

CAPÍTULO I

CRÍTICA Y POESÍA DE CÉSAR MORO

Los aportes fundamentales al conocimiento de la obra de Moro se han dado hasta el momento en un intento de difundirlo a través de la publicación de sus principales poemarios y textos y, recientemente, a través de un trabajo de traducción que debe permitir el acceso a su poesía de nuevos lectores.

Esta tarea ha sido más importante en tanto que sólo tres de sus poemarios, un libro y dos plaquetas, fueron publicados en vida: *Le château de grisou* escrito entre 1939 y 1941 y publicado en México en 1943; *Lettre d'amour* escrito en 1942, y publicado en México en 1944 y *Trafalgar Square*, escrito en 1953 y publicado en Lima en 1954.

La Tortuga Ecuestre (Moro, 1976), su único libro en castellano, escrito entre 1938-39, no encontró editores ni suscriptores en cantidad suficiente cuando intentó publicarlo, razón por la cual no vio la luz sino hasta 1957, gracias a la importante labor de recopilación, edición y difusión de André Coyné, quien sólo un año después también publicara la prosa casi completa de Moro, bajo el título *Los anteojos de azufre* (Moro, 1958).

Los poemas de *Amour à mort* escritos a su regreso al Perú, entre 1949 y 1950, fueron publicados póstumamente en París en 1957 y *Pierre des soleils*, el último libro que al parecer Moro escribió en México (1944-1946), recién fue incluido en la edición del primer volumen de la obra poética de César Moro publicado en Lima en 1980 por el Instituto Nacional de Cultura (Moro, 1980).

En 1983 Emilio Adolfo Westphalen publicó en Lisboa, en ediciones restringidas, dos pequeños libros que iluminan períodos claves de la vida y obra del poeta. El primero, titulado *Couleur de bas-rêves tête de nègre* (Moro, 1983a), un conjunto de poemas fechados entre 1933 y 1934, que fueron escritos inmediatamente después del regreso de Moro al Perú,

luego de haber pasado ocho años en Francia junto a Breton, Eluard y Picabia. El segundo, titulado *Vida de poeta* (1983b), contiene algunas cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen, escritas en la ciudad de México entre 1943 y 1948.

En 1987 se publicó en Madrid *Ces poèmes* (Moro, 1987a), edición a cargo de André Coyné de una serie ordenada por Moro pero carente de título que reúne poemas escritos en París y Lima entre 1930 y 1936. El mismo año vio la aparición de *L'ombre du paradisiar et Autres Textes* (Moro, 1987c), una publicación de la revista *Antares*.

A la importante labor de edición se sumó la difícil tarea de traducción, llevada a cabo por Ricardo Silva-Santisteban (*Le château de grisou; Pierre des soleils*; y sus últimos poemas), Emilio Adolfo Westphalen (*Lettre d'amour*), Américo Ferrari (*Amour à mort*), Eleonora Falco (*Trafalgar Square*), Franca Linares (*L'ombre du paradisiar et autres textes*), y por último las traducciones de Armando Rojas (*Ces poèmes; Couleur des bas-rêves, tête de nègre*).

En el presente trabajo utilizaré las traducciones de Armando Rojas – versión bilingüe, en el caso de *Ces poèmes*, y la traducción publicada en *Lienzo* en el caso de *Couleur de bas-rêves, tête de nègre* (Moro, 1987b)–, salvo cuando estime que éstas no transmiten el sentido real del poema, en cuyo caso trabajaré con versiones propias, dejándolo así claramente indicado en el texto.

Emilio Adolfo Westphalen considera que todavía quedan pendientes la preparación y publicación de una edición completa basada en una nueva lectura y ordenación de los manuscritos, así como una edición crítica y la traducción al francés de *La Tortuga Ecuestre*. Creo sin embargo que, paralelo a este trabajo, es indispensable el análisis de la obra global de César Moro, tarea todavía no acometida, con la única excepción de los estudios iniciales sobre *La Tortuga Ecuestre*.

El estudio crítico de la obra de Moro está limitado a una serie de artículos periodísticos, a prefacios y potsfacios o breves estudios de presentación de los poemarios publicados; hay también dos tesis en la UNMSM: la de Patricia Pinilla (Pinilla, 1979), que propone un rescate y

revalorización de la obra de César Moro y un primer estudio sobre *Le château de grisou* y la tesis de Mariela Dreyffus (Dreyffus, 1989) centrada en un análisis estilístico de *La Tortuga Ecuestre*. En la PUC, Iván Ruiz (Ruiz, 1985) presentó una memoria para optar el grado de bachiller también centrada en *La Tortuga Ecuestre*.

La bibliografía crítica sobre la obra de César Moro se ha visto enriquecida con los aportes de Martha Canfield (Canfield, 1988), James Higgins (Higgins, 1984), Américo Ferrari (Ferrari, 1990) y Alberto Escobar (Escobar, 1989), que han trabajado la obra de Moro en parte de sus libros, así como algunos ensayos y análisis como el de Elena Altuna (Altuna, 1994) que han sido publicados en revistas especializadas como la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. A estos estudios se suman artículos aparecidos en diarios o revistas de actualidad y divulgación como *Debate* o *Lienzo*.

En 1990 se realizó un Coloquio Internacional organizado por la Pontificia Universidad Católica, la Embajada de Francia y la Alianza Francesa sobre los *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, en donde, entre otras, se abordó la obra de Moro. Las ponencias de David Sobrevilla (Sobrevilla, 1992), André Coyné (Coyné, 1992) y Emilio Adolfo Westphalen (Westphalen, 1992) sobre Moro fueron publicadas como parte de las actas de dicho coloquio.

En este capítulo pretendemos no sólo mostrar la problemática filológica de la fijación de los textos de Moro, sino también reseñar la evolución de la crítica a la obra de Moro, tanto para poder configurar la naturaleza de la recepción de la misma, como para dialogar críticamente con ella.

Desde nuestra perspectiva, la recepción de la obra de Moro ha estado marcada por el tipo de acercamiento de la crítica. Podemos apreciar, en ese sentido, las siguientes etapas en el proceso de recepción de Moro: una crítica estilística, biográfica, formal y posmoderna. Desarrollaremos brevemente cada una.

CRÍTICA ESTILÍSTICA

Uno de los primeros artículos conocidos es el de Madame Noulet, estudiosa de la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX de gran prestigio y autoridad, quien en 1944 hizo un comentario sumamente elogioso a *Le Château de grisou*. Ella estableció una importante conexión de la poética de Moro con la tradición francesa de la poesía moderna y calificó a los poemas del libro como:

hijos brillantes de una descendencia peligrosa. Del surrealismo tienen la yuxtaposición libre de imágenes que deberían razonablemente repelerse sin que empero la vecindad extraña llegue a la incoherencia. Toman del simbolismo las vías indirectas de la metáfora, mientras que por su escritura, su concisión y, a veces, su sintaxis, se relaciona con Mallarmé. De Rimbaud heredan su lujo sensorial; la sola enumeración de algunos títulos prueba que el autor como Rimbaud ha buscado en las sensaciones de materia y tacto una fuente nueva de sugerencias. Señalar tantos lazos ilustres, lazos que se relacionan todos entre sí, no implica que los poemas de César Moro sean reflejos o remedos; queremos indicar con ello el aire de familia y la fórmula poética a la que pertenecen. Esto dicho, es preciso señalar, por lo contrario, su originalidad y su valor. (*La Prensa*, Lima, 23 de abril de 1944, p. 8)

Este artículo, junto con el publicado en México por Xavier Villaurrutia (Villaurrutia, 1943) quizás sean las dos únicas muestras de la acogida que en un sector de la intelectualidad tuvo la obra de César Moro. Para el otro sector, la obra, publicada en francés, no mereció ningún comentario.

Lo esencial del artículo mencionado radica en señalar la clara filiación surrealista de la poesía de Moro a partir del uso yuxtapuesto de imágenes. Esta nueva concepción de la imagen "Bella como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección", planteada inicialmente por Lautréamont en los *Cantos de Maldoror* (Lautréamont, 1984), fue redescubierta por los surrealistas y posteriormente desarrollada por Reverdy cuando plantea que "L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de

deux réalités plus ou moins éloignées” (Breton, 1987: 31. Citado en *Manifestes du surréalisme*)¹.

Pero esta yuxtaposición libre de imágenes –característica de la poesía de Moro– es aprehendida por Madame Noulet como uno de los elementos de una suma de características entre las que se encontrarían: el uso de la metáfora que lo vincularía con el simbolismo, una escritura y sintaxis que lo emparentarían con Mallarmé y la sensorialidad de un Rimbaud que lo llevaría a explorar nuevos significados en las sensaciones de materia y tacto.

Creo invaluable esta primera aproximación crítica en el nivel de análisis textual, pese a que se presenta como una simple suma de elementos diversos que vinculan los recursos de estilo y las figuras de discurso utilizadas por Moro con la tradición poética moderna.

El problema fundamental de este análisis, aparte de las limitaciones propias de un conciso artículo de comentario periodístico, radica en el carácter inmanentista de la perspectiva estilística que, al no poder establecer la interconexión entre el texto, examinado tanto en el nivel de la expresión como del contenido, con el contexto ideológico y cultural, sólo puede afirmar, pero no demostrar lo propio de la poética de Moro.

Pero los recursos estilísticos y retóricos, como el uso de imágenes contrapuestas y metáforas de tipo sinestésico, buscan crear un universo de unidad indiferenciada del hombre con su entorno, convertido así en un universo mágico en el que a través de la palabra no reproduce sino continúa la tradición mítica y mágica de un pueblo.

CRÍTICA BIOGRÁFICA

Los artículos posteriores se remontan al año 56 y son, en la mayoría de los casos, obituarios, homenajes o testimonios sobre la vida del poeta. Los emotivos artículos de André Coyné publicados en *El Comercio* de la

1 “La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes.” (Traducción Y.W.).

época y la conferencia que dictara en el Instituto de Arte Contemporáneo en agosto del mismo año, se inscriben en esta tendencia (Coyné, 1956).

La concepción artística que subyace a estos testimonios es que el surrealismo como movimiento y Moro como poeta reivindican a la poesía no como una retórica o acto de escribir, sino como una experiencia vital. No es poeta el que escribe poesía sino el que vive como poeta.

Se trata de descubrir, entonces, esa relación vital en la vida misma del poeta concebida como gesto poético. La pasión de sus actos, tanto en la amistad como en el amor; la disconformidad total con el sistema y sus convencionalismos, el rechazo al academicismo; el carácter ético de su vida escandalosamente vivida; la búsqueda permanente de una verdad, de una realidad otra, sagrada y visionaria que no lo deje adaptarse al mundo de la realidad prosaica; el humor negro y corrosivo del moralista. En suma, la desesperación vital frente a lo real y su absoluta exasperación por vivir una vida “otra”.

Esta reivindicación del sentido real de la práctica poética –tal como fue concebida y vivida por los surrealistas– es absolutamente pertinente para comprender la naturaleza de la propuesta de dicho movimiento y de sus integrantes, así como para comprender la poética de Moro, independientemente de sus filiaciones y afiliaciones.

Pero la práctica poética de Moro como experiencia biográfica es patrimonio de aquellos que la compartieron con él. Lo que llega a las otras generaciones, a partir de estos estudios, es la biografía del autor, tal como la recuerdan o recrean los que la compartieron con él, a partir de la cual –según dichos autores– se podrían esclarecer también características centrales de su poesía.

Sumamente ilustrativa y a veces tentadora, sólo se podrá compartir esta experiencia vital con Moro por su *otra voz*, por la voz que se encarna en sus poemas –no siempre identificable, por cierto, con la suya propia– y que permitirá al lector acceder a sus mitos y compartir el proceso de construcción de toda una mitología. Mitología a la vez individual y social que es tarea de los críticos estudiar.

Al comenzar por la vida del autor y recién entonces abordar el texto poético, se recurre a una vieja metodología de análisis que limita el yo poético, o los múltiples yo poéticos, al yo del autor y sus experiencias personales. No se penetra, por lo tanto, en el texto como una “cosa en sí”, que tiene su propia voz o voces que hay que descubrir. No se lo aprehende como un conjunto de múltiples determinaciones, en el que el plano de la expresión y del contenido en el nivel textual construyen y son a la vez un producto de una ideología y un universo contextual.

Se separa, así, la propuesta ideológica del surrealismo de la experiencia vital del individuo y se reduce a un anecdotario individual lo que debería ser un estudio de carácter cultural e ideológico que sea capaz de comprender lo singular e individual dentro de lo universal.

La falacia biográfica del análisis reduce la mitología del poeta de una problemática de orden cultural, a una simple interpretación de la problemática del sujeto a un nivel subjetivo e individual.

CRÍTICA FORMAL

Las tesis de Patricia Pinilla y de Mariella Dreyffus se inscriben dentro de una tendencia de análisis estructural y formal. Pinilla analiza de una manera bastante esquemática al destinador informándonos sobre algunos datos biográficos del autor, así como el contexto de la situación, concebido fundamentalmente como la contraposición de dos corrientes artísticas: el indigenismo y el surrealismo. El estudio no logra establecer, sin embargo, ninguna conexión entre el texto y el contexto. Aparentemente se trataría de dos universos yuxtapuestos.

El análisis textual de Pinilla (Pinilla, 1979) aborda desde la perspectiva de la teoría de la enunciación y del análisis semántico, el primer poemario publicado en vida del poeta, *Le château de grisou*. El fragmento que cristalizaría la función emotiva del poemario y en el que se centra el análisis de la tesis es el poema “Je dors à tout vent”. Se trataría –según la autora– de un metasueño en el que el sueño y la vigilia se igualan, y donde el sueño constituiría un paradigma totalizador de la existencia humana.

Si bien el carácter onírico de la poesía de Moro es innegable, para una lectura poética de su obra considero indispensable establecer los procedimientos de construcción de sentido utilizados y analizar la naturaleza de los sueños como proyección simbólica y cultural del universo moreano, tarea no asumida en este trabajo por el carácter preliminar de la investigación, propia de una tesis de bachiller, y debido a las limitaciones de la metodología propuesta.

La segunda parte de la tesis mencionada constituye un importante aporte bibliográfico tanto de la obra como sobre la obra publicada e inédita de Moro a la fecha (1979).

La tesis de Mariela Dreyffus (Dreyffus, 1989), presentada diez años después, es mucho más ambiciosa. Pretende, en primer lugar, trazar un cuadro del ambiente literario en el que surge César Moro, para lo que nos remite tanto a datos biográficos como a las publicaciones, libros y revistas que en el nivel de creación y crítica fueron forjando el surgimiento de la generación de vanguardia en el Perú. En segundo lugar, analiza dos poemas del poemario *La Tortuga Ecuestre* (“A vista perdida” y “La vida escandalosa de César Moro”) para descubrir los mecanismos lingüísticos y literarios que revelarían su poética.

Esta tesis representa un intento de fusionar una perspectiva biografista con un estudio fundamentalmente estilístico de la obra de Moro. La hipótesis central consiste en afirmar que la poesía de Moro no sería racional ni puramente emotiva, sino, tal como ya lo señalara Guillermo Sucre, sensorial o visual, para ser más exactos. La perspectiva desde la que se va a describir el singular universo poético moreano será, entonces, la de la mirada.

Situar la experiencia poética de Moro en el plano de la mirada es en realidad una constante del discurso crítico sobre el poeta. Lo que Guillermo Sucre plantea (Sucre, 1985: 346), es que puede decirse que toda la obra de Moro se desarrolla entre estas dos proposiciones: “Tout le drame se passe dans l’oeil et loin du cerveau”, verso que extrae de su primer libro *Le Château de Grisou* (1943). (Moro, 1980: 110) y “La mort est le terme affreux du soleil”, verso de uno de sus libros póstumos, *Amour a Mort* (1957) (Moro, 1990: 110).

Al situarse en este plano de la mirada, se desliza tanto lo mental como lo puramente emotivo. Se trata de una mirada magnetizada por lo solar: combustión de la vida y su más alto grado de incandescencia. La pasión en Moro no es sólo intensidad, es también lucidez e ironía; es una pasión erótica del cuerpo que busca sobre todo visualizarlo y hacerlo cuerpo verbal. “Para Moro el cuerpo no es sólo materia sino formas; aun las sensaciones son imágenes en el estricto sentido visual del término”. Sus imágenes son “cristalizaciones del ver” (Sucre, 1985: 347).

Es, en las palabras de Américo Ferrari, una “sensación visual que, interceptada por la palabra, se hace imagen” (Ferrari, 1990: 53). El ver está íntimamente ligado al nombrar y esta visión permite el acceso a una realidad recortada por la vigilia, la razón o la costumbre. El nombrar acentúa el significante en su materialidad, sin ligazones referenciales y es éste el que en el acto de ser nombrado, en su repetición, genera otras asociaciones. Lo que es, lo es en virtud únicamente del lenguaje. El exilio se da, entonces, en la palabra “morada de la Poesía, espacio en el que se nombra al deseo y en que tiene lugar la maravilla”. (Altuna, 1994: 122)

A la falacia biográfica, en la que la comprensión del texto está fuera de él —en el nivel de las experiencias vitales del poeta—, se une la falacia formal y contenidista, en la que el correlato de esta biografía formativa, ideológica y personal del poeta, se encontraría en el texto mismo y en sus procedimientos formales de construcción de sentido. La primera explicaría la poética subyacente al texto, o, en el caso de que se decida prescindir de ella, lo importante estaría en describir tan sólo la dinámica de funcionamiento interno de la obra.

CRÍTICA POSMODERNA

La mayoría de los estudios posteriores abordan la problemática posmoderna de la marginalidad, tendencia que Moro expresaría tanto por su adopción del francés como lengua en la que escribe la mayor parte de su obra poética, como por su adhesión al surrealismo, concebida como

praxis vital totalmente ajena a las normas socioculturales de la Lima de los años 20.

Un estudio reciente de Elena Altuna titulado “César Moro: escritura y exilio”, plantea que esta figura de la marginalidad y el exilio atiende “tanto a los procedimientos poéticos, como a la temática nuclear del libro: el erotismo” (Altuna, 1994: 109).

Lo interesante de este trabajo es el análisis textual de procedimientos poéticos tales como la geminatio, el polisíndeton y otros, que la mayoría de estudios de la obra de Moro no abordan, si bien concluye, como los críticos anteriores, que estos procedimientos retóricos instaurarían una suerte de escena mirada, tema fundamental en la constitución del sujeto poético que adquiriría variadas significaciones a lo largo de la obra de Moro: “Más que una voz, lo que el texto construye es una mirada que fija las imágenes en la sucesión” (Altuna, 1994: 113).

Se trataría de la construcción de una imagen en la constitución del proceso poético amoroso. Por esto tiene tanta importancia para el estudio de Altuna la mirada del amante, porque se considera que así se apresaría la imagen del amado.

El trabajo realizado por Martha Canfield en su libro *Configuración del Arquetipo* vincula, de una manera inédita, el psicoanálisis del fuego con la lujuria metódica y con el código y la mitología gnóstica.

Según ella, el Eros es para Moro una forma de gnosis, una pasión que une dos signos, el cuerpo como instrumento de indagación y el impulso místico. La revelación estaría ligada para el poeta con el amor físico y la lujuria aparecería elevada a medio de conocimiento.

La gnosis a la que él llega a través del amor físico tiene un carácter absoluto y trascendente; un valor por encima de lo natural, es decir, sobrenatural; y un significado religioso, en cuanto se refiere a la relación que lo une con cuanto él considera sagrado y divino. (Canfield, 1988: 160).

La divinización del objeto amoroso, que por ser una pasión transgresiva y marginal deviene en satanización, es parte del furor destructivo creador que preludia un nuevo orden.

La crítica contemporánea ha comenzado a plantear una relación entre el análisis retórico textual y la problemática ideológica y cultural, pero la lectura es todavía parcial y de acuerdo a cánones que no tienen en cuenta la especificidad de la problemática cultural e ideológica en la que se inscriben esos textos.

Los trabajos críticos anteriores plantean una serie de problemas al estudioso de la obra de Moro que el presente trabajo pretende resolver. En primer lugar, se trata de intentar superar la aproximación biográfica y formalista, estableciendo las relaciones entre el nivel de análisis del plano de la expresión y el campo semántico del contenido, con las propuestas ideológicas y culturales en las que éstas se realizan como acto social. En segundo lugar, intentaremos descubrir los paradigmas ideológicos y culturales específicos que permiten insertar a Moro en la tradición poética peruana.

La hipótesis con la que trabajamos a nivel del análisis de los procedimientos retóricos de construcción de sentido, es que la experiencia poética de Moro está estructurada a partir de imágenes, pero no en el plano de la mirada, sino de imágenes sinestésicas que no privilegian tan sólo uno de los sentidos, sino que tratan de restablecer la sensorialidad, el sentir como método de conocimiento alternativo.

El análisis hermenéutico de la poética de Moro (entendida como arte poética) plantea la vinculación entre el Eros y el conocimiento. Busca tratar de demostrar cómo se produce el proceso de deconstrucción del concepto del amor y de satanización del objeto amoroso, y cómo la imagen del cuerpo fragmentado y de los fragmentos del discurso amoroso remiten a una concepción epistemo- lógica y a una visión de totalidad fragmentada y discontinua, tanto en el nivel individual como social.

Por último, se trata de examinar cómo la adopción singular del surrealismo, revelada a nivel textual, se interconecta con prácticas rituales e imaginarios culturales milenarios en la tradición poética peruana, y de

qué manera el combate ideológico lo lleva a insertarse en la misma, con una propuesta ética y estética diferenciada.

Para poder llevar a cabo este estudio se ha realizado una periodización de la obra poética de Moro. El criterio establecido para hacerlo es fundamentalmente operativo y pretende delimitar el *corpus* a ser analizado desde el punto de vista de la propuesta escritural y la ideología poética. Así, hemos agrupado la producción poética de Moro en tres períodos:

I. Etapa vanguardista: Caracterizada por una ruptura con la tradición modernista y una búsqueda artística, tanto en el nivel pictórico (Art Déco), como escritural. La influencia de Eguren (Eguren, 1974) y del simbolismo se revela, entre otras cosas, en el uso de metáforas sinestésicas, si bien todavía dentro del universo de los maestros. Pero inicia ya una experimentación a nivel del lenguaje, en el nivel sintáctico y lexical, y hace uso de recursos poéticos que lo emparentan con Apollinaire, Tzara y Breton. Inicia, también, la creación de un bestiario que lo interconectará con la vanguardia y que continuará en su obra posterior.

II. Etapa surrealista militante: Caracterizada por una propuesta escritural y poética que se adhiere a los manifiestos y a la práctica del surrealismo como movimiento. El lenguaje poético se estructura a partir de un universo sensorial al que el poeta accede, aprehende y expresa a través de la práctica ritual y fragmentada de la palabra. Se trata de la construcción de un mito, que lo interconecta con la tradición y práctica milenaria de un pueblo, pero también de una utopía, que proyecta esta práctica escritural y este proyecto ideológico a la construcción de un nuevo orden.

Los diferentes períodos por los que atraviesa este proceso han sido subdivididos, por razones operativas, en función del lugar en el que se encontraba el poeta en cada uno de los períodos determinados y de las influencias históricas y culturales a las que se vio sometido.

- 1.1. París 1929 - 1933
- 1.2. Lima 1933 - 1938

1.3. México 1938 - 1943

III. Etapa surrealista independiente: Caracterizada por una ruptura con el surrealismo, en tanto construcción de un mito y una utopía colectiva, para asumirlo exclusivamente como lenguaje experimental y proyecto escritural. La torre de marfil artística adquiere una enorme vigencia.

El estudio de “Renommée de l’amour”, y de algunos poemas claves de *Couleur de bas-rêves*, *tête de nègre* y de *Ces poèmes* que se constituyen en una suerte de arte poética, pretende ilustrar la naturaleza de la asunción de Moro de los postulados de la vanguardia surrealista y cómo, incluso en su período de adhesión ideológica y formal a dicha corriente, se liga a una tradición propia y contribuye a ella.