba, con exactitud, si la nota de Raygada salió en diciembre de 1937 o enero de 1938.

(91) WESTPHALEN, Emilio Adolfo. "Noticia sobre las actividades pictóricas de César Moro"; s/p.

(92) Esta información nos la dió Westphalen en la conversación que sostuvimos en julio de 1989.

(93) Esta información nos la dió Coyne en la conversación que sostuvimos en mayo



de 1988.

- (94) BACIU, Stephan. Antología de la poesía surrealista Latinoamericana; p. 114.
- (95) MORO, César. Obra Poética 1; p. 14.
- (96) BACIU, Stephan. Antología de la poesía surrealista Latinoamericana: p. 115.





CAPITULO II

"A VISTA PERDIDA":

UNA VISION SURREALISTA DE LA REALIDAD

México D.F., marzo de 1938. En la capital del antiguo imperio del Anáhuac, donde lo esperaban las fulgurantes presencias del poeta Xavier Villaurrutia y el pintor Agustín Lazo, que compartieron con él diez años de fructífera amistad en el período más intenso de su producción, César Moro desembarca, con la misma frescura, el mismo entusiasmo, el mismo fervor por vivir la aventura de ese segundo autoexilio.

Ya hemos señalado someramente en el primer capítulo, la trayectoria artística de Moro durante su importantísima década mexicana. Sólo - queremos recordar que, a poco de llegar y estando Breton en México, Moro publica sus traducciones de



varios poetas franceses en la revista **Letras de México y Poesía** (1).

Dos años después, cuando el fundador del surrealismo ya había vuelto a Europa a causa de la guerra, Moro organizó, con el pintor europeo Wolfgang Paalen, la exposición Internacional del Surrealismo, que se inauguró en la Galería de Arte Mexicano en febrero de 1940, y él mismo escribió el texto de presentación del catálogo, que se publicó en inglés y castellano. Entre los participantes de esa exposición múltiple, en las que se exhibieron "pinturas, collages, frotages, 'cadáveres exquisitos', calcomanías, fotografías, junto con máscaras primitivas, textos escritos por enfermos mentales y piezas de arte precolombino", estuvieron, además de Moro, Carlos Mérida, José Moreno Villa, Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia (2). Pese a que, al momento de la exposición, el surrealismo era "un movimiento minoritario pero que atraía lo mejor de la intelectualidad nacional, incluidos todos los 'Contemporáneos'" (3), Moro confió entusiastamente, como lo hizo antes en Lima, en la formación de un verdadero movimiento surrealista mexicano, y a ello dedicó grandes ener



gías.

Entre las razones que hacían de México un lugar propicio para el surgimiento de un surrealismo organizado y fuerte, estaban el trabajo de los artistas populares Manuel Manilla y José Guadalupe Posada y del fotógrafo Manuel Alvarez Bravo, "marcados por una imaginación de tipo surrealista o presurrealista" (4); así como el hecho de que este país hubiera sido visitado sucesivamente, a partir de 1936, por importantes miembros del movimiento: Antonin Artaud, quien fue en busca de la magia precolombina y experimentó la prueba del peyotl entre los indios tarahumaras (5); André Breton, el fundador, quien en 1938, escribió al alimón con León Trotski -exiliado de la Rusia stalinista- el texto "Por un arte revolucionario independiente" y a su regreso al continente europeo recordó a la tierra mexicana como: "Tierra roja, tierra virgen impregnada de la más generosa sangre, tierra donde la vida del hombre no tiene precio, siempre dispuesta, como el maguay hasta perderse de vista que la expresa, a consumirse en una flor de deseo y de peligro. Por lo menos queda en el mundo un país donde el viento de la libera-



ción no ha caído" (6); y Benjamín Peret, quien poco después de su llegada impulsó la revista *Dyn*, que Wolfgang Paalen dirigió a partir de 1942; y se quedó en México hasta 1946 (7).

Entre los otros artistas extranjeros que, por razones de exilio o búsqueda personal llegaron a tierras mexicanas para contribuir a la creación y difusión del surrealismo y mantuvieron una estrecha amistad con Moro, estuvieron el cineasta Luís Buñuel y las pintoras Alicia Rahon y Remedios Varo, compañera de Péret, todos españoles; y la pintora inglesa Leonora Carrington, a quien Moro dedicó la hermosa prosa "'Leonora Carrington', 'Lady Carrington' -como la llamamos sus amigos- nos hace hoy..." (8).

De 1940 en adelante, Moro será además, asiduo colaborador de las revistas *Dyn*, que se publicaba en inglés y francés y circulaba sobre todo en Nueva York y Londres; y *El Hijo Pródigo*, dirigida por Octavio Paz, y distribuida en México; y verá publicados, en ediciones de tiraje limitado, sus poemarios franceses



Le Château de Grisou (México, Editions Tigondrine, 1943) y Lettre d'amour (México, editions Dyn, 1944), que sólo tuvo cincuenta ejemplares (9).

Pero volvamos a Moro, recién llegado a México. En abril, el poeta escribe el texto "André Breton", que se publica en la edición del 1° de Mayo de Letras de México junto con sus traducciones de poemas de Breton, Péret, Eluard y Guy Rosey (10). Ese mismo mayo, Moro hace un viaje a San Luis de Potosí donde escribe el primer poema del que será un único libro en castellano: La Tortuga Ecuéstre (11). Este breve y luminoso conjunto fue terminado al año siguiente, ya de regreso en la capital mexicana, y el poeta intentó publicarlo por primera vez en junio de 1940. Incluso, hizo circular boletines de suscripción "para una 'edición de lujo, limitada a 75 ejemplares... con un frontispicio de Manuel Alvarez Bravo'" (12), pero finalmente estos no fueron suficientes para cubrir los gastos.



Años después, en 1954, Moro entregó al poeta Enrique Molina una copia de *La Tortuga Ecuéstre*, donde se excluían cuatro poemas de la versión original, para que éste la mostrara a un editor de Buenos Aires, pero el nuevo intento también fracasó (13). Entretanto, el conjunto se fue dando a conocer fragmentariamente, con la publicación de los poemas "Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre"; "El fuego y la poesía, II, III y V"; y "Un camino de tierra en medio de la tierra" y "Batalla al borde de una catarata", aparecidos en las revistas *El uso de la palabra* (Lima, diciembre de 1939); *El Hijo Pródigo* (México, 1944) y *A partir de cero* (Buenos Aires, 1952), respectivamente (14). A los pocos días de la muerte del poeta, Coyné organizó una página de "Homenaje a César Moro" en el diario *El Comercio* del 15 de enero de 1965, donde se publicó el poema *La leve pisada del demonio nocturno*" (15).

Casi dos años después, André Coyné preparó en Lima una tercera edición, que salió en diciem-



bre de 1957. *La Tortuga Ecuestre* y otros poemas 1924-1949 (16), incluía, además del poemario, los cuatro poemas "separados" por Moro; "Poemas 1927-1949"; "Primeros Poemas" (1924-1926), es decir, casi toda su producción en castellano; junto con una "Nota sobre la edición" preparada por André Coyné. Sin embargo, esta edición logró ampliar muy poco el círculo del hasta entonces casi desconocido poeta, pues parte de ella se perdió y el resto apenas traspasó las fronteras de nuestro país.

Sólo en años recientes, *La Tortuga Ecuestre* encontró la difusión que merecía, a través de dos nuevas ediciones. La primera, fue preparada por Julio Ortega y se publicó en Caracas en 1976. En la segunda, el libro apareció integrando el primer tomo de la *Obra Poética* de César Moro, editada por el Instituto Nacional de Cultura en 1980 (17).

Como ya hemos establecido en el primer capítulo, después de *La Tortuga Ecuestre* el poeta renunció casi por completo a escribir



poemas en castellano, pues pese a su alejamiento de Francia, el francés se había vuelto su idioma de elección. De sus libros franceses, Moro vio publicados *Le château de grisou* y *Lettre d'amour* (ambos en México, en 1943 y 1944) y *Trafalgar Square* (Lima, Ediciones Tigondrine, 1954); dejando inédito *Amour á mort*, recién incluido en la *Obra Poética* 1 del Instituto Nacional de Cultura (18).

La elección repentina y pasajera que llevó a Moro a emplear su idioma original al escribir los versos encendidos de *La Tortuga Ecuestre*, la explica así Coyné: "El responsable de la adopción del idioma nativo (cambio súbito y efímero) El Amor -un Amor mayúsculo- amor preciso, inmediato, eterno..." (19). La naturaleza de este amor, y el modo en que esa experiencia -sino única, determinante, según Coyné (20)- se transfigura en experiencia verbal al escribir *La Tortuga Ecuestre*, será tema de reflexión en el capítulo siguiente, cuando analicemos el poema "La vida escandalosa de César Moro".



André Coyné afirma que La Tortuga Ecuestre es un libro unitario; un conjunto de trece textos que podrían leerse como un solo gran poema (21). Esta unidad, que a nuestro juicio no sería tan sostenida si se agregaran los cuatro textos que el criterio francés incluye en la edición póstuma del poemario (22) y que fueron separados por el propio Moro para la edición antes aludida que Enrique Molina intentó publicar, está dada por el leit motiv que anima el libro: la pasión amorosa. "Pasión que no osa decir su nombre" (23) y que se resuelve en el juego dialéctico entre la presencia y la ausencia del ser amado, a la que nos referiremos más adelante con detenimiento.

Por eso, la mayoría de textos, nueve en total, son poemas de amor. Junto a ellos, y enriqueciendo la propuesta fundamental del libro, hay otros cuatro poemas que, a nuestro parecer, forman dos parejas complementarias. Dos de ellos, "Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas" y "varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre",



que no por casualidad son los poemas liminar y final del conjunto, respectivamente, constituyen "visiones", especie de paisajes oníricos -en los que el lector queda sometido al poder activo de las imágenes- y de los cuales se sirve el poeta para mostrarnos las puertas de ingreso y salida del mundo surreal de La Tortuga Ecuestre. De igual modo, "A vista perdida" y "La vida escandalosa de César Moro" -un arte poética y un testimonio de parte, respectivamente- no pueden tampoco leerse, creemos, sino como dos caras de una misma moneda, dos textos en los que la poesía se interroga a sí misma y el poeta dialoga y reflexiona sobre la palabra.

Por ahora nos interesa deternos en el análisis de "A vista perdida", arte poética del libro, en la que están expresados tanto la actitud del poeta ante el texto -su peculiar manera de referirse a lo real- como los mecanismos lingüísticos y literarios que éste emplea para elaborar ese universo -o mejor, esa visión- alucinante que, al dictado del amor, recorre las páginas de La Tortuga Ecuestre. Estos mecanis-



mos lingüísticos y literarios serán confrontados a la vez, tal como anunciamos en el prólogo, con las propuestas artísticas del surrealismo elaboradas por Breton en los Manifiestos del Surrealismo y en sus libros Nadja y El Amor Loco (24).

El poema es el siguiente:

A VISTA PERDIDA

No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfre-
no suntuoso de pelos como fascas finísimas
colgadas de cuerdas y de sables.

Los paisajes de la saliva inmensos y con pequeños
cañones de plumas-fuentes

El tornasol violento de la saliva

La palabra designando el objeto propuesto por
su contrario

El árbol como una lamparilla mínima... 5

La pérdida de las facultades y la adquisición
de la demencia

El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagado-
ras

La logoclonia el tic la rabia el bostezo intermi-



nable

La estereotipia el pensamiento prolijo

El estupor

10

El estupor de cuentas de cristal

El estupor de vaho de cristal de ramas de coral
de bronquios y de plumas

El estupor submarino y terso resbalando perlas
de fuego impermeable a la risa como un plumaje
de ánade delante de los ojos

El estupor inclinado a la izquierda flameante
a la derecha de columnas de trapo y de humo
en el centro detrás de una escalera vertical
sobre un columpio

Bocas de dientes de azúcar y lenguas de petróleo
renacientes y moribundas descuelgan coronas
sobre senos opulentos bañados de miel y de
racimos de ácidos y variables de saliva

15

El estupor robo de estrellas gallinas limpias
labradas en roca y tierna tierra firme mide
la tierra del largo de los ojos

El estupor joven paria de altura afortunada

El estupor mujeres dormidas sobre colchones
de cáscaras de fruta coronadas de cadenas finas
desnudas



El estupor los trenes de la víspera recojiendo
los ojos dispersos en las praderas cuando el
tren vuela y el silencio no puede seguir al
tren que tiembla

El estupor como ganzúa derribando puertas mentales
desvencijando la mirada de agua y la mirada
que se pierde en lo umbrío de la madera seca
Tritones velludos resguardan una camisa de
mujer que duerme desnuda en el bosque y transita
la pradera limitada por procesos mentales no
bien definidos sobrellevando interrogatorios
y respuestas de las piedras desatadas y feroces
teniendo en cuenta el último caballo muerto
al nacer el alba de las ropas íntimas de mi
abuela y gruñir de mi abuelo de cara a la pared 20
El estupor las sillas vuelan al encuentro de
un tonel vacío cubierto de yedra pobre vecina
del altillo volador pidiendo el encaje y el
desagüe para los lirios de manteleta primaria
mientras una mujer violenta se remanga las
faldas y enseña la imagen de la Virgen acompañada
de cerdos coronados con triple corona y moños
bicolores.

La medianoche se afeita el hombro izquierdo



sobre el hombro derecho crece el pasto pestilente
y rico en aglomeraciones de minúsculos carneros
vaticinadores y de vitaminas pintadas de árboles
de fresa sombrilla con caireles y rulos

Los miosotis y otros pesados geranios escupen
su miseria

El grandioso crepúsculo boreal del pensamiento
esquizofrénico

La sublime interpretación deliberante de la
realidad

No renunciaré jamás al lujo primordial de tus
caídas vertiginosas oh locura de diamante (25).

El título de este poema resulta particularmente importante, pues nos anuncia la perspectiva desde la que el autor va a describir el universo de su libro: **La mirada**. Una de las características de la poesía de Moro es su carácter sensorial: poesía de los sentidos -y de la distorsión de los sentidos, si es preciso- a fin de dar esa lectura de una realidad -otra- que subyace más allá de la vista ("a vista perdida") y que el poeta se obstina en recrear y mostrar. Dentro de lo sensorial, hay un evidente privilegio



de la vista sobre los otros sentidos. "Tout le drame se passe dans l'oeil et loin du cerveau", es un verso de su libro *Le château de grisou* (26) que Guillermo Sucre cita para ilustrar que "Moro sitúa su experiencia en el plano de la mirada, con lo cual excluye o al menos desplaza tanto lo mental como lo puramente emotivo" (27).

Esta tradición según la cual se postula una poesía sensorial, nace en el romanticismo y se transmite al movimiento simbolista (28). Pero si bien en el simbolismo se privilegian las sensaciones auditivas y la música se convierte en el arte "par" de la poesía e incluso, en más de un caso, esta última llega a subordinarse a la primera; en el surrealismo, el énfasis será puesto en lo visual. Como afirman los críticos G. Durozoi y B. Lecherbonnier, "La verdad es que los surrealistas siempre manifestarán un mayor interés por una mínima expresión plástica, como los dibujos de los tebeos, que por la experiencia musical más decisiva, sea música dodecafónica o jazz" (29).



Es por esto que, desde su fundación, el movimiento atrajo a una multiplicidad de artistas y que Breton reunió en el cenáculo surrealista no sólo a poetas, sino a pintores, escultores, cineastas y fotógrafos. Uno de los primeros libros, *Nadja* (1928), se editó con "abundante ilustración fotográfica" de Man Ray, J.A. Boiffard, André Bouin, Henri Manuel, Valentín Hugo y George Sirot; así como con dibujos del propio autor, para de ese modo "eliminar toda descripción pues ésta fue azotada por inane en el **Manifiesto Surrealista**" (30).

En este sentido, también es importante recordar que pintores tan destacados como Giorgio de Chirico, Picasso, Arp y Dalí, fueron simultáneamente poetas. Sobre el ejercicio de la poesía y la pintura de los dos últimos, comentó Breton: "La fusión de las dos artes suele realizarse, en nuestros días, de modo tan integral que, para hombres como Arp y Dalí, resulta indiferente, y valga la expresión, expresarse con medios poéticos o expresarse con medios plásticos, y si bien en el caso del primeramente nombrado



estas dos formas de expresión son consideradas, sin la menor duda, como necesariamente complementarias, también es cierto que en el caso del segundo son tan perfectamente susceptibles de superponerse que la lectura de algunos fragmentos de sus poemas produce tan sólo el efecto de dar vida a unas cuantas escenas visuales más, a la que, sorprendentemente, la vista otorga el resplandor propio de los cuadros de este artista" (31). Lo mismo podría haberse escrito sobre el propio Moro, quien "Alcanzó excelencia, a la vez, en la pintura y en la poesía, y sería difícil precisar en cual se hallaba más a gusto, cual practicó con más constancia o en cual tuvo sus logros mejores" (32).

Analicemos ahora el contenido del poema. El primer verso -en realidad, un versículo, como otros del poema, que, se encabalga entre las líneas 1 y 2- es una rotunda afirmación de entrega irrenunciable a aquello que Baudelaire, uno de los poetas favoritos de Moro, saludó como "la reine des facultés": la imaginación



(33). "Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que puede llegar a ser, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta, también, para que me abandone a ella sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más)", escribió Breton en el Primer Manifiesto. y creemos que es gracias a esa libertad espiritual suma que la imaginación le otorga (34), que el poeta propone la primera transformación que se opera en el texto, según la cual los "pelos" son "como fascas finísimas colgadas de cuerdas y de sables". No renunciar a esta metáfora, a esta asociación irracional o arbitraria, por decir lo menos, es no bajar las banderas de la imaginación.

Pero antes de detenernos en esta peculiar transformación, veamos la manera en que el autor adjetiva a la facultad imaginativa: "lujo insolente" y "desenfreno suntuoso". Si reordenáremos estos epítetos en dos parejas de términos análogos, tendríamos: "lujo suntuoso" (por cierto, una reiteración) e "insolente desenfreno".



¿Por qué el autor asocia estos dos términos, "insolente" y "desenfreno" que, desde el punto de vista de la moral burguesa, tienen una connotación negativa, con otros dos, "lujo" y "suntuoso", que tienen más bien una carga positiva y remiten a un mundo de nobleza, tal vez no sólo material, sino -sobre todo- espiritual? ¿Por qué esa insolencia en el lujo y esa suntuosidad en el desenfreno? ¿En qué se funda, en todo caso, esta licencia del poeta para autodenominarse soberano o adjetivar así su entrega? La estrecha relación entre el soberano y la pasión -el "desenfreno"- que se intuye en este primer verso, será motivo de reflexión al analizar el siguiente poema.

Por ahora, bástenos citar esto que Coyné escribió meses después de la muerte de Moro: "Paradoja máxima de la poesía: cada una de las palabras del poeta (sigo hablando del poeta auténtico) resuelve el misterio de la vida y el poeta muere. Moro ha muerto -no sin haber vivido con una vehemencia, una insolencia que raramente se ha dado: vehemencia en el goce



y vehemencia en el tormento- perseguidor de algo, de alguien, y perseguido con la misma pasión con la que él perseguía. El, todo, - lo manifiesté- era pasión. 'Pocos son los hombres que tienen el derecho de reinar, decía Baudelaire, pues a pocos les cabe una gran pasión'. Moro reinó en vida, ya que se confundió con su pasión" (35).

Volvamos a "fascas", término de la comparación, y que ilustra cierta predilección de Moro por los vocablos "oscuros". Como en la poesía madura de Góngora^{LT} o Mallarmé -que al primero le ganó el título de "príncipe de las tinieblas" y al otro, el apelativo de "hermético"-, Moro utiliza ciertos "cultismos", por llamarlos de algún modo, de etimología latina o, a veces, griega. "Fascas", por ejemplo, viene del latín, y está vinculado al Mundo Antiguo: era un "segur" (o hacha) rodeada de un haz de varillas que levaban los lictores romanos delante de ciertos magistrados, como signo de autoridad" (36). La misma asociación entre ésta y "cabellos", la encontramos en un verso de "Un camino de



tierra en medio de la tierra": "El sueño en la tormenta sirenas como relámpagos el alba incierta un ca- / mino de tierra en medio de la tierra y tu fren- / te se levanta, como un castillo de nieve y apaga el alba y el / día se enciende y vuelve la noche y fasces de tu pelo se inter- / ponen y azotan el rostro helado de la noche" (37). Los otros términos "herméticos" del poemario sirven para nombrar la extraña y personal fauna y flora moreanas, a las que nos referiremos más adelante.

Luego de la rotunda afirmación del primer verso -la de una moral inquebrantable al quebrar las reglas- los versos segundo a noveno contienen los fundamentos de la poética moreana. En ellos, el poeta expone los mecanismos mediante los cuales crea ese peculiarísimo universo verbal, "perfecto y autosuficiente como toda gran poesía" (38) de *La Tortuga Ecuestre*. La densidad conceptual de esta parte del poema, hace de cada verso un aforismo, una sentencia rigurosamente cumplida en la escritura del poemario.



El segundo verso, "Los paisajes de la saliva inmensos y con pequeños cañones de plumas-fuentes", contiene una palabra clave de la poética de Moro -"paisaje"- que el autor asocia aquí al término "saliva" -elemento evanescente, susceptible de desaparecer o transformarse- para connotar, creemos, la naturaleza imaginaria de ese paisaje descrito. No estamos entonces ante un paisaje exterior y tangible, sino, por el contrario, ante un paisaje interior, mental.

Nos hemos referido ya a la mirada como punto de partida de esta poesía donde "aún las sensaciones son imágenes, en el estricto sentido visual del término" (39), premisa de Sucre que se irá confirmando a lo largo del análisis. Pero no se trata de representar visualmente lo real, opción impensable en la pintura contemporánea luego del invento de la fotografía. Frente a la capacidad apenas perfectible de la fotografía de captar mecánicamente la imagen del objeto exterior, explica Breton, la pintura se vio obligada a abandonar toda pretensión



figurativa y entregarse a la necesidad de expresar visualmente la percepción interna. Entonces, "El único dominio que el artista podía explotar pasó a ser el de la representación mental pura, tal como se entiende mas allá del dominio de la percepción verdadera, sin que por ello deje de estar fundido con el dominio de lo alucinatorio" (40).

No se trata entonces de describir, sino de inventar paisajes que es, como dice Oviedo, una de las características fundamentales de la poesía de Moro: "la invención (más que la descripción) de paisajes helados o nevados, con abetos y líquenes, alrededor de castillos y reinos, que aluden a una escenografía romántica y fantástica que va de los cuentos de hada europeos hasta los materiales melodramáticos con los cuales Max Ernst trabajó, por ejemplo, sus collages de *Une semaine de bonté* (1934)" (41). Y, más adelante, explica: "Humedad, frío y oscuridad constituyen los sustentos de su exploración poética que, sin embargo, se orienta hacia lo terrenal, lo ardiente y lo fúlgido"



(42). Este contrapunto entre lo frío y lo ígneo es una de las tensiones de la poesía de Moro, hecha de oposiciones que se resuelven dialécticamente en la escritura. En ese sentido, el elemento "saliva", húmedo y caliente a la vez, condensa muy bien esa dualidad de los paisajes inventados de Moro. Además, este elemento está íntimamente asociado a la voz humana, por lo cual nos atreveríamos a afirmar que, en el contexto de este poema -pues también se emplea en otros del conjunto- "saliva" es una metonimia por palabra. Tal aseveración refuerza nuestra idea anterior: no se trata de paisajes reales, sino inventados -imaginados- por la magia del lenguaje. Ahora bien, para recuperar esa capacidad inventiva del lenguaje, el poeta debe asumir una actitud nueva respecto a él. No se trata ya de su uso racional y pragmático, que busca controlar el fluir del discurso con miras a una comunicación inmediata, sino de un lenguaje liberado, en el que cada término adquiere una resonancia diferente a la que cotidianamente se le otorga. Ya en un texto anterior al Primer Manifiesto, Breton relató: "Empezaba a desconfiar de las



palabras, de pronto acababa de notarse que pedían ser tratadas de otra manera que como esos pequeños auxiliares que siempre se les había creído; algunos pensaban que a fuerza de servir, se habían afinado mucho, otros que, por esencia, podían aspirar a una condición diferente de la suya; en resumen, se hablaba de liberarlas. A la 'alquimia del verbo' había sucedido una verdadera química que en primer lugar se había dedicado a desbrozar las propiedades de esas palabras, de las que una sola, el sentido, se especificaba en el diccionario. Se trataba: 1° de considerar la palabra en sí; 2° de estudiar tan minuciosamente como fuese posible las reacciones de las palabras unas sobre otras. Sólo a se precio se podía esperar devolver al lenguaje su destino pleno, lo cual, para algunos entre los que me contaba yo, debía dar un gran paso al conocimiento, exaltando en la misma medida la vida" (43)

Este uso del lenguaje no sometido "a la doble presión de la lógica y de la comunicación inmediata" (44), conlleva, evidentemente, a la escritura automática, "el centro y la clave de la técnica



poética surrealista" (45), que Moro pondrá en práctica en los versos siguientes del poema.

Hay en este verso dos recursos más sobre los que quisiéramos reflexionar. Los "paisajes de la saliva" son "inmensos y con pequeños cañones de plumas-fuentes" (46). Es decir, que a la inmensidad de ese paisaje inventado en virtud de la palabra, se opone la pequeñez de los "cañones de plumas-fuentes", como si éstos fueran tan sólo un detalle -en alguna esquina, sombreados acaso- en la vastedad del cuadro. En inmensos / pequeños ocurre además la primera antítesis que, junto con la imagen, es la figura literaria más recurrente del conjunto y sirve para enfrentar significados contrarios de manera consecutiva en el texto, a fin de producir esa tensión poética característica de *La Tortuga Ecuestre* (47).

En la segunda mitad del verso hay otra asociación novedosa: "cañones de plumas-fuentes". Así, el instrumento para plasmar la escritura -el lapicero, la pluma-fuente- es comparado



con cañones; o más bien, los cañones no son en realidad de metal, sino de plumas-fuentes. Esta concepción "guerrera" de la palabra -o de su instrumento como un arma- viene de la vanguardia, pues el término mismo con que se define a los movimientos que renuevan la literatura y el arte contemporáneos de 1909 en adelante, tiene una connotación bélica. Por tanto, a partir del futurismo, la obra no hará otra cosa que confrontar y sacudir constantemente al lector/espectador; movilizarlo; convertirlo en una "víctima" de ese producto bélico que es el poema o el cuadro.

Moro ponderó explícitamente una vez esta capacidad del arte contemporáneo -exacerbada por el surrealismo- cuando observó que el film "Un perro andaluz" de Buñuel, consistía en una "Serie de imágenes cargadas de erotismo, de crueldad, siempre inusitadas dentro de una atmósfera densa de angustia. El espectador queda enteramente a la merced del poder 'activo' de la imagen. Una presión insospechada se ejerce sobre él para no dejarle ni un instante de



reposo" (48). Curiosamente, años después Oviedo muestra una impresión similar sobre la poesía de Moro, cuando afirma que: "La intensidad intolerable de su poesía es una marca de la actitud desesperada que la genera y la consume. El furor de Moro nace de la pureza intransigente de una entrega que se parece a (que es una imagen de) la carnal, y diseña un mundo regido, consiguientemente, por las visiones del riesgo y la violencia, del sueño y la caída. Todo está construido según las leyes de una lógica irracional que fulmina la concepción de una realidad y un hombre en armonía: el yo que protagoniza estos poemas más que un artista, es un salvaje, un bárbaro ansioso de sangre y erotismo (...)" y que hay en esta poesía "un aire de violencia desatada" y una "insolencia blasfema con las que Moro golpea al lector (lector era una palabra notoriamente inapropiada: víctima es más exacta)" (49).

Habíamos comentado líneas atrás que "saliva" es un elemento susceptible de transformarse. Esa transformación anunciada se cumple en los



tres versos siguientes: "El tornasol violento de la saliva / La palabra designando el objeto propuesto por su contrario / El árbol como una lamparilla mínima". Veamos lo que "tornasol" y "violento" significan asociados a "saliva" en el tercer verso. Sólo como punto de partida, fijémonos en una de las propiedades -la más elemental- del primer término: su sentido. De las tres acepciones que da el diccionario, hemos elegido, la última, por considerar que es la que más se aviene con su uso en el poema. Tornasol es una "materia colorante vegetal azul que se torna roja con los ácidos y sirve de reactivo químico" (50). "Tornasol" es también el título de un poema automático de André Breton, "escrito en mayor o junio de 1923 en París" y que alude más bien a la "planta compuesta llamada también "girasol" (51). Breton propone una singular lectura de este poema, incluido en su libro *El Amor Loco*, a fin de interpretar las asociaciones aparentemente arbitrarias que lo componen (52). "Tornasol" es entonces, como "saliva", un elemento que puede transformarse; transformación que se opera cuando el poeta



da rienda suelta a su imaginación y crea asociaciones que van más allá del dominio de la conciencia y más bien son dictadas por el inconsciente. A la luz de los descubrimientos de Freud, "Gracias a los cuales el explorador humano podrá ir más lejos en sus búsquedas, autorizado ya no a considerar únicamente las realidades sumarias" (53), Breton planteó "conceder por todos los medios al lenguaje la preponderancia en la lectura del inconsciente" (54).

Y, luego de definir al surrealismo como: "Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral" (55), anunció: "El idioma ha sido dado al hombre para que lo use de manera surrealista" (56). Es siguiendo esta premisa que, tras anunciar "el tornasol violento de la saliva", el siguiente verso del poema propone a "la palabra designando el objeto propuesto por su contrario"; aforismo



que remite directamente a la concepción surrealista de la imagen, según la cual debe existir un **choque** entre dos entidades objetos de aproximación, para que, de este enfrentamiento surja una **chispa** o **luz** (57). Esta nueva concepción de la imagen ya había sido anunciada por Lautréamont en su célebre frase de **Los Cantos de Maldoror**: "Bella como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección" (58).

La idea fue retomada más tarde por Pierre Reverdy en su definición "La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes" (59). y, finalmente, fue parafraseada así por Breton: "Cuanto más lejanas estén dos realidades que se ponen en contacto, más fuerte será la imagen, tendrá mas potencia emotiva y realidad poética" (60).

Ahora bien, el "objeto propuesto por su contrario" que la palabra va a designar, no



es un "objeto muerto", como lo adjetiva sintomáticamente Moro al final del poema "El olor y la mirada" -tu mirada de objeto muerto tu mirada podrida de flor- (61), sino un objeto autónomo; con vida propia. "Hay objetos que nos dicen algo, nos revelan algo, nos inspiran algo: a nosotros nos corresponde desentrañar, para uso concreto, espiritual, lo que nos dicen, nos revelan, nos inspiran. Hay objetos que nos hacen algo: en vez de que nos sirvamos de ellos (es lo propio de los objetos útiles, de compra y venta), se sirven de nosotros, actúan en nosotros, sobre nosotros", escribió Coyné refiriéndose a la concepción de Moro respecto al objeto mágico (62). Esta concepción del "objeto vivo", según la cual, en el verso cinco el "árbol" puede transformarse y ser "como una lamparilla mínima", coincide con otra propuesta importante del surrealismo.

En su texto "Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista", de 1935, Breton señala que la cuestión fundamental para el movimiento es ponerse de acuerdo "con



respecto al modo en que el surrealismo se representa al objeto en general, se representa esta mesa, se representa la fotografía que este señor lleva en el bolsillo, un árbol en el instante preciso en que le cae un rayo encima, una aurora boreal -y, entrando en el campo de lo imposible- un león volador..." (63).

Algunas páginas más adelante, señala que la poesía es la mayor de las artes, seguida muy de cerca por la pintura, que a veces logra igualársele pues, "liberada de la preocupación de reproducir básicamente formas del mundo exterior, utiliza ahora a su vez, el único elemento exterior del que ningún arte puede prescindir, a saber, la representación interior, la imagen presente en el espíritu. La pintura contemporánea, como la poesía, buscaría entonces enfrentar esa representación interior con la representación de las formas concretas del mundo real, para, una vez aprehendido el objeto en su aspecto general, intentar, como lo hace Picasso, "aquella tarea suprema que es la tarea poética por antonomasia: excluir (relativamente)



el objeto exterior en cuanto tal, y considerar la naturaleza únicamente en su relación con el mundo interior de la conciencia" (64). Para lograr esa representación mental pura, "es necesario ser **vidente**, convertirse en vidente", como advirtió Rimbaud (65).

Y en esa representación mental que el artista intenta dar, los objetos no son estáticos -o "muertos"- sino que, por el contrario, están constantemente en movimiento, a un ritmo febril, de **tornasol violento**, interviniendo en esta metamorfosis "todas las potencias asociativas e interpretativas" típicas de automatismo (66). Este automatismo **psíquico** según el cual un objeto puede convertirse en otro y luego en otro y en otro, indefinidamente, en un fluir que se asemeja al funcionamiento real del pensamiento, es similar, según Breton, a lo que Dalí denominó "la actividad crítico-paranoica", definida como un "método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la objetivación crítica y sistemática de asociaciones e interpretaciones delirantes" (67).



Esta tesis daliniana, elaborada en un "estado de delirio", como él mismo confiesa años después en su Diario de un genio (68), nos parece fundamental para entender el sentido de las transformaciones en los versos de La Tortuga Buestre y puede resumirse así: "Mediante un proceso claramente paranoico ha sido posible obtener una imagen doble, es decir, la representación de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente, representación, esta última que también está exenta de todo tipo de deformación o anormalidad que pudiera revelar la presencia de cierto tratamiento" (69). Es por este método que, en el verso cinco de "A vista perdida", el "árbol", sin perder sus cualidades físicas de árbol, puede ser, al mismo tiempo, una "lamparilla mínima". O, como ocurre en el primer verso de "Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas", "el incesto" puede estar representado "por un señor de levita". Al transformarse un objeto en otro -sin dejar de ser el primero-, las dimensiones varían también sensiblemente.



El ejemplo de asociación libre que Dalí da en su *Diario...*, es de cómo la imagen del cuadro "La encajera" de Vermeer De Left se transforma sucesivamente para él en otros objetos -que aparentemente nada tienen que ver con el original- y consigue pasar así "de 'La Encajera' a un girasol, de un girasol a un rinoceronte y de un rinoceronte a una coliflor" (70).

Del mismo modo, Moro consigue pasar de un "árbol" a una "lamparilla mínima", en la que tanto el sustantivo en diminutivo como el adjetivo, reiteran su cualidad de pequeña. Otras veces, se aumenta desmesuradamente la dimensión del primer objeto, de modo tal que "las mariposas nocturnas parecen grandes carneros", como se lee en un verso de "El fuego y la poesía".

"La obtención de dicha imagen doble ha sido posible", según Dalí, "gracias a la violencia del pensamiento paranoico que ha sabido servirse, con astucia y habilidad, de la necesaria cantidad de pretextos, coincidencias, etc., de los que se ha aprovechado para hacer aparecer la segunda



imagen, que, en este caso, ocupa el lugar de la idea obsesiva". "La imagen doble (digamos, a modo de ejemplo, la imagen de un caballo que, al mismo tiempo, es la imagen de una mujer), puede prolongarse, en continuación del proceso paranoico, y, entonces, basta con la existencia de otra idea obsesiva para que aparezca una tercera imagen (la imagen de un león, por ejemplo), y así sucesivamente, hasta que concurra un número de imágenes que únicamente queda limitado por el grado de capacidad paranoica del pensamiento" (71).

Hemos subrayado el término paranoica, que el pintor catalán repite obsesivamente porque, creemos, ayuda a esclarecer el sentido del verso siguiente del poema: "La pérdida de las facultades y la adquisición de la demencia", que es precisamente una afirmación de la supremacía de los estados delirantes sobre el pensamiento lógico. "No será el miedo a la locura lo que nos haga bajar las banderas de la imaginación" advirtió Breton en el Primer Manifiesto, declarando su admiración por los



locos, esos seres "víctimas de su imaginación", capaces de acceder a visiones, alucinaciones y otras "fuentes de placer nada despreciables" (72).

Desconfiar de la razón, abrazar la demencia, es "perdersé" de la realidad -de lo aparente- y "abrir la puerta-trampa de ese sótano profundo" -el inconsciente- "que constituye la morada fundamental del espíritu" (73). En este contexto, la "pérdida" tiene más bien una connotación positiva, pues implica una renuncia a lo trivial para entregarse a lo auténtico. Franqueada la *cage raisonnable* (74), el poeta es capaz de acceder a un nuevo tipo de conocimiento -no-racional, liberador- gracias al cual "ilumina de golpe las zonas oscuras del ser y al penetrar con su luz en las profundidad del espíritu, en su zona de nacimiento, no sólo nos revela el hombre esencial, sino que descubre allí los lazos secretos que los unen al mundo que lo rodea y del cual forma parte" (75).

Si Moro plantea en este verso el imperativo



de instruir proceso a la actitud realista" (76), es porque también la considera, como Breton, "hostil a todo género de elevación intelectual o moral" (77). La nueva actitud intelectual del surrealismo implica entonces una nueva moral, según la cual los paradigmas de valor y disvalor quedan totalmente invertidos. Desde esta perspectiva, la razón y sus creaciones -literariamente la novela, de amplia tradición realista- son despreciables; mientras que la demencia en sus múltiples formas -el delirio, la esquizofrenia, la idiotez, la afasia; términos convocados por Moro en *La Tortuga Ecuestre-* y lo que ella inspira, son la suprema expresión de lo maravilloso (78).

Pero toda esta propuesta -finalmente "literaria"- hubiera sido inútil si no partía de un compromiso vital. No es casual que el surrealismo proclamara en primer lugar la necesidad de cambiar la vida -de la que el arte no sería sino su expresión más elevada- (79); ni que, en la trayectoria del movimiento, fueran surrealistas hasta la locura, e incluso, hasta el



suicidio, poetas como el notable Antonio Artaud, y Jacques Vaché, Jacques Rigaut y René Crevel (80). El compromiso es especialmente cierto en el caso de Moro, quien se entregó al surrealismo justamente atraído por esa nueva moral que coincidía en todo con la suya, pues "fuera de las escuelas, y hasta de los grupos, Moro era naturalmente surrealista en la acepción vital de la palabra, (...)" (81). Esa moral implicaba un riesgo permanente: perderse para recobrase; permitir "Que la vida -la admirable, la pavorosa vida- continúe desarrollando sus hilos"; esforzarse por "seguir en los sitios de peligro donde no caben salvación ni regreso" (82). "El poeta es hombre de riesgo, no de 'confort'", escribió Coyné recordando a Moro, y luego: "Peligro-belleza, peligro vida: Moro no arredraba ante el pelibro, y creo que siempre flirteó con la locura o el delirio como medios últimos para arrebatarse a la vida, a la belleza, su razón" (83).

Solamente desde una perspectiva no-racional, es posible plantear la antítesis del verso



siete, "El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras", pues la afasia es, justamente, "la pérdida de la palabra" (84). Queremos llamar la atención sobre la presencia de "pérdida" por tercera vez en el poema. La primera, ocurre en el título "A vista perdida", que implica, como explicamos, perderse de la realidad somera -apariencial- para ingresar a una realidad absoluta -la surrealidad-. Luego, "perder" las facultades lógicas -la razón- para entregarse a la demencia -una nueva forma de la lucidez-. Y en tercer lugar, "perder" el lenguaje -utilitario, agotado por su uso cotidiano- y crear la palabra capaz de reinvertir la realidad. Es justamente esa nueva actitud ante el lenguaje -de renuncia y entrega al mismo tiempo- la que ofrece al poeta "perspectivas embriagadoras". Es también desde esta perspectiva que ocurre la enumeración del verso siguiente, exaltación de los estados "convulsivos" y delirantes: "la legoclonia el tic la rabia el bostezo interminable". Entre los dos primeros términos: logoclonia / tic, ocurre otra de las figuras recurrentes de La Tortuga Ecuestre; la aliteración.



Esta repetición de sonidos similares, suscita una cierta tensión -un choque- al interior del verso, semejante a la de otras enumeraciones arbitrarias del poemario: "Un hacinamiento de coronas de paja y heno fresco cortado con dedos/y asfodelos y piel fresca y galopes lejanos como piedras" ("El olor y la mirada"); "De las aves de azúcar de heno de hielo de alumbre o de bolsillo" ("El fuego y la poesía, I"); "Para mejor mojar las plumas de las aves" ("El mundo ilustrado") (85).

En "logoclonia" tenemos además un neologismo moreano, que hemos decodificado con la ayuda de Emilio Adolfo Westphalen, en base a los dos términos, "logos" y "clonos", que lo forman. Según Westphalen, quien nos manifestó que en la época de La Tortuga Ecuestre Moro solía emplear palabras usadas por los psiquiatras, en el Diccionario Francés Larousse, "Clonos" es una "serie de contracciones sucesivas e involuntarias de los músculos"; por lo que "logoclonia" sería "conocer" -o "hablar"- "convulsivamente" (86).



Otro término que sugiere la misma idea es el "tic", esto es, la repetición obsesiva e involuntaria de un gesto (87); que además alude, creemos, al estado paranoico desde - el cual es posible que ocurran las asociaciones arbitrarias de los siguientes versos del poema. Ese "tic" implica violencia y además, "rabia", adjetivo con el que el autor califica más de una vez su actitud no sólo ante la poesía, sino ante el amor. "Amo la rabia de perderte" es el primer verso del poema "El Fuego y la poesía". Así, la violencia, la rabia, se convierten en requisitos para lograr esa transformación de la experiencia, ese "cambiar la vida" bretoniano. Finalmente, "bostezo interminable" -o indicio infinito de tedio, debilidad o sueño- sugiere también, a su modo, un movimiento incesante, compulsivo. Así, los cuatro términos del verso ocho, están unidos por la vía del nerviosismo extremo, la paranoia, la "belleza convulsiva".

Ahora bien, el lenguaje liberado y liberador de los poemas, oscila permanentemente entre dos polos: la inmovilidad y el movimiento;



"La estereotipia" y "el pensamiento prolijo", como dice el noveno verso. "Objeto móvil y mudo" (88), este lenguaje está hecho de imágenes "fijas y vertiginosas, translúcidas y espejeantes" (89). En opinión de Guillermo Sucre, dicho verso "alude a una de las claves de la técnica de Moro, como también de muchos otros surrealistas y de la cual Breton, sin duda, fue el gran maestro. Consiste en esto: enumeraciones anafóricas que repiten un padrón sintántico muy simple y van cercando un mismo tema. Pero no lo hemos dicho con toda precisión. Por una parte, esas enumeraciones obsesivas no caen ni en la monotonía (como muchas veces en Hidobro) ni en la opacidad: su poder de transparencia, por el contrario, es muy perceptible. Por la otra, no es el caso de simples repeticiones sino de reiteraciones y, mejor aún, de intensificaciones: las alimenta la avidez, que puede ser ciega, pero también la inteligencia de las formas, que es ya un enriquecimiento. En uno y otro caso, son una fijeza (una 'estereotipia') y una diversidad (un 'pensamiento prolijo'). Este método aparece desde el primer poema conocido de Moro, 'Renommée



de l'amour', publicado en un número de la revista 'Le Surréalisme au Service de la Révolution' (1933) (90). Y, justamente a partir del décimo verso, "El estupor", empieza una larga enumeración anafórica, que se prolonga hasta el verso veintiuno, y que a nuestro parecer constituye la parte central del poema, opinión que comparte el estudioso inglés James Higgins (91).

Estos versos largos, que poco a poco se convierten en versículos y finalmente adquieren la forma de una "prosa densa" (92), tienen un ritmo especialmente tenso, crispado, que va in crescendo y por momentos se vuelve casi irrespirable. Por eso creemos que el comentario de Higgins a propósito del pasaje central del poema "Oh furor el alba se desprende de tus labios", puede aplicarse también a los versos anafóricos de "El estupor": "The dizzy sense of breathless movement created by the long central passage, which rushes us from image to image without punctuation, conveys the emotional impact of a vision so overwhelming that he the poet cannot take it all in (...) (93).



El "estupor" tiene una connotación absolutamente positiva en "A vista perdida". Si se le elogia, es porque se entiende como una especie de éxtasis místico, cercano al delirio, en el cual las facultades intelectuales -racionales- del poeta quedan suspendidas y éste puede acceder a un nuevo y secreto conocimiento: la surrealidad. Es desde ese privilegiado estado de asombro extremo, de pasmo -superada la visión de las cosas de la realidad- que el poeta va a poner en práctica los recursos expresivos reiterativamente anunciados en los aforismos de los verbos segundo a noveno: el automatismo; la enumeración vertiginosa -como si un chorro de imágenes se precipitara sobre el poema para no dejar en paz al lector-; la percepción delirante; la constante metamorfosis de los objetos; en fin, la licencia otorgada al pensamiento para expresarse libremente en palabras que se organizan en el texto al margen de la sintaxis formal.

En esa delirante lectanía anafórica, el autor intenta definir una y otra vez -sin acertar acaso, sin asirlo- al "estupor". Al inicio



de la tentativa: "El estupor de cuentas de cristal", se compara un estado mental -el "estupor"- con elementos concretos, de la realidad cotidiana: "cuentas de cristal". Esta particular asociación, recurrente en *La Tortuga Ecuestre*, nos recuerda que en su libro *El movimiento simbolista*, Ana Balakian -quien opina que las fuentes literarias del surrealismo vienen directamente del romanticismo y del simbolismo (94)- considera que "la forma más lograda del símbolo" es "la creada por la fusión de la realidad concreta o física con el estado de ánimo interior o abstracto" (95).

Respecto a la asociación "estupor" / "cuentas de cristal" del verso once, Higgins opina que "The opening lines identify this rapture with the childlike amazement of untutored natives marvelling at baubles like glass beads and define it as the capacity to experience the wonder of each and every one of the great variety of phenomena in the world, all the apparently insignificant things which habit leads us to take for granted but each of which is a miracle



in its own way" (96). En el verso doce, se establece nuevamente una asociación entre "estupor" y "cristal", pero cambiando el elemento ligado al segundo término. Ya no son "cuentas", sino "vaho de cristal", lo que es, a su manera, una antítesis; pues no se trata de un cristal transparente -como normalmente ocurre- sino más bien empañado. O a lo mejor, "de vaho de cristal" no es una sola imagen, y el "estupor" es entonces "de vaho" y "de cristal"; oscuro y translúcido al mismo tiempo. Pero en este verso, la enumeración continúa, merced a la sucesión de imágenes encadenadas por la preposición "de", que intentan hasta cuatro definiciones más del estupor: "El estupor de vaho de cristal de ramas de coral de bronquios y de plumas".

Llama la atención que el poeta haya elegido para sus imágenes cuatro términos que pertenecen a cuatro esferas distintas de la realidad, que sin embargo adquieren un mismo valor, por estar mencionados uno tras otro, sin jerarquías. ¿Cómo se logra convocar a estos elementos que, en apariencia, no tienen ninguna relación lógica



entre sí; qué hace que ramas y corales; bronquios y plumas estén juntos, en el mismo verso? esta enumeración caótica que los surrealistas practican constante, exacerbadamente en la escritura goza, según Leo Spitzer, de una amplia tradición en la poesía moderna y se remonta al barroco español y su predilección por la visión fragmentaria y el asíndeton (97).

En el caotismo propuesto por Moro, los objetos se mezclan también arbitrariamente, sin respetar las fronteras entre los reinos de la creación (98). Tenemos así, "ramas" (terrestres) y "coral" (acuático), seguidos de otros dos elementos que consideramos metonímicos: "bronquios", para nombrar a los animales superiores -mamíferos- (generalmente terrestres) y "plumas" para nombrar las aves (aéreas). En "coral" tenemos la presencia de otro elemento característico de La Tortuga Ecuéstre, que se vuelve especialmente significativo en los poemas amorosos: la fauna. En esos poemas, ciertas imágenes -en nuestra opinión, las más logradas- usan como término de comparación



a algunos animales que pueden incluirse en tres grandes grupos los marinos (o submarinos), los salvajes y las aves de rapiña. Generalmente, Moro elige los más extraños de ellos -cernícalo, holoturia, milano- para dotar a sus imágenes de esa "oscuridad" que lo acercan a Góngora y Mallarmé. Los de los dos últimos grupos, sobre todo, sirven para definir el carácter de la erótica moreana -violenta, convulsa, pasional- en la que el amor es "(...) como una puñalada / Como un naufragio" (99). Así, en "Un camino de tierra en medio de la tierra", leemos: "Apenas dormido vuelvo de más lejos a tu encuentro de tinieblas a paso de chacal (...)" y en "El fuego y la poesía, III": "Tus ojos de cernícalo en las manos del tiempo / Que me deshace y te recrea / El tiempo que amanece dejándome más solo / Al salir de mi sueño que un animal antediluviano perdido en la sombra de los días / Como una bestia desdentada que persigue su presa / Como el milano evolucionando con una precisión de relojería" (100).

Por ello Ricardo Silva-Santisteban se



refiere a "una fauna con latencia sexual" y André Coyné a una "fauna totémica personal" (101), en el poemario, donde el tigre y la tortuga ocupan un lugar especial. El primero, que aparece reiterativamente en varios textos, simboliza a los amantes en el último verso de "La vida escandalosa de César Moro", como veremos más adelante. Y un poema algo posterior de Moro, que pertenece a *Le Château de grisou*, comienza: "Jeparle aux trois régnes / Au tigre surtout / Plus susceptible de m'entendre (...)" (102). También la tortuga, a la que nos referiremos al analizar el texto siguiente, aparece en tres oportunidades, y da su nombre tanto al último poema, como a todo el conjunto, *La Tortuga Ecuestre*. Un rasgo curioso de la fauna personal de Moro, es que inventa animales. Los domésticos, por ejemplo, aparecen rodeados de nuevos atributos: "toro alado"; "caballos migratorios"; "cabezas elephantinas de carneros" (103), instalando el absurdo en lo cotidiano, en una fusión que recuerda al híbrido del cuento "Una cruz" de Kafka (104). Así el lenguaje no sólo sirve para nombrar: re-nombra, transforma.



Del mismo modo, al adjetivar a la tortuga como "ecuestre", el poeta logra una imagen en la que se reúnen dos realidades alejadas que, al ponerse en contacto, adquieren "fuerza emotiva y realidad poética" (105). Esta aproximación insólita resume así, desde el título, la propuesta surrealista del poemario.

A comienzos del verso trece nuevamente se fusionan "la realidad concreta o física con el estado de ánimo interior o abstracto" (106) y el estupor se adjetiva como "submarino y terso". Reparemos en el primer adjetivo. Ya hemos señalado antes que en esta poesía de Moro hay una vasta fauna marina y submarina -de ballenas, peces, corales, medusas, holoturias y tortugas-; como si "Vivir bajo las algas", "a mil pies bajo el mar" (108), equivaliera a sumergirse en el inconsciente, en los sueños, en búsqueda de nuevas fuentes de conocimiento.

Resulta por ello sintomático que en un texto sobre pintura, que fue su otro modo de expresar la vida -la verdadera vida- Moro escri-



biera: "El pintor, digno de ese nombre se arroja al mar ligándose antes los brazos para poder sumergirse, y abre los ojos para traducir luego sus visiones en un lenguaje ininteligible. Lo esencial es la belleza del lenguaje sobre la profundidad de las experiencia" (109).

Esa relación mar-inconsciente a la que nos hemos referido, también la observa Higgins, cuando anota respecto a Moro: "His poetic activity is envisaged as an exploration of uncharted seas, symbol of the dark and mysterious world of the subconscious, and the steed which carries him through that world is the equestrian turtle referred to in the title of the volume, a creature of the deep representing the forces of the subconscious which are the vehicle of the poetic adventure and which, though dismissed by the rationally-minded as childish and not to be taken seriously, nonetheless generate the divine music of a super-reality" (110). Y justo en este verso en que se alude metafóricamente al inconsciente -lo "submarino"- con una connotación positiva -"terso"- empieza en el poema



el buceo por paisajes definitivamente oníricos, que recuerdan a ciertos cuadros de Ernst, Magritte o Dalí. "L'étrange, le baroque, le merveilleux, le saugrenu, l'horrible, le méconnaissable, le désordonné (...)", que, según Carrouges, "son l'essentiel de la poésie surréaliste" (111), se apoderan definitivamente del texto; y se accede al reino de las metamorfosis, donde lo objetivo se mezcla constante y sorpresivamente con lo subjetivo y "El estupor submarino y terso" aparece "resbalando perlas de fuego impermeable / a la risa como un plumaje de ánade delante de los ojos".

Doble, triple alucinación, "vague d'images irrationnelles" (112), *ad infinitum*: las perlas no son sólo "de fuego" (irreales), sino "impermeables" a un elemento intangible (la risa); "perlas de fuego impermeable a la risa" que son a la vez en extremo suaves, delicadas, agradables, "como un plumaje de ánade delante de los ojos"; "ojos" que son otra presencia constante en esta poesía que cifra su razón de ser en la mirada.



Las metamorfosis continúan en el verso siguiente. El "estupor" está ahora "inclinado a la izquierda flameante a la derecha de columnas de trapo y de humo en el centro detrás de una escalera vertical sobre un columpio". La primera posición o actitud del "estupor", a comienzos del verso, nos recuerda el comienzo de un verso de Louis Aragon, citado por Breton como ejemplo de imagen correcta: "Un poco a la izquierda, en mi divino firmamento, percibo -aunque sin duda es tan solo un vapor de sangre y asesinatos- el brillante despintado de las perturbaciones de la libertad". (113).

En "columnas de trapo y de humo", asistimos a un tipo de imagen fuerte, según Breton, que implica "la negación de una propiedad física elemental" (114). En este caso, la solidez, la firmeza típicas de una columna -sostén de toda edificación- son abolidas, pues se trata más bien de columnas "de trapo" -endebles, fofas- y "de humo" -suavísimas, casi invisibles-. Luego vienen tres preposiciones distintas que indican el lugar -o cambio sucesivo de lugar-



del "estupor": "en el centro detrás de una escalera vertical sobre un columpio"(115), a la vez que "escalera vertical" y "columpio" sugieren líneas geométricas suspendidas o desplazándose en un paisaje evanescente, como en los cuadros metafísicos de Giogio de Chirico (116).

Sorprende que en este poema, como en la mayoría de los otros de La Tortuga Ecuestre, la metamorfosis -el movimiento- se sugiera en versos preferentemente nominales, en las que casi no hay verbos; sino sólo verboides -resbalando, inclinado, por ejemplo- que en este caso cumplen la función de adverbio y adjetivo, respectivamente. Tal vez de esa manera se cumple lo anunciado en el verso "La estereotipia el pensamiento prolijo", tal como lo entiende Guillermo de Sucre: "No se trata, creo, de sustantivar la escritura, ni de hacerla más densa; lo que busca Moro quizá es provocar la fijación, interrumpiendo los elementos activos del discurso, pero a un tiempo hacer de la fijeza un delirio que fluye" (117). A propósito,



vale recordar que uno de los ejemplos de enumeración caótica, citado por Leo Spitzer en su ensayo antes aludido, es un poema del Canto a la Argentina de Rubén Darío, compuesto en base a enumeraciones nominales (118).

En el verso quince, hay dos imágenes fuertes, de esas que Breton llama alucinantes, pues, si bien desconciertan al espíritu, le muestran a la vez el buen camino para ingresar en "aquellas zonas que los ocultistas denominaron paisajes peligrosos" (119), donde ocurren presencias extrañas como esas "Bocas de dientes de azúcar y lenguas de petróleo renacientes y moribundas" que "descuelgan coronas sobre senos opulentos bañados de miel y de racimois ácidos y variables de saliva". Decodifiquemos esta densa imaginería irracional. Al adjetivar a las "lenguas de petróleo" -ardientes- como "renacientes y moribundas", surge una nueva antítesis, una contradicción plástica en este paisaje que imaginamos en extremo sensual y luminoso -todo magentas, verdes, amarillos intensos-. Tal contradicción impide la fijación del objeto "lenguas" y afirma



más bien su condición de "objeto vivo", susceptible de transformarse. Se trata además de una metamorfosis que pone en juego las dos pulsiones básicas del ser humano. Eros y Tánatos se enfrentan dialécticamente en esta imagen, simbolizando lo que es, junto con la presencia / ausencia del ser amado, una de las confrontaciones permanentes en los poemas amorosos: el amor como impulso vital, que todo lo rige, y como elemento destructor a la vez: "Apareces / La vida es cierta / El olor de la lluvia es cierto (...) Tan pronto llegas y te fuiste / y quieres poner a flote mi vida / y sólo preparas mi muerte / y la muerte de esperar / y el morir de verte lejos / y los silencios y el esperar el tiempo (...)" ("Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera") (120).

Los "senos opulentos" sugieren un erotismo que se hace más directo con el uso del adjetivo posesivo "tu" y con la mención de ciertos "focos" u órganos de placer en los poemas amorosos: "Con tus orejas de adormidera / Con tus labios de fanal / Con tu lengua de helecho / Con tu



lengua de helecho / Con tu saliva de fluido magnético (...) Con tus piernas de millares de lágrimas petrificadas" ("La leve pisada del demonio nocturno") o "Ahora sería fácil destrozarnos lentamente / Arrancarnos los miembros beber la sangre lentamente / Tu cabeza gira tus piernas me envuelven / Tus axilas brillan en la noche con todos sus pelos / Tus piernas desnudas / En el ángulo preciso / El olor de tus piernas (...) ("El fuego y la poesía, IV").

Para facilitar el análisis, hemos dividido el versículo dieciseis en cuatro segmentos señalados con la barra (/): "El estupor / robo de estrellas / gallinas limpias labradas en roca y tierna tierra firme / mide la tierra del largo de los ojos". Pero sabemos que esto es simplemente una necesidad metodológica que le frena el ritmo -sin acertar, acaso- a esa enumeración que, como las otras que la preceden o la siguen en el poema, parece haber sido escrita según el consejo de Breton: "escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo



suficientemente de prisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí mismo, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importaros; ahí es donde radica, en su mayor parte, el juego surrealista" (121).

Así, el caotismo de "A vista perdida", "Non seulement (...) exclut toute préméditation, mais aussi tout contrôle de la conscience sur l'écriture pour ne faire appel qu'à une singulière impulsion émanée de l'inconscient" (122). Hay dos mecanismos estilísticos que llaman la atención en este versículo, denso como los demás. En primer lugar, entre las imágenes "robo de estrellas" y "gallinas limpias labradas en roca



y tierna tierra firme", ocurre, a nuestro juicio, una suerte de transposición; pues una asociación más lógica, o menos delirante, o más cercana a la realidad, hubiera sido: "El estupor robo de gallinas estrellas labradas en roca y tierra firme".

Con sólo intercambiar esos dos sustantivos: estrellas / gallinas, entre los que hay además una rima asonante, recurso que Moro maneja muy bien en sus versículos -la rima interna, así como la aliteración- el poeta contribuye a ese "desorden de los sentidos" auspiciado por Breton: "Para contribuir al sistemático desorden de todas las significaciones, desorden preconizado por Rimbaud y puesto constantemente al día por el surrealismo, considero que es preciso no dudar ni un instante en extrañar la sensación" (123). Respecto a "estrellas", queremos mencionar que, junto a la fauna y a la flora moreanas a las que nos hemos referido páginas atrás, hay también en La Tortuga Ecuestre una peculiar imaginería cósmica -de nubes, relámpagos, mar, sol y luna- que se repite



insistentemente en los poemas. En "tierna tierra firme" tenemos además una doble adjetivación, recurso típico del barroco español, que fue practicado con cierta constancia por Góngora para expresar la suma de las cualidades y la sensación plástica del sustantivo -en este caso, tierra- (124).

En el último segmento de este verso, hay una invocación: "mide la tierra del largo de los ojos". ¿A quién se dirige? Nos atreveríamos a decir que al propio poeta -o, más aún- a la poesía. Es ella la que debe medir "la tierra del largo de los ojos". ¿De qué ojos? Unas páginas atrás, decíamos que "ojos" es un elemento constante en *La Tortuga Ecuestre*; aparece hasta tres veces en "A vista perdida" y se repite con insistencia en todo el poemario, pues la mirada es el punto de partida, la suma y cifra de esta poesía sensorial -visual, sobre todo- como hemos establecido. Ahora bien, ¿de qué largo deben ser esos "ojos"? O mejor, ¿cuál debe ser la mirada para "medir la tierra" (léase, el universo)? Naturalmente, no será la mirada



del prosaico -aquella que sólo abarca la existencia física de los objetos de la realidad- sino la del vidente, aquél que se lanza "a vista perdida" a una exploración del más allá; a la búsqueda de un conocimiento absoluto. Esta búsqueda adquiere así un carácter esotérico o gnóstico, como señalan Durozoi y Lecherbonnier al estudiar los vínculos entre el surrealismo y la tradición esotérica: "En la medida en que tienden hacia un saber absoluto que permita descifrar las misteriosas relaciones del hombre y del universo, en la medida en que sitúan el conocimiento intuitivo mucho más allá del razonamiento discursivo y en que persiguen sumidos en una especie de iluminación una 'videncia' en el otro mundo, es decir, el deseo de superar este mundo actual, limitado y mediocre para percibir en esta videncia el estado original del hombre, los surrealistas serán unos 'gnósticos', tanto más cuanto que acudirán por igual a los símbolos, a los mitos, a las analogías, al conocimiento subjetivo y a la experiencia vivida" (125).



En el verso diecisiete, nuevamente se fusionan -como en la más lograda forma del símbolo- "la realidad concreta o física con el estado de ánimo interior o abstracto" (126), de suerte que "El estupor" es un "joven paria de altura afortunada". El verso contiene, además, una antítesis, en la que la marginalidad, la pobreza, la renuncia del paria se convierten en un elemento de fortuna. Hay una suerte de dignidad, de soberana soberbia que privilegia ese estado de "paria" a que conduce el "estupor". Como si la imaginación sin límites -su capacidad transgresora- fuera suficiente para someterse, aún a riesgo de una vida signada por la estrechez material.

Al respecto, creemos pertinente recordar que en su libro **César Moro**, Coyné afirma que "la vida que escogiera Moro la asumía con total dignidad, no como tantos 'bohemos' pedigüeños que confunden la desidia con el ocio y pretenden costearla con lo ajeno. Cuando no pudo más, y le fue necesario trabajar, trabajó tan bien como cualquiera, pero buscando un



trabajo que le dejara tiempo -tiempo de libertad; nunca tuvo dinero porque nunca se rebajó ni se prostituyó por el dinero; aún así, murió cansado de tanto trabajar por tan poca cosa. No que admitiera el snobismo de la pobreza: había nacido pobre, pero también había nacido para el lujo, para una vida suntuosa, principesca; 'César Moro, el Magnífico - la riqueza prodigiosa de su imaginación se alimentaba con sueños de fortuna heredada, imposible. Nunca se hubiera humillado, esclavizado tras el dinero -era cuestión de raza no de situación; pues, de nacer el otro estado, hubiera sido rico tan naturalmente, tan espléndidamente y con la misma liberalidad, la misma generosidad que le conocíamos en la pobreza -la generosidad, rasgo permanente de su carácter" (127).

En el siguiente verso, "El estupor mujeres dormidas sobre colchones de cáscara de fruta coronadas de cadenas finas desnudas", parece cumplirse otra vez esa aspiración de los surrealistas de expresarse de una manera poética y plástica al mismo tiempo, tal como lo manifestó



Breton en su conferencia "Situación Surrealista del objeto": "Por esto creo que en la actualidad existe la posibilidad, muy interesante, de realizar aquella experiencia que consiste en incorporar a un poema objetos usuales o no, que consiste, dicho sea con mayor exactitud, en componer un poema en el que los elementos visuales hallen su lugar entre las palabras, sin darles jamás un doble sentido. Creo que el juego de las palabras con estos elementos, nombrables o no, puede dar al lector-espectador una sensación muy nueva, de naturaleza inquietante y compleja" (128).

En esta imagen plástica -o "cuadro" verbal que es el verso dieciocho- las mujeres -la mujer- ocupa un lugar central. Nuevamente el paisaje aparentemente cotidiano en que se ubican, se torna maravilloso con la inserción de un objeto inusual e inquietante: las mujeres duermen "sobre colchones de cáscaras de fruta". Y, al final del verso, hay una adjetivación dudosa: "coronadas de cadenas finas desnudas", de modo que no sabemos si esta desnudez es atributo



de las mujeres o de las cadenas que, inusualmente también, las coronan. ¿Es que acaso este verso podría leerse como "El estupor mujeres dormidas y desnudas sobre colchones de cáscaras de fruta coronadas de cadenas finas" y el poeta ha jugado nuevamente a la alteración sintáctica y semántica; a la transposición?. De cualquier manera, el adjetivo -"desnudas"- dota de un erotismo definitivo a la imagen visual -que libremente asociamos a la serie de "Galas" desnudas de Dalí o a las mujeres del peruano Revilla- pero ésta queda, sin embargo, flotando en la ambigüedad. En efecto, ¿cómo son esas mujeres? ¿Conocemos algo de sus rostros, de su pelo (¿tienen pelo?), de sus formas, algún gesto siquiera? ¿Y en dónde reposan esos -tal vez sensuales, coloridos- "colchones de cáscaras de fruta"? y las cadenas que llevan como único atuendo, ¿doradas son, acaso, o quizás de metal? Creemos que ahí reside la maestría de este cuadro evanescente, que no define nada, sino apenas sugiere, y que ha sido creado -como muchos de Moro- al más puro capricho de la imaginación, "que es, en sí misma, la única



fautora de la realidad" (129).

En el verso diecinueve: "El estupor los trenes de la víspera recojiendo los ojos dispersos en las praderas cuando el tren vuela y el silencio no puede seguir al tren que tiembla", se repite tres veces el sustantivo "tren", que también aparece en un verso del primer poema: "Serás un mausoleo a las víctimas de la peste o un equilibrio pasajero /entre dos trenes que chocan" ("Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas"). Este "tren", elemento de la modernidad, del tráfago de las grandes urbes, es también para nosotros un símbolo de lo vital. Tal asociación de ideas nos parece "lejana y justa", como quería Reverdy, y la clave para ella la encontramos en una carta desencantada que Moro escribió a Westphalen en 1943 : "Todos los rumores de la noche llegan hasta mí. Una noche ciudadana con ruidos estúpidos pero cargados de vida: trenes, autobuses que pasan. Y estoy solo, no voy a ninguna parte, nada es para mí" (130).



Ese impulso vital -que, en el contexto de "A vista perdida" no tiene la connotación negativa que Moro le da posteriormente- es capaz de reordenar lo disgregado. Los "ojos dispersos" -o la mirada dividida, en las antinomias que los surrealistas aspiraban disolver- son recogidos "en las praderas" -la tierra- por "los trenes de la víspera" -cuando queda algo de noche, que el poeta asocia al inconsciente, como veremos luego- a un ritmo febril, "convulsivo", de infinita sucesión de trenes, en el que es imposible la calma: "cuando el tren vuela y el silencio no puede seguir al tren que tiembla" (131).

Tras ese vertiginoso aceleramiento de lo vital, se abren por fin las compuertas de la censura en el poema. Formalmente, el versículo se extiende de manera inusual para volverse una prosa densa, de imaginería alucinante y "El estupor" -llave maravillosa- aparece "como ganzúa derribando puertas mentales desvencijando la mirada de agua y la mirada que se pierde en lo umbrió de la madera seca (...)". Al derri-



barse las "puertas mentales" -la racionalidad, la conciencia, todo aquello que pretende normar la vida adulta cuando el hombre abandona el sueño de la infancia y se rinde a "los límites fijados por las leyes de un utilitarismo convencional" (132); se desvencija -o disuelve- también la falsa visión de las cosas.

Así, la "mirada de agua" -elemento, este último, de fácil disolución, que siempre fluye- puede renovarse a un nuevo dictado: el de las fuerzas no-racionales, convocadas desde el comienzo en el poema. Y cambia también "la mirada que se pierde en lo umbrío de la madera seca"; es decir, aquella que por haber estado "enceguecida" o turbada por lo real ("lo umbrío"), bajo un elemento sin vida, que sugiere lo estático ("madera seca"), no ha gozado hasta entonces de esa chispa o luz que surge cuando el espíritu es sensible y cede a las "aproximaciones insólitas" de las imágenes surrealistas, basadas "en la capacidad que tiene la imaginación de captar relaciones que la razón jamás hubiera sospechado" (133).



Entonces, el estado privilegiado del "estupor" -léase, la locura- actúa como señuelo para alcanzar la realidad absoluta -la **surrealidad**. Luego de ese derrumbe definitivo de las apariencias, se suceden en el mismo verso una serie de imágenes que llevan en sí "una enorme dosis de contradicción" (118) y que juntas conforman un paisaje onírico en el que "Tritones velludos resguardan una camisa de mu- / jer que duerme desnuda en el bosque y transita la pradera li- / mitada por procesos mentales no bien definidos sobrellevando in- / terrogatorios y respuestas de las piedras desatadas y feroces te- / niendo en cuenta el último caballo muerto al nacer el alba de / las ropas íntimas de mi abuela y gruñir mi abuelo de cara a la / pared".

La primera de estas "contradicciones" es la presencia de Tritones -deidades marinas- que no sólo son "velludos" -distintos a la mitología griega original- sino que "resguardan una camisa de mujer que duerme desnuda en el bosque y transita la pradera limitada por procesos



mentales no bien definidos (...)" . Es decir, los Tritones han sido desplazados de un hábitat natural -el mar- y ahora viven -y guardan un objeto- en una pradera. Nuevamente se quiebra así el orden natural del universo -de los reinos de la naturaleza- en este reino maravilloso (134) en el que lo animal y lo vegetal, lo terrestre y lo marino aparecen mezclados, formando una nueva armonía; al tiempo que la desnudez dota otra vez de erotismo al paisaje onírico.

Además, los verbos "dormir" y "transitar" señalan una nueva dicotomía: la del sueño y la vigilia. ¿Cómo es posible que aparezcan fusionados aquí? Pues creemos que en virtud de esa fe bretoniana declarada en el Primer Manifiesto: "Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobre-realidad o surrealidad, si así se le puede llamar" (136). No hay que olvidar que, en general, los surrealistas otorgaron una importancia determinante al estudio de los sueños, retomando



-y exacerbando- una tradición que viene de los románticos alemanes, especialmente de Achim von Arnim y E.T.A. Hoffmann, fundamentales pre-decesores del movimiento, en cuyos escritos "la relación entre la percepción interior y la exterior" es muy marcada y se confunden permanentemente "Las fronteras entre el sueño y la realidad" (137).

Al borrarse las fronteras entre ambos estados, la "pradera" -la tierra- queda limitada "por procesos mentales no bien definidos"; esto es, procesos que no están tajantemente divididos en "conscientes" e "inconscientes", según el prejuicio racional, sino que más bien interactúan, enriqueciéndose mutuamente, pues para el surrealismo "Las numerosas 'experiencias del dormir' demostraron que la actividad mental del hombre desborda ampliamente las condiciones de la vigilia: mientras duerme, tanto si es de forma provocada o natural, el pensamiento no cesa de manifestarse" (138).

Veamos ahora la parte final del verso



-bastante enigmática, por cierto- según la cual la mujer que "duerme desnuda en el bosque y transita la pradera (...)", sobrelleva "interrogatorios y respuestas de las piedras desatadas y feroces teniendo en cuenta el último caballo muerto al nacer el alba de las ropas íntimas de mi abuela y gruñir mi abuelo de cara a la pared" (139).

Creemos que "piedras" es una metonimia por oráculo, pues es justamente ese el sentido que les dio Breton, cuando planteó "descifrar la 'lengua de las piedras'": Algo muy distinto es, nunca me censaré de insistir, el manifestar un interés de curiosidad, por piedras insólitas, todo lo bellas que queramos pero a cuyo descubrimiento hemos sido ajenos, y el entregarnos a la búsqueda, favorecida de tarde en tarde por el hallazgo de tales piedras (...). Es entonces como si nuestro destino estuviera un poco en juego. Dependemos del deseo, de la solicitud y solamente gracias a ellos veremos que el objeto requerido podrá alcanzar una exaltación. Entre él y nosotros, como por



ósmosis, comienzan a operarse precipitadamente, por la vía analógica, una serie de misteriosos intercambios". (140).

Lo novedoso es que en este verso, el oráculo no sólo soluciona los enigmas, sino que abre interrogantes, en un juego dialéctico en el que las respuestas parecen generar nuevas preguntas. ¿Sobre qué, cuál es el carácter de esas interrogantes? ¿Acaso se pregunta sobre el futuro, el destino de la poesía, que es lo que finalmente se pone en juego en el poema, una vez que su autor se ha entregado "a vista perdida" a la surrealidad? Es conveniente anotar aquí que, a juicio de Higgins, la poesía de Moro se inscribe en una corriente de la poesía contemporánea que él denomina "visionaria" y explica como "a visionary or neomystical poetics (1) in which poetry is conceived as an alternative life style devoted to the passionate pursuit of self-fulfilment. For the poet-visionary poetry is an activity akin to that of the mystic: he turns his back on the world and withdraws into solitary contemplation;



he devotes himself to the task of exploring the unknown, those areas of reality which lie beyond our day-to-day experience; he strives to transcend the limitations of the everyday world and to make contact with a great reality; his poetry seeks to capture the privileged moment which Pater calls 'beatific vision' and Joyce 'epiphany', the moment when he is fulfilled by an ecstatic sense of participating in a cosmic harmony. This poetic tradition may be regarded as an expression of the spiritual hunger of modern man alienated in a world desacralised by a rationally orientated civilisation" (141).

Además, esas "piedras" -el oráculo- son "desatadas y feroces"; doble adjetivación que reafirma el carácter violento, irreverente, perturbador que ha de tener la nueva poesía, al margen del edulcorante y complaciente gusto burgués. Ahora bien, las preguntas y respuestas surgen teniendo en cuenta un elemento que podría ser cabalístico: un caballo. Pero este animal no es aquí un elemento erótico, vital, como



sucede en la tradición literaria (142); sino que se trata del "último caballo muerto" -lo que hace pensar en un previo holocausto de equinos -de la pulsión vital- acaecida "al nacer el alba de las ropas íntimas de mi abuela y gruñir mi abuelo de cara a la pared". Nótese la nueva antítesis: el caballo muere cuando el alba nace de "las ropas íntimas" -lo que es más recónditamente suyo; lo esencial- de la "abuela". Así, la "abuela" es un elemento tanático y el "abuelo" también lo es, a su modo, pues está "de cara a la pared"; incapaz de enfrentar el nuevo orden -armonioso, sin antinomias- en el cual ya no tiene lugar. "Abuelo" y "abuela" son también el tronco -la raíz, más bien- del orden familiar, pilar fundamental de esa trilogía burguesa de familia-patria-religión (143) que los surrealistas harán estallar -vía el lenguaje- apostando por una ética y una moral nuevas.

Moro era consciente de la maravillosa capacidad subversiva del lenguaje, como lo fueron los simbolistas franceses a quienes él



admiró, y es sintomático que la opinión de Durozoi y Lecherbonnier de que "...toda la obra de Lautréamont es una 'máquina infernal' capaz de hacer que el pensamiento explote bajo la dinamita del lenguaje (...)" coincida con esta opinión de Moro: "El Surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer volar la montaña. La cita de las tormentas portadoras del rayo y de la lluvia de fuego. El bosque virgen y la miríada de aves de plumaje eléctrico cubriendo el cielo tempestuoso. La esmeralda de Nerón. Una llanura inmensa poblada de sarcófagos de hielo encerrando lianas y lámparas de acetileno, globos de azogue, mujeres desnudas coronadas de cardos y de fresas. El tigre real otra vez que asola las tierras de tesoros. La estatua de la noche de plumas de paraíso salpicada con sangre de jirafas degolladas bajo la luna. El día inmenso de cristal de roca y los jardines de cristal de roca. Los nombres de SADE, LAUTREAMONT, BAUDELAIRE, RIMBAUD, JARRY, en formas diversas y delirantes de aerolito sobre una sábana de sangre transparente que agita el viento nocturno sobre el basalto



ardiente del insomnio" (144).

También por razones metodológicas hemos dividido el denso verso veintiuno en tres segmentos, marcados nuevamente con la barra (/): "El estupor las sillas vuelan al encuentro de un tonel vacío cubierto de yedra / pobre vecina del altillo volador pidiendo el encaje y el desagüe para los lirios de manteleta primaria /mientras una mujer violenta se remanga las faldas y enseña la imagen de la Virgen acompañada de cerdos coronados con triple corona y moños bicolores".

Este verso describe un paisaje caótico en el que los objetos han perdido la gravedad que los fija a la tierra y, obedeciendo a nuevas leyes físicas, literalmente vuelan por los aires. Al trastocarse el campo visual ordinario, se hace evidente una vez más la voluntad de metamorfosis surrealista que anima a la obra de Moro; esa "volonté de susciter visiblement devant nous la préfiguration et le prelude á la grande métamorphose de l'homme et de -



l'univers" (145).

En el primer segmento ocurre un encuentro fortuito que remite inevitablemente a la fórmula de Lautréamont antes citada (146) -punto de partida de la imagen -surrealista- en el que "las sillas vuelan al encuentro de un tonel vacío cubierto de yedra". En la adjetivación de "tonel", adivinamos un afán lúdico; la creación de una imagen absurda que desconcierte y subvierta al lector. El humor que anima a esta antítesis, nos recuerda a una imagen similar del francés Boris Vian -autor cercano al surrealismo, aunque posterior a los fundadores del movimiento-, en cuyos textos lo irreal toma siempre por asalto a lo cotidiano, a través de imágenes contradictorias y desacralizadoras. Así, en un pasaje de su novel *La Hierba Roja*, Wolf, el protagonista, "Condujo a Lásuli al comedor y abrió el armario. Había una botella llena de clarote medio vacía" (147).

En el segundo segmento del verso, nos encontramos con la presencia sorpresiva de



un personaje femenino: "pobre vecina del altillo volador". Este personaje desconcierta por el adjetivo que la precede, "pobre", que entendemos en relación al lugar donde mora: un "altillo volador"; una habitación flotando en el aire -levantados los goznes de lo terrenal-. Como en la anterior imagen del "joven paria de altura afortunada", el "vuelo", la entrega incondicional a la imaginación, supone para el poeta una renuncia: perder los "pobres" pero efectivos principios que fijan al hombre común en sus certezas, en su somera --"pobre"- realidad. Esta "pobre vecina" que vuela por los aires, pide además "el encaje y el desagüe para los lirios de manteleta primaria". Sorprende esta nueva antítesis, en la que el símbolo de la pureza, de la virtud -el "encaje" que viste a las mujeres castas en el matrimonio cristiano- se pide al lado de lo degradado, lo sucio, lo mefítico -el "desagüe"- para los "lirios" que no son aquí naturales, sino "de manteleta primaria", elaborados artificialmente con una prenda de vestir. En conjunto, la imagen resulta tan alucinante que provoca la risa, rasgo también



típico de las imágenes surrealistas "correctas", según Breton (148). Además, el "lirio" es una planta de uso religioso, pues adorna los altares de las iglesias y se usa como símbolo de la castidad -de la falta de pecado- en la Primera Comunión.

La irreverencia anunciada hasta aquí al desacralizar dos símbolos religiosos -el "encaje" y el "lirio"-, es desata al final del verso, que por su tono nos recuerda a ciertas imágenes de Simón del desierto, Viridiana, Nazarín, La Vía Láctea y otras películas del genial Luis Buñuel, "ateo por gracia de Dios", según propia confesión (149).

Hay aquí también una doble "insolencia"; una doble desmitificación de la Virgen mostrada por "una mujer violenta que se remanga las faldas y enseña la imagen". En primer lugar, la Señora ha sido defenestrada del altar -ese lugar sagrado que ocupa en la tradición cristiana por ser la madre del Salvador- y ahora su imagen está bajo las faldas de la mujer -sobre su



pelvis, imaginamos- en un lugar provocativamente erótico; alejado de todo respecto o solemnidad. El adjetivo "violenta" atribuido a la mujer -segundo personaje femenino del verso- anuncia la naturaleza del cambio propuesto por el surrealismo; así como acentúa el carácter "escatológico" y "apocalíptico" de este cuadro visual, que evoca a las pinturas barrocas del Bosco o Brueghel (150).

Es importante señalar aquí que, según Leo Spitzer, en el arte contemporáneo, "el caotismo del pintor ha ido más allá que el del poeta: es como si el Lenguaje, hijo de la Razón, pudiera mantener firme el timón por más tiempo que el Color y la Forma, propensos a desmenuzarse en mil formas y colores monstruosos. Los pintores escatológicos y apocalípticos modernos están, pues, más cerca de sus antepasados barrocos que los poetas. Ha sido necesaria una revolución sin precedentes, como la de Whitman, para quebrantar el orden tradicional en poesía, mientras que la pintura de hoy no hace más que repetir cosas ya vistas" (151)



En segundo lugar, hay una inversión de las jerarquías, una "transferencia" según la cual no es ya la Virgen quien lleva sobre el dócil y largo cabello -no mencionado aquí- una corona -como en las múltiples imágenes de la pintura religiosa- sino que son los "cerdos" -animales sucios por antonomasia- los que están "coronas con triple corona y moños bicolores". Una vez más, el lenguaje surrealista de Moro es capaz de provocar la revuelta y oponer "a los conceptos represivos Dios-espiritualidad-consciencia" los de "Dios-sensualidad-inconsciente" (152), al mismo tiempo que cumple la propuesta bretoniana de "superar lo insuficiente, la absurda distinción entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, el bien y el mal" (153).

La única manera de arribar al mundo superior de la **surrealidad**, según Breton, es resistir moral -e incluso, efectivamente- a la sumisión del mundo presente: "y como sea que el grado de resistencia que esta idea superior del párrafo anterior encuentre, depende el avance



más o menos seguro del espíritu hacia un mundo que, al fin, re-sulte habitable, es comprensible que el surrealismo no tema adoptar el dogma de la rebelión absoluta, de la insumisión total, del sabotaje en toda regla, y que tenga sus esperanzas puestas únicamente en la **violencia**" (154).

Luego del ascenso climático de los dos últimos versos, cesan las vertiginosas repeticiones sobre "El estupor" y, en el verso veintidos, hay una extraña prosopopeya según la cual "La medianoche" -hora favorita del poeta, pues convoca al incosciente, como se verá después- aparece en una cotidiana actitud masculina y "se afeita el hombro izquierdo", mientras "sobre el hombro derecho crece el pasto pestilente y rico (...)" . Así, en cada "hombro" de esa "medianoche" que ocupa el mundo, ocurren dos procesos simultáneos y dialécticamente distintos. Por un lado la esterilidad o la siega -la medianoche "se afeita" -o poda- un hemisferio; y, por el otro, la fertilidad, el crecimiento de un pasto también antitético que es "pestilente"



y "rico" al mismo tiempo.

Ahora bien, ¿Qué crece en ese pasto? Pues un par de objetos inusitados que juntos forman un verdadero **collage**, según la definición citada por Carrouges: "'Qu'est-ce que le collage?' 'L'hallucination simple, d'après Rimbaud, la mise sous whisky marin, d'après Max Ernst. Il'est quelque chose comme l'alchimie de l'image visuelle. Le miracle de la transfiguration totale des etres ou objets avec ou sans modification de leur aspect physique ou anatomique'" (155).

El pasto es, primero, "rico en aglomeraciones de minúsculos carneros vaticinadores". No sólo se trastoca en esta imagen el orden natural otra vez; de modo que los "carneros" brotan del pasto, pequeños y apiñados, como setos; sino que además, a estos animales domésticos, que aquí aparecen minimizados -"minúsculos"- se les atribuye, como a "las piedras desatadas y feroces", la cualidad de objeto revelador y mágico, pues son "carneros vaticinadores".



Además, tiene "árboles" que no crecen directamente de él, pues están "pintados" sobre "vitaminas" -elementos incorpóreos-. Y en su calidad de imaginarios, de paisajes inventado, estos árboles no dan frutos, sino "frescas sombrillas con caireles y rulos" -extraña cabellera, mitad postiza y mitad real-.

Después de este delirante paisaje, en el verso veintitres, por oposición, "Losw miosotis y otros pesados geranios escupen su miseria". ¿Qué miseria? La de ser, creemos, seres absolutamente prosaicos, cotidianos, fijos en la tierra; que pugnan por liberarse de su condición -"escupirla"- e integrar esa flora mágica de asfodelos, madrèporas, adormideras y plantas carnívoras que habitan La Tortuga Ecuestre (156). Sólo "escupida" esa "miseria" -de lo real, la lógica, el aparente orden-; transformada, gracias a la magia del lenguaje, su actitud y su relación con el mundo, los seres -el hombre- asistirán a un nuevo nacimiento: el de "El grandioso crepúsculo boreal del pensamiento esquizofrénico, que conduce a "La sublime interpretación delirante



de la realidad".

Creo que ya hemos comentado reiterativamente a lo largo del poema las ideas contenidas, otra vez a manera de aforismos, en esos dos versos -veinticuatro y veinticinco- de "A vista perdida": el elogio de los estados demenciales -la esquizofrenia, en este caso- que es la que precisamente permite el "desdoblamiento", la doble visión, la percepción alucinada de los objetos; la propuesta de un nuevo universo, "d'un bouleversement radical de la sensibilité et de l'éthique" (157); la convicción definitiva de que "La poésie ne peut donner du monde une image 'saine', ni l'apprécier d'une façon 'ponderée'. Les images qu'elle projette ne peuvent être que hagarées, extasiées ou ironiques, bouleversées et bouleversantes. L'expression poétique résulte d'un mélange détonant du subjectif et de l'objectif, elle ne peut nullement représenter la réalité objective de façon stable et construite conformément aux lois usuellement reconnues".

Y que, en consecuencia, "Quand le poete



accède au royaume des métamorphoses, (...) a ces zones, et a ces moments où se produit l'action de bouleversement et d'illumination de la poésie, il est fatalement assailli avec impetuosité par des vagues d'images irrationnelles qui lui causent les plus vives impressions et le plongent davantage encore dans les profondeurs orageuses de la poésie" (158).

Solamente queremos agregar un par de observaciones. Primero, que en "sublime interpretación delirante", se repite la adjetivación típicamente barroca del verso dieciseis, "tierna tierra firme"; pero con la diferencia de que aquí no hay esa suerte de oposición semántica entre los adjetivos, pues ambos subrayan la connotación positiva que da el poeta a la interpretación surrealista de la realidad. Respecto a "sublime", Moro lo utiliza una vez más en un verso de "La vida escandalosa de César Moro": "Mientras lluvias intermitentes y divinamente funestas / Corroen el peinado de tranvía aéreo de los hipocampos relapsos / y homicidas transitando la terraza sublime de las apariciones", para



adjetivar, reivindicándola como única, su opción poética y vital.

En cuanto a la locura, ya hemos comentado la seducción que este estado mental ejercía sobre Breton, quien trata sobre el tema desde el **Primer Manifiesto** y poco después crea un personaje sublime, **Nadja**, encarnación de los estados domenciales, de quien escribe: "Hace algunos meses me dijeron que Nadja estaba loca. Tras algunas excentricidades suyas cometidas, parece, en los pasillos de su hotel, tuvo que ser internada en el manicomio de Vaucluse" (159). En este pasaje de su novela, Breton, quien tuvo contacto directo con dementes trabajando como médico durante la primera guerra mundial, critica acremente a los manicomios y a los tratamientos psiquiátricos: "No es necesario haber estado alguna vez en un manicomio para saber que allí hacen a los locos, de la misma manera que en los correccionales hacen a los bandidos (...)" La atmósfera de los manicomios es de tal suerte que no puede menos que ejercer la más debilitante y perniciosa influencia



en aquellas personas que se alojan en ellos, y esto en el sentido mismo en que su debilidad inicial las ha conducido allí; a la vez que hace un elogio de la locura, eje conductor de grandes obras literarias, de grandes incomprendidos de su tiempo: "Sigo sin comprender por qué se ha de privar de la libertad a un ser humano. Encerraron a Sade, encerraron a Nietzsche, encerraron a Baudelaire. El procedimiento que consiste en venir a sorprenderos de noche y poneros la camisa de fuerza o dominaros de cualquier otra forma, vale tanto como el de la policía que consiste en deslizaros un revólver en el bolsillo. Sé que si estuviera loco y llevara internado algunos días, aprovecharía la primera remisión de mi delirio para asesinar fríamente al primero que se pusiera a mi alcance, con preferencia el médico. Por lo menos ganaría, como los locos furiosos, que me pusieran en una celda individual. Tal vez me dejarían en paz" (160).

Moro, quien constantemente flirteó con el delirio (161), tuvo también una experiencia



directa con hospitales psiquiátricos, pues antes de 1938 organizó el museo del Hospital "Víctor Larco Herrera", de Lima; y después de 1948 tuvo a su cargo y mostró "obras de excepcional calidad poética (como las de J.I.V., 'loco sintético', (...))" (162). Otro personaje de esta estirpe, cercano al poeta, es Julio Wesler, inspirador de la excelente prosa moreana "La vida misteriosa de Julio Wesler o el milagro perenne de la poesía", que guarda una sorprendente y hermoso parecido con el pasaje de Breton antes citado. Allí, leemos: "Julio Wesler, para llamarlo por uno de sus nombres de lección, vive desde hace años en un Sanatorio. Parece que con propósito de higiene mental se encuentra en uno de los sitios que para su caso, especialmente, no es de los más benéficos y en manos de la Psiquiatría cubierta aún de tan imponentes telarañas mentales. Julio Wesler tiene algún libro publicado antes de su internamiento, libro raro en la laguna intelectual del Perú. No me ocuparé de ese libro, el mayor deseo, el mayor deseo de Julio Wesler siendo el de ser despedazado después de muerto y su cuerpo



arrojado y no guardado en ningún cementerio y que se borre todo recuerdo de su nombre; no quiero ser yo quien le embarque en una aventura literaria por la que él muestra un absoluto y patético desprecio. Desprecio firmado a precio de sangre con la pérdida definitiva del equilibrio o de los subterfugios necesarios para esquivar la prisión en que la sociedad actual confina a los inadaptados" (163).

Pensamos que la cita del párrafo anterior, ilustra suficientemente sobre la actitud de Moro hacia el sublime estado de la locura. Por ello no es casual que en el verso final de "A vista perdida", poema circular donde, tras una larga enumeración presidida por "El estupor", se retoma la frase verbal del primer verso -"No renunciaré (...)", el poeta haga una analogía entre demencia y poesía, y afirme rotundamente: "No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh locura de diamante". "Lujo primordial", máxima expresión de la vida, la imaginación poética lo sumerge en un universo surreal -de buceos o "caídas



vertiginosas" en el inconsciente- y le permite -como un diamante de infinitas aristas- "La cristalización de una y mil fases, que, en el fondo, es la verdadera visión de Moro" (164): una visión múltiple, una mirada que no teme extraviarse para recuperar la realidad "perdida".

Sólo nos falta agregar que en este verso, Moro crea una vez más una imagen magistral, donde los elementos comparados se aproximan de una manera "lejana y justa", e identifica a la poesía con un "diamante" -"el más brillante, más duro y más límpido de todos los minerales"- piedra única, poderosa, que es "insoluble en todos los agentes químicos, raya todos los cuerpos y no puede ser rayado por ninguno" y autosuficiente, que se basta a sí misma y "no puede labrarse sino utilizando su propio polvo" (165).



NOTAS AL CAPITULO II

- (1) Esta información la da André Coyne en: Moro, César. *Obra Poética 1*; p. 14.
- (2) CANFIELD, Martha L. "Gnosis de la tiniebla: César Moro"; p. 152.
- (3) CANFIELD, Martha L. *Op. cit.*; p. 152
- (4) CANFIELD, Martha L. *IBID*, p. 151.
- (5) Doce años después de esa experiencia, Artaud escribe el último artículo de su libro *Los Tarahumaras*. La edición que nosotros hemos consultado es la de: ARTAUD, Antonin. *Los Tarahumara*. Prólogo de Carlos Barral. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona, Tusquets Editores, 1985; 179 p.p.
- (6) BRETON, André. "Recuerdo de México fragmento " En: *Antología (1913-1966)*; p. 162
- (7) CANFIELD, Martha L. "Gnosis de la tiniebla: César Moro"; p. 151.
- (8) MORO, César. *Los anteojos de azufre*; p.p. 93-94.
- (9) COYNE, André. "Moro: una edición y varias discrepancias"; p. 155.



- (10) MORO, César. *La Tortuga Ecuestre y otros poemas*. 1924-1949; p. 83.
- (11) Según Coyné, Moro realizó este viaje a San Luis de Potosí, pues allí se había dirigido Antonio A.A., teniente del ejército mexicano e inspirador de *La Tortuga Ecuestre*. Cfr. COYNE, André. "Moro: una edición y varias discrepancias"; p. 151.
- (12) MORO, César. *La Tortuga Ecuestre y otros poemas*. 1924-1949; p. 83.
- (13) Cfr. COYNE, André. "Moro: una edición y varias discrepancias"; p.p. 155f-156.
- (14) MORO, César. *La Tortuga Ecuestre y otros poemas*. 1924-1949; p.p. 83-84.
- (15) MORO, César. Op. Cit.; p. 84
- (16) Nos referimos a la edición: MORO, César *La Tortuga Ecuestre y otros poemas*. 1924-1949. Con una nota de André Coyné. Lima, Ediciones Tigrondine, 1957; 86 p.p.
- (17) Estas dos nuevas ediciones, son: MORO, César. *La Tortuga Ecuestre y otros textos*. Edición de Julio Ortega. Caracas, Monte Avila editores, 1976; 187 p.p.; y MORO, César. *Obra poética 1*. Prefacio de André



Coyné. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980; 275 p.p.

- (18) *Amour á mort. Amor a muerte.* (1949-1950). Traducción de Américo Ferrari. En: MORO, César. *Obra Poética 1*; p.p. 178-209.
- (19) MORO, César. *La Tortuga Ecuestre y otros poemas.* 1924-1949. p. 83.
- (20) GONZALES VIGIL, Ricardo. "André Coyné: Con Moro y con Vallejo"; p. 12.
- (21) Cfr. MORO, César. *La Tortuga Ecuestre y otros poemas.* 1924-1949; p. 83, donde Coyné afirma respecto a *La Tortuga Ecuestre* que: "El libro constituye una sola 'Lettre d'Amour' -apenas si la última sección- la titulada 'la vida escandalosa de César Moro' (¿qué vida auténticamente vivida no es escandalosa?) -parece que nos distrae del tema principal- en realidad lo prolonga 'en la lluvia', 'en la humareda de los torrentes'".
- (22) Nos referimos a la edición de 1957, preparada por Coyné, donde en las páginas 40-43, hay cuatro poemas bajo el epígrafe "Poemas



separados de 'La Tortuga Ecuestré'.

- (23) ORTEGA, Julio. "La poesía de César Moro"; p. 150.
- (24) Además de estos tres libros, aludiremos también a algunos de los textos bretonianos incluidos en (su): *Antología* (1913-1966).
- (25) En: MORO, César. *La Tortuga Ecuestre y otros poemas. 1924-1949*; p.p. 15-17.
- (26) El verso pertenece al poema "Adresse aux trois régnes", Cfr. MORO, César. *Obra Poética 1*; p. 110.
- (27) SUCRE, Guillermo. *La máscara / la transparencia*; p. 399.
- (28) Cfr. BALAKIAN, Ana. *El movimiento simbolista*; capítulos I, II y IV.
- (29) DUROZOI, G. y L. LECHERBONNIER. *El Surrealismo*; p. 38.
- (30) BRETON, André. *Nadja*; p. 6.
- (31) BRETON, André. "Situación surrealista del objeto"; p.p. 281-282.
- (32) WESTPHALEN, E.A. . "Nota sobre César Moro"; p. 44.
- (33) BEDOUIN, Jean-Louis. *La poésie surréaliste*; p. 13.



- (34) BRETON, André. "Primer Manifiesto"; p. 19.
- (35) COYNE, André. César Moro; p. 15.
- (36) Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado; p. 461.
- (37) De ahora en adelante, las citas de los poemas de *La Tortuga Ecuestre*, serán tomadas de la edición MORO, César. *La Tortuga Ecuestre y otros poemas*. 1924-1949. Con una nota de André Coyné. Lima, Ediciones Trigondine, 1957; 86 p.p.
- (38) ORTEGA, Julio. "La poesía de César Moro"; p. 148.
- (39) SUCRE, Guillermo. *La máscara / la transparencia*; p. 400.
- (40) BRETON, André. "Situación surrealista del objeto"; p.p. 299-300.
- (41) OVIEDO, José Miguel. "Sobre la poesía de César Moro"; p. 103.
- (42) OVIEDO, José Miguel. Op. cit.; p. 104.
- (43) BRETON, André. *Primer Manifiesto*; p.p. 16-17.
- (44) DUROZOI, G. y B. LECHERBONNIER. *El Surrealismo*; p. 91.



- (45) PELLEGRINI, Aldo. Antología de la poesía surrealista en lengua francesa; p. 23.
- (46) El subrayado es nuestro.
- (47) Usamos la definición de antítesis que dan LAZARO CARRETER, Fernando y Evaristo CORREA CALDERON en su Cómo se comenta un texto literario; p. 182: "Figura que consiste en contraponer dos pensamientos, dos expresiones o dos palabras contrarias".
- (48) MORO, César. Los anteojos de azufre; p. 31.
- (49) OVIEDO, José Miguel. "Sobre la poesía de César Moro"; p.p. 103-104.
- (50) Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado; p. 1010.
- (51) Op. cit.; p. 1010.
- (52) Cfr. BRETON, André. El amor loco; p.p. 56-58.
- (53) DE TORRE, Guillermo. "Superrealismo"; p. 24.
- (54) DE TORRE, Guillermo. Op. cit.; p. 25.
- (55) BRETON, André. Primer Manifiesto; p. 44.
- (56) BRETON, André. Op. cit.; p. 53.
- (57) En el Primer Manifiesto, p. 58, Breton



afirma: "Contrariamente, de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, la luz de la imagen, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles".

(58) Citado por PELLEGRINI, Aldo, en (su) Antología de la poesía surrealista en lengua francesa; p. 22.

(59) PELLEGRINI, Aldo. Antología de la poesía surrealista en lengua francesa; p. 22.

(60) PELLEGRINI, Aldo. Op. cit.; p. 22.

(61) El subrayado es nuestro.

(62) COYNE, André. "César Moro". En: La Tortuga Ecuestre y otros textos.; p. 171.

(63) BRETON, André. "Situación surrealista del objeto"; p. 277.

(64) BRETON, André. Op. cit.; p. 281.

(65) IBID; p. 301.

(66) BRETON, André. El amor loco; p. 33.

(67) BRETON, André. "Situación surrealista del objeto"; p.p. 301-302.

(68) DALI, Salvador. Diario de un genio; p. 139.

(69) Citado por Breton en: BRETON, André. "Situación surrealista del objeto"; p.p. 302.



- (70) DALI, Salvador. Diario de un genio; p. 151.
- (71) Citado por Breton en: BRETON, André. "Situación surrealista del objeto"; p. 302. El subrayado es nuestro.
- (72) BRETON, André. Primer Manifiesto; p.p. 20-21.
- (73) PELLEGRINI, Aldo. Antología de la poesía surrealista en lengua francesa; p. 20.
- (74) BALAKIAN, Ana. Orígenes literarios del surrealismo; p. 23.
- (75) PELLEGRINI, Aldo. Antología de la poesía surrealista en lengua francesa; p. 20. El subrayado es nuestro.
- (76) BRETON, André. Primer Manifiesto; p. 21.
- (77) BRETON, André. Op. cit.; p. 20.
- (78) Usamos el término maravilloso, de acuerdo a la definición que de Aldo Pellegrini en (su) Antología de la poesía surrealista en lengua francesa; p. 19: "Lo maravilloso expresa la tendencia del hombre a realizarse en pos de un arquetipo ideal, y ese arquetipo está dado en la unidad del mundo en que vivimos. Lo maravilloso no constituye



una negación de la realidad sino la afirmación de la amplitud de lo real, que abarca el mundo visible (aquél que tiene acceso a nuestros sentidos) y el mundo invisible. La poesía sumerge al hombre en ese mundo total -visible e invisible- al cual alude lo maravilloso".

- (79) Cfr. PELLEGRINI, Aldo. Antología de la poesía surrealista en lengua francesa; p.p. 13-18.
- (80) DE TORRE, Guillermo. "Superrealismo"; p. 89.
- (81) COYNE, André. César Moro; p. 34.
- (82) MORO, César. "Carta a Xavier Villaurrutia". En: Las Moradas; p. 120.
- (83) COYNE, André. César Moro; p. 14.
- (84) Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado; p. 27.
- (85) Los subrayados son nuestros.
- (86) Esta información nos la dio Westphalen en la conversación que sostuvimos en marzo de 1989.
- (87) Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado; p. 998.



- (88) BRETON, André. "Situación surrealista del objeto"; p. 276.
- (89) SUCRE, Guillermo. La máscara / la transparencia; p. 400.
- (90) SUCRE, Guillermo. Op. cit.; p. 401.
- (91) HIGGINS, James. "César Moro"; p. 127.
- (92) SUCRE, Guillermo. La máscara / la transparencia; p. 401.
- (93) HIGGINS, James. "César Moro"; p. 135.
- (94) Cfr. capítulos I, II y VI de BALAKIAN, Ana. El movimiento simbolista.
- (95) BALAKIAN, Ana. El movimiento simbolista; p. 137.
- (96) HIGGINS, James. "César Moro"; p. 128.
- (97) Cfr. SPITZER, Leo. "La enumeración caótica en la poesía moderna"; p.p. 266-277.
- (98) Esta idea de los reinos de la creación, ha sido tomada de: SPITZER, Leo. "La enumeración caótica en la poesía moderna"; p.p. 267-268.
- (99) Estos versos han sido tomados del poema "El fuego y la poesía, II". En la edición original de La Tortuga Ecuestre, este poema en seis partes no tiene título,



sino sólo un epígrafe, y está numerado con números arábigos. Es en la edición de 1980, que aparece con título y numerado con números romanos.

- (100) Los subrayados son nuestros.
- (101) Ricardo Silva-Santisteban lo dice en: MORO, César. *Obra poética 1*; p. 31. Coyné se refirió a ello en una entrevista que sostuvo con nosotros el 14 de mayo de 1988.
- (102) Nos referimos al poema "Andresse aux troi regnes", que figura en: MORO, César. *Obra poética 1*; p. 108.
- (103) Estos tres animales aparecen en el poema "La vida escandalosa de César Moro", que analizaremos en el capítulo siguiente.
- (104) El animal es descrito así en la primera línea del cuento: "Tengo un animal singular, mitad gatito, mitad cordero". Cfr. KAFKA, Franz. "Una Cruza"; p. 94.
- (105) PELLEGRINI, Aldo. *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa*; p. 22.
- (106) BALAKIAN, Ana. *El movimiento simbolista*; p. 137.



(107) Incluimos a las tortugas en la fauna marina, pues en un verso de "Oh furor el alba se desprende de tus labios", leemos: "Sobre altas mareas tu frente y más lejos tu frente y la luna es tu frente / y un barco sobre el mar y las adorables tortugas como soles / poblando el mar y las algas nómadas y las que fijas soportan / el oleaje y el galope de nubes persecutorias el ruido de las / conchas las lágrimas eternas de los cocodrilos el paso de las / ballenas la creciente del Nilo el polvo faraónico la acumulación / de datos para calcular la velocidad del crecimiento de las uñas / en los tigres jóvenes la preñez de la hembra del tigre el retozo / de albor de los aligatores el veneno en copa de plata las pri- / meras huellas humanas sobre el mundo tu rostro tu rostro tu / rostro".

(108) Estos versos entrecomillados han sido tomados de los poemas "Un camino de tierra en medio de la tierra" y "Varios leones



al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre", respectivamente.

- (109) MORO, César. "Su reflejo en el cristal vertiginoso". En. AMARU; p. 54.
- (110) HIGGINS, James. "César Moro"; p. 124.
- (111) CARROUGES, M. André Breton et le données fondamentales du surréalisme; p. 118.
- (112) CARROUGES, M. Op. cit.; p. 118.
- (113) Citado por Breton en: BRETON, André. Primer Manifiesto; p. 60.
- (114) BRETON, André. Primer Manifiesto; p. 60.
- (115) Los subrayados son nuestros.
- (116) Nos referimos a cuadros como "Viaje sin término", "El filósofo y el poeta", "El cerebro del niño", "Turín primaveral", "Los juguetes del príncipe" y otros, incluidos en: De Chirico (Maestros de la pintura, 73).
- (117) SUCRE, Guillermo. La máscara / la transparencia; p. 400.
- (118) SPITZER, Leo. "La enumeración caótica en la poesía moderna"; p.p. 253-255.
- (119) BRETON, André. Primer Manifiesto; p.



62.

- (120) Esta oposición vida / muerte, se da incluso de un verso a otro, en: "Y quieres poner a flote mi vida / y sólo preparas mi muerte".
- (121) BRETON, André. **Primer Manifiesto**; p. 49.
- (122) CARROUGES, M. **André Breton et les données fondamentales du surréalisme**; p. 126.
- (123) BRETON, André. "Situación surrealista del objeto"; p. 286.
- (124) Cfr. COMAS, Antonio y Juan REGLA. GONGORA, su tiempo y su obra. Texto y estudio del "Polifemo".
- (125) DUROZOI, G. y B. LECHERBONNIER. **El Surrealismo**; p. 11.
- (126) BALAKIAN, Ana. **El movimiento simbolista**; p. 37.
- (127) COYNE, André. **César Moro**; p.p. 20-21.
- (128) BRETON, André. "Situación surrealista del objeto" p. 285.
- (129) BRETON, André. **Primer Manifiesto**; p. 11.
- (130) MORO, César. **Vida de poeta. Algunas cartas**



de César Moro escritas en la Ciudad de México entre 1943 y 1948. Carta del 29 de agosto de 1943; s/p.

- (131) "Convulsiva" es un adjetivo constantemente empleado por Breton en su libro *El amor loco*, para definir el carácter de su opción poética y vital. Recordemos también que su novela anterior, *Nadja*, termina con la célebre sentencia: "La belleza será CONVULSIVA o no será".
- (132) BRETON, André. *Primer Manifiesto*; p. 18.
- (133) PELLEGRINI, Aldo. *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa*; p. 22.
- (134) BRETON, André. *Primer manifiesto*; p. 59.
- (135) Cfr. nota 78.
- (136) BRETON, André. *Primer manifiesto*; p. 30.
- (137) BALAKIAN, Ana. *El movimiento simbolista*; p. 41.
- (138) DUROZOI, G. y B. LECHERBONNIER. *El surrealismo*; p. 110.
- (139) Los subrayados son nuestros.



- (140) Citado por. DUROZOI, G. y B. LECHERBONNIER
El Surrealismo; p. 139.
- (141) HIGGINS, James. "César Moro"; p. 91.
- (142) Para citar el ejemplo de la tradición poética peruana, esta vitalidad de los equinos, se refleja tanto en el poema modernista "Los caballos de los conquistadores", de José Santos Chocano; como en "Balada para un caballo", de Jorge Pimentel. Nos atreveríamos a citar en esta línea, nuestro poema "Equinos" del libro Memorias de Electra. En la tradición literaria universal, el ejemplo más antiguo tal vez sea el poema "Potranca Trácea", de Anacreonte.
- (143) DUROZOI, G. y B. LECHERBONNIER. El Surrealismo; p. 84.
- (144) MORO, César. Los anteojos de azufre; p. 32.
- (145) CARROUGES, M. André Breton er les données fondamentales du surréalisme; p. 190.
- (146) Cfr. nota. 58.
- (147) VIAN, Boris. La hierba roja; p. 87. El subrayado es nuestro.



- (148) BRETON, André. **Primer Manifiesto;** p. 60.
- (149) BUÑUEL, Luis. **Mi último suspiro. Memorias;** p. 78.
- (150) Cfr. SPITZER, Leo. "La enumeración caótica en la poesía moderna" p.p. 273-274.
- (151) SPITZER, Leo. Op. cit.; p. 274.
- (152) DUROZOI, G. y B. LECHERBONNIER. **El Surrealismo;** p. 14.
- (153) BRETON, André. **Segundo Manifiesto;** p. 164.
- (154) BRETON, André. Op. cit.; p. 164
- (155) CARROUGES, M. **André Breton et les données fondamentales du surréalisme;** p.p. 194-195. La definición fue tomada del album des Cahiers d'arts de Max Ernst.
- (156) Las dos primeras plantas aparecen en el poema "El olor y la mirada"; y las otras, en "La leve pisada del demonio nocturno" y "Un camino de tierra en medio de la tierra", respectivamente.
- (157) BEDOUIN, Jean-Louis. **La poésie surréaliste;** p. 17.
- (158) CARROUGES, M. **André Breton et les données**



fundamentales du surréalisme; p. 118.

(159) BRETON, André. Nadja; p. 130.

(160) BRETON, André. Nadja; p.p. 132-137.

(161) Cfr. nota 83.

(162) MORO, César. Los anteojos de azufre; p. 59. (Nota explicativa de Coyné).

(163) MORO, César. Op. cit.; p. 60.

(164) SUCRE, Guillermo. La máscara / La transparencia; p. 400.

(165) Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado; p. 357. Nótese que este poder absoluto que se le atribuye al diamante en este poema, es el mismo que le da Breton cuando en su libro Nadja; p.p. 17-18, afirma: "Tocante a mí, continuaré viviendo en mi casa de cristal, desde donde puedo ver siempre a los que vienen a visitarme, donde todo lo que cuelga de los techos y de los muros se sostiene como por arte de encantamiento, donde por la noche descanso en una cama de cristal con sábanas de cristal, donde el que yo soy se me aparecerá, tarde o temprano, grabado con un diamante".



CAPITULO III

UN SOBERANO DESENFRENO:

"LA VIDA ESCANDALOSA DE CESAR MORO"

Nos hemos detenido ampliamente en el análisis de "A vista perdida", pues como manifestamos en el capítulo anterior, lo consideramos un texto clave para entender el arte poética de Moro; los fundamentos en los que se sostiene -en un extraño y hermoso equilibrio- la poesía densa, reflexiva, y al mismo tiempo apasionada de La Tortuga Ecuestre. Ahora completaremos nuestro primer intento de aproximación a la obra moreana, analizando el poema "La vida escandalosa de César Moro", que en nuestra opinión constituye la contraparte -"la otra cara de la moneda"- de "A vista perdida". Para estudiar este texto emplearemos, sin embargo,



otra metodología. Ya no nos detendremos en el análisis pormenorizado -verso a verso-, sino que partiremos de un esquema que será explicado luego de transcribir el poema.





"LA VIDA ESCANDALOSA DE CESAR MORO"

Dispérsame en la lluvia o en la humareda de
los torrentes que pasan

Al margen de la noche en que nos vemos tras
el correr de nubes

Que se muestran a los ojos de los amantes que
salen De sus poderosos castillos de torres
de sangre y de hielo. Teñir el hielo rasgar
el salto de tardíos regresos 5

Mi amigo el Rey me acerca al lado de su tumba
real y real. Donde Wagner hace la guardia a
la puerta con la fidelidad Del can royendo
el hueso de la gloria

Mientras lluvias intermitentes y divinamente
funestas Corroen el peinado de tranvía aéreo
de los hipocampos relapsos- 10

Y homicidas transitando la terraza sublime
de las apariciones

En el bosque solemne carnívoro y bituminoso
Donde los raros pasantes se embriagan los ojos
abiertos Debajo de grandes catapultas y cabezas
elefantinas de carneros



Suspendidos según el gusto de Babilonia o del
Transtévere- 15

El río que corona tu aparición terrestre saliento
de madre Se precipita furioso como un rayo
sobre los vestigios del día

Falaz hacinamiento de medallas de esponjas
de arcabuces Un toro alado de significativa
alegría muerde el seno o cúpula

De un templo que emerge en la luz afrentosa
del día en medio 20

/de las ramas podridas y leves de la hecatombe
forestal

Dispérsame en el vuelo de los caballos migratorios
En el aluvión de escorias coronando el volcán
longevo del día.

En la visión aterradora que persigue al hombre
al acercarse la hora entre todas pasmosa del
mediodía.

Cuando las bailarinas hirvientes están a punto
de ser decapitadas

Y el hombre palidece en la sospecha pavorosa
de la aparición definitiva trayendo entre los
dientes el oráculo legible como sigue:



"Una navaja sobre un caldero atraviesa un cepillo de cerdas de dimensión ultrasensible; a la proximidad del día las cerdas se alargan hasta tocar el crepúsculo; cuando la noche se acerca las cerdas se transforman en una lechería de apariencia modesta y campesina. Sobre la navaja vuela un halcón devorando un enigma en forma de condensación de vapor; a veces es un Cesto colmado de ojos de animales y de cartas de amor llenas con una sola letra; otras veces un perro laborioso devora una cabaña iluminada por dentro. La obscuridad envolvente puede interpretarse como una ausencia de pensamiento provocada por la proximidad invisible de un estanque subterráneo habitado por tortugas de primera magnitud"

El viento se levanta sobre la tumba real
Luis II de Baviera despierta entre los escombros
del mundo
Y sale a visitarme trayendo a través del bosque
circundante
Un tigre moribundo
Los árboles vuelan a ser semillas y el bosque



desaparece y se cubre de niebla restrera
Miríadas de insectos ahora en libertad ensordecen
el aire Al paso de los dos más hermosos tigres
del mundo (1). *Cf. "El zhojelo más" (García Márquez).*

Nuestro esquema se basa en la idea de que en "La vida escandalosa de César Moro", hay dos ejes espaciales y temporales que aparecen alternadamente en cuatro apartados, que gráficamente coinciden con las cuatro estrofas del poema, y que analizaremos por separado. Estos apartados son: Apartado I: versos 1-5; Apartado II: versos 6-20; Apartado III: versos 21-26; y Apartado IV: versos 26-34 (2).

Los apartados I y III, se instalan en un presente desde el cual el "yo poético" invoca insistentemente al ser amado la fusión con el cosmos; un universo que si bien tiene elementos de realidad, está en vías de desaparecer y proyectarse hacia la surrealidad. En los Apartados II y IV la acción se traslada a un nuevo escenario, también solo en apariencia real -un cementerio en un bosque en extinción-; y a una nueva



temporalidad -ficticia- en la que un personaje del pasado se actualiza en un presente mítico y se proyecta hacia un futuro surreal. La vocación por acceder a un espacio-tiempo surrealista, persiste pues a lo largo del poema, y finalmente se cumple, como veremos.

Antes de empezar el análisis textual, detengámonos un momento en el título del poema, "La vida escandalosa de César Moro", que sorprende por la vocación autobiográfica que manifiesta, y que implica la convicción de que para Moro, la poesía no es otra cosa que "la puesta en escena de una vida en concreto" (3) -la suya- vivida en permanente actitud de "escandalo" -de trasgresión y revuelta- tanto, que "escandalosa" se convierte en el adjetivo que mejor define esa, su vida de poeta.

Esta idea se hace más sólida si tenemos en cuenta la segunda estrofa de uno de los textos que el poeta separò de La Tortuga Ecuestre para la edición antes aludida que Enrique Molina intentó publicar, donde se lee: "Los muros



desaparecidos bajo el peso milenario de tu saliva / César Moro el rostro sangriento / Recogiendo guijarros / En cada guijarro escribe un nombre y los devora" (4). Aquí, el "escándalo" se intuye perfectamente en ese "rostro sangriento" -todo pasión y violencia; todo furor- que el mismo Moro se atribuye.

Algunos años después, el poeta expresó una vez más su convencimiento de que "La poésie reprend ainsi son véritable sens d'activité de l'esprit, constamment mêlée à la vie dont elle n'est pas plus séparable que le langage" (5), al comentar el poema "Lettre de'Amour", que pertenece al ciclo de La Tortuga Ecuestre, como establecimos en el primer capítulo, en una carta del 26 de mayo de 1945 dirigidos a Westphalen, y que comenzaba así: "Mi querido Westphalen: Ayer me llegó tu carta del 14 de mayo. Me hace saber que recibiste los libros, las revistas, etc. Ello me alegra, también me alegra que encuentres bien el libro de la edición, quiero decir, el poema. Para sentirlo bien habría que leerlo en un sollozo. Es demasiado



íntimo. Piensa que es una carta con destinatario (...). Me siento mejor. Pero tú que conoces 'Lettre d'amour' comprendes y ves que no se escriben impunemente esas cosas. Espero no tener aire de pedante (...)" (6).

Ahora bien, para no caer en extremismos y construir, a partir de lo afirmado anteriormente, una "leyenda negra" en torno a Moro, "la leyenda que inevitablemente se tiende a crear alrededor de su vida, esa vida que denominó 'escandalosa' en un poema (...)" (7), revisemos las connotaciones que tal adjetivo tiene en el contexto vital y poético de Moro. Evidentemente, entre 1927 y 1944, extenso período que incluye sus años parisinos, los de la "agitación surrealista" limeña y buena parte de su fecunda década mexicana, hasta que se separa del movimiento; Moro participó, junto con sus compañeros de ruta, su "familia espiritual surrealista" (8), en una serie de actos colectivos -exposiciones, publicaciones, polémicas- en los que el "escándalo" surgió inevitablemente por el carácter subversivo de las obras mismas, expresión de



la nueva estética del surrealismo.

Pero ni siquiera cuando la confrontación con el público fue un requisito de la praxis surrealista, existió en Moro "el deseo vulgar de escandalizar por escandalizar" (9). Su temperamento "tímido y orgulloso", según propia definición (10), no se avenía con la fácil búsqueda de publicidad o reconocimiento. Además, una vida vivida a plenitud, al margen de las normas sociales, de la cómoda escala de valores del hombre común, no tiene que ser pública para sorprender o perturbar al resto. Es por eso que, después que el poeta se aleja del surrealismo y su escepticismo respecto a la política o a cualquier proyecto colectivo crece tanto como su soledad -apenas disimulada por la presencia de algunos "elegidos", sus amigos (11)- el "escándalo" se vuelve definitivamente secreto e ideal (12) y sólo se proyecta en su poesía, desde entonces más personal, más lúdica y desafiante. Y el "vicio" -"Il faut porter ses vices comme un manteau royal, sans hâte" es uno de los últimos versos moreanos- se vuelve vicio



verbal "un vice, merveilleux, de la forme" (13), que hace estallar con sorprendente maestría las estructuras lingüísticas del francés, idioma en el que Moro escribe toda su obra de madurez (14).

Aún queremos agregar algo. Ess "puesta en escena de una vida en concreto" a la que nos hemos referido, no significa, en el caso de Moro -ni en el de ningún otro poeta- el relato pormenorizado, confidencial y detallista de esa vida; sino que la experiencia personal se poetiza en lo que tiene de extraordinaria, de revelación y paradigma.

Por eso, el título de este poema nos ha hecho recordar ese pasaje de Nadja donde Breton advierte: "Mi designio estriba sólo en contar, al margen del relato que voy a escribir, los episodios más notables de mi vida tal como yo la puedo concebir fuera de su plan orgánico y en la medida en que está entregada a los azares pequeños y grandes, en que respingando contra la idea común que de ella me hago, me



introduce en un mundo como prohibido, que es el de los acercamientos súbitos, de las pasmosas coincidencias, de los reflejos por encima de cualquier otro impulso mental, de los acordes tocados en el piano, de los relámpagos que harían ver, pero ver, si no fueran más rápidos aún que los otros. Se trata de hechos cuyo valor intrínseco es sin duda poco controlable, pero que, por su carácter absolutamente inesperado, violentamente incidental, y el género de asociaciones sospechosas que suscitan, una manera de haceros pasar del hilo volandero a la telaraña, es decir, a la cosa que sería la más centelleante y graciosa del mundo aunque estuviera en un rincón o afuera, en la luz: la araña; se trata de hechos que, aunque fuesen del orden de la comprobación pura, cada vez presentan todas las apariencias de una señal, sin que a ciencia cierta pueda decirse de qué señal se trata; de hechos que hacen que en plena soledad yo me descubra inverosímiles complicidades que me convencen de mi ilusión siempre que no creo solo al timón del navío" (15).



Y es justamente el acercamiento súbito, absolutamente inesperado y violentamente incidental con el excéntrico y apasionado rey Luis II de Baviera en una actualidad distinta -surreal- el leit motiv de "La vida escandalosa de César Moro", poema de "plenitud lúdica" y "lujoso hedonismo" (16) que pasaremos a analizar

El primer apartado comienza con un verbo conjugado en imperativo, con el que el "yo poético" se dirige a un otro a quien ordena o invoca: "Dispérsame en la lluvia o en la humareda de los torrentes que pasan". De esta manera, se inicia el diálogo -constante estilística en todos los poemas amorosos de La Tortuga Ecuestre- entre ese "yo" y un "tú" intermitente, que oscila entre la presencia fulgurante y la desoladora ausencia, de suerte que la mayoría de los versos del poemario, nacen del esfuerzo por llamar, evocar o reinventar -merced a la palabra- a ese "tú" dual: "asegura r idealmente s u existencia"; "Crear representaciones tangibles de s u presencia sin retorno" (17). Y es justamente esta perspectiva del erotismo



en el libro, que "Asume la presencia del amor, pero desde su plenitud como ausencia", de modo que éste "prevalece como deseo y como deseo del mundo en la irrealidad amorosa" (18), lo que no hace necesario develar la naturaleza uranista de la pasión moreana (19), apenas insinuada, según Coyné, en algunos animales del bestiario -"el cernícalo", 'el milano' y, sobre todo, 'el tigre'; así como en "La 'rabia', en sí típicamente homosexual (lo que no excluye, desde luego, que no pueda darse en el otro amor) (...)" ; en el "demonio nocturno" que da título a uno de los poemas ("La leve pisada del demonio nocturno"); y en la presencia, en otros dos textos del conjunto, de Luis II de Baviera (20).

En La Tortuga Ecuéstre, Moro no relata ninguna historia, ni revela el signo de su experiencia; sino que su poesía transforma esa experiencia "en imagen, en lúcida y espectral figuración verbal" (21). Por tanto, el uranismo latente en los poemas, no impide que, al leerlos, sintamos la vivencia pasional que comunican,



sin reparar en que se trata de una pasión homosexual. Además, esto último es accesorio; lo que importa es su extraordinaria plasmación poética pues, como afirma Coyné: "Hay el amor y hay la poesía. Sea homo o heterosexual, el amor es siempre un tú y yo, y, en cuanto a la poesía, hay que juzgarla por su mayor o menor grado de intensidad, no por lo que tenga de más o menos directamente confesional" (22). La índole homosexual de esta aventura amorosa es en cambio totalmente explícita en el poema "Antonio" y en las Cartas que, a juicio de Westphalen, no debieron publicarse como textos literarios en la Obra Poética 1 (23). Pero al margen de estos reparos que, curiosamente, no los tuvo Coyné, considerado el albacea oficial de toda la obra inédita de Moro, hay unas líneas de la "Carta IV" que resultan importantes para nuestro análisis, pues contienen una invocación semejante a la que preside este poema: "Dispérsame en el aire o en el fuego o en el agua o mejor en la nada, fuera del mundo" (24). Ambos textos revelan el deseo del "yo poético" de lograr -vía la intercesión del ser amado- la fusión



con el cosmos. "Dispersarse", es decir, repartirse -"perderse", otra vez- en lo esencial del mundo -aire, fuego, agua son tres de los cuatro principios del universo mencionados en la "Carta IV"- o incluso más allá: "en la nada, fuera del mundo"; lo que expresa el anhelo de otro mundo; por inventar.

Creemos que en esta invocación subyace la fe en el amor como una fuerza reconciliadora capaz de lograr que el hombre vuelva a ser uno con la naturaleza; que se recobre la soñada coherencia que existía antes que la cultura occidental y cristiana estableciera jerarquías en el universo -distintas esferas de realidad- y la armonía original fuera suplantada por un sentimiento de división; de soledad. Pues, como afirma Octavio Paz: "El sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio. Según una concepción muy antigua y que se encuentra en casi todos los pueblos, ese espacio no es otro que el centro del mundo, el 'ombligo' del mundo" (25).



Y en ese reencuentro, el "tú" obra de mediador entre el "yo" y la naturaleza. O aún más; es la capacidad de regir el universo que se atribuye al "tú"; su rol de ser capaz de dominar a todas las fuerzas cósmicas, lo que va a permitirle cumplir con la invocación aludida. Son varios los versos de **La Tortuga Ecuestre** en los que será claramente expresada la idea de la supremacía del ser amado sobre el universo; su dominio total.

Así, en los últimos versos de "Un camino de tierra en medio de la tierra", leemos: "El sueño en la tormenta sirenas como relámpagos el alba incierta un ca- / mino de tierra en medio de la tierra y nubes de tierra y tu frente se levanta, como un castillo de nieve y apaga el alba y el / día se enciende y vuelve la noche y fascas de tu pelo se inter- / ponen y azotan el rostro helado de la noche / Para sembrar el mar de luces moribundas / y que las plantas carnívoras no falten de alimento / Y crezcan ojos en las playas / Y las selvas despeinadas giman como gaviotas"; en "El mundo



ilustrado": "Y el paisaje que brota de tu presencia cuando la ciudad no era no po- / día ser sino el reflejo inútil de tu presencia de hecatombe"; y en "El humo se disipa": "La mañana perfila los cendales de tu aliento y la tormenta tiene / olor de tu saliva y tu saliva es el cráter de donde vuelan los peñascos / enfurecidos portadores de mensajes ilegibles".

Igualmente ilustrativos son los versos de "Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera": "Acuario encerrando planetas y caudas / Y la potencia que hace que el mundo siga en pie y guarde el equilibrio de los mares / Y tu cerebro de materia luminosa / Y mi adhesión sin fin y el amor que nace sin cesar / Y te envuelve / Y que tus pies transitan / Abriendo huellas indelebles / Donde puede leerse la historia del mundo / Y el porvenir del universo / Y ese ligarse luminoso de mi vida / a tu existencia"; y "La leve pisada del demonio nocturno": "Con tus uñas para abrir las entrañas del mundo / Y vaticinar la pérdida del mundo / En las entrañas del alba" (26).



Esta idea se hace más explícita en unas líneas de la "Carta IV": "Ya que en tu poder está volver sombrío el día y hacer clara la noche y desencadenar lluvias tempestuosas y hacer gemir los elementos, ¿por qué no quieres transformarme en un pedazo de tu sombra, o en tu aliento o simplemente en una partícula de tu pensamiento?"; y en el poema "Antonio", que comienza: "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 (...)" (27).

Volvamos al primer verso. Nos parece significativo que los dos fenómenos naturales-"lluvias" y "torrentes"- en los que el "yo" desea dispersarse -fundirse- sean acuáticos; teniendo en cuenta que, en la interpretación psico-analítica, el agua representa al inconsciente (28). Este indicio se irá confirmando a lo largo del análisis textual. "Lluvia" se repite dos veces en "La vida escandalosa de César Moro" -una en cada



temporalidad- y aparece constantemente en el poemario como elemento recurrente en los "paisajes inventados" donde acaece el amor; ya sea como sustantivo, con variantes o gradaciones -rocío, lluvia, tormenta, tempestad, diluvio- o como verbo -llover-.

Así, en la visión apocalíptica del primer poema, leemos: "Serás un mausoleo a las víctimas de la peste o un equilibrio pasajero entre dos trenes que chocan / Mientras la plaza se llena de humo y llueve algodón arroz agua cebolla y vestigios / de alta arqueología"; en "El olor y la mirada": "Tu mirada de holoturia de ballena de pedernal de lluvia de diarios de /suicidas húmedos los ojos de tu mirada de pie de madrepora"; en el fragmento de "Un camino de tierra en medio de la tierra" recién citado: "El sueño en la tormenta sirenas como relámpagos el alba incierta (...)"; en "El mundo ilustrado": "Para mejor mojar las plumas de las aves / Cae esta lluvia de muy alto / y me encierra dentro de ti a mi solo / Dentro y lejos de ti / Como un camino que se pierde



en otro continente".

Este elemento también aparece en "Oh furor el alba se desprende de tus labios": "La noche se acuesta al lado mío y empieza el diálogo al que asistes co- / mo una lámpara votiva sin un murmullo parpadeando y abra- / sándome con una luz tristísima del olvido y de casa vacía bajo la / tempestad nocturna"; en el verso ya citado de "El humo se disipa": "La mañana perfila los cendales de tu aliento y la tormenta tiene / olor de tu saliva (...)" ; y en "Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera": "Apareces / La vida es cierta / El olor de la lluvia es cierto / La lluvia te hace nacer / Y golpear a mi puerta".

En "Batalla al borde de una catarata" y "La leve pisada del demonio nocturno" sirve de término de comparación con el cuerpo del ser amado: "Tu frente / Tu espalda de diluvio (...):" y "Con tus axilas de bosque tibio / Bajo la lluvia de tu sangre / Con tus labios elásticos de planta carnívora (...)", respectiva-



mente. En "El fuego y la poesía, II", es una de las definiciones del amor: "Amo el amor de ramaje denso / Salvaje al igual de una medusa/ El amor-hecatombe / Esfera diurna en que la primavera total / Se columpia derramando sangre / El amor de anillos de lluvia / De rocas transparentes (...)" ; y, finalmente, aparece en una de las enumeraciones caóticas que constituyen la visión final, "Varios leones el crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre": "Sobre la almohada húmeda de lluvia en el bosque desnudo" (29). Por su parte "torrente" -agua que fluye violenta- tiene una suerte de sinónimo -"avenida fluvial"- en el verso: "Y tus palabras de avenida fluvial" ("Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera"); y crece hasta volverse "aluvión" en el poema que nos ocupa: "En el aluvión de escorias coronando el volcán longevo del día" y en "Batalla al borde de una catarata", donde leemos: "Tu vientre de aluvión un muslo de centellas" (30). Lo novedoso en este verso es que el "yo poético" desea "dispersarse" estrictamente en "la humareda de los torrentes", asociación en la que se



aproximan dos elementos antitéticos -fuego y agua- sugiriendo un paisaje húmedo y a la vez fúlgido, incadescente, rasgo este último que se adivina también en otros elementos -rayo; aluvión de escorias; bailarinas hirvientes; caldero- de "La vida escandalosa de César Moro". Ahora bien, esta "dispersión" del "yo poético" en el cosmos, debe ocurrir en una temporalidad distintas a la habitual -"al margen de la noche en que nos vemos"-; para lo cual hay que internarse "tras el correr de nubes", escenario oculto y privilegiado, sólo visible "a los ojos de los amantes que salen / De sus poderosos castillos de torres de sangre y de hielo". Así, en estos versos, se establece la capacidad del amor para revelar un mundo detrás de las apariencias -de las "nubes" de la razón- y provocar la huida hacia lo maravilloso, que se muestra a los ojos, elemento que aparece dos veces en "La vida escandalosa de César Moro" y que es, como explicamos en el capítulo previo, una constante en este libro donde "Toute le drame" - la fuerza dramática de los poemas- "se passe dans l'oeil et loin du cerveau" (31).



En el verso cuarto, hay un elemento que dota de extrañeza al paisaje, pues los amantes salen "De sus poderosos castillos de torres de sangre y de hielo". En cuanto a "castillos", sabemos que integran toda una imaginería "misteriosa", común a la novela gótica inglesa y al romanticismo alemán; dos de las fuentes literarias constantemente reivindicadas por el surrealismo (32). Pero en este verso, aparecen en una imagen típicamente surrealista -de las "fuertes"- que surge por "La negación de una propiedad física elemental" (33). Así, sus "torres" no son de piedra -como normalmente ocurre- sino de "sangre y de hielo", elementos antitéticos, que representan esa tensión entre lo ardiente y lo helado a la que nos hemos referido antes (34). // "Sangre" es un elemento fundamental para definir la pasión moreana; su carácter de entrega violenta e integral, que todo lo arriesga en nombre del amor, y que no teme siquiera bordear los "sitios de peligro" (35) donde la muerte acecha. El poeta establece una analogía entre el amor -trascendente, revelador, absoluto- y la sangre en unas



hermosas líneas de su texto "Cela commence un jour (...)", donde leemos: "Le sang chavire, valse, court, désire, rêve, aime. L'amour radieux imprégne le monde. Oublie la peur, la faim, la solitude pour cette naissance éclatante" (36).// Y en algunos versos de *La Tortuga Ecuestre*, la "sangre" condensa también la dialéctica entre lo erótico y lo tanático en que se debate la pasión amorosa: "Amo el amor de faz sangrienta con dos inmensas puertas al vacío /el amor como apareció en doscientos cincuenta entregas durante cinco años / El amor de economía quebrantada / Como el país más expansionista / Sobre millares de seres desnudos tratados como bestias / Para adoptar esas sencillas armas del amor / Donde el crimen pernocta y bebe el agua clara / De la sangre más caliente del día"; "Te veo en una selva fragosa y yo cerniéndome sobre ti / Con una fatalidad de bomba de dinamita / Repartiéndome tus venas y bebiendo tu sangre /Luchando con el día lacerando el alba / Zafando el cuerpo de la muerte (...)" ; "Ahora sería fácil destrozarnos lentamente /Arrancarnos los miembros beber la sangre lentamente (...)"



(37).

Por ello, en el juego dialéctico entre lo ardiente y lo gélido mencionado líneas atrás, la pasión se impone, y el poeta expresa esta certeza en el verso siguiente: "Teñir el hielo rasgar el salto de tardíos regresos". La "sangre" lo cubre -o "tiñe- todo, y en ese mundo regido por la pasión -al que el "yo poético" aspira acceder-, ya no es posible dar marcha atrás, ni pensar en "tardíos regresos". Esta convicción -tal como nosotros la entendemos- nos recuerda a una convicción similar expresada por Breton en el **Primer Manifiesto**: "El surrealismo no permite a aquellos que se entregan a él abandonarlo cuando mejor les plazca. Todo induce a creer que el surrealismo actúa sobre los espíritus tal como actúan los estupefacientes; al igual que estos crea un cierto estado de necesidad y puede inducir al hombre a tremendas rebeliones" (38). En este sentido, nos parece igualmente pertinente recordar que, en su hermosa arte poética, "Viaje hacia la noche", el último texto que escribió en castellano, Moro usa



como epígrafe unas palabras de Krishna en el Bhagavad Gita: "En mi morada suprema, de la que ya no se vuelve", y que el poema termina con una extraordinaria afirmación de entrega: "(...) para decirme que aún vivo / respondiendo por cada poro de mi cuerpo / al poderío de tu nombre oh Poesía" (39).

En el segundo apartado, el tiempo lineal es sustituido por un tiempo cíclico, donde no existe fronteras temporales, sino que todo es un **continuum** que permite la actualización de un personaje del pasado. Este personaje, mencionado en el primer verso, es un soberano por el que el "yo poético" siente una gran empatía; de suerte que lo llama "Mi amigo el Rey". Es este Rey quien lo acerca a un encuentro en un lugar tanático por antonomasia -su tumba- que está adjetivada anafóricamente como "real" y "real". Así, confluyen en esta imagen las dos acepciones más frecuentes del adjetivo -la de abolengo, nobleza; y la de la verdadera, cierta- y se enfatiza tanto la estirpe de este personaje que se convertirá en un antepasado



espiritual del poeta para guiarlo por un pasiaje inusitado -nuevo y apocalíptico al mismo tiempo, como la existencia real de esa tumba, que podría suscitar el desconcierto o la incredulidad del lector. ¿Qué la hace verdadera, situada como está, en una atmósfera irreal; de pesadilla? Pues tal vez sólo la imaginación que es, como afirmó Breton, "la única fautora de la realidad" (40).

En los dos versos siguientes, aparece junto al Rey -del que hasta el momento no tenemos mayores señas o detalles- otro personaje -el músico romántico Richard Wagner- quien está semantizado de modo totalmente negativo, como un cancerbero que "hace la guardia a la puerta con la fidelidad / Del can royendo el hueso de la gloria". Hay entonces una clara oposición entre el Rey -Luis II de Baviera, como se aclara en el apartado IV- y Wagner, debida fundamentalmente a la actitud del segundo ante algo que, pese a su capacidad de seducir o dar "poder", debería ser accesorio o indiferente para el verdadero artista: la gloria. Obviamente, frente



a la actitud servil, mediocre e interesada que se le atribuye a Wagner, el poeta opta por la soberanía, la absoluta libertad del arte. Decimos que es el poeta quien hace la confrontación y opta tajante, intransigentemente, pues tenemos suficientes indicios de la trayectoria vital y artística de Moro que muestran su indesmayable actitud de marginalidad frente a todo lo que significó -aquí o en el extranjero- la asimilación o el respeto a cualquier institución literaria o Academia.

Es Coyné quien ha señalado reiteradamente que, junto a las limitaciones económicas que siempre sufrió y que le frustraron más de un proyecto editorial, había en Moro una suerte de íntima despreocupación por publicar sus poemas, atento a como estaba en vivir "la vida -la admirable, la pavorosa vida-" (41). De allí que, en silencio, a sobresaltos, entre viajes, en medio de los raptos de intensidad sublime que le concedían el vivir 24 horas de libertad al día, fuera elaborando "una obra que al morir, dejó casi toda inédita, pues para él, la poesía -llama



de fuego nacida en el núcleo del ser para derramarlo hasta consumirlo- siempre representó una actividad impostergable, pero que, a la vez, consideraba como algo socialmente prescindible, cuyo uso, por lo tanto, muy bien podría ser diferido, en espera de que las circunstancias la favorezcan, después de preparar al público que la merezca" (42). Moro estuvo siempre por encima del reconocimiento o el status que pueda brindar una carrera literaria, e incluso fue capaz de ironizar en torno a la indiferencia de la crítica local con respecto a su obra publicada, como lo indican estas líneas a Westphalen donde alude a su libro, recientemente publicado entonces, *Le Château de Grisou*: "¿Crees tu que podrían vender algunos ejemplares de mi libro en Lima? Nadie ha escrito una línea sobre ese famoso libro. Al autor desde luego le importa un comino. Aunque siempre se desee encontrar un eco y nada como la poesía para suscitar un eco. En la espera, soy un empleado ciento por ciento" (43).

Casi tres años después, cuando su soledad



es mayor a medida que su fe en el mundo -en el cambio- decrece, Moro retoma esa preocupación en otra carta a su querido amigo Westphalen: "Pienso en lo que me dices acerca de mis reclamaciones a propósito de tu artículo. Felizmente que tú me conoces y que sabes que todo eso son tonterías y que era sólo algo casi de carácter afectivo. No dudo, porque en el fondo yo estoy seguro de lo que valgo, poco o mucho, pero infinitamente superior a la opinión que se tiene de mí, que tú eres el único que en Lima se ha atrevido a defenderme. ¿De qué? No sé pero es seguro que se trata de defensa y no de divergencia de opinión. Dios sabe lo que me importa la gloria o la admiración. Desde luego, no veo por qué se ha de admirar algo en mí. Terminemos. Todo está bien en el mejor de los mundos" (44). // Soberano es su aislamiento, en su escogida soledad, Moro fue capaz de reinar -como el desenfrenado Ludwing II- porque, como a él, sólo lo movían la pasión y la conciencia de tener un alma noble. No por casualidad se sintió el poeta tan atraído por la novela *Les Pleiades*, del Conde de Gobineau,



en la que, según cuenta Coyné, el inglés Nore expone ante el incrédulo francés Laudon "su teoría de 'los hijos de rey', tuertos del ojo derecho, y tal vez completamente ciegos para la realidad, pobres o ricos de dinero, no importa, pues lo que tienen en común no consiste en bienes materiales sino en el alma, libre, independiente, y de origen noble, sin que la desgracia o el infortunio puedan cambiarla" (46).

Y, para resaltar la diferencia entre la nobleza y la vulgaridad de espíritu -esas dos categorías que dividen a los personajes de *Le Chartreuse de Parme*, otra de las obras dilectas de Moro-, Coyné afirma líneas después en el mismo texto: "Pocos son los 'hijos de rey' legítimos y conscientes de serlo, determinados a no rebajarse nunca ni a traicionar la estirpe real; en cambio, los reyes suelen tener muchos bastardos que se pierden en la masa del pueblo y ostentan, quienes más, quienes menos, virtudes heredadas, de las cuales, muchas veces, ni ellos mismos se percatan" (46).



A propósito de lo que venimos afirmando, es interesante mencionar que, según Georges Bataille, autor cercano al surrealismo, la figura del soberano simboliza antiguamente, el cumplimiento de ese deseo general -casi nunca satisfecho- del ser humano, de ejercer una libertad absoluta, un lujoso hedonismo y un individualismo exacerbado.

Dice Bataille: "En el mundo de otros tiempos, el individuo no renunciaba de la misma forma a la exuberancia del erotismo en favor de la razón. Quería al menos que, en la persona de un semejante, la humanidad considerada en su totalidad se saliese de la limitación del conjunto. Siguiendo la voluntad de todos, el soberano recibía el privilegio de la riqueza y del ocio, las chicas más jóvenes y las más bellas le solían estar destinadas. Además, las guerras conferían a los vencedores posibilidades más amplias en el trabajo. Los vencedores del pasado tuvieron el privilegio que hoy aún mantiene el hampa norteamericana (y ese hampa mismo no es más que un miserable supervivencia) (...).



De todas maneras, la desaparición de otros soberanos que los que sobreviven (en gran parte domesticados, reducidos a la razón) nos priva hoy de la visión del 'hombre integral' que la humanidad de otros tiempos quería tener, en su impotencia para concebir un éxito personal igual para todos. La exuberancia soberana de los reyes, tal como los relatos del pasado nos los dan a conocer, basta por sí sola para mostrar la pobreza relativa de los ejemplos que el hampa norteamericana, o los ricos europeos, nos ofrecen aún hoy. Sin contar con que en esos ejemplos, falta el aparato espectacular de la realeza. Llegamos con ello a lo más lamentable. El juego antiguo requería que el espectáculo de los privilegios reales compensase la pobreza de la vida común (de la misma manera, el espectáculo de las tragedias compensada la vida satisfecha). Lo más angustioso es, en el último acto, el desenlace de la comedia que el mundo antiguo representó. La libertad soberana, absoluta, fue tenida en cuenta -en la literatura después de la negación revolucionaria del principio de la realeza" (47).



Volvamos al segundo apartado del poema. En los versos siguientes, se define ese paisaje alucinante, pesadillesco, al que nos hemos referido páginas atrás. Así, Wagner hace la guardia a la tumba, sede del encuentro, "Mientras lluvias intermitentes y divinamente funestas / Corroen el peinado de tranvía aéreo de los hipocampos relapsos / Y homicidas transitando la terraza sublime de las apariciones". En el primero de estos tres versos delirantes, las lluvias están adjetivadas antitéticamente, pues son "divinamente funestas" -que ocurre en el último apartado necesario e inevitable para borrar las apariencias y permitir que el espíritu nuevo perciba "el esplendor que yace/ bajo la tumba" (48).

Y son los hipocampos, animales mágicos -mitad equinos, mitad peces- los que discurren bajo esa lluvia tanática, dañando "su peinado de tranvía aéreo". Nuevamente estamos ante una imagen absolutamente humorística, que subvierte, pues, racionalmente, ni los hipocampos tienen peinados ni los tranvías son aéreos.



Pero además, estos "hipocampos" son "relapsos y homicidas", dos adjetivos que califican a los proscritos por la moral burguesa, pero que aquí cambian de signo y se vuelven positivos; pues es precisamente su carácter "ateo" y "criminal", lo que les permite transitar "la terraza sublime de las apariciones"; es decir, el sublime territorio de la surrealidad. Esta propuesta en extremo violenta como solución última para acceder el mundo mágico del surrealismo, fue expresada de modo igualmente radical por Breton en el Segundo Manifiesto: "El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud. Quien no haya tenido, por lo menos una vez, el deseo de acabar de esta manera con el despreciable sistema de envilecimiento y cretinización imperante, merece un sitio entre la multitud, merece tener el vientre a tiro de revólver" (49).

De acuerdo a los versos siguientes, la "terrazza sublime" se sitúa "En el bosque solemne carnívoro y bituminoso / Donde los raros pasantes



se embriagan los ojos abiertos / Debajo de grandes catapultas y cabezas elefantinas de carneros / Suspendidos según el gusto de Babilonia o el Transtévere". "Bosque" también integra, como "castillos", una imaginería heredada del romanticismo; pero es además el escenario favorito de muchos de los maravillosos cuentos de hadas, esas historias infantiles plenas de imágenes ilógicas y asociaciones sensoriales, en las que se reconcilian "las contradicciones que hasta la mente del más imaginativo de los adultos encuentra entre la realidad y el sueño" y que sirvieron de fuente a Rimbaud para crear su técnica de la alucinación simple (50).

El carácter fantástico de ese "Bosque solemne" -"misterioso"-, se exacerba con los otros dos adjetivos. Al adjetivarlo como "carnívoro", cuando el "bosque" es, por definición, vegetal, se eliminan una vez más las fronteras entre los reinos naturales y se dota de violencia y extrañeza al paisaje. También las "plantas carnívoras", esos mágicos y amenazantes híbridos de la naturaleza que integran la flora fantástica



de *La Tortuga Ecuestre*, aparecen dos veces en el poemario. Primero, en medio de una enumeración caótica, fantástica: "Para sembrar el mar de luces moribundas / Y que las plantas carnívoras no falten de alimento / Y crezcan ojos en las playas / Y las selvas despeinadas giman como gaviotas" ("Un camino de tierra en medio de la tierra"); y luego, como término de comparación con el cuerpo del ser amado: "Con tus labios elásticos de planta carnívora" ("La leve pisada del demonio nocturno").

En cuanto a "bituminoso", creemos que resalta la oscuridad total del ambiente -que ya no es un "bosque" verde-, donde "los raros pasantes" -unos cuantos elegidos- "se embriagan" -o extasían- ante lo maravilloso, manteniendo "los ojos abiertos" ante los indicios de una nueva realidad. Hay otro poema del libro, donde el autor asocia la embriaguez -también un estado no-racional- a la vista: "El alcohol lentamente se levanta / El alcohol que brota de tus ojos y que más tarde / Hará crecer tu sombra / Mesándome el cabello lentamente subo / Hasta tus



labios de bestia" ("El fuego la poesía, IV").

A lo insólito del "Bosque solemne carnívoro y bituminoso", se agregan en los versos catorce y quince algunos elementos amenazantes: sobre los "pasantes" penden "grandes catapultas" -instrumentos guerreros- y "cabezas elephantinas de carneros", grotescos animales que nuevamente recuerdan a "Una cruz", de Kafka, y simulan antiguos ídolos babilónicos o extrañas esfinges germánicas -del Transtévere-. En ese mundo extraño, en el que acechan el peligro al mismo tiempo que las maravillas, hay un nacimiento simbólico: "El río que corona tu aparición terrestre saliendo de madre" ¿De quién es esa "aparición terrestre"? ¿De quién ese "tu" que no parece dirigirse al ser amado, presente en la otra temporalidad? Creemos, lo mismo que Higgins, que "The anonymous personage addressed in line 16 is Poetry, an ineffable super-reality, which makes its early appearance in the subconscious, (...)" (51). Es este inconsciente el que "sale de madre" -de las zonas más oscuras del ser- y "Se precipita furioso como un rayo



sobre los vestigios del día". "Día" puede entenderse simbólicamente como la luz de la conciencia, fulminada por la irrupción violenta del inconsciente, que la calcina y sólo deja "vestigios" de ella. Así, se confirma la decadencia del actual orden racional, vencido por las fuerzas no-rationales, de modo que, tras la batalla, sólo queda un "Falaz imaginario hacinamiento de medallas de esponjas de arcabuces".

En esta enumeración notamos cierto caotismo, pues entre "medallas" y "arcabuces", instrumentos de guerra, el poeta menciona "esponjas", que podrían connotar lo "ligero" -y débil- de una civilización atrozmente guerrera (52), plena de antinomias, que está a punto de llegar a su fin

En el verso diecinueve, hay un animal doméstico -toro- transformado, en virtud de la imaginación, en un "toro alado". Creemos que es una imaginación absolutamente infantil la que ha creado este animal misterioso, pues, como señaló Breton: "El espíritu que se sumerge



en el surrealismo revive exaltadamente la mejor parte de su infancia" (53), edad de la sorpresa y el riesgo permanentes, en la que "luzca el sol o esté negro el cielo, siempre seguiremos adelante, jamás dormiremos" (54). Así describe el poeta francés la ilimitada riqueza imaginativa que el hombre posee durante "la verdadera vida" de la infancia: "Mis pasos suscitan la aparición de monstruos que me acechan, monstruos que todavía no me tienen demasiada malquerencia debido a que les temo, por lo que todavía no estoy perdido. Ahí están 'los elefantes con cabeza de mujer y los leones voladores', cuyo encuentro nos hacía temblar de miedo a Soupault y a mí; ahí está el 'pez soluble' que todavía me da un poco de miedo. ¡PEZ SOLUBLE, no, no soy el pez soluble, yo nací bajo el signo de Acuario, y el hombre es soluble en su pensamiento! La fauna y la flora del surrealismo son inconfesables" (55).

En contraste con la sorpresa -"los ojos abiertos"- de los "raros pasantes" ante lo nuevo, el "toro alado" mantiene más bien una



actitud tranquila pues, con "significativa alegría muerde el seno o cúpula" -un objeto que a la vez puede ser otro, en virtud del automatismo psíquico- "de un templo que emerge en la luz afrentosa del día en medio de las / ramas podridas y leves de la hecatombe forestal". Así, el animal se ubica en un paisaje ruinoso, en un bosque donde ocurre la destrucción -"hecatombe"- y sólo queda una rala e inútil vegetación; al mismo tiempo que surge, en "la luz afrentosa del día" -la hostil luz de la conciencia- un "templo", edificio representativo del nuevo orden creado -nueva y resplandeciente Casa de Psyché (56)- cuya cúpula llama alegre y sensualmente, como si fuera un seno. El seno / cúpula del templo simboliza el carácter tanto espiritual -trascendente, metafísico- que tiene el amor en la concepción surrealista; como su existencia física, carnal, instintiva; que permite la íntegra libertad de las pasiones, el cumplimiento de los deseos más ocultos, generalmente reprimidos por la moral vigente, a la que el poeta opone una moral nueva, integral.



El primer verso del Apartado III, marca el regreso a la temporalidad del primero, y a la invocación inicial: "Dispérsame". Esta vez el "yo poético" desea fundirse -hacerse uno- con el aire -"en el vuelo de los caballos migratorios"- o con el fuego -"En el aluvión de escorias (...)". En la imagen "caballos migratorios" ocurre lo mismo que en la de "toro alado": animales domésticos que, merced a la adjetivación sorpresiva, adquieren un carácter misterioso que los acerca a esos "monstruos infantiles" a los que se refirió Breton. La presencia de estos animales inventados insinúa además que la fusión del "yo" con los elementos deberá ocurrir en una realidad diferente, un orden totalmente subvertido, donde los equinos puedan volar. "Aluvión de escorias" -materia ígnea- y no "de agua" marca otra vez la tensión entre lo helado y lo ígneo. Pero además, estas "escorias" -restos o desperdicios- están "coronando el volcán longevo del día", es decir, proyectando su efecto destructor sobre el actual orden de la luz y la razón.



El desprecio del "yo poético" por el mundo racional, así como la convicción de su pronto acabamiento, se hacen más contundentes en el verso veintitres, pues éste finalmente desea dispersarse: "En la visión aterradora que persigue al hombre al acercarse la hora en- / tre todas pasmosa del mediodía". Una vez más, mediodía, la hora en que la razón se impone a medida que el sol alcanza su zenit está semantizada negativamente: "hora entre todas pasmosa"; es decir, la hora en que todo impulso vital cesa -"las bailarinas hirvientes están a punto de ser decapitadas" y el hombre común, hijo de la lógica y el orden, "palidece" -se aterra- ante "la sospecha pavorosa de la aparición definitiva / trayendo entre los dientes el oráculo visible...".

A primera impresión, resulta paradójica la adjetivación de "oráculo legible", en contraste con los "peñascos enfurecidos portadores de mensajes ilegibles" del poema "El humo se disipa". ¿En qué sentido es legible ese denso, incluso hermético mensaje del oráculo? Suponemos que,



desde el punto de vista surrealista, pues es necesario conocer las propuestas del movimiento -el automatismo; el azar objetivo; la supremacía del sueño, de los estados inconscientes y delirantes- para interpretar el secreto vaticinio de un mundo nuevo -surreal- que este oráculo anuncia.

Veamos ahora los elementos que entran en juego en el oráculo. Al comienzo, se mencionan dos objetos que, en principio, son de uso cotidiano, y que están suspendidos -flotan, como otros objetos moreanos- sobre algo que hierve y se consume: un caldero. Uno, punzo-cortante -la navaja- atraviesa al otro -"un cepillo de cerdas de dimensión ultrasensible"-, extraña imagen en la que se fusionan nociones referidas a dos esferas sensoriales: la de la dimensión o tamaño (visual) y la de la sensibilidad (táctil). Es tal vez esa "hipersensibilidad" la que convierte a estas cerdas en "objetos vivos", que experimentan sorprendidas metamorfosis según el transcurrir del tiempo.



Así, "a la proximidad del día" -de la conciencia- las "cerdas" adquieren una magnitud amenazante y "se alargan hasta tocar el crepúsculo" -alcanzan el tamaño del mundo- mientras que "cuando la noche se acerca las cerdas se transforman en una lechería de apariencia modesta y campesina". En esta última imagen se hace explícito algo que se ha venido intuyendo en el poema: la calma, la lucidez, las connotaciones positivas de la noche, en contraste con la semantización negativa del día. Además, se evoca un **modus vivendi** tranquilo, reposado -campesino-, alejado de cualquier sofisticación moderna; un estado de inocencia al que el hombre volverá cuando el inconsciente recupere sus derechos y se instale la verdadera realidad. Pero tampo el primer elemento es aquí totalmente cotidiano, pues, a renglón seguido, la descripción inicial se complejiza y "sobre la navaja vuela un enigma en forma de condensación de vapor"; objeto móvil que también sufre constantes metamorfosis, y "a veces es un cesto colmado de ojos de animales y de cartas / de amor llenas con una sola letra; otras veces un perro laborioso



devo- /ra una cabaña iluminada por dentro".

Este absoluto desbarajuste de los significados, según el cual un "enigma" -sustantivo abstracto- tiene forma de "condensación de vapor" -algo casi etéreo, invisible- y, además, se transforma primero en "un cesto" en el que se encuentran fortuitamente unos "ojos de animales" -imagen alucinante, que suscita un "terror precioso" (57)- y unas "cartas de amor llenas con una sola letra", objetos absurdamente antitéticos que remiten a "un tonel vacío cubierto de yedra" en "A vista perdida" - y después en "un perro laborioso devorando una cabaña iluminada por dentro" -la animalidad, el instinto, aniquilando a la luz de la razón-, nos hace pensar en la afirmación bretoniana de que "La escritura automática, practicada con algún fervor, lleva directamente a la alucinación visual" (58).

En estas líneas se cumple también la analogía poética, mecanismo por el cual "una cosa no es 'como' otra sino 'es' otra: es decir, una vaca es una nube en un cuerpo, como en los



cuadros de Magritte" (59).

Transformación incesante de la realidad, la analogía "nous introduit ainsi dans un univers comparable seulement à celui dont les mythes et les legendes ont gardé souvenir: les êtres et les objets n' y sont point encore -ou n'y sont déjà plus- définitivement fixés, circonscrits, prisonniers de leurs formes et de leurs attributs. Ils en changent au contraire à tout instant, en une incessante métamorphose dont la seule loi est le désir, la seule condition l'absolue liberté". (60).

Nos parece interesante señalar que esta parte de la densa prosa del oráculo, guarda cercanas relaciones con el pasaje inicial del relato **Pez soluble**, de Breton, donde leemos: "A aquella hora, el parque extendía sus rubias manos sobre la fuente mágica. Un palacio sin significado rodaba sobre la superficie terrestre. Cerca de Dios, el cuaderno del palacio estaba abierto sobre un dibujo de sombras, de plumas y de lirios. El Beso de la Joven Viuda era



el nombre del albergue acariciado por la velocidad del automóvil y por las suspensiones de las briznas de hierba horizontales. ¡Qué jamás las ramas con fecha del año pasado se estremezcan ante la proximidad de las cortinas, cuando la luz precipita a las mujeres al balcón! La joven irlandesa, conmovida por el viento jermiaco del Este, escuchaba en su seno la risa de los pájaros del mar" (61).

En la oración final del oráculo, el reinado del inconsciente -la obscuridad- es absoluto; lo cubre todo, y en ese nuevo orden, ha desaparecido el pensamiento racional, merced a la presencia de gigantescas tortugas, agentes, intercesoras, para arribar al mundo de la surrealidad: "La oscuridad envolvente puede / interpretarse como una ausencia de pensamiento provocada por la pro-/ ximidad invisible de un estanque subterráneo habitado por tortugas de primera magnitud". El deseo del "yo poético" por "dispersarse" en un nuevo **cosmos**, un nuevo ordenamiento del universo, se cumple pues en la temporalidad de los Apartados I y III, si hemos de dar fe



al misterioso y esperanzador vaticinio del oráculo.

Para finalizar, queremos comentar dos términos que sustentan nuestra lectura del oráculo: "invisible" y "subterráneo". En "proximidad invisible", hay una antítesis, que sirve para ilustrar una vez más que la surrealidad anunciada por la "tortugas" solamente es perceptible cuando el hombre asume una nueva mirada, "a vista perdida" de la realidad cotidiana. La asociación tortugas marinas-inconsciente a la que nos hemos referido en el capítulo anterior (62), también se repite en este pasaje, pues estos animales gigantescos, "de primera magnitud", habitan un "estanque subterráneo" -o reino submarino-: el inconsciente.

También hemos dicho ya que "tortuga" es el animal que preside la fauna moreana, y da su nombre al conjunto: La Tortuga Ecuestre. A nuestra interpretación del título (63), queremos agregar la opinión de Martha Canfield, por considerarla acertada e interesante: "La violencia



implícita en esta forma extrema de enfrentarse al mundo y al propio yo se expresa en el título mismo del poemario español, *La Tortuga Ecuestre*, donde se asocian dos animales en realidad inconciliables y de signos opuestos, la tortuga y el caballo. Si la tortuga representa el elemento telúrico, pero también la lentitud y la reflexividad (es también en antiguo símbolo del filósofo), el caballo tiene que ver con el elemento aéreo (el caballo alado) y representa los instintos más precisamente la sexualidad. El potro salvaje y desbocado, o simplemente el caballo, parecen asociados al demonio nocturno en los poemas de *La Tortuga Ecuestre*. Una tortuga sobre el lomo de un caballo, además de una imagen violenta, podría ser el símbolo de un programa de acción en contra de la razón o lo racional y a favor de lo instintivo" (64).

Además, la "tortuga" da su nombre al poema -o visión- final: "Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre"; y aparece novedosamente adjetivada tanto en un verso del poema liminar, "Visión de pianos



apolillados cayendo en ruinas": "Un cabestro sobre el lecho esperando un caballo moribundo de las / islas del Pacífico que navega en una tortuga musical divina y /cretina", y en el verso más denso de "Oh furor el alba se desprende de tus labios": "Sobre altas mareas tu frente y más lejos tu frente y la luna es tu frente / y un barco sobre el mar y las adorables tortugas como soles / poblando el mar y las algas nómadas y las que fijas soportan / el oleaje y el galope de nubes persecutorias el ruido de las /conchasx las lágrimas eternas de los cocodrilos el paso de las /ballenas la creciente del Nilo el polvo faraónico la acumulación / de datos para calcular la velocidad del crecimiento de las uñas / en los tigres jóvenes la preñez de la hembra del tigre el retozo / de albor de los aligatores el veneno en copa de plata las pri- / meras huellas humanas sobre el mundo tu rostro tu rostro tú/ rostro".

A manera de anécdota, cabe recordar que, a partir de 1935, Moro tuvo una tortuga, a la que bautizó con el nombre de Cretina y que



con el tiempo, el animal adquirió para él un carácter totémico y le sugirió el título de La Tortuga Ecuestre. Cretina "firmó" una de las sentencias incluidas en el catálogo de la Exposición de Pintura Surrealista de la Academia Alcedo, y figura en un verso de "El fuego y la poesía, V", al lado de varios soberanos desenfrenados y simbolizando el amor moreano: "Armodio Nerón Calígula Agripina Luis II de Baviera / Antonio Cretina César"; "es decir, el amado, el amor y el amante, los tres reunidos en un verso" (65).

En el Apartado IV, la temporalidad oscilante vuelve a ubicarse en el tiempo cíclico del segundo, y en el mismo paisaje forestal, violento y apocalíptico. Nuevamente nos encontramos ante la presencia del soberano, que esta vez tiene nombre propio: Luis II, el delirante rey de la Baviera decimonónica, que vivió más cerca de la fantasía que de la realidad cortesana y llevó a cabo proyectos extravagantes como el montaje de grandes operas wagnerianas y la construcción de magníficos castillos a orillas



del Rin (66). En ese paisaje, el "yo poético" describe dos movimientos simultáneos; así, mientras "El viento se levanta sobre la tumba real" -que ahora, en un solo adjetivo, reúne la doble condición de noble y verdadera- "Luis II de Baviera despierta entre los escombros del mundo / Y sale a visitarme al "yo" trayendo a través del bosque circundante / Un tigre moribundo". ¿Qué significa ese "tigre moribundo"? ¿Porqué esa adjetivación en la que el "tigre", elemento que integra la fauna erótica moreana, como vimos en el análisis del poema anterior (67), representa también la decadencia? Creemos que el "tigre" es el símbolo de ese juego dialéctico entre Eros y Tánatos "-En ese furor destructivo-creador, en esa voación arrasadora que preludia un nuevo orden"- en que se debate la poesía amorosa de Moro. Eso es perceptible en unos versos de "Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera": "Estrella desprendiéndose en el apocalipsis / Entre bramidos - de tigres y lágrimas / De gozo y gemir eterno y eterno" (68). El "tigre moribundo" es también,



en opinión de Higgins, "a symbol both of a natural harmony which our civilisation has all but totally destroyed and of the human spirit atrophied by reason" (69).

De allí que en este último apartado del poema, haya un "tigre moribundo", simbolizando la muerte del amor -como lo hizo el "caballo muerto" de "A vista perdida"- y, dos versos más -adelante, cuando el paisaje se nubla y desaparece definitivamente, y todo vuelve a su punto de origen, como en los albores de la humanidad -"Los árboles vuelan a ser semillas y el bosque desaparece / y se cubre de niebla rastrera"- el animal cambia definitivamente de signo y leamos: "Miríadas de insectos ahora en libertad ensordecen el aire / Al paso de los dos más hermosos tigres del mundo".

Triunfo absoluto del amor -de ese amor que debe destruirse para reinventarse- los versos finales de "La vida escandalosa de César Moro" señalan el acceso a un nuevo orden, donde las antinomias temporales ya no existen, el



mundo ha vuelto a nacer y el zumbido de los insectos en el paisaje primigenio celebra la libertad y la reconciliación del hombre -"hermoso tigre"- con la naturaleza. En ese nuevo ordenamiento del cosmos, la historia desaparece, y pasado y futuro son idénticos, pues el tiempo no los separa más: Luis II de Baviera, soberano del siglo XIX, "despierta entre los escombros del mundo" y, como un antepasado que resurge, un mentor espiritual, sale al encuentro del "yo poético" -lo visita- y le entrega el testimonio de la extinción del viejo orden -el tigre "moribundo"- a la vez que acompaña su paso hermosamente armonioso por la nueva realidad; por ese paisaje vuelto a inventar.

Queremos terminar este análisis señalando que, a nuestro entender, en "La vida escandalosa de César Moro", se establece, merced a la expresión máxima del ser humano, la poesía, una analogía perfecta entre el amor y la libertad, "pilares de la concepción surrealista del hombre" (70). Y el poema admite así, como quería Moro, surrealista vital y absoluto, "la equivalencia



perfecta, en un plano mítico, de los tres sustan-
tivos: Poesía, Amor, Libertad (71).





NOTAS AL CAPITULO III

- (1) En: MORO, César. La Tortuga Ecuestre y otros poemas. 1924-1949; p.p. 35-37. De ahora en adelante, la cita de los versos de este poema, serán tomados de dicha edición.
- (2) La noción de apartado la hemos tomado de LAZARO CARRETER, Fernando y Evaristo CORREA CALDERON. "Cómo se comenta un texto literario; p.35: "Para entendernos con claridad, llamaremos apartado a cada una de las partes que podemos descubrir en el texto".
- (3) Esta idea la hemos tomado de una entrevista que sostuvimos en Santiago con el poeta Raúl Zurita. Cfr. su respuesta a: "¿Qué otros poetas han influido en tu poética? En: SI. Revista de actualidad; p.p. 49-50.
- (4) MORO, César. La Tortuga Ecuestre y otros poemas. 1924-1949; p.42
- (5) BEDOUIN, Jean-Louis. La poésie surréaliste; p.19.
- (6) MORO, César. Vida de poeta. Algunas cartas de César Moro escritas en la ciudad de México entre 1943 y 1948. Carta del 26 de mayo



de 1945; s/p.

(7) MORO, César. Op. cit. Nota de presentación de Emilio Adolfo Westphalen; s/p.

(8) FERRARI, Américo. "Moro, el extranjero"; p.108.

(9) COYNE, André. César Moro; p.23.

(10) MORO, César. Vida de poeta. Algunas cartas de César Moro escritas en la Ciudad de México entre 1943 y 1948. En su carta del 15 de noviembre de 1945, Moro escribe a Westphalen: "Voy a ocuparme de lo que me dices con Villaurrutia y Lazo. Haré todo ello aunque no sea sino por placer egoísta de servirte. No te hagas muchas ilusiones ya que no tienen influencia y nunca se han ocupado en política y son tan tímidos y orgullosos como nosotros para rebajarse a esa actividad".

(11) Esta idea de que Moro "elegía" a sus amigos y luego se entregaba a ellos sin límites, está en: COYNE, André. César Moro; p.5, donde se afirma: "Amistad-pasión, la que recuerdo: la de los goces y los dolores, las alegrías y las angustias. César Moro



tenía la pasión de la amistad- una amistad difícil, exigente (así es la pasión) pero también maravillosa".

(12) Poco después de romper con el surrealismo Moro escribió a Westphalen en su carta del 28 de diciembre de 1944, incluida en (su) MORO, César. Vida de poeta; s/p, lo siguiente: "Y veo y he visto a tales pendejos y a tales canallas ataviarse y enmascararse con la dialéctica que no me siento por nada dispuesto a ser de su laya. La Torre de Marfil es de la más grande actualidad. Tanto peor que si no es sino de simple tierra. Ya no se pueden aceptar dogmas como la excomunión al extremo de la madeja por cualquier pequeño descarrío. No hablo de mí, que los he hecho y grandes, de pensamiento, desde luego pues no interesándome por definición en la acción, sería difícil suscitar otros saltos que los completamente ideales".

(13) Estos versos son del poema que empieza "Il faut porter...", fechado el 8 de agosto de 1955, y que figura en la sección, "Ultimos



poemas" de: MORO, César. Obra Poética
1; p.252.

(14) Esta idea del "vicio" como algo poético,
más que personal, nos fue sugerida por
Sucre. Cfr. SUCRE, Guillermo. La Máscara/la
transparencia; p.400.

(15) BRETON, André. Nadja; p.p.18-19.

(16) ORTEGA, Julio. "La Poesía de César Moro";
p. 151.

(17) Estos dos versos entrecomillados, corresponden
a los poemas "El mundo ilustrado" y "Oh
furor el alba se desprende de tus labios",
respectivamente.

(18) ORTEGA, Julio. "La poesía de César Moro";
p.p. 149-150.

(19) Ya hemos señalado en el capítulo anterior,
que el inspirador de esta poesía fue Antonio
A.A., "entonces teniente del ejército Nacio-
nal", según Coyné. Cfr. Capítulo II. Nota
11.

(20) COYNE, André. "Moro: una edición y varias
discrepancias"; p.p. 188.

(21) ORTEGA, Julio "La Poesía de César Moro";
p.151.



- (22) COYNE, André. "Moro: una edición y varias discrepancias"; p.166.
- (23) Esto nos lo comentó Westphalen en una entrevista que sostuvimos con él en Barranco el 3 de marzo de 1989.
- (24) MORO, César. Obra Poética 1; p. 79.
- (25) Paz, Octavio. El laberinto de la soledad; p. 187.
- (26) Estos versos han sido citados en la edición: MORO, César. La Tortuga Ecuestre y otros poemas. 1924-1949; p.p. 13-39.
- (27) MORO, César. Obra Poética 1; p.73
- (28) Desde el punto de vista psicoanalítico la mar es un elemento femenino, dador de vida. Por lo tanto, representa también al útero materno; a lo más recóndito del ser humano. Desde esta perspectiva, por ser un elemento regresivo, profundo, de la búsqueda de la esencia del ser humano, puede ser asociado al inconsciente.
- (29) Estos versos han sido citados en la edición: MORO, César. La Tortuga Ecuestre y otros poemas. 1924-1949; p.p. 13-39.
- (30) Al analizar el tercer apartado, analizaremos



la imagen "aluvión de escorias".

- (31) Ese verso pertenece al poema "Andresse aux trois règnes", del libro *Le château de grisou*. Cfr. MORO, César. *Obra Poética* 1; p.p. 108-110.
- (32) Cfr. "Las fuentes literarias". En: DUROZOI, G. y B. LECHERBONNIER. *El Surrealismo*; p.p. 14-31.
- (33) BRETON, André. *Primer Manifiesto*; p.60.
- (34) Cfr. OVIEDO, José Miguel. "Sobre la poesía de César Moro".
- (35) MORO, César. "Carta a Xavier Villaurrutia". En: *Las Moradas*; p. 120.
- (36) MORO, César. *L'ombre du paradisiier et autres textes* La sombra del ave del paraíso y otros textos; p. 31.
- (37) Los tres fragmentos citados pertenecen al poema "El fuego y la poesía, I, III y IV", respectivamente. Para una explicación sobre el título de este poema, Cfr. Capítulo II, nota 99.
- (38) BRETON, André. *Primer Manifiesto*; p.p. 56-57.
- (39) MORO, César. *La Tortuga Ecuestre y otros*



- poemas; 1924-1949; p. 63.
- (40) BRETON, André. Primer Manifiesto; p. 11.
- (41) MORO, César. "Carta a Xavier Villaurrutia".
En: Las Moradas; p. 120.
- (42) COYNE, André. "Moro: una edición y varias discrepancias"; p. 151.
- (43) MORO, César. Vida de poeta. Carta del 29 de agosto de 1943; s/p.
- (44) MORO, César. Op. cit. Carta del 5 de julio de 1946; s/p.
- (45) COYNE, André, César Moro; p. 39.
- (46) COYNE, André. Op. cit.; p. 39.
- (47) BATAILLE, George. "El hombre soberano de Sade"; p.p. 228-230.
- (48) HIGGINS, James. "César Moro"; p. 92. Citado en inglés; la traducción es nuestra.
- (49) BRETON, André. Segundo Manifiesto; p. 164.
- (50) Cfr. BALAKIAN, Ana. Orígenes literarios del surrealismo; p.p. 119-137.
- (51) HIGGINS, James. "César Moro"; p. 132.
- (52) En su prosa "La realidad a vista pérdida", Moro escribió sobre el mundo contemporáneo: "Cada quien ha experimentado hasta la náusea, hasta el vértigo lo que la vida actual



nos reserva en sus formas más evolucionadas: el amor, la amistad. Cada quien ha desesperado de sí mismo, del aporte ilusorio de la colaboración humana: 'El hombre es un lobo para el hombre', del progreso lento e incontronable, del pretendido e irrisorio progreso humano. ¿No vemos acaso, en pleno siglo veinte, las guerras de conquista, las guerras raciales, la primera plana de la prensa asquerosa con los retratos de los delincuentes llevando al pie sangrientas leyendas que se pretenden humorísticas, con un absoluto desconocimiento de la dignidad humana, de la sola dignidad inatacable?. En: MORO, César. Los anteojos de azufre; p.23.

(53) BRETON, André. Primer Manifiesto; p.61

(54) BRETON, André. Op. cit.; p. 18.

(55) IBID; p.p. 61-62

(56) Esta noción de "Casa de Psyché", la hemos tomado de los primeros versos del poema "Los Ecuestres II", del poeta peruano Pablo Guevara, incluido en su libro Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú; p.10. La asociación nos parece justa, pues Guevara,



amigo nuestro, nos has declarado su admiración por Breton y la propuesta poética y vital del surrealismo. La primera estrofa de "Los Ecuéstres II", es: "Hay que destuir este Orden Establecido,/ para levantar la res-plan-de-cien-te-casa-de-psyché/ en el vasto imperio solar y en el corazón, y atreverse a matar: /como el enfermero deshau-ciado que desarmó a su enfermedad/ palpando cada día la verdad de sus muros en vez de adivinarlos, / y la verdad de su poder -o no poder- para destruirlos".

- (57) BRETON, André. Primer Manifiesto; p. 62. El párrafo donde se usa esa definición es: "Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros. Es como si uno volviera a correr en pos de su salvación, o de su perdición. Se revive, en las sombras, un terror precioso".
- (58) Citado por DUROZOI, G. y B. LECHERBONNIER. El Surrealismo; p. 107.
- (59) PICON, G. Evelyn. ¿Es Julio Cortázar un surrealista?; p. 217.



- (60) BEDOUIN, Jean-Louis. La Poésie Surréaliste; p.15.
- (61) BRETON, André. Pez Soluble; p.73. El texto es citado por Picon en (su) ¿Es Julio Cortázar un surrealista?; p.217, para hablar de la "prosa analógica" de Cortázar, pero nos pareció pertinente citarlo para ilustrar la analogía poética moreana en este pasaje de nuestro análisis.
- (62) Cfr. Capítulo II; nota 110.
- (63) Cfr. Capítulo II, nota 105.
- (64) CANFIELD, Martha L. "Gnosis de la tiniebla: César Moro"; p. 170.
- (65) COYNE, André. "Moro: una edición y varias discrepancias"; p. 168.
- (66) Esta imagen del extravagante rey Luis II de Baviera, la hemos tomado de HIGGINS James. "César Moro"; p.p. 130-131; y de la extraordinaria película "Ludwing, la pasión de un rey", de Luchino Visconti.
- (67) Cfr. Capítulo II; nota 102.
- (68) Los subrayados son nuestros.
- (69) HIGGINS, James. "César Moro"; p. 133.
- (70) PELLEGRINI, Aldo. Antología de la poesía



surrealista en lengua francesa; p.19

(71) COYNE, André. César Moro; p. 34.





CONCLUSIONES

1. En la década que va de 1920 a 1930, y especialmente a partir del segundo lustro, hay en la poesía peruana un período de eclosión vanguardista-o "agitación estridentista", como lo llama Estuardo Núñez- durante el cual se difunden y asimilan las más modernas corrientes literarias europeas, especialmente el dadaísmo y el surrealismo. Prácticamente todas las obras producidas en ese lapso participan del impulso vanguardista, que incluye la publicación de revistas a nivel nacional, así como la creación de nuevos sellos editoriales, el surgimiento de una nueva actitud crítica ante los textos y la presencia de algunos intelectuales extranjeros que estimulan el ambiente literario de la época.



2. Aún cuando, a juicio de Estuardo Núñez y Mirko Lauer, la eclosión vanguardista no llega a formar una tradición y prácticamente se diluye poco después de comenzada la década de 1930, este período sienta las bases de la poesía peruana contemporánea. Son los años en que inician su producción vates tan importantes como César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán y César Moro que, en su obra, fundan los cauces por los que va a discurrir gran parte de la poesía posterior, incluso hasta nuestros días.

3. Si bien cuando Moro regresa de París a comienzos de 1934, luego de haber participado en importantes actividades durante la primera época del surrealismo, hay en Lima un ambiente cultural sumamente cerrado -que coincide con largos años de dictadura militar- el poeta emprende una revitalización del impulso vanguardista que se vivió en el lustro que va de 1926 a 1930.

Este activismo, emprendido con el apoyo cercano de los poetas Emili Adolfo Westphalen y Rafael



Méndez Dorich, incluye la organización de dos muestras pictóricas: La Primera Exposición Surrealista de Latinoamérica, en 1935 y otra posterior, en 1937; la escritura de textos polémicos contra el poeta chileno Vicente Huidobro y contra el indigenismo, corriente pictórica en boga en el Perú, la participación en el boletín clandestino CADRE, en apoyo de la República Española; y la preparación al alimón con Westphalen, del único número de la revista surrealista El uso de la Palabra, que se publica en Lima en 1939, cuando Moro ya ha partido a México país donde permanecerá durante diez años.

4. César Moro es un caso excepcional en la historia literaria peruana. En 1929, estando en París y adscrito al surrealismo, abandona su lengua materna, para escribir, de ahí en adelante, prácticamente toda su poesía en francés. Poco a poco, Moro adquiere un dominio poético de la lengua adoptada, y en reconocimiento a la notable calidad de su obra, está incluido en dos importantes



antologías de la poesía surrealista en lengua francesa. Además de excelente poeta en dos lenguas, Moro fue asimismo pintor, y paralelamente, a lo largo de su vida, desarrolló la actividad literaria y pictórica con igual asiduidad y excelencia.

5. Entre 1938 y 1939, César Moro escribe en México los poemas que integran su único libro en castellano, *La Tortuga Ecuéstre*, conjunto unitario que puede leerse como un solo gran poema. La sólida unidad del poemario, está dada tanto por el leit motiv que lo anima, la pasión amorosa; como por la presencia reiterada de algunos recursos estilísticos a lo largo del poemario. Respecto a la estructura, los poemas carecen absolutamente de puntuación y se organizan tanto en versos cortos como en versículos y, en algunos pasajes, estos versos adquieren la forma de una prosa densa. En cuanto a la retórica, las figuras más frecuentes de *La Tortuga Ecuéstre* son la imagen típicamente surrealista -que con frecuencia asocia, de modo excepcionalmente



plástico, realidades alejadas, provocando un verdadero choque al lector-; las largas enumeraciones anafóricas, dotadas de caotismo, que sirven para reiterar e intensificar el lenguaje apasionado del libro; la antítesis, que constantemente opone significados adversos y evidencia la tensión que sostiene a los poemas; la aliteración, que otorga una peculiar sonoridad a algunos de los más logrados versos; y el epíteto sorprendente que dota de nuevas resonancias a los sustantivos.

6. El lenguaje con que se elaboran los poemas es, como lo denominamos en el segundo capítulo, liberado y liberador. Liberado, en cuanto significa un permanente quiebre de la lógica de la lengua castellana; una sorprendente alteración sintáctica; un constante y riesgoso ejercicio idiomático que lleva el automatismo escritural a límites extremos, creando imágenes densas, alucinantes, que someten absolutamente al lector. Esta liberación verbal es posible pues Moro asume en su poemario una nueva actitud ante el lenguaje y su manejo está



totalmente alejado de la doble presión de la lógica y de la comunicación inmediata. Tal manejo del idioma, dota a La Tortuga Ecuestre de un nivel de experimentación lingüística sólo comparable, como planteamos en la primera hipótesis, al Trilce de Vallejo, y lo convierten en una de las más importantes experiencias surrealistas en castellano.

7. En la poesía de La Tortuga Ecuestre, hay una suerte de permanente tensión, debido a las oposiciones que la sostienen y que el poeta equilibra de modo magistral. En cuanto al lenguaje, éste oscila constantemente entre la fijeza -el término preciso- y el delirio, expresado verbalmente en las largas enumeraciones anafóricas que constituyen los pasajes centrales de varios poemas del conjunto; entre ellos, "A vista pérdida", donde la repetición anafórica consiste en sucesivas y delirantes definiciones de estupor. El tema central del poemario, el amor, está sostenido también por tres oposiciones básicas, que se resuelven dialécticamente en la escritura



En primer lugar, el amor tiene para Moro, como para los demás surrealistas, la doble dimensión de sentimiento carnal, terrenal y al mismo tiempo trascendente, metafísico. La naturaleza pasional del amor moreano, se evidencia en La Tortuga Ecuestre merced a la presencia de una fauna totémica personal, con latencia sexual, integrada por animales extraños y violentos. Este amor apasionado, rabioso, es concebido por el poeta como un elemento erótico, vital, y tanático, deliciosamente destructor, al mismo tiempo. La tercera tensión de los poemas amorosos, es la dialéctica entre la presencia y la ausencia del ser amado, de suerte que la gran mayoría de versos del conjunto, nacen del esfuerzo por llamar, evocar o reinventar al ser amado, merced a la magia del lenguaje.

8. Ni racional ni puramente emotiva, la poesía de Moro es sensorial -visual, para ser más precisos. Es desde la mirada que el poeta se sitúa para darnos esas visiones alucinantes verdaderos paisajes oníricos que son en gran



medida los textos de La Tortuga Ecuestre.

De allí que los "ojos" sean un elemento constante en este poemario, que cifra su razón de ser en la mirada. Y no se trata, obviamente de la mirada del prosaico -aquella que sólo abarca la existencia física de los objetos de la realidad- sino de la del vidente, aquél que se lanza "a vista pérdida" a la búsqueda de un más allá, de un conocimiento absoluto, de un universo surreal.

9. Tanto el lenguaje y la estructura de los poemas, como el tratamiento del tema común a todos ellos, la pasión amorosa, hacen de La Tortuga Ecuestre un libro surrealista, donde se ponen permanentemente en práctica, los recursos característicos del movimiento: La escritura automática, expresada en extensas y vertiginosas enumeraciones -como si un chorro de imágenes se precipitara sobre el poema para no dejar en paz al lector-; la percepción delirante, que implica la constante metamorfosis de los objetos; la exaltación de los estados no-rationales -la esquizofrenia,



la paranoia, la idiotez-; el triunfo absoluto del inconsciente y los sueños sobre la lógica y el pensamiento racional. En esta poesía delirante, de visiones oníricas, el poeta logra establecer una analogía absoluta, en un plano ideal, de los tres eternos valores del ser humano, según Breton; tal como hemos demostrado al analizar el texto "La vida escandalosa de César Moro", el Amor, la Libertad y la Poesía vuelven a reinar en armonía, al más puro dictado del deseo.

10. La asunción del surrealismo en Moro no es un asunto literario sino, fundamentalmente vital. Moro era, como lo hemos demostrado con detenimiento al referirnos a su biografía, un ser extraordinario y apasionado, que se entregó al surrealismo porque la propuesta ética y moral del movimiento coincidía con su propio código ético y moral. Esta moral de permanente riesgo, implicó en Moro la negación total de la trilogía familia-patria-religión, pilares de la sociedad occidental, así como el rechazo a cualquier institución



literaria o académica; a cambio de la opción por una actitud marginal, "escandalosa" por insumisa, de la entrega incondicional y absoluta a la vida, "la admirable, la pavorosa vida", tal como él mismo la definió en una carta a Xavier Villaurrutia.





BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Amado. Poesía y estilo de Pablo Neruda. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968; 300 p.p.
- ALONSO, Dámaso. Materia y forma en poesía. 2da. ed. Madrid, Ed. Gredos, 1960.
- ANDERSON-IMBERT, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- ARTAUD, Antonin. Hiliogábalo o el anarquista coronado. Trad. Carlos Manzano. Madrid, Editorial Fundamentos, 1972.
- Los Tarahumaras. Prólogo de Carlos Barral. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona, Tusquets Editores, 1985.
- BACIU, Stefan. Antología de la poesía surrealista latinoamericana. México, Joaquín Mortiz, 1974. "Rafo Méndez Dorich evoca el surrealismo y a César Moro". En: "Dominical", suplemento dominical de "El Comercio". Lima, 23 de Abril de 1978; p.p. 16-17.
- BALAKIAN, Ana. André Breton. Mago del surrealismo. Caracas, Monte Avila, 1976



El Movimiento Simbolista. Juicio Crítico.
Madrid, Ediciones Guadarrama S.A., 1969.

Orígenes literarios del surrealismo. Un nuevo
misticismo en la poesía francesa. Stgo. de
Chile, Zig Zag, 1957.

BATAILLE, Georges. "Estudios diversos sobre el
erotismo". En (su): El Erotismo. 3a. ed.
Barcelona, Tusquets Editores, 1982; p.p.
207-378. (Colección Marginales, 61).

BEDOUIN, Jean-Louis. La poésie surréaliste. París.
Seghers, 1964.

BELLI, Carlos Germán. "César Moro". En: La Prensa.
Lima, 13 de enero de 1956, p.8.
Los forjadores de la poesía contemporánea
del Perú". En: Copé. Lima. Vol 5 No. 13,
1974, p.p. 13-14.

BLANCO, Desiderio y Raúl BUENO. Metodología del
análisis semiótico. Lima, Universidad de
Lima, 1980.

BODINI, Vittorio. I poeti Surrealisti Spagnoli.
Torino, Eianudi, 1963.

BRETON, André. Antología (1913-1966). México,
Siglo XXI, 1979.

El Amor Loco. México, Siglo XXI, 1979.



El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones. Barcelona, Barral, 1972

Manifiestos del Surrealismo. Barcelona, Guadarrama, 1980. (Contiene: Primer Manifiesto del Surrealismo; Pez Soluble, Segundo Manifiesto del Surrealismo; Carta a las videntes; Discurso en el Congreso de Escritores; Situación surrealista de objeto; Prolegómenos a un tercer Manifiesto Surrealista o no; El surrealismo en sus obras vivas).

Nadja. Bogotá, Edit. La Oveja Negra, 1985. (Col. Obras Maestras del Siglo XX, 98)

"Notre ami César Moro". En: Le Surréalisme Meme. París. No. 1. 3 trimestre. 1956 p.60.

BUENO, Raúl. Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual. Lima, Latinoamericana editores, 1985.

BUÑUEL, Luis. Mi último suspiro. Memorias. Barcelona Plaza & Janés, 1981.

CANFIELD, Martha. "Gnosis de la tiniebla: César Moro". En (su): Configuración del arquetipo. Firenze, Università degli studi di Firenze. Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine, 1988.



- CARROUGES, M. André Breton et les donnés fondamentales du surrealisme. París, Gallimard, 1950.
- COHEN, Jean. Estructura del Lenguaje poético. Madrid, Grados, 1970.
- COMAS, Antonio y Juan REGLA. GONGORA, su tiempo y su obra. Texto y estudio del "Polifemo". Barcelona, Ed. Teide, 1960.
- COSERIU, Eugenio. Teoría del lenguaje y lingüística general. Madrid, Gredos, 1967
- COYNE, André. "Cayó la cortina de tinieblas..." En: "Suplemento Dominical" de El Comercio. Lima, 15 de enero de 1956, p.2.
- César Moro. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1956. "César Moro". En: Cultura. Lima, Año 1. No. 1. Enero, Febrero y Marzo de 1956; p.p. 58-60.
- "Danger-mervielle". En César Moro. Amour à mort. París, Le Cheval Marin, 1957, p.p. 5-14.
- "Très rengains, César...". En Sens Plastique. París. Janvier-Fevrier. 1960, p.p. (5-7).
- "Vallejo y el surrealismo". En: Revista Iberoamericana, Pittsburgh. Vol. XXXVI. No. 71. Abril-Junio de 1970, p.p. (243) - 301.



"César Moro entre Lima, París y México".

En: Julio Ortega, comp. *Convergencias / Divergencias / Incidencias*. Barcelona, Tusquets Editor., 1974 p.p. 448-451.

"César Moro: el hilo de Ariadna". En: *Insula*, Madrid, Año XXIX. No. 332-333. Julio-Agosto de 1974; p.p. 3 y 12.

"César Moro". En: MORO, César. *La tortuga ecuestre y otros textos*. Edición de Julio Ortega. Caracas, Monte Avila Editores, 1976.

"Moro: una edición y varias discrepancias". En: *Hueso Húmero*. Revista trimestral de artes y letras. No. 10. Julio-October 1981; p.p. 148-170.

"Moro entre otros y en sus días". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 448, octubre de 1987, p.p. 73-89.

DALI, Salvador. *Diario de un genio*. Barcelona, Tusquets, 1987.

DE CHIRICO, Giorgio. En: *Maestros de la Pintura*, 73. Buenos Aires, Anesa-Noguer-Rizzoli, 1973.

DELGADO, Washington. *Historia de la Literatura Republicana*. Nuevo carácter de la literatura en el Peru independiente. Lima, ediciones



Rikchay Perú, 1980.

DE TORRE, Guillermo. Historia de las Literatura de vanguardia. 3a. edición. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974. (Col. Punto Omega, Vol. 117, 118, 119).

¿Qué es el surrealismo? Buenos Aires, Editorial Columna, 1955.

Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado. Buenos Aires, Editorial Sopena, 1975.

DREYFUS, Mariela. "Las palabras de la sobrevivencia" (Entrevista a Raúl Zurita en Santiago). En: SI, Revista de Actualidad, Lima, semana del 9 al 16 de noviembre de 1987; p.p. 48-50.

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

ECO, Humberto. Obra abierta. Barcelona, Seix Barral, 1965.

EGUREN, José María. Obras Completas. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Mosca Azul editores, 1974.

EIELSON, Jorge E., SALAZAR BONDY, S., y Javier SOLOGUREN, La poesía contemporánea del Perú. Lima, Ed. Cultura Antártica. 1946.

ESCOBAR, Alberto. Antología de la poesía peruana.



Tomos I y II. Lima, Ediciones Peisa, 1973
(Colección Biblioteca Peruana 27 y 30).

Cómo leer a Vallejo. Lima, P.L. Villanueva,
1973.

"Exposición de las obras de Jaime Dvor. César
Moro, Waldo Paraguez, Gabriela Rivadeneyra,
Carlos Sotomayor y María Valencia". En "Suplemen
to Dominical" de La Prensa. Lima, 5 de mayo
de 1935. p. 13.

"Exposición surrealista en la Academia Alzedo"-
En: La Prensa. Lima, 4 de mayo de 1935, p.
13.

FERRARI, Américo. "Moro, el extranjero". En:
Hueso Húmero. Lima, No. 2. Julio-Setiembre
de 1979; p.p. 106-109.

FLORES GALINDO, Alberto. "Amauta como tarea colecti-
va". En (su): La agonía de Mariátegui. La
polémica con la Komintern. Lima, Desco, 1980;
p.p. 57-69.

FREUD, Sigmund. Interpretación de los sueños.
Madrid, Alianza Editorial, 1975. (3 Tomos).

Introducción al psicoanálisis. Madrid, Alianza
Editorial, 1980.

"Tres ensayos para una teoría sexual". En:



Obras Completas. Tomo II. 3a. ed. Madrid,
Ed. Biblioteca Nueva, 1973; p.p. 1169-1237.

FRIEDRICH, Hugo. Estructura de la lírica moderna.
Barcelona, Seix Barral, 1974.

GIMENEZ-FRONTIN, J.L. El surrealismo. Barcelona,
Montesinos, 1983.

GONZALES VIGIL, Ricardo, "André Coyné: Con Moro
y con Vallejo". En: "Suplemento Dominical"
de El Comercio. Lima, 3 de agosto de 1980;
p.12.

"César Moro y el surrealismo". En: "Suplemento
Dominical" de El Comercio. Lima, 13 de julio
de 1980; p. 16.

GULLON, Germán y Peter G. Earle, editores. Surrealis
mo / Surrealismos. Latinoamérica y España.
Philadelphia Department of Romance Languages,
Univesity of Pennsylvania, 1977.

HIGGINS, James. "César Moro". En (su) The Poet
in Peru. Alienation and the quest for a super-
reality. Liverpool, Francis Cairns, 1982;
p.p. 123-144.

KAFKA, Franz. "Una Cruza". En (su): La muralla
china. Cuentos, relatos y otros servicios.
Buenos Aires y Emecé Editores S.A., 1953.



- KRISTEVA, Julia. La révolution du langage poétique.
París, Seuil, 1974.
- LAUER. Mirko. Introducción a la pintura peruana
del siglo XX. Lima, Mosca Azul Editores,
1976.
- Los exilios interiores. Una introducción
a Martín Adán. Lima, Hueso Húmero ediciones,
1983.
- y Abelardo Oquendo (comp). Vuelta a la otra
margen. Lima, Casa de la Cultura del Perú,
1970.
- LAZARO CARRETER, Fernando y Evaristo CORREA CALDERON
Cómo se comenta un texto literario. 11a.
ed. Madrid, Ediciones Catedra S.A., 1974.
- MARIATEGUI, José Carlos. El artista y la época.
4a. ed. Lima, Ed. Minerva, 1978.
- Siete ensayos de interpretación de la realidad
peruana. 14a. ed. Lima, Ed. Minerva, 1982.
- MIOMANDRE, Francis de. "El éxit de un artista
peruano en Europa. Exposicion de César Moro,
en Bruselas". En: Variedades. Lima, Año XXII,
No. 976. 13 de noviembre de 1926, p.p. (45-
46).
- MOLL, Eduardo. Carlos Quíspez Así 1900-1983.



De lo mágico real a la presencia eterna.
Lima, editorial Navarrete S.A., 1988.

MONGUIO, Luis. La poesía postmodernista peruana.
México Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica,
1954.

MORENO, JIMENO, Manuel. La señal del corazón.
Lima, Anea, 1987.

MORO, César. Cés poèmes. Estos poemas. Traducción
de Armando Rojas. Libros Maina, 1987. (Edición
bilingüe; contiene postfacios a cargo de
Armando Rojas, André Coyné y Julio Ortega.
También fotos y manuscritos inéditos del
autor).

"Color de media ensoñación moreana". Traducción
de Armando Rojas. En: Lienzo 7. Publicación
de la Oficina de Proyección Social. Número
extraordinario por el 25 aniversario de la
Universidad de Lima, Mayo 1987; p.p. 47-67.
(Edición bilingüe, título original en francés:
Couleur de bas-rêve tête de nègre).

La Tortuga Ecuéstre y otros poemas. 1924-
1949. Con una nota de André Coyné. Lima,
Ediciones Tigrondine, 1957.

La Tortuga Ecuéstre y otros textos. Edición



de Julio Ortega, Caracas, Monte Avila editores
1976. L'ombre du paradisiere et autres textes.
La sombra del ave del paraíso y otros textos.
Traducción de Franca Linares. Presentación
de Ricardo Silva Santisteban. Lima, Antares
artes y letras, 1987. (Separata de la revista
Umbral II).

Los anteojos de azufre. Prosas reunidas y
presentadas por André Coyné. Lima, Ediciones
Tigrondine, 1958.

Obra Poética 1. Prefacio de André Coyné.
Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-
Santisteban. Lima, Instituto Nacional de
Cultura, 1980. (Contiene bibliografía sobre
Moro).

"Pequeña antología de Pierre Reverdy" y "Carta
a Xavier Villaurrutia". En Las Moradas.
Revista de las artes y de las letras. Volumen
III. No. 7-8 Enero, Julio 1948, p.p. 56-73
y 117-120.

"Su reflejo en el cristal vertiginoso". En:
Amaru. Lima, No. 9. Marzo de 1969, p. 54.

Versiones del surrealismo, Edición a cargo
de Julio Ortega. Barcelona, Tusquets Editor,



1974. Vida de poeta. Algunas cartas de César Moro escritas en la Ciudad de México entre 1943 y 1948. Edición a cargo de Emilio Adolfo Westphalen. Lisboa, Cooperativa de Artes Gráficas, SCARL, 1983. (Edición de doscientos ejemplares numerados y fuera de comercio).

MUTIS, Alvarado. "Encuentro con César Moro".

En: Amaru. Lima, No. 9 marzo de 1969; p. 52.

NADEAU, Maurice. Historia del surrealismo. Barcelona Ariel, 1972.

NUÑEZ, Estuardo. Panorama Actual de la Poesía Peruana.

Lima, Editorial Antena, 1938.

"José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú". En: Revista de Crítica literaria latinoamericana. Lima. Año III. No. 5 Primer semestre de 1977; p.p. 57-66.

"La recepción del surrealismo en el Perú".

En: Peter G. Earle y Germán Gullón, editores Surrealismo / Surrealismos. Philadelphia Department of Romance Languages, University of Pennsylvania, 1977; p.p. 40-48.

ORTEGA, Julio, "La escritura plural (Notas sobre



tradición y surrealismo)". En: Revista Iberoamericana Pittsburgh. Vol. XXXVII. Nos. 76-77. Julio-Diciembre de 1971. p.p. (599)-618.

"César Moro". En (su) Figuración de la persona. Barcelona, Edhasa, 1971; p.p. 117-128.

(comp.) Convergencias / divergencias / incidencias.

Barcelona, Tusquets Editor, 1972 - 1973.

(comp.) Palabra de escándalo. Barcelona, Tusquets Editor, 1974.

"La poesía de César Moro". En (su): La imaginación crítica. Ensayos sobre la modernidad en el Perú. Prólogo de José Lezama Lima. Lima, Ediciones Peisa, 1974; p.p. 145-159.

Signos de César Moro. Caracas, Monte Avila editores, 1977.

OVIEDO, José Miguel. "Sobre la poesía de César Moro". En: Lexis. Revista de Lingüística y Literatura. Vol. 1, No.1, Julio de 1977; p.p. 101-105. (Sección "Notas").

PAZ, Octavio. El arco y la lira. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

Cuadrivio. México, Joaquín Mortiz, 1965

Posdata. México. Siglo Veintiuno Editores,



1970. y Julián RIOS. Sólo a dos voces. Barcelona Editorial Lumen, 1973.

"Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladerías". En: Plural. Ciudad México, agosto de 1974; p.p. 9.14.

Las peras del olmo. Barcelona-Caracas-México, Editorial Seix Barral S.A. 1982.

PELLIGRINI, Aldo. Antología de la poesía surrealista en lengua francesa. Estudio preliminar, selección, notas y traducciones de... Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961.

PINILLA CISNEROS, Patricia. Hacia la recuperación de la obra de César Moro. Lima, 1979. Tesis para optar el grado de Bachiller. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Programa Académico de Literatura.

RAYNGADA, Carlos. "La música y la pintura en el Perú contemporáneo". En: Revista de las Españas. Madrid. Nos. 87-88. Noviembre-Diciembre de 1934, p.p. 560-572. Reimpreso en Turismo (Lima, año XII, No. 133, noviembre de 1938, p.p. (99-112), con el título "Las artes-plásticas y musicales en el Perú".

RUIZ AYALA, Ivan. "Elementos de la poética de



- César Moro en "La Tortuga Ecuestre". Lima, 1985, Memoria para optar el grado de Bachiller. Pontificia Universidad Católica del Perú. Programa Académico de Lengua y Literatura.
- RUIZ-ROSAS, Alonso y Francisco TUMI. "André Coyné en los bosques de la noche". En: SI, Revista de actualidad, Lima, semana del 9 al 16 de mayo de 1988; p.p. 55-58.
- SANCHEZ, Luis Alberto. Introducción crítica a la literatura peruana. Lima, P.L. Villanueva, 1972.
- SPITZER, Leo. "La enumeración caótica en la poesía moderna". En (su) Lingüística e historia literaria. 2a. ed. Madrid, Ed. Gredos S.A., 1968; p.p. 247-291.
- SUCRE, Guillermo. La máscara / la transparencia. Caracas, Monte Avila Editores, 1975.
- "Suplemento en homenaje a la memoria del poeta y pintor peruano César Moro". En: Estaciones. México, Año I. No. 1 Primavera de 1956; p.p. 130-148
- TAMAYO VARGAS, Augusto. Literatura peruana. 4a. ed. Lima, Librería Studium, 1977. Tomo II-TORO MONTALVO, César Moro (El castillo de Vellochino)"



En (su): Itinerario de la fantasía y el deslumbramiento en la poesía del siglo XX. Lima, 1978; p.p. 131-252. Tesis para optar el grado de Licenciado. Universidad Particular Inca Garcilaso de la Vega. Programa Académico de Educación y Humanidades.

VARGAS LLOSA, Mario. "Nota sobre César Moro".

En: Literatura. Lima, No. 1. febrero de 1958; p.p. 5-6.

VIAN, Boris. La hierba roja. Barcelona, Bruquera S.A., 1980. (Col. Club Bruquera, 19).

VILLAURRUTIA, Xavier. "Le Chateau de grisou".

En: El Hijo Pródigo. México. Año I. Vol. II. No. 7 octubre 15 de 1943, p.59

WELLEK, René y Austin WARREN. Teoría literaria.

Madrid, Ed. Gredos., 1953.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo. "Nota sobre César

Moro". En: Revista Peruana de Cultura. Lima. No. 4 enero de 1965; p.p. (42)-46.

"Pinturas y dibujos de César Moro". En: Amaru. Lima, No. 9. Marzo de 1969; p.p. 54 y 59.

"Poetas en la Lima de los años treinta".

En: Emilio Adolfo Westphalen y Julio Ramón Ribeyro. Dos soledades. Nota preliminar de-

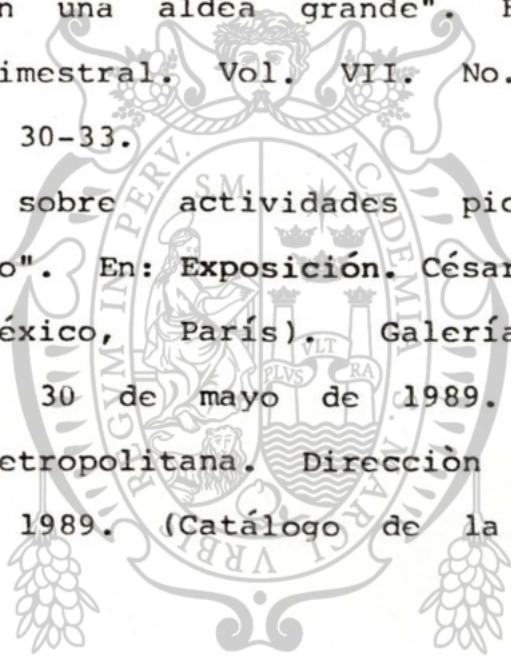


Julio Ortega. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974; p.p. 13-48. "En 1922: César Moro...". En: Debate. Revista bimestral. Vol. VII. No. 32. Mayo 1985; p.p. 56-59.

"La primera exposición surrealista en América Latina". En: Debate. Revista bimestral. Vol. VII. No. 34. julio 1985; p.p. 54-58.

"Nacido en una aldea grande". En: Debate. Revista bimestral. Vol. VII. No. 30. enero 1985; p.p. 30-33.

"Noticia sobre 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. 1989. (Catálogo de la exposición; s/p.).



XPOSIACION

DE LAS OBRAS



T A I M E D V O R
C E S A N M O N O
W A L D O P A R R A G U E Z
G A B R I E L A R I V A D E N E I R A
C A R L O S S O T O M A Y O R
M A R I A V A L E N C I A



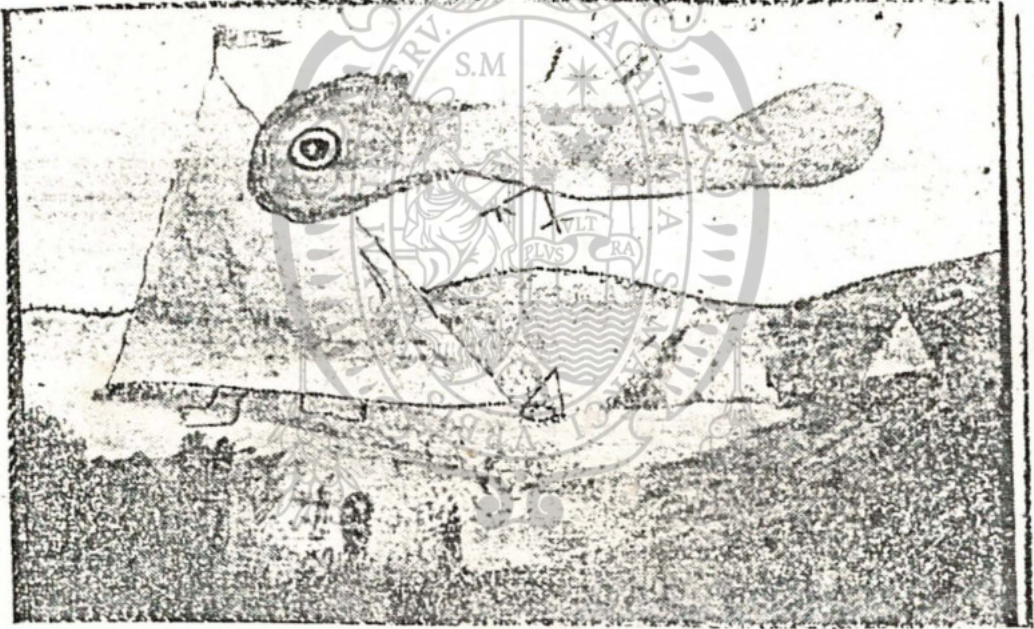
1935

IMPRESION 20

EXPOSICION

DE LAS OBRAS

D J A I M E D V O R
E C E S A R M O R O
W A L D O P A R R A G U E Z
G A B R I E L A R I V A D E N E I R A
C A R L O S S O T O M A Y O R
M A R I A V A L E N C I A



CESAR MORO

1935

PIETON

Lima

PRECIO: 20 Cts!

Mayo



Han sido traducidos del francés los textos de:

C o m t e d e L a u t R é a m o n t

A R a g o n

P e t r u s B o R e l

A n d r é B R e t o n

R e n é C R e v e l

G i o r g i o d e C h i R i c o

S a l v a d o r D a l í

P a u l E l u a r d

C é s a r M o r o

G é r a r d d e N e R v a l

F R a n c i s P i c a b i a

M a R q u i s d e S a d e

Y o u n g

Textos inéditos de:

A n g u i t a

C r e t i n A

R A f o M é n d e z

C é s A r M o r o

C A r l o s S o t o m a y o r

W e s t p h A l e n

Louis Cardona y Espayán



El arte es un producto farmacéutico para imbéciles

FRANCIS PICABIA.

Se abren, se cierran las exposiciones; se abren, se cierran las ventanas que renuevan el aire. En el Perú, donde todo se cierra, donde todo adquiere, más y más, un color de iglesia al crepúsculo, color particularmente horripilante, tenemos nosotros la simple temeridad de querer cerrar definitivamente las posibilidades de éxito a todo joven que desee pintar; esperamos desacreditar en tal forma la pintura en América, que ni uno solo de esos bravos e intrépidos pintores pueda ya enfrentarse a la tela, sin sentir la urgencia de mandar todo al Diablo y de hacerse reemplazar por un aspirador mecánico.

Sin duda, conocemos bien nuestras Debilidades: alguien entre nos otros pinta todavía impregnado de amor a la pintura, tal otro experimenta, por su parte, la necesidad malhana de firmar sus (?) obras; otros escogen sus colores; todos, en fin pintamos en lugar de simplemente recoger basuras y hacerlas enmarcar lujosamente.

Esta exposición, muestra sin embargo, tal cual es, por primera vez en el Perú, una colección sin elección de obras destinadas a provocar el desprecio y la cólera de las gentes que despreciamos y que detestamos. No tenemos ni el deseo ni la sospecha de Gustar; sabemos que no estamos sino con nosotros mismos y con aquellos que quisieran hacernos creer que están a nuestro lado; pero no hay que temer: los sabremos desenmascarar a su debido tiempo. Del otro lado están los zumbones, los astutos, los sabios, los perros guardianes, los artistas, los profesionales de los vernissages, etc... etc...

Y si alguien tuvo la ingenua idea de hacernos servir para algo, de emplearnos en algo o de pedirnos algo, que se desengañe y salga con toda la prisa de que sea capaz, a refrescarse en el primer abrevadero que encuentre.



MARIA VALENCIA

PIINTURA

César Meza
[Handwritten signature and scribbles]



César Moro

POR UN CAMPO DE MIGA DE PAN SE ALARGA DESMESURADA-
(MENTE UNA MANECILLA DE RELOJ)

ALTERNATIVAMENTE SE ILUMINAN O SE APAGAN EN ELLA UNOS
(OJOS DE CANGREJO O SERPIENTE

AL CONTRALUZ EMERGE UNA HUMAREDA DE PESTAÑAS CA-
(LADAS
Y DISPUESTAS COMO UNA TORRE QUE SIMULARA UNA MUJER AL
(DESVESTIRSE
OTROS ANIMALES MAS FAMILIARES COMO EL HIPOPOTAMO O
(EL ELEFANTE
HALLAN SU CAMINO ENTRE EL HUESO Y LA CARNE

UNA RED DE OJOS DE MEDUSA IMPIDE EL TRANSITO

POR EL ARENAL QUE SE EXTIENDE COMO UNA MANO ABAN-
(DONADA
A CADA PASO UNA BOLA DE MARFIL DICE SI EL AIRE ES VERDE
(O NEGRO

SI LOS OJOS PESAN IGUALES EN UNA BALANZA CRUZADA DE
(CABELLOS

Y ENCERRADA EN UN ACUARIO INSTALADO EN LO ALTO DE
(UNA MONTAÑA

REBALSANDO A VECES Y ARROJANDO A VECES COMO UNA CA-
(TAPULTA

CADAVERES ROSADOS O NEGROS O VERDES DE NIÑOS A LOS 8
(EXTREMOS

CADAVERES PINTADOS SEGUN LAS CEBRAS O LOS LEOPARDOS

Y QUE AL CAER SE ABREN TAN HERMOSAMENTE COMO UNA
(CAJA DE BASURA

EXTENDIDA EN MEDIO DE UN PATIO DE MARMOL ROSADO

ATRAE A LOS ALACRANES Y A LAS SERPIENTES DE AIRE

QUE ZUMBAN COMO UN MOLINO DEDICADO AL AMOR

APARTE UN HOMBRE DE METAL LLORA DE CARA A UNA PARED

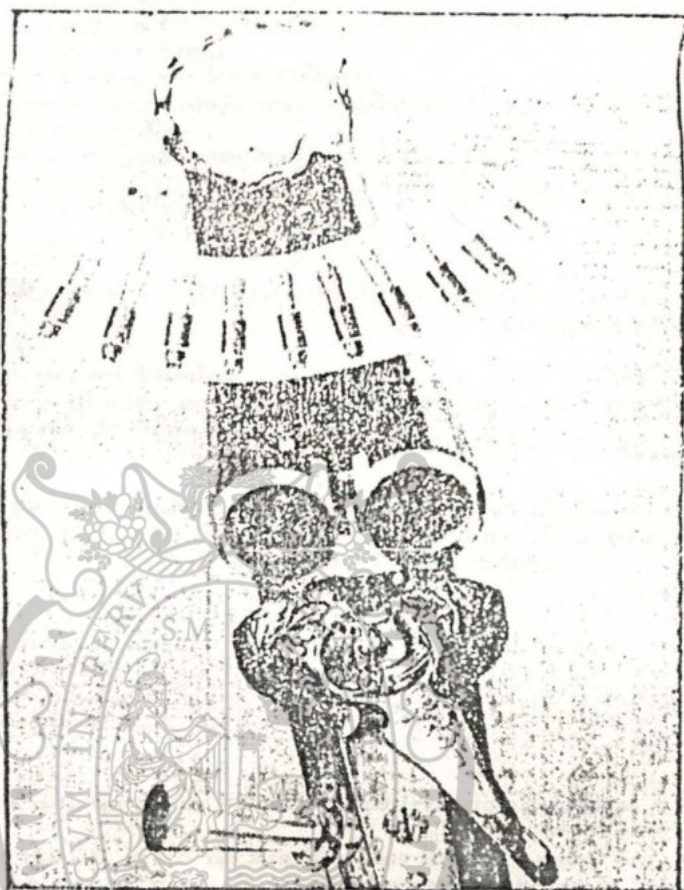
VISIBLE UNICAMENTE AL ESTALLAR CADA LAGRIMA

WESTPHALEN.



CUANDO HAYAIS ENCONTRADO UN SIGNO, VOLVEDLO Y REVOLVEDLO DE TODOS LADOS: MIRADLO DE FRENTE Y DE PERFIL, DELIMITADLO, HACEDLO DESAPARECER, NOTAD QUE FORMA TOMA EN SU LUGAR EL RECUERDO DE SU ASPECTO VED DE QUE LADO SE PARECE AL CABALLO Y DE CUAL OTRO SE PARECE A LA MOLDURA DE VUESTRO PLAFOND: CUANDO EVOCA EL ASPECTO DE LA ESCALA O EL DEL CASCO EMPENACHADO: EN QUE POSICION SE PARECE AL AFRICA QUE A SU VEZ SE PARECE A UN GRAN CORAZON.

Giorgio de Chirico



CEGAR MORO

Y cuando tiendo mis redes a los pájaros del sueño, espero ante todo captar los maravillosos paraísos de la lluvia total, el pájaro - lluvia así como hay el pájaro - lira.

ANDRE BRETON.

LAS VENTANAS ESTABAN ABIERTAS; EN LOS BALCONES, EN LAS TERRAZAS, LOS RICOS CLIENTES EN TRAJE DE SOIREE ESTABAN ASOMADOS, ATRAIDOS POR LOS CUCHICHEOS DE TODOS ESOS DIOS MARINOS VARADOS ALLA LEJOS, SOBRE LA PLAYA OSCURA.

GIORGIO DE CHIRICO.

La comodidad de la ropa
No es ejercicio suficiente

CRETINA

Allí un perro suspira hacia la vajilla de la mesa
Igual al que saca el viento de su programa
Hasta el momento en que las antorchas
Se enciendan en honor de las familias de este país
Para los andadores la llegada de la vejez se abre al mar
Los párpados van delante de sus cielos
Los pasos penetran hasta el olvido de los pájaros
No lagas daño al crimen
No hieras la sangre de las esculturas
Confieso que a veces mojo mis pupilas en el sol
Lámparas y maravillas
Sobre el pasto mojado empiezan las 12 p. m.

JULIO SOTOMAYOR.

TODAS LAS CREENCIAS SON IDEAS CALVAS.

Francis Picabia.

No parece que el hombre esté dotado de una facultad de admiración infinita, pues entonces no haría sino empezar a sorprenderse de sus más comunes maneras de pensar.

Aragon.

El casco que desciende sobre el patio del castillo de Otranto es bastante grande él solo para ocultar con su sombra todo el mezcquino mecanismo del Gólgota. Esto dicho se puede hablar de milagro.

Aragón.

Los ensueños del futuro
Indicando va con el dedo
La poción de un bebedero
Que alimenta la tea de destino
Al presente, al indicativo...

V. E.

Imaginación no es don sino por excelencia objeto de conquista.

La fórmula lamentable: "pero no era sino un sueño", cuyo uso, entre otros cinematográfico, ha contribuido no poco a hacer aparecer la hipocresía, ha cesado, desde hace tiempo, de merecer la discusión.

Desconfiar, como se hace, exageradamente, de la virtud práctica de la imaginación, es querer privarse, a toda costa, del auxilio de la electricidad, con la esperanza de devolver a la hulla blanca su conciencia absurda de cascada.

LO IMAGINARIO ES LO QUE TIENDE A SER REAL.

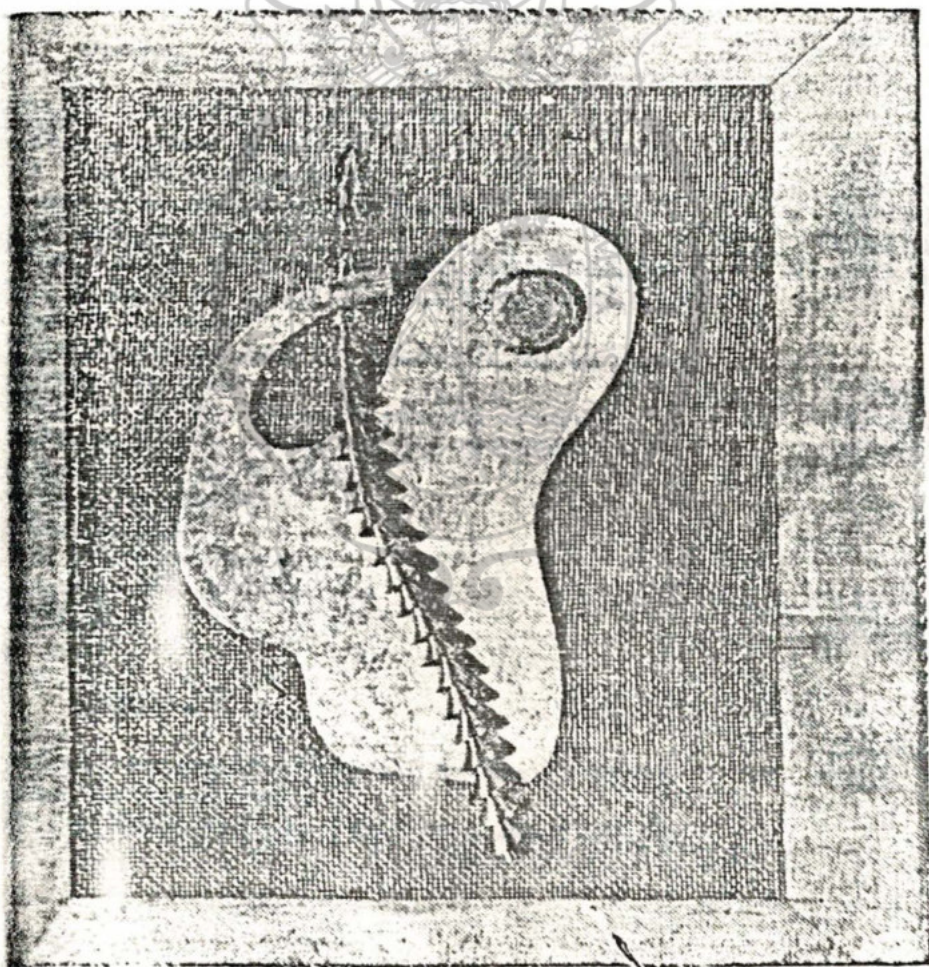
André Breton.

PAJAROS, PAJAROS. COMO ENVIDIO
VUESTRA SUERTE Y VUESTRA VIDA!

Petrus Borel.

Los caños de vuestras casas os dan un agua caliente y dudosa, si las salsas se encarnizan sobre vuestras comidas y si las salsas y las cremas se engrasan en vuestras alacenas, pensad en las cacerías de las regiones altas, pensad en los leones marinos mordiendo a grandes dentelladas la red de las embarcaciones que cabecean de manera inquietante; pensad también en los grandes bosques de pinos en los flancos de las montañas elevadas las que el sol desaparece en el aire clarificado, detrás de las cimas altas, y abre al declinar, las puertas a los vientos frescos que reaniman las plantas y las flores y hacen salir los animales de las madrigueras y madrigueras, donde los había arrojado el calor del mediodía. Pensad también en las ciudades benditas donde la niebla y la bruma extienden eternamente los bienhechores, donde los niños albinos pueden mirar fijamente en el disco del sol, donde los hombres tienen la piel clara y los ojos azules, donde los pintores trabajan detenidamente en retratos y en mariposas una vez terminados pueden ser examinados a la lupa.

Giorgio de Chirico.



REVOR

METAL.

JAIME DVOR

- 1 Metal.
- 2 Adioses.
- 3 Fin del viaje.

CESAR MORO

Peintures.

- 4 Piéton.
- 5 Tableau usé jusqu'à la corde par la parole et par l'odeur.
- 6 Pompeii.
- 7 Tête de lierre.
- 8 Femme imbécile au regard intelligent coiffée d'un châle.
- 9 Tableau sans titre portant l'inscription: Eluard.
- 10 Très émouvant tableau.

Dessins.

- 11 Objets vénérables dans la mer.
- 12 Nous sommes de retour.
- 13 - 17 Lueurs aux fenêtres.
- 18 Personnage chantant à sa fenêtre.
- 19 Les visiteurs la nuit.
- 20 "Les tâches ocellées du tigre sont produites par la pluie de tomates sur le tigre femelle en état de grossesse".
- 21 Tête de femme pour les nouveaux sarcophages égypto-romains.
- 22 Tête de femme dévorée par les éléments.
- 23 Tête de femme peinte sur une muraille.
- 24 Au fin fond de la forêt.
- 25 Une belle situation.
- 26 Une guérison.
- 27 Les desseins grecques.
- 28 Paysage sur une branche.
- 29 Beau fixe.

Collages.

- 30 Adorée au grand air (L'art de lire l'avenir).
- 31 L'art de lire l'avenir.
- 32 Il y a cinquante ans c'était une basse misère

CATALC

EL UNIVERSO - SC

TODA LA VIDA SE HA DESLIZ
COMO UN AGATA PARA MOI
LA MAS HERMOSA DE LAS N

2

NO HAY QUE VER LA REALID.

3

LA SANGRE CORRIENDO SOBI
ME HACE SANDALIAS
SOBRE UNA SILLA EN MEDIO
OBSERVO LAS MUCHACHAS
QUE SALEN DE LA ESCUELA FU

4

INMOVIL
HABITO ESTA ESPINA Y MI GA
SOBRE LOS SENOS DELICIOSO
SERIA Y

5

LOS PAJAROS PERFUMAN LOS
LAS ROCAS LOS GRANDES LA

6

GANAR AL JUEGO DE PERFI
QUE UN PAJARO SE QUEDE

PAUL

DGO



SOLEDAD

ESLIZADO POR MIS
(ARRUGAS
MODELAR
AS MASCARAS FU-
(NEBRES

ALIDAD TAL COMO
YO SOY.

SOBRE LAS LOSAS

EDIO DE LA CALLE
HAS CRIOLLAS
LA FUMANDO PIPA.

MI GARRA SE POSA
CIOSOS DE LA MI-
IA Y DEL CRIMEN.

N LOS BOSQUES
S LAGOS NOCTUR-
(NOS

PERFIL
EDE EN SUS ALAS

PAUL ELUARD.

les cheveux les pierres les boutons les cha-
peaux les loutres les aiguilles les manteaux en
chinchilla les épées de glace les glaçons si dif-
ferents des pélicans roses aux yeux d'écumoire
aux flancs laiteux pleins de graffitti lumineux
la nuit en haute mer... etc... etc...

Maintenant le feu brûle; les pélicans roses
aux graffitti lumineux la nuit les loutres plus
gaies qu'une montre folle frite dans l'huile les
belles épées ensanglantées jusqu'au pommeau
les cheveux évocateurs des bolides les cha-
peaux comme des massues les pierres comme
l'ombre fugace de fougères de verre... etc...
etc...

- 33 Nuit après nuit.
34 La terre est ronde.
35 L'abominable couleur verte.
36 Tête.
37 Des oiseaux sont emprisonnés et conduits au
bal.
38 Maternité.
39 De grand matin.
40 Cherchez les têtes de mort en émeraude.
41 L'oeil antropophage au dessus du ciel cherche
un oeil nu nez de plâtre un ciel nu né du plâ-
tre les pétrels brillent loin dans le granit mé-
naçant du délire.

WALDO PARRAGUEZ

- 42 Escultura.

GABRIELA RIVADENEIRA

- 43 Madera.

CARLOS SOTOMAYOR

- 44 - 49 Dibujos.

MARIA VALENCIA

- 50 Pintura.
51 Pintura.
52 Collage.

SI SE HABLA DE POESIA, UNA FRASE DEBE SER CITADA, LA DE LAUTREAMONT QUE TENIA BIEN ALGUN DERECHO A EXPRESARSE SOBRE EL ASUNTO: LA POESIA DEBE SER HECHA POR TODOS, NO POR UNO. COMENTANDO ESTA PROPOSICION ESCRIBE PAUL ELUARD: LA POESIA PURIFICARA A LOS HOMBRES, A TODOS LOS HOMBRES, TODAS LAS TORRES DE MARFIL SERAN DEMOLIDAS, TODAS LAS PALABRAS SERAN SAGRADAS, Y HABRIENDO AL FIN TRANSTORNADO LA REALIDAD, EL HOMBRE NO TENDRA SINO QUE CERRAR LOS OJOS PARA QUE SE ABRA LAS PUERTAS DE LO MARAVILLOSO.

RENE CREVEL.

No tratar de actuar sobre el mundo exterior, aceptarlo tal como es, aceptar volverse tal como él es, por hipocresía, oportunismo, cobardía, disfrazarse con los colores del ambiente, ese es el realismo.

RENE CREVEL.

Una mañana he visto a una paloma cagar en el aire y esto era tan hermoso como el niño que la veía con los ojos levantados y recibía con re, conociéndola dulce bola en la boca.

WESTPHALEN.



CARLOS SOTOMAYOR



Cuanto más cumplen su tarea
las golondrinas de Mulford Lane
más las trata la vaca de vísceras esponjadas.

La familiaridad de los espirituosos
vuelve espirituales los bolsones de los vestiginosos colibris.

La madurez de los leones favorece
el incesto de armadillos y palomas.

Cubierta la cabeza de cristales de sal
puede verse la estratificación de los pájaros.

Pájaro estratega pájaro de fuego
corre hacia la medianoche ensangrentada!

Pájaro agorero pájaro mendigo
no lleses más los dientes hilarantes.

La mezcla de obispos triturados
y de saliva de chacal origina
el pájaro - mitra.

Los pájaros de rapiña llevarán al cielo
las entrañas del Papa obsceno.

CESAR MORO.

NO HAY NADA INCOMPRESIBLE

Comte de Lautréamont

Una actividad de tendencia moral podría provocarse por la voluntad violentamente paranoica de sistematizar la confusión.

El hecho mismo de la paranoia, y especialmente la consideración de su mecanismo como fuerza y poder, nos conducen a las posibilidades de una crisis mental de orden quizá equivalente, pero en todo caso a las antípodas de la crisis a la cual nos somete igualmente el hecho de la alucinación.

Yo creo que está próximo el momento en que, por un proceso de carácter paranoico y activo del pensamiento, será posible (simultáneamente al automatismo y a otros estados pasivos) sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad.

Salvador Dali.

PUEBLO VANO Y SUPERSTICIOSO DEJA DE HORRORIZARTE A LOS GRITOS DE ESTE PAJARO VOLANDO CERCA DE TU VENTANA.

YOUNG.



César Moro

Con mudable galope
desde el ángulo facial de los pies poblados de cejas
variante despejada doble nariz cruzada a la rodilla
en el cinturón de una flor aletea un platillo
en los hombros con raíces de algas
sobrenada un mar inmediatamente dormido
relincha un hipocampo por el cactus restaurado
la lengua de un botín en la corbata fotografiado
dos botones muy claros en el botín muy claro
al correrse de hilachas la media del establo
si damos crédito al rinoceronte generoso y académico
se tratará de una maniaca gelatina
se puede ver como una medusa logró amarrar el agua
pero es un gusano desbocado bajo la lluvia
hasta la mujer recortada
que se baraja dando las espaldas a un mar que brota de la cámara oscura
servirá postre de frutas en el verdadero desnudo
desde un canasto de moras pepinos y fresas
chapotearo hasta que las palabras sean un mismo sonido
quién habrá puesto una cabeza de cuero
tan bien horneada al parecer en el paisaje
que no podrá César
cae a medio caer una hoja que ya no cae
con las raíces de alga los traspuntos de un maíz elegancia
en un bosque cualquier estrella sobre la nuca
eco poderoso de un horno
de un grito lanzado debajo del agua
ave foxtrot romano vamos a bailar
escoja su pareja colgada en aquella pared
podría remover la cadena de la marca con un mondadientes
ya lo conoce como si nunca le hubiera estrechado los dientes
le mira correr por el salón como un condenado
se ha devorado la cancha, ha soplado la cancha
no ha confundido la cancha el tiempo es variado.

RAFO MENDEZ.

María Valencia

YO COLMABA SU ESPEJO
LA SOMBRA DE SU ROSTRO SALIA A RECIBIRLA
DE LOS CIMIENTOS DE LA CASA
LA CLARIDAD DE SU CARA AL SER VISTA
COMO PIEDRA GOLPEABA EL AGUA DE MIS ANIMALES
REUNIO LOS GESTOS DEL CUERPO
SOLA DE ABANDONO AQUI LOS PIES CAYERON
HACIA ARRIBA: EL CIELO SE RENUEVA

EDUARDO ANGUITA.



Puede imaginarse el tiempo en que los pintores ni aún encargarán a otros extender el color, ni aún siquiera dibujarán. El COLLAGE nos da un sabor anticipado de este tiempo venidero.

ARAGON

Las gentes de buen gusto están podridas

FRANCIS PICABIA.

TODOS LOS SIGNOS ANUNCIAN EL ADVENIMIENTO DE LA GRAN EPOCA DE OPERA QUE ANULARA CASI COMPLETAMENTE EL CINEMA EN LOS TIEMPOS VENIDEROS.

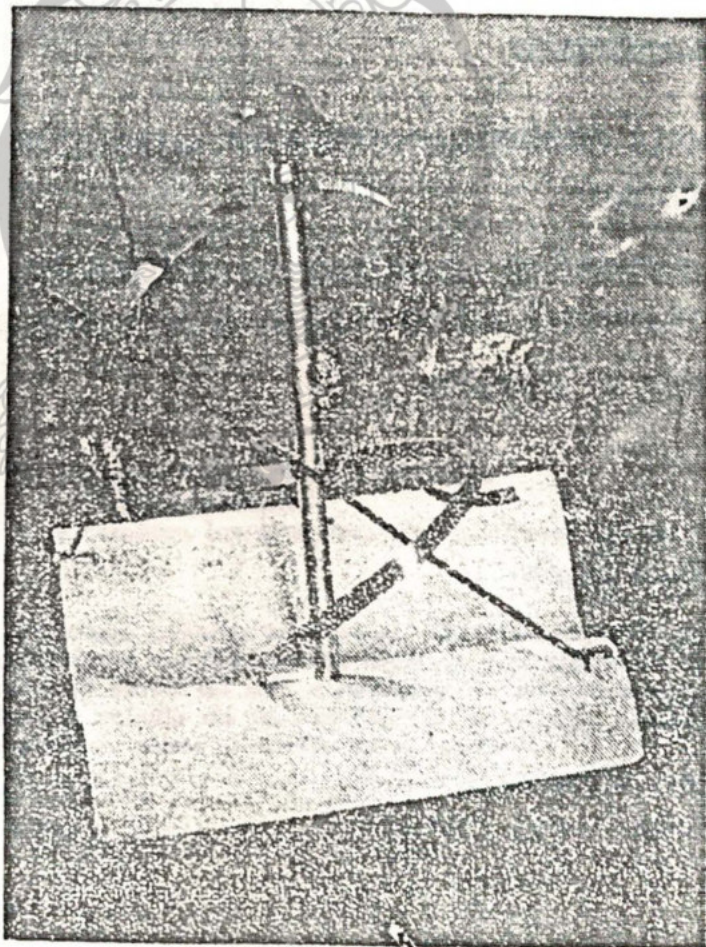
SALVADOR DALI.

Ayl Qué feliz debe ser
la muerte del pájaro — en los bosques!

Gérard de NERVAL.

MI IDEA GENERAL AL ESCRIBIR CON BUQUEL EL ESCENARIO DE "LA EDAD DE ORO": HA SIDO DE PRESENTAR LA LINEA RECTA Y PURA DE "CONDUCTA" DE UN SER QUE PERSIGUE EL AMOR A TRAVES LOS INNOBLES IDEALES HUMANITARIO PATRIOTICO Y OTROS MISERABLES MECANISMOS DE LA REALIDAD.

SALVADOR DALI.





Vuelvan las hormigas a animarse en tu boca
Vuelva la lágrima a la pradera de los peces disecados.

EL GRITO DE LAS AVES GIRA COMO UNA ESPADA.

La voz es una corza sobre una hoja de sal o un avión husmeado por los
chanchos.

Ciudad escondida entre los labios
Ventura o tempestad o torrente
Ciudad igual a una corriente de aire
Entre una hoja de afeitar y una pestaña abandonada.

Irreconciliablemente unidos,
al borde de la desesperación
cambiando tarjetas de visita

El amor ha cambiado de rostro
De cada uno de los párpados de cera
Pende una pesa de bronce reluciente
Al extremo de un hilo de 50 centímetros
Un imperdible largo como una mano
Está clavado en la nariz formando un ángulo
de 20° con el meridiano de Greenwich
El rostro vuela pesadamente entre el día y la noche
Sin saber con cuál de las medallas quedarse

WESTPHALEN.

EL ESPIRITU DE FAMILIA HA HECHO CARNIVORO AL HOMBRE.

PICABIA.

**Cuando el ateísmo quiera mártires, que
los designe: mi sangre está pronta:**

MARQUIS DE SADE.

El inmenso tedio es un calzoncillo
Para elefantes
Que caminan los pies desnudos alrededor del sol.

Francis Picabia.

En las próximas mitologías morales, ocuparán lugar de una manera
usual las reproducciones esculturales de diversas alegorías edificantes, entre
las cuales se señalará como las más ejemplares: la de una pareja de ciegos
entredevorándose y aquella de un adolescente de mirada nostálgica "escu-
piendo por puro placer sobre el retrato de su madre".

SALVADOR DALI.



AVISO

VICENTE HUIDOBRO, EL VETERANO DEL ABRIVISMO EN AMERICA, ESTAFA DESDE UN PAPELUCHO TITULADO "OMBLIGO", LA IGNORANCIA Y LA BUENA FE DE SUS ADMIRADORES (?). NO ES QUE ESTO SEA NOVEDAD EN EL VIEJO PALADIN DEL TRUCO; SU POESIA (???) HA SIDO SIEMPRE EL REFLEJO TERRIBLEMENTE EMPOBRECIDO DE SUS FRECUENTACIONES LITERARIAS Y DE SUS VIÑEDOS DE CHILE. AHORA QUE ESTE CONTEMPORANEO DE CECILE SOREL, SABE ESCOJER SUS TEXTOS, ES MENOS RETARDATARIO QUE NERUDA PLAGIANDO A TAGORE DE GRATA RECORDACION.

VUESTRO VICENTE, CON UNA FRESCURA QUE HACE HONOR A SU RANCIA EXPERIENCIA DE RATON DEL MOVIMIENTO LITERARIO MODERNO, LA EMPRENDE ESTA VEZ NADA MENOS QUE CON EL MARAVILLOSO TEXTO: "UNA GIRAFA", DE LUIS BURUEL, PUBLICADO EN: "LE SURREALISME AU SERVICE DE LA REVOLUTION" (Nº 6, 5 DE MAYO DE 1933). TEXTO ALTAMENTE POETICO, DEL QUE EL IMITADOR DE PIERRE REVERDY, HACE UNA LAMENTABLE PARODIA UMBILICAL: "EL ARBOL EN CUARENTENA". (VER "OMBLIGO" SETIEMBRE 1934, SANTIAGO DE CHILE).

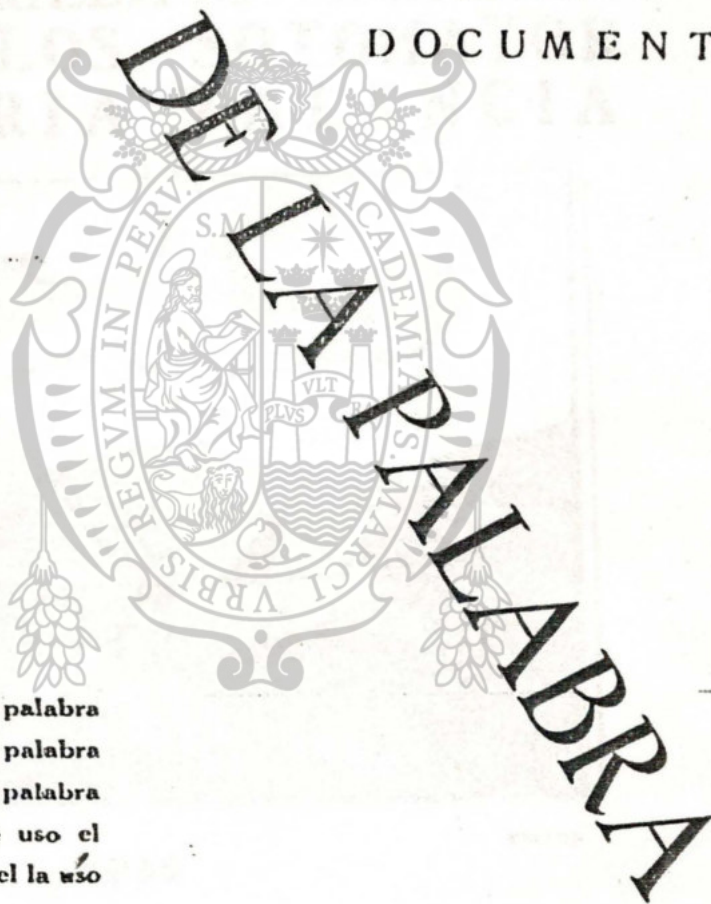
HUIDOBRO SE CUBRE ACTUALMENTE CON EL RESPLANDOR QUE DEMASIADO PIADOSAMENTE LE PRESTAN LOS JOVENES DE CHILE; NO SERA ESTA TRETA DE MALA LEY LA QUE NOS IMPIDA SEÑALARLO ANTE SUS ESCASOS SEGUIDORES COMO UN MEDIOCRE COPISTA Y UN NAUSEABUNDO FANTOCHE LITERARIO, PODRIDO MANTENEDOR DEL CONFUSIONISMO, UNICA ESCUELA DE LA QUE PUEDE PROCLAMARSE MENTOR "EN CUARENTENA".

C E S A R M O R O .

PROXIMAMENTE:

EL USO DE

P O E S I A
C R I T I C A
D O C U M E N T O S

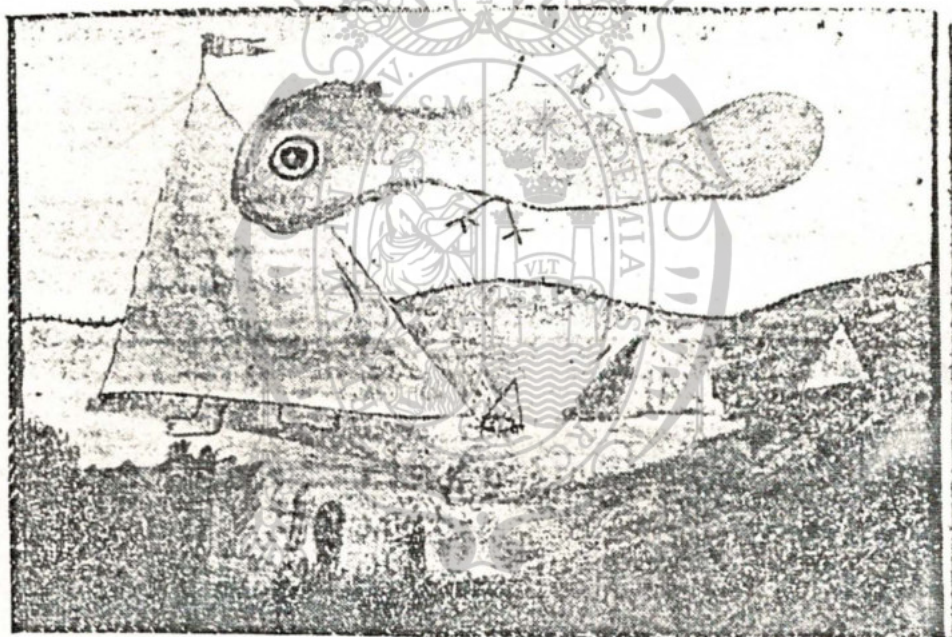


EL uso de la palabra
USO el de la palabra
DE el uso la palabra
LA palabra de uso el
PALABRA de el la uso

EXPOSICION

DE LAS OBRAS

D J A I M E D V O R
C E S A R M O R O
W A L D O P A R R A G U E Z
E G A B R I E L A R I V A D E N E I R A
C A R L O S S O T O M A Y O R
M A R I A V A L E N C I A



CESAR MORO

1935

PIETON

Lima

PRECIO: 20 Cts!

Mayo

Han sido traducidos del francés los textos de:



Comte de Laut Réamont

ARagon

Petrus BoRei

André Breton

René Crevel

Giorgio de Chirico

Salvador Dalí

Paul Eluard

César Moro

Gérard de Nerval

Francis Picabia

Marquis de Sade

Young

Textos inéditos de:

Anguita

Cretina

Rafael Méndez

César Moro

Carlos Sotomayor

Westphalen



Luis Cardona y Aragón

El arte es un producto farmacéutico para imbéciles

FRANCIS FICABIA.

Se abren, se cierran las exposiciones; se abren, se cierran las ventanas que renuevan el aire. En el Perú, donde todo se cierra, donde todo adquiere, más y más, un color de iglesia al crepúsculo, color particularmente horripilante, tenemos nosotros la simple temeridad de querer cerrar definitivamente las posibilidades de éxito a todo joven que desee pintar; esperamos desacreditar en tal forma la pintura en América, que ni uno solo de esos bravos e intrépidos pintores pueda ya enfrentarse a la tela, sin sentir la urgencia de mandar todo al Diablo y de hacerse reemplazar por un aspirador mecánico.

Sin duda, conocemos bien nuestras Debilidades: alguien entre nosotros pinta todavía impregnado de amor a la pintura, tal otro experimenta, por su parte, la necesidad malsana de firmar sus (?) obras; otros escojen sus colores; todos, en fin pintamos en lugar de simplemente recoger basuras y hacerlas enmarcar lujosamente.

Esta exposición, muestra sin embargo, tal cual es, por primera vez en el Perú, una colección sin elección de obras destinadas a provocar el desprecio y la cólera de las gentes que despreciamos y que detestamos. No tenemos ni el deseo ni la sospecha de Gustar; sabemos que no estamos sino con nosotros mismos y con aquellos que quisieran hacernos creer que están a nuestro lado; pero no hay que temer: los sabremos desenmascarar a su debido tiempo. Del otro lado están los zumbones, los astutos, los sabios, los perros guardianes, los artistas, los profesionales de los vernissages, etc. . . , etc. . .

Y si alguien tuvo la ingenua idea de hacernos servir para algo, de emplearnos en algo o de pedirnos algo, que se desengañe y salga con toda la prisa de que sea capaz, a refrescarse en el primer abrevadero que encuentre.



MARIA VALENCIA

PINTURA

César Mezza



César Moro

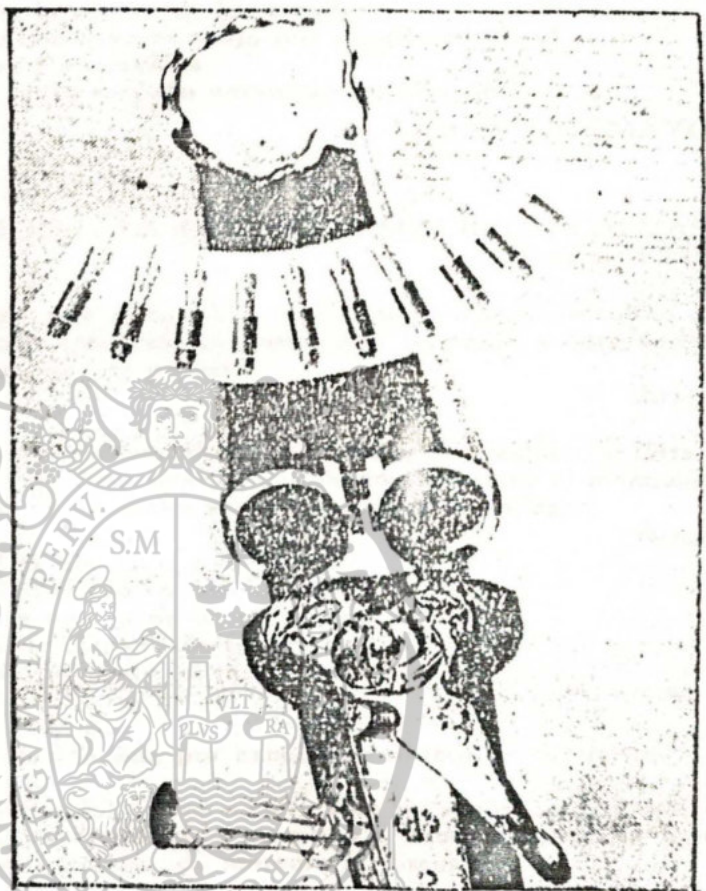
POR UN CAMPO DE MIGA DE PAN SE ALARGA DESMESURADA-
(MENTE UNA MANECILLA DE RELOJ)
ALTERNATIVAMENTE SE ILUMINAN O SE APAGAN EN ELLA UNOS
(OJOS DE CANGREJO O SERPIENTE)
AL CONTRALUZ EMERGE UNA HUMAREDA DE PESTAÑAS CA-
(LADAS)
Y DISPUESTAS COMO UNA TORRE QUE SIMULARA UNA MUJER AL
(DESVESTIRSE)
OTROS ANIMALES MAS FAMILIARES COMO EL HIPOPOTAMO O
(EL ELEFANTE)
HALLAN SU CAMINO ENTRE EL HUESO Y LA CARNE
UNA RED DE OJOS DE MEDUSA IMPIDE EL TRANSITO
POR EL ARENAL QUE SE EXTIENDE COMO UNA MANO ABAN-
(DONADA)
A CADA PASO UNA BOIA DE MAFIL, DICE SI EL AIRE ES VERDE
(O NEGRO)
SI LOS OJOS PESAN IGUALES EN UNA BALANZA CRUZADA DE
(CABELLOS)
Y ENCERRADA EN UN ACUARIO INSTALADO EN LO ALTO DE
(UNA MONTAÑA)
REBALSANDO A VECES Y ARROJANDO A VECES COMO UNA CA-
(TAPULTA)
CADAVERES ROSADOS O NEGROS O VERDES DE NIÑOS A LOS 8
(EXTREMOS)
CADAVERES PINTADOS SEGUN LAS CEBRAS O LOS LEOPARDOS
Y QUE AL CAER SE ABREN TAN HERMOSAMENTE COMO UNA
(CAJA DE BASURA)
EXTENDIDA EN MEDIO DE UN PATIO DE MARMOL ROSADO
ATRAE A LOS ALÁCRAÑES Y A LAS SERPIENTES DE AIRE
QUE ZUMBAN COMO UN MOLINO DEDICADO AL AMOR
APARTE UN HOMBRE DE METAL LLORA DE CARA A UNA PARED
VISIBLE UNICAMENTE AL ESTALLAR CADA LAGRIMA

WESTPHALEN.



CUANDO HAYAIS ENCONTRADO UN SIGNO, VOLVEDLO Y REVOLVEDLO DE TODOS LADOS; MIRADLO DE FRENTE Y DE PERFIL, DELIMITADLO, HACEDLO DESAPARECER, NOTAD QUE FORMA TOMA EN SU LUGAR EL RECUERDO DE SU ASPECTO: VED DE QUE LADO SE PARECE AL CABALLO Y DE CUAL OTRO SE PARECE A LA MOLDURA DE VUESTRO PLAFOND; CUANDO EVOCA EL ASPECTO DE LA ESCALA O EL DEL CASCO EMPENACHADO; EN QUE POSICION SE PARECE AL AFRICA QUE A SU VEZ SE PARECE A UN GRAN CORAZON.

Giorgio de Chirico.



CE SAR M O R O

Y cuando tiendo mis redes a los pájaros del zueño, espero ante todo captar los maravillosos paraísos de la lluvia total, el pájaro - lluvia así como hay el pájaro - lira.

ANDRE BRETON.

LAS VENTANAS ESTABAN ABIERTAS; EN LOS BALCONES, EN LAS TERRAZAS, LOS RICOS CLIENTES EN TRAJE DE SOIREE ESTABAN ASOMADOS, ATRAIDOS POR LOS CUCHICHEOS DE TODOS ESOS DIOS MARINOS VARADOS ALLA LEJOS, SOBRE LA PLAYA OSCURA.

GIORGIO DE CHIRICO.

La comodidad de la ropa
No es ejercicio suficiente

CRETINA



Allí un perro suspira hacia la vajilla de la mesa
 Igual al que saca el viento de su programa
 Hasta el momento en que las antorchas
 Se enciendan en honor de las familias de este país
 Para los andadores la llegada de la vejez se abre al mar
 Los párpados van delante de sus cielos
 Los pasos penetran hasta el olvido de los pájaros
 No hagas daño al crimen
 No hieras la sangre de las esculturas
 Confieso que a veces mojo mis pupilas en el sol
 Lámparas y maravillas
 Sobre el pasto mojado empieza a las 12 p. m.

JULIO SOTOMAYOR.

TODAS LA CREENCIAS SON IDEAS CALVAS.

Francis Picabia.

No parece que el hombre esté dotado de una facultad de admiración infinita, pues entonces no haría sino empezar a sorprenderse de sus más comunes maneras de pensar.

Aragón.

El casco que descende sobre el patio del castillo de Otranto es bastante grande él solo para ocultar con su sombra todo el mezcquino mecanismo del Gólgota. Esto dicho se puede hablar de milagro.

Aragón.

Los ensueños del futuro
 Indicando va con el dedo
 La poción de un bebedero
 Que alimenta la tea de destino
 Al presente, al indicativo.

V. E.

Imaginación no es don sino por excelencia objeto de conquista.

La fórmula lamentable: "pero no era sino un sueño", cuyo uso, entre otros cinematográfico, ha contribuido no poco a hacer aparecer la hipocresía, ha cesado, desde hace tiempo, de merecer la discusión.

Desconfiar, como se hace, exageradamente, de la virtud práctica de la imaginación, es querer privarse, a toda costa, del auxilio de la electricidad, con la esperanza de devolver a la hulla blanca su conciencia absurda de cascada.

LO IMAGINARIO ES LO QUE TIENDE A SER REAL.

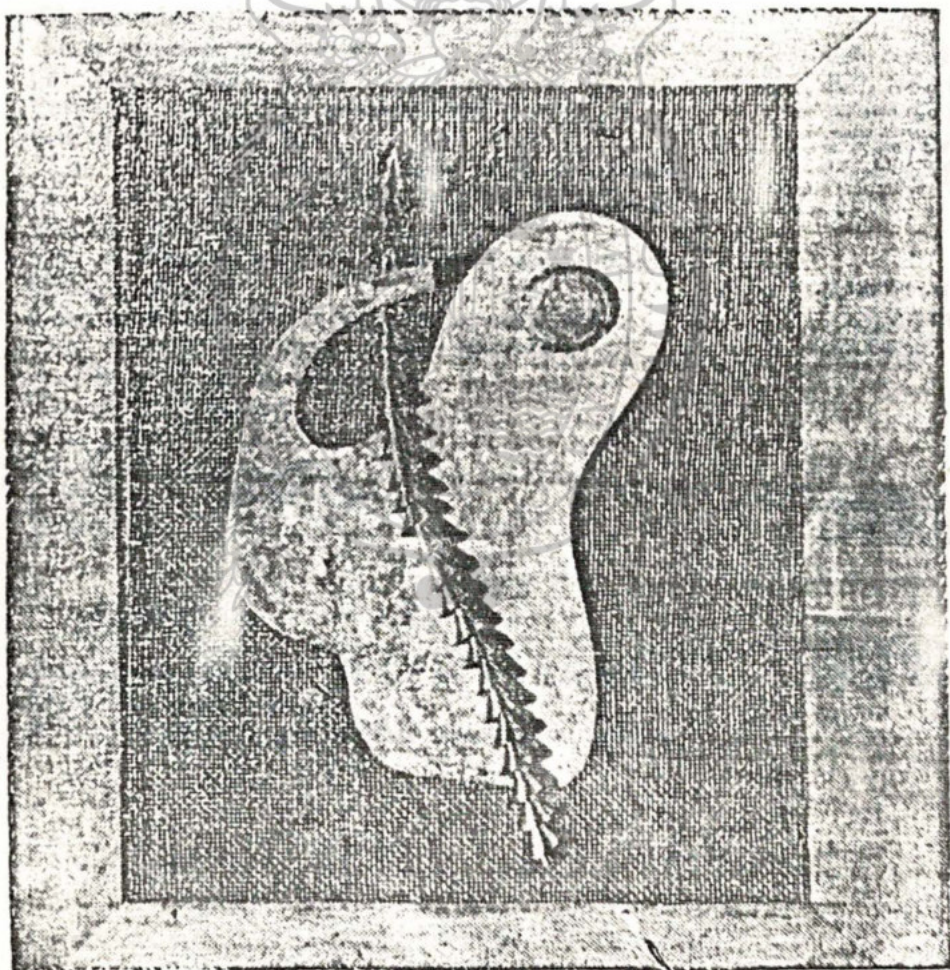
André Breton.

PAJAROS, PAJAROS. COMO ENVIDIO
 VUESTRA SUERTE Y VUESTRA VIDA!

Petrus Borel.

Si los caños de vuestras casas os dan un agua caliente y dudosa, si las moscas se encarnizan sobre vuestras comidas y si las salsas y las cremas se avinagran en vuestras alacenas, pensad en las cacerías de las regiones polares, pensad en los leones marinos mordiendo a grandes dentelladas la madera de las embarcaciones que cabecean de manera inquietante; pensad también en los grandes bosques de pinos en los flancos de las montañas elevadas en las que el sol desaparece en el aire clarificado, detrás de las cimas rocosas, y abre al declinar, las puertas a los vientos frescos que reaniman las plantas y las flores y hacen salir los animales de las madrigueras y matorrales, donde los había arrojado el calor del mediodía. Pensad también en esas ciudades benditas donde la niebla y la bruma extienden eternamente sus velos bienhechores, donde los niños albinos pueden mirar fijamente en pleno día el disco del sol, donde los hombres tienen la piel clara y los ojos azules, y donde los pintores trabajan detenidamente en retratos y en marinas que una vez terminados pueden ser examinados a la lupa.

Giorgio de Chirico.



JAIME DVOR

METAL.

JAIME DVOR

- 1 Metal.
- 2 Adioses.
- 3 Fin del viaje.

CESAR MORO

Peintures.

- 4 Piéton.
- 5 Tableau usé jusqu'à la corde par la parole et par l'odeur.
- 6 Pompeï.
- 7 Tête de lierre.
- 8 Femme imbécile au regard intelligent coiffée d'un châle.
- 9 Tableau sans titre portant l'inscription: Eluard.
- 10 Très émouvant tableau.

Dessins.

- 11 Objets vénérables dans la mer.
- 12 Nous sommes de retour.
- 13 - 17 Lueurs aux fenêtres.
- 18 Personnage chantant à sa fenêtre.
- 19 Les visiteurs la nuit.
- 20 "Les tâches ocellées du tigre sont produites par la pluie de tomates sur le tigre femelle en état de grossesse".
- 21 Tête de femme pour les nouveaux sarcophages égypto-romains.
- 22 Tête de femme dévorée par les éléments.
- 23 Tête de femme peinte sur une muraille.
- 24 Au fin fond de la forêt.
- 25 Une belle situation.
- 26 Une guérison.
- 27 Les desseins grecques.
- 28 Paysage sur une branche.
- 29 Beau fixe.

Collages.

- 30 Adorée au grand air (L'art de lire l'avenir).
- 31 L'art de lire l'avenir.
- 32 Il y a cinquante ans c'était une basse misère

CATALO

EL UNIVERSO -

TODA LA VIDA SE HA DES

COMO UN AGATA PARA M
LA MAS HERMOSA DE LA

2

NO HAY QUE VER LA REA

3

LA SANGRE CORRIENDO S
ME HACE SANDALIAS
SOBRE UNA SILLA EN ME
OBSERVO LAS MUCHACH
QUE SALEN DE LA ESCUELA

4

INMOVIL
HABITO ESTA ESPINA Y M
SOBRE LOS SENOS DELIC
SERL

5

LOS PAJAROS PERFUMAN
LAS ROCAS LOS GRANDES

6

GANAR AL JUEGO DE LA P
QUE UN PAJARO SE QUI

P.

LOGO



RSQ - SOLEDAD

1
E HA DESLIZADO POR MIS
(ARRUGAS
A PARA MODELAR
SA DE LAS MASCARAS FU-
(NEBRES

2

R LA REALIDAD TAL COMO
YO SOY.

3

RIENDO SOBRE LAS LOSAS
ALIAS
A EN MEDIO DE LA CALLE
UCHACHAS CRIOLLAS
A ESCUELA FUMANDO PIPA.

4

PINA Y MI GARRA SE POSA
OS DELICIOSOS DE LA MI-
SERIA Y DEL CRIMEN.

5

RFUMAN LOS BOSQUES
GRANDES LAGOS NOCTUR-
(NOS

6

GO DE PERFIL
O SE QUEDE EN SUS ALAS

PAUL ELUARD.

les cheveux les pierres les boutons les cha-
peaux les loutres les aiguilles les manteaux en
chinchilla les épées de glace les glaçons si dif-
ferents des pélicans roses aux yeux d'écumoire
aux flancs laiteux pleins de graffitti lumineux
la nuit en haute mer... etc... etc...

Maintenant le feu brûle; les pélicans roses
aux graffitti lumineux la nuit les loutres plus
gaies qu'une montre folle frite dans l'huile les
belles épées ensanglantées jusqu'au pommeau
les cheveux évocateurs des bolides les cha-
peaux comme des massues les pierres comme
l'ombre fugace de fougères de verre... etc...
etc...

- 33 Nuit après nuit.
- 34 La terre est ronde.
- 35 L'abominable couleur verte.
- 36 Tête.
- 37 Des oiseaux sont emprisonnés et conduits au bal.
- 38 Maternité.
- 39 De grand matin.
- 40 Cherchez les têtes de mort en émeraude.
- 41 L'œil antropophage au dessus du ciel cherche un oeil nu nez de plâtre un ciel nu né du plâtre les pétrels brillent loin dans le granit menaçant du délire.

WALDO PARRAGUEZ

42 Escultura.

GABRIELA RIVADENEIRA

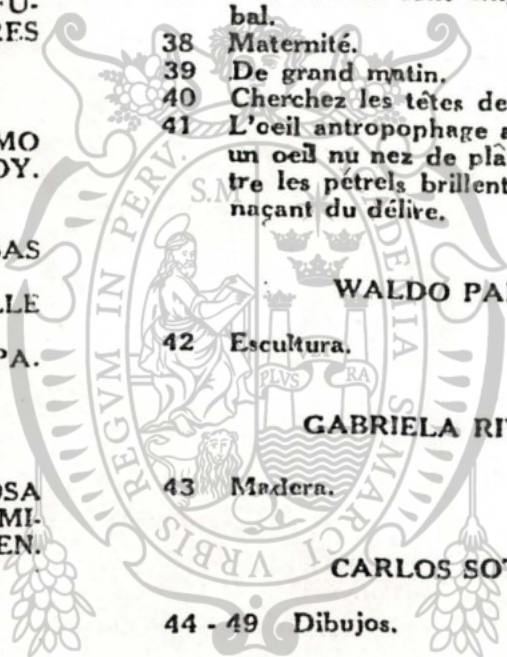
43 Madera.

CARLOS SOTOMAYOR

44 - 49 Dibujos.

MARIA VALENCIA

- 50 Pintura.
- 51 Pintura.
- 52 Collage.





SI SE HABLA DE POESIA, UNA FRASE DEBE SER CITADA, LA DE LAUTREAMONT QUE TENIA BIEN ALGUN DERECHO A EXPRESARSE SOBRE EL ASUNTO: LA POESIA DEBE SER HECHA POR TODOS, NO POR UNO. COMENTANDO ESTA PROPOSICION ESCRIBE PAUL ELUARD: LA POESIA PURIFICARA A LOS HOMBRES, A TODOS LOS HOMBRES, TODAS LAS TORRES DE MARFIL SERAN DEMOLIDAS, TODAS LAS PALABRAS SERAN SAGRADAS, Y HABIENDO AL FIN TRANSCORNADO LA REALIDAD, EL HOMBRE NO TENDRA SINO QUE CERRAR LOS OJOS PARA QUE SE ABRAN LAS PUERTAS DE LO MARAVILLOSO.

RENE CREVEL.

No tratar de actuar sobre el mundo exterior, aceptarlo tal como es, aceptar volverse tal como él es, por hipocresía, oportunismo, cobardía, disfrazarse con los colores del ambiente, ese es el realismo.

RENE CREVEL.

Una mañana he visto a una paloma cagar en el aire y esto era tan hermoso como el niño que la veía con los ojos levantados y recibía con reconocimiento la dulce bola en la boca.

WESTPHALEN.



CARLOS SOTOMAYOR



Cuanto más cumplen su tarea
 las gelondrinas de Mulford Lane
 más las trata la vaca de vísceras esponjosas.

La familiaridad de los espirituosos
 vuelve espirituales los bolsenes de los vertiginosos colibris.

La madurez de los leones favorece
 el incesto de armadillos y palomas.

Cubierta la cabeza de cristales de sal
 puede verse la estratificación de los pájaros.

Pájaro estratega pájaro de fuego
 corre hacia la medianoche ensangrentada!

Pájaro agorero pájaro mendigo
 no llesves más los dientes hilarantes.

La mezcla de obispos triturados
 y de saliva de chacal origina
 el pájaro - mitra.

Los pájaros de rapiña llevarán al cielo
 las entrañas del Papa obsceno.

CESAR MORO.

NO HAY NADA INCOMPREENSIBLE

Comte de Lautréamont

Una actividad de tendencia moral podría provocarse por la voluntad violentamente paranoica de sistematizar la confusión.

El hecho mismo de la paranoia, y especialmente la consideración de su mecanismo como fuerza y poder, nos conducen a las posibilidades de una crisis mental de orden quizá equivalente, pero en todo caso a las antípodas de la crisis a la cual nos somete igualmente el hecho de la alucinación.

Yo creo que está próximo el momento en que, por un proceso de carácter paranoico y activo del pensamiento, será posible (simultáneamente al automatismo y a otros estados pasivos) sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad.

Salvador Dali.

PUEBLO VANO Y SUPERSTICIOSO DEJA DE HORRORIZARTE A LOS GRITOS DE ESTE PAJARO VOLANDO CERCA DE TU VENTANA.

YOUNG.

César Moro



Con mudable galope
desde el ángulo facial de los pies poblados de cejas
variante despejada doble nariz cruzada a la rodilla
en el cinturón de una flor aletea un platillo
en los hombros con raíces de algas
sobrenada un mar inmediatamente dormido
relincha un hipocampo por el cactus restaurado
la lengua de un botín en la corbata fotografiado
dos botones muy claros en el botín muy claro
al correrse de hilachas la media del establo
si damos crédito al rinoceronte generoso y académico
se tratará de una maniaca gelatina
se puede ver como una medusa logró amarrar el agua
pero es un gusano desbocado bajo la lluvia
hasta la mujer recortada
que se baraja dando las espaldas a un mar que brota de la cámara oscura
servirá postre de frutas en el verdadero desnudo
desde un canasto de moras pepinos y fresas
chapoteando hasta que las palabras sean un mismo sonido
quién habrá puesto una cabeza de cuero
tan bien horneada al parecer en el paisaje
que no podrá César
cae a medio caer una hoja que ya no cae
con las raíces de alga los trasportes de un maíz elegancia
en un bosque cualquier estrella sobre la nuca
eco poderoso de un horno
de un grito lanzado debajo del agua
ave foxtrot romano vamos a bailar
escoja su pareja colgada en aquella pared
podría remover la cadena de la marca con un mondadientes
ya lo conoce como si nunca le hubiera estrechado los dientes
le mira correr por el salón como un condenado
se ha devorado la cancha, ha soplado la cancha
no ha confundido la cancha el tiempo es variado.

RAFO MENDEZ.

María Valencia

YO COLMABA SU ESPEJO
LA SOMERA DE SU ROSTRO SALIA A RECIBIRLA
DE LOS CIMIENTOS DE LA CASA
LA CLARIDAD DE SU CARA AL SER VISTA
COMO PIEDRA GOLPEABA EL AGUA DE MIS ANIMALES
REUNIO LOS GESTOS DEL CUERPO
SOLA DE ABANDONO AQUI, LOS PIES CAYERON
HACIA ARRIBA: EL CIELO SE RENUEVA

EDUARDO ANGUITA.

Puede imaginarse el tiempo en que los pintores ni aún encargarán a otros extender el color, ni aún siquiera dibujarán. El COLLAGE nos da un sabor anticipado de este tiempo venidero.

ARAGON

Las gentes de buen gusto están podridas

FRANCIS PICABIA.

TODOS LOS SIGNOS ANUNCIAN EL ADVENIMIENTO DE LA GRAN EPOCA DE OPERA QUE ANULARA CASI COMPLETAMENTE EL CINEMA EN LOS TIEMPOS VENIDERS.

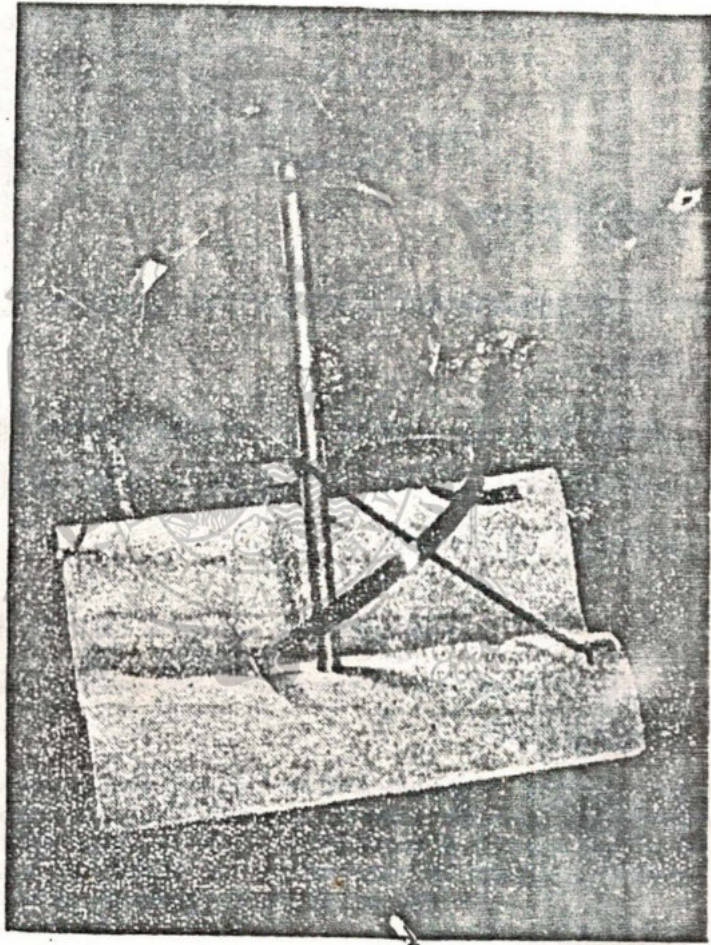
SALVADOR DALI.

Ayl Qué feliz debe ser
la muerte del pájaro — en los bosquest

Gérard de NERVAL.

MI IDEA GENERAL AL ESCRIBIR CON BUÑUEL EL ESCENARIO DE "LA EDAD DE ORO". HA SIDO DE PRESENTAR LA LINEA RECTA Y PURA DE "CONDUCTA" DE UN SER QUE PERSIGUE EL AMOR A TRAVES LOS INNOBLES IDEALES HUMANITARIO PATRIOTICO Y OTROS MISERABLES MECANISMOS DE LA REALIDAD.

SALVADOR DALI.



WALDO PARRAGUEZ

Vuelvan las hormigas a animarse en tu boca
Vuelva la lágrima a la pradera de los peces disecados.

EL GRITO DE LAS AVES GIRA COMO UNA ESPADA.

La voz es una corza sobre una hoja de sal o un avión husmeado por los
chanchos.

Ciudad escondida entre los labios
Ventura o tempestad o torrente
Ciudad igual a una corriente de aire
Entre una hoja de afeitar y una pestaña abandonada.

Irreconciliablemente unidos,
al borde de la desesperación
cambiando tarjetas de visita

El amor ha cambiado de rostro
De cada uno de los párpados de cera
Pende una pesa de bronce reluciente
Al extremo de un hilo de 50 centímetros
Un imperdible largo como una mano
Está clavado en la nariz formando un ángulo
de 20° con el meridiano de Greenwich
El rostro vuela pesadamente entre el día y la noche
Sin saber con cuál de las medallas quedarse

WESTPHALEN.

EL ESPIRITU DE FAMILIA HA HECHO CARNIVORO AL HOMBRE.

PICABIA.

Cuando el ateísmo quiera mártires, que
los designe: mi sangre está pronta:

MARQUIS DE SADE.

El inmenso tedio es un calzoncillo
Para elefantes
Que caminan los pies desnudos alrededor del sol.

Francis Picabia.

En las próximas mitologías morales, ocuparán lugar de una manera
usual las reproducciones esculturales de diversas alegorías edificantes, entre
las cuales se señalará como las más ejemplares: la de una pareja de ciegos
entredevorándose y aquella de un adolescente de mirada nostálgica "escu-
piendo por puro placer sobre el retrato de su madre".

SALVADOR DALI.



A V I S O

VICENTE HUIDOBRO, EL VETERANO DEL ABRIVISMO EN AMERICA, ESTABA DESDE UN PAPELUCHO TITULADO "OMBLIGO", LA IGNORANCIA Y LA BUENA FE DE SUS ADMIRADORES (?). NO ES QUE ESTO SEA NOVEDAD EN EL VIEJO PALADIN DEL TRUCO; SU POESIA (???) HA SIDO SIEMPRE EL REFLEJO TERRIBLEMENTE EMPOBRECIDO DE SUS FRECUENTACIONES LITERARIAS Y DE SUS VINEDOS DE CHILE. AHORA QUE ESTE CONTEMPORANEO DE CECILE SOREL, SABE ESCOJER SUS TEXTOS, ES MENOS RETARDATARIO QUE NERUDA PLACIANDO A TAGORE DE GRATA RECORDACION.

VUESTRO VICENTE, CON UNA FRESCURA QUE HACE HONOR A SU RANCIA EXPERIENCIA DE RATON DEL MOVIMIENTO LITERARIO MODERNO, LA EMPRENDE ESTA VEZ NADA MENOS QUE CON EL MARAVILLOSO TEXTO: "UNA GIRAFÁ", DE LUIS BUÑUEL, PUBLICADO EN: "LE SURREALISME AU SERVICE DE LA REVOLUTION" (Nº 6, 5 DE MAYO DE 1933). TEXTO ALTAMENTE POETICO, DEL QUE EL IMITADOR DE PIERRE REVERDY, HACE UNA LAMENTABLE PARODIA UMBILICAL: "EL ARBOL EN CUARENTENA". (VER "OMBLIGO" SETIEMBRE 1934, SANTIAGO DE CHILE).

HUIDOBRO SE CUBRE ACTUALMENTE CON EL RESPLANDOR QUE DEMASIADO PIADOSAMENTE LE PRESTAN LOS JOVENES DE CHILE; NO SERA ESTA TRETA DE MALA LEY LA QUE NOS IMPIDA SEÑALARLO ANTE SUS ESCASOS SEGUIDORES COMO UN MEDIOCRE COPISTA Y UN NAUSEABUNDO FANTOCHE LITERARIO, PODRIDO MANTENEDOR DEL CONFUSIONISMO, UNICA ESCUELA DE LA QUE PUEDE PROCLAMARSE MENTOR "EN CUARENTENA".

C E S A R M O R O .

PROXIMAMENTE:

EL USO

P O E S I A
C R I T I C A
D O C U M E N T O S



EL uso de la palabra
USO el de la palabra
DE el uso la palabra
LA palabra de uso el
PALABRA de el la uso

G.I.P., Enrique Bustamante y Ballivián, sucesor. — Azángaro 1005, Lima

