

INTRODUCCIÓN

El propósito del presente trabajo es hacer un análisis de la poesía de César Moro, nombre poético de Alfredo Quíspez Asín (1903-1956), importante escritor y pintor aún poco o insuficientemente estudiado, a quien considero sin embargo una de las piezas claves en la formación de la tradición poética peruana.

La vanguardia aportó a esta tradición no sólo un lenguaje y técnicas renovadas, sino un cuestionamiento, tanto del papel del poeta como del estatuto de la poesía y la poética misma. Su visión crítica de la racionalidad y la modernidad occidental planteó una manera iconoclasta de incorporarse a ella y de reformular su identidad en este proceso. Descubrir y revelar las contribuciones específicas de Moro se me impuso como una tarea intelectual desde que leí por primera vez *La Tortuga Ecuestre* (Moro, 1957).

Entré en contacto con la poesía de César Moro a inicios de los años 70, cuando la relación entre arte y revolución, vanguardias políticas y artísticas o el debate entre realismo socialista y surrealismo, se resolvía en el nivel de opciones de vida. Me reencontré con Moro a mediados de los 80 en mi triple condición de estudiante de literatura, profesora de francés y pariente de uno de sus mejores amigos.

La relación pasional con la poesía de Moro y con lo que él significaba no respondía, sin embargo, a viejas interrogantes. ¿Cuál fue la relación entre las vanguardias artísticas y políticas en América Latina, en general, y el surrealismo y Moro en el Perú, en particular? ¿Cuál era su poética? ¿Era Moro un simple epígono afrancesado de las corrientes europeas de vanguardia? ¿Cómo

asumía él —si lo hacía— la relación problemática entre modernidad e identidad nacional?

El trabajo de encontrar respuesta a alguna de estas preguntas hacía ineludible el análisis de su obra. Me sorprendió, también, que a pesar de la reciente revalorización de la misma, los estudios sobre ella sigan siendo escasos o centrados en uno solo de sus libros.

Comprendí que esto se debía en gran medida a tres problemas: en primer lugar, al hecho de que sus obras salieron a luz en ediciones restringidas y de escasa circulación en la época —situación que se mantiene incluso actualmente—; en segundo lugar, a la naturaleza difícil de su poética; y, por último, al del código empleado, al haber adoptado el francés como lengua poética.

No podía abordar un estudio de la poesía de Moro sin apoyarme, por lo tanto, en la labor de edición y traducción de su obra realizada en los últimos años, pero tenía que enfrentar, a su vez, los otros dos problemas, el de su poética, y el del uso del francés como parte de su sistema poético.

Hacerlo implicaba diferenciar entre dos interpretaciones de “poética”. La primera, una poética o arte poética preceptiva, que es aquella en la que la comunidad interpretativa establece las normas del hacer literario y los principios de lectura e interpretación, y en la que los grupos de poder establecen lo que debe ser considerado literario.

La segunda, una poética como paradigma ligado a la explicación de los principios generales de la literatura y a la explicación particular de los textos y que se define como un “...conjunto de enunciados que formulan los principios generales del hacer al cual el texto pertenece (metatexto)” (Mignolo, 1986: 11), sistema interrelacionado de conceptos que constituye un modelo y que trabaja en el nivel de las regularidades empíricas a fin de encontrar un sentido al texto.

Se trataba, entonces, de hacer una revisión de la crítica sobre la obra de Moro, de contemplar los principios establecidos por la propia comunidad hermenéutica, de la comunidad que participa produciendo e interpretando los textos, para establecer una agenda problemática y luego, a partir del

estudio de dichos textos, elaborar hipótesis de explicación del sentido de los mismos.

La tarea era, vista de esta manera, intentar establecer tanto una comprensión teórica (poética) como una interpretación hermenéutica (arte poética) del hacer literario de Moro; “*saber* (teórico) que difiere de (aunque parte de) la *experiencia literaria*” (Mignolo, 1986: 9).

Por razones operativas de análisis dividí la obra de Moro desde el punto de vista de la ideología poética, agrupando su producción en tres etapas: a) etapa vanguardista; b) etapa surrealista militante (que subdividí, a su vez, por períodos: 1. París 1929-1933; 2. Lima 1933-1938; 3. México 1938-1943); c) etapa surrealista independiente.

Decidí limitar mi objeto de estudio a tres textos, el poema “*Renommée de l'Amour*” publicado en 1933 en la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* (Moro, 1933: 38), la plaquette *Couleur de bas rêves tête de nègre* (Moro, 1983) y el libro *Ces Poèmes* (Moro 1987a), que pertenecen todos a la etapa de militancia surrealista plena, tanto a su período de estadía en París como en Lima, si bien en el trabajo se hacen referencias también a algunos textos del llamado ciclo mexicano.

¿Por qué este período y por qué estos textos? Para responder a las preguntas de si es que Moro era un epígono afrancesado de las corrientes europeas de vanguardia, cuál era su poética, y cuál la función del francés en la misma, he considerado pertinente trabajar el período de adhesión ideológica y formal a dicha corriente y las obras escritas en francés.

Me interesa demostrar que Moro hace un uso distinto del lenguaje surrealista que el de sus similares europeos. Para lograr este objetivo abordo la lectura de los textos desde una triple perspectiva teórica de aproximación: retórica, psicocrítica y pragmática.

En el nivel retórico, vinculo el concepto de metáfora de Fontanier y el estudio de Ludwig Schrader sobre la sensación y la sinestesia con la perspectiva del Grupo Mi o de Lieja sobre las metáboles y figuras retóricas (Grupo m, 1987).

El estudio del plano de la expresión y de las regularidades del lenguaje poético de Moro se basa en estos postulados y conceptos teóricos, que

son los que nos permiten establecer a la metáfora sinestésica como procedimiento constitutivo esencial de su poética.

El trabajo hermenéutico de interpretación psicocrítica establece la relación entre el medio, la personalidad y el lenguaje, pero a diferencia de la perspectiva de Mauron (Mauron, 1977: 241- 77), el estudio de las metáforas obsesivas y de las figuras míticas no busca desentrañar el mito personal de Moro. Se trata más bien, de acuerdo con Northrop Frye, de analizar los mitos de libertad de la poesía que integran y expresan la creación de su propia cultura por parte del hombre y de ver de qué manera, en la poesía “lo mítico se sitúa *frente* a lo lógico y lo asimila a las incumbencias de la existencia humana”. (Frye 86: 85).

Me apoyo, asimismo, en *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes (Barthes, 1986) para, al relacionar isomórficamente el plano de la expresión y el contenido, descubrir la propuesta de Moro de un sistema estético y de conocimiento alternativo.

Los fragmentos del discurso amoroso de Barthes nos remiten a un análisis textual en el que la lectura sintagmática, diacrónica, lineal y continua sólo puede ser aprehendida desde una lectura paradigmática, sistémica, discontinua y sincrónica, en la que, sin embargo, la concepción de totalidad no es unitaria y coherente, sino fragmentaria y discontinua. Sistema alternativo y crítico del *episteme* occidental que Moro asume en su poesía.

El discurso amoroso fragmentario que se reitera obsesivamente en la poesía de Moro busca renombrar el amor: el amor como ofrenda, inmolación, sexo, violencia, éxtasis y locura; el amor como acto ritual llevado al paroxismo. Fenomenología vital que critica la razón del amor-pasión, del amor cortés, tal como es concebido e integrado en el *episteme* instrumental y utilitario de Occidente.

Bucear en el subtexto del arte poética y el imaginario de Moro busca crear las condiciones necesarias para poder descifrar, con la ayuda de la pragmática, el sistema textual que subyace al acto de comunicación poético.

Es en el nivel de este macroacto de habla: la ofrenda ritual, que se realiza el contenido virtual de todo el cúmulo de imágenes rotas y fragmentos del discurso amoroso y se nos revela el contenido purificador de la poesía, y es esta acción liberadora la que el poeta contrapone con ironía e insolencia al rito eclesiástico oficial, a la religión, pilar ideológico de la oligarquía, a la hipócrita moral burguesa, a su rígido y dogmático método de conocimiento, así como al servilismo de los académicos de la cultura oficial.

Es sólo a través de esta perspectiva que podemos también comprender la naturaleza de la elección del francés como lengua poética. Moro hace un uso distinto del lenguaje surrealista que el de sus similares europeos. Se trata del lenguaje ritual, en el que el ritmo y la musicalidad son parte del acto mismo de la ofrenda, de la inmolación, y en el que para tener acceso a los dioses se requiere de un código de iniciados. El uso del francés cumple esta función en la ofrenda ritual: el poder de encantamiento de la palabra mágica en el sacrificio y la inmolación al oráculo de la creación poética.

Su oráculo no se revela, sin embargo, como el de Delfos, sino como un espacio ritual en el que Moro funde –como en la milenaria tradición de Pachacámac– a los dioses del sol y el fuego del amor y la poesía, que luchan, pero sucumben diariamente, frente a los poderes mágicos de la noche, el tormento y la angustia existencial.

Ese viaje introspectivo que las nuevas técnicas del psicoanálisis y el surrealismo proponen lleva a Moro al dominio de sueños y prácticas rituales milenarias. La adhesión de Moro al surrealismo, en tanto propuesta ética y estética, es una manera muy particular de apropiarse de este proyecto de modernidad artística, para “recuperar los tesoros anímicos de un pueblo” y en el “dominio del sueño y la superestructura” ir “formando el alma colectiva y el mito” (Moro 1976: 14). Porque para Moro

Si nada subsistirá de este pasado mirífico, si nosotros debemos continuar siempre volviendo la cabeza de la zarza ardiente para echarnos en pleno a la banalidad occidental. ¡Todo nuestro Oriente perdido! (Moro 1976: 14)

La realización del acto de habla de la poesía como práctica ritual es el contexto en el que se entiende la naturaleza de la adhesión original de Moro al surrealismo, así como su polémica con el indigenismo.

La exposición de la investigación seguirá, entonces, el camino siguiente, de la revisión crítica (capítulo 1) a la explicación retórica (capítulo 2), de ahí se pasará a la interpretación psicocrítica hermenéutica (capítulo 3), para finalizar con la explicación pragmática del texto y el contexto (capítulo 4).