

## CAPÍTULO IV

### EL DESAFÍO RITUAL Y LA ESCRITURA MÍTICA DE LA MODERNIDAD

La ofrenda ritual se ha revelado, en el nivel hermenéutico, como el contenido virtual de todo el cúmulo de imágenes rotas y fragmentos del discurso amoroso, como el sustrato que unifica y da sentido a la percepción estética, la concepción epistemológica y la visión de la sexualidad en Moro.

¿Pero qué macroacto de habla es el que realiza la poesía de Moro? ¿Qué uso se le da a su obra, en tanto acto de comunicación social, en el circuito literario? ¿De qué manera esta poesía aborda, o no lo hace, la problemática social de la época y cuál es su actitud frente al Estado y las estructuras de poder?

La poesía de Moro establece dos actos de habla fundamentales: la reivindicación de la opción escritural y la visión del mundo del surrealismo –si bien en el proceso de continuar la tradición la modifica– y el desafío al academicismo oficial, la religión y la pacatería de la sociedad oligárquica de su época.

La tradición surrealista, como el estudio de la historia del desarrollo de la metáfora sinestésica demuestra, fue asumida, pero también modificada por Moro, y lo que en el Romanticismo fue una crítica a la Ilustración, en la vanguardia se transformó en una crítica a la razón instrumental de la modernidad occidental.

La sinestesia tiene una larga historia en la literatura occidental que no se circunscribe al siglo XVIII o al período del Romanticismo, y que

intentaremos reseñar brevemente para así poder ubicar el aporte de la vanguardia.

### **A. Sinestesia: Tradición y vanguardia**

En su libro *Sensación y Sinestesia*, Schrader resume en una interesante mirada retrospectiva la historia de la sinestesia, perspectiva en la que nos basamos para reconstruir la continuidad de este desarrollo (Schrader, 1975: 394-414).

En la literatura mística y religiosa se condena ascéticamente a los sentidos y sus placeres, pero se recurre a las formulaciones sinestésicas para avalar la crítica de los sentidos desde un punto de vista moral. Los sentidos sirven para describir el bien vivir mundano y la función pecadora de los mismos, pero también para mostrar la conversión de los cinco sentidos a lo divino y la correspondencia de cada uno de ellos a determinadas virtudes.

La otra visión relacionada con los sentidos es la de la unión mística como una experiencia sinestésica; aquí las formulaciones sinestésicas sirven para expresar, exteriorizar, lo divino o como instrumento para expresar el sensorio interior o espiritual.

Las experiencias místicas se describen frecuentemente como anticipación del paraíso. Se puede tratar de sentir sensaciones paradisíacas en la contemplación visionaria, o del alma de los justos como huerto paradisíaco placentero para Dios.

Pero en el caso del paraíso nos encontramos frente a una relación recíproca entre lo sagrado y lo profano. El paraíso cristiano con su multiplicidad de impresiones sensibles, sirve a la comparación para lugares de delicias alegórico-profanas.

---

78 “Calendarios inmensos / Mostrando sólo un día inmenso” (CP, p. 16).

Un ejemplo de esta relación recíproca entre lo sagrado y lo profano se puede percibir en el paraíso del Islam. La recompensa de la otra vida prometida por el Corán es, en realidad, una suma de placeres en el fondo terrenales, incluso de componente erótico.

Los autores cristianos rechazan esta concepción del paraíso del Islam, pero también recurren a la sinestesia para expresarlo. Hay, en verdad, una evolución de la sinestesia acumulativa a la composición y mezcla de sensaciones en dirección hacia la identificación. La sinestesia correspondiente se suma a la acumulativa: la música, los colores, las fragancias y sabores están armonizados entre sí.

Posteriormente, a esta suma refinada de estímulos sensibles se le agregará un nuevo ingrediente: la "ilusión barroca". Con la ayuda de una sintaxis gongorísticamente complicada, se sugieren sinestias edificantes de vista y oído, perfume y oído. La ilusión del engaño es un efecto de la sintaxis, modificada la cual, se desintegra.

La sinestesia edificante sirve para traducir la palabra divina al igual que para describir el sonido humano y el lenguaje poético mismo, y esto, muchas veces, con las mismas metáforas. Hay un paralelismo de la línea bíblico-religiosa y de la clásico-profana; la historia previa de la sinestesia discurre por muchas tradiciones.

Moro se conecta con esta tradición que lo lleva hasta los místicos de una manera muy especial. Los primeros intentan liberarse de las cosas y aspiran a fundirse con Dios o alcanzar el Paraíso:

Pero el poeta no puede desprenderse de las cosas. No debe, si ha de seguir siendo poeta... Sólo el sabor de la carne y un apegamiento voluptuoso a sus sensaciones le permitirán sembrar su memoria y preparar en silencio la cosecha de imágenes que poblarán su obra. El verdadero místico, al contrario, se esfuerza en morir a lo sensible, en morir a sí mismo, y suscitar, en un reino interior y cerrado, las iluminaciones. (Raymond, 1960: 35).

Para Moro, la reivindicación del orden místico reviste un carácter demoníaco. Lo que necesita el hombre es la integridad y plenitud de la conjunción con su naturaleza y con la naturaleza misma. El camino de los sentidos busca revelar y descubrir una sensibilidad nueva, orientada a fenómenos mágicos y ocultos que serían propios de una metapsicología. Esto es lo característico del poeta moderno: el pedir a la poesía una solución al problema de su vida y de su destino.

El recurso de la sinestesia también lo emparenta con los románticos y prerrománticos europeos, con los verdaderos precursores de la poesía de nuestro tiempo.

En la época de la Contrarreforma y del arte barroco, la Iglesia asumió la iniciativa de propulsar y valorar lo místico. Doscientos años después, ya no puede hacerlo. La crítica de los filósofos le impide cumplir el mismo papel. Es ahora tarea del arte, como parte del proceso histórico de secularización, satisfacer algunas de las exigencias humanas que la

religión había apaciguado hasta entonces. Por esto la poesía tiende a convertirse en una ética, y el acto poético en operación vital y función compensadora de nuestra sociedad.

La poesía se vuelve un instrumento del pensamiento metafísico e intenta superar el dualismo del yo y del universo. Tal como lo afirma Raymond:

Se borran las fronteras entre el sentimiento de lo subjetivo y de lo objetivo; el universo es devuelto al mundo del espíritu; el pensamiento participa en todas las formas y en todos los seres. (Raymond, 1960: 11).

No se distingue entre el sentimiento de sí y el sentimiento del todo, porque esta experiencia mística natural es la de la vida universal inmanente en el hombre.

Pero este estado de conjunción plena es también efímero y su desaparición deja al hombre más consciente de sus límites y de las condiciones de una vida precaria. Acceder a la revelación implicará, por lo tanto, forzar sin descanso —una y otra vez— las puertas del Paraíso.

Se aspira, así, a recrear a través de la palabra, del lenguaje, la felicidad perdida. Pero las imágenes “no tienen la función de describir objetos exteriores; su papel consiste en prolongar, restituir movimientos interiores”. Durante el éxtasis, el momento de conjunción plena con el universo, las palabras huyen. Pero el recuerdo del éxtasis las trae de nuevo a través de imágenes. “Toda imagen se organiza secretamente en símbolo, las palabras dejan de ser signos para participar en las cosas mismas, en las realidades psíquicas que evocan” (Raymond, 1960: 12).

El escritor clásico traspone el resultado de sus observaciones al plano de la inteligencia discursiva, en cambio el escritor romántico encarga a su imaginación recomponer el retrato metafórico, simbólico de él mismo, en su metamorfosis.

La búsqueda de este abismo interior que adentra a veces a los poetas en un país del cual ya no vuelven, establece una línea de continuidad entre las figuras mitológicas del romanticismo alemán, los metafísicos ingleses y poetas más cercanos a la tradición moreana como Nerval.

Baudelaire, el gran profeta de la poesía moderna, lanza la consigna “Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*”<sup>88</sup>, (Baudelaire, 1975: 134). No importa adónde, incluso fuera del mundo. De lo que se trata es de la conquista de la Belleza y del arte como el medio para realizar la catarsis liberadora.

Todo el universo visible –escribe– no es más que un almacén de imágenes y de signos a los cuales la imaginación dará un lugar y un valor relativos; es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar. (Raymond, 1960: 12).

El sentido oculto, casi esotérico, de estos símbolos lleva al poeta más allá del terreno de lo visible; hay que escapar de los límites de la razón y acceder al infinito mundo de las analogías. Las metáforas sinestésicas son precisamente una forma de acceder al contenido oculto de estas co

rrespondencias entre los datos de los diversos sentidos, entre un pensamiento y el mundo de las imágenes.

Esta visión de un mundo más allá de lo sensible que sólo el lenguaje poético puede descifrar enfrenta al visionario con el descubrimiento de la unidad de lo múltiple, unidad que sólo puede ser psíquica y simbólicamente apprehendida y que opone el mundo de la magia y la poesía al de la razón.

El otro gran paradigma es Rimbaud, el demonio de la rebelión y la destrucción, aquel que niega y escarnece todos los productos del espíritu humano. La realidad exterior –según él– ha sido construida por un mundo positivista que ha petrificado el sentido de las cosas para reemplazarlas por el sentido común y la utilidad. Hay que alienarse, separarse de este mundo, hay que rechazar todo con tal de no parecerse a los otros, “con tal de no renunciar a sí mismo, a sus creencias, y a sus sueños, que son *la verdad*” (Raymond, 1960: 32).

La tarea del poeta es hacerse vidente, “Le poète se fait *voyant*, par un long, immense et raisonnée *dérèglement de tous les sens*”<sup>89</sup> (Rimbaud, 1955: 76, carta del 15 de mayo de 1871). Para acceder al mundo de lo real auténtico se deben agotar todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura. Sólo así se podrá llegar, una vez más, a lo desconocido. Este desorden de todos los sentidos constituirá una forma de revelación, de clarividencia que unirá el sentido poético con el místico y profético y permitirá así llegar hasta el corazón de lo inconsciente.

Se trata de apoderarse de las fuerzas sobrenaturales que convertirán al poeta en hechicero; se trata de liberarse de la lógica y de las categorías de lo sensible y de sumergirse en las efímeras construcciones del caleidoscopio; se trata de rebelarse y de no aceptar simplemente no ser dioses. El acto poético creador transforma al poeta en demiurgo.

Las formas escriturales tales como la escritura automática y la poesía en prosa buscan mantener fidelidad a la emoción y la inspiración reveladoras, porque lo que se busca es tanto la libertad total del espíritu como la rebeldía contra los hechos y las condiciones mismas de existencia.

Moro asume esta tradición, pero al ritualizarla con una tradición no occidental, la modifica, la descentra. El producto son textos de frontera entre una visión puramente occidental y “el Oriente mirífico” sin el cual todo estaría perdido.

## **B. Surrealismo o barbarie**

Para Moro, el surrealismo no es sólo una escuela literaria: es una experiencia, una pasión, un medio de transformar al mundo y a los hombres, un intento desesperado de convertir a la poesía en sistema de vida. Pero este mensaje no puede ser aprehendido ni comprendido por los poetas de domingo:

*“La poca gente que aquí abusivamente se envanece (desgraciadamente, aun estos pretenciosos son escasos, el resto vive en el limbo católico) de conocer o de interesarse al surrealismo, no tiene sino una imagen pobre y defectuosa, enteramente falsa, de las finalidades y de lo que constituye la actividad surrealista. Se confunde de modo sistemáticamente cobarde y por ende demasiado cómodo, el surrealismo con la vaga actividad literaria de una vaga escuela literaria. Hay quien gustaría más del surrealismo sin las expresiones violentas, hay quien preferiría el surrealismo sin blasfemias, hay perros amaestrados que pueden hacerse pasar por hombres y que escriben del surrealismo como perteneciendo al pasado y como si fuera algo de lo que pueden hablar los perros lacayos en los diarios fascistas, finalmente hay toda gama de literatoides y artistas que no desearían nada mejor que encontrar el surrealismo una linda agua viscosa de vajilla donde poder tomar alegremente el baño dominical” (Moro, 1958: 9).*

La disyuntiva que Moro plantea en sus obras, y frente a la cual quiere poner al lector, es una disyuntiva de compromiso: o se acepta el reto de la exploración del inconsciente para liberar de él las fuerzas destructivamente

creadoras del arte nuevo, o se acepta la barbarie de una civilización moribunda.

En el poemario *La Tortuga Ecuestre* ambas opciones están claramente planteadas. La misma estructuración del poemario así lo hace. El poemario comienza con el poema "Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas" y termina con "Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre" (Moro 1976: 37-38).

El primer poema refleja una optimista violencia destructiva. Desde el título (piano) se nos presenta la visión de una cultura, de una civilización que se derrumba. Pero esta sociedad ya carcomida no se desmorona por inercia sino por la acción incendiaria de la poesía, que aunque no es más que un "volcán minúsculo", arrasa con los académicos estériles y los valores de una sociedad moribunda.

La civilización está representada por las imágenes de trenes que chocan, de plazas y bancos con estatuas de carbón, por la madre, los manuscritos en alemán, los días de la semana, los presidentes y su patriotismo. La poesía es el volcán más bello que nos enseñará cómo hacer crecer el tigre en pianos fuera de uso.

En el último poema, por el contrario, la visión es la de la desaparición de la poesía, vencida por la construcción de "granjas-modelo para gallinas elefantinas". Por eso se vive "en la sombra rápida de un halcón de antaño, perdido en los pliegues fríos bajo un pálido sol de salamandras de alguna tapicería fúnebre", "en el empobrecimiento progresivo y luminoso de un tigre que se vuelve translúcido sobre el cuerpo de una mujer desnuda" (Moro, 1976: 37-38).

Se augura el crepúsculo de la civilización y se lo ve como "un ojo de avestruz de trapo sangriento coronada de humo de cabelleras de momias reales evaporantes infanticidas" o simplemente como "un hombre y un niño desnudos varios guijarros desnudos bajo el frío de la noche" (Moro, 1976: 37-38).

La amenaza se encuentra extraordinariamente cerca, por esto "los leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre" (Moro,



1976: 37) y se corre el peligro de transformar toda protesta en escupitajo impotente.

Pero Moro no es un observador pasivo de esta disyuntiva, él es un partisano, un combatiente comprometido con la primera alternativa.

La opción surrealista refleja la violencia y el extremismo de los cambios sociales en la violencia y el extremismo que se pone en la búsqueda de cambios estéticos y en la búsqueda de un sistema de vida que convierta a la poesía en una salida.

Lo que los surrealistas proponían era una insurrección en el terreno del arte. Buscaban captar la totalidad contradictoria del hombre, pero consideraban que esto no se podía lograr sólo a través de una construcción racional ni de la ciencia, porque la razón no es más que una de las formas de imaginar y la ciencia sólo una de las actividades del hombre.

O como Frye plantea: “De aquí deducimos una consecuencia que nos lleva más allá de Shelley, y es que en la sociedad existen dos culturas: una constituye el campo fundamental de las ciencias; la otra es un terreno ocupado por lo que aquí venimos llamando mitología” (Frye, 1986: 85).

De lo que se trataba, entonces, como señala el mismo Breton en el libro *El surrealismo, punto de vista y manifestaciones* (Breton, 1972: 137-138), era de comprender que la actividad surrealista propiamente dicha se desarrollaba en su propio plano: el de la experiencia y la aventura interiores.

Tal tarea era definida por el líder surrealista de la siguiente manera:

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (Breton, 1987: 36)<sup>90</sup>.

La liberación del inconsciente se buscaba lograr a través –entre otras formas– de la escritura automática “o sea el dictado del pensamiento no dirigido, emancipado de las interdicciones de la moral, la razón, o el gusto estético” (Paz, 1984: 138).

Los surrealistas militaban en el arte, cuestionaban la realidad y buscaban crear una nueva realidad, transformarla o inventarla con los métodos del arte. En esto radicaba, precisamente, la función transformadora y subversiva de la poesía.

En lo que respecta al mundo exterior, era tarea de los científicos y revolucionarios comprender las leyes de la naturaleza y de la sociedad. Los surrealistas no tenían nada que oponer al desarrollo de la ciencia y del pensamiento científico y, por otro lado, suscribían el programa marxista de la revolución.

Los surrealistas se acercaron a la revolución a partir de las propias contradicciones de su ser social como artistas y de la necesidad de defender su derecho a la libertad de creación frente al imperialismo y la burguesía oligárquica.

Mariátegui comprendió la importancia de este proceso muy temprano. En 1926, él señalaba:

La insurrección suprarrealista entra en una fase que prueba que este movimiento no es un simple fenómeno literario, sino un complejo fenómeno espiritual. No es una moda artística sino una protesta del espíritu. Los suprarrealistas pasan del campo artístico al campo político. Denuncian y condenan no sólo las transacciones del arte con el decadente pensamiento burgués. Denuncian y condenan, en bloque, la civilización capitalista. (Mariátegui, 1973: 42).

En 1939 Moro y Westphalen fundan la revista *El Uso de la Palabra*, de la que sólo sale un número en diciembre del mismo año. En ella plantean lo siguiente:

*“El Uso de la Palabra se propone dar a ésta, peso cierto, gusto y sabor, librarla del convento de carestía y penitencia que sufre en manos de una clase intelectual rebajada a lamer los repugnan-*

---

79 “Humo doble, capricho doble este uso del tiempo multiplicándose en

*tes fetiches espirituales de la escolástica colonial y mugriente que tuvo siempre, y tiene bajo su manto oscurantista, toda vaga pretensión de actividad literaria o artística en estos países de América” (Moro, 1958: 15).*

### C. Surrealismo y modernidad

Perry Anderson sostiene, en el debate sobre la modernidad que mantiene con Marshal Berman, la necesidad de comprender la temporalidad histórica diferencial en la que las vanguardias se inscriben, a fin de entender así el origen y la naturaleza social de su propuesta y buscar una explicación coyuntural del conjunto de prácticas y doctrinas estéticas agrupadas como “modernistas” (léase de vanguardia).

Según él, esta explicación implica la intersección de diferentes temporalidades históricas, en lo que él llama un campo de fuerzas triangulado por tres coordenadas decisivas. Se trata de la codificación de un academicismo institucionalizado dentro de una sociedad todavía masivamente influenciada por las clases aristocráticas o terratenientes que seguían marcando la pauta política y cultural en la Europa de la preguerra. La segunda coordenada es la aparición incipiente y esencialmente novedosa de la tecnología de la segunda revolución industrial, y la tercera coordenada es la perspectiva de una revolución social inminente (Anderson, 1989: 102-103).

Las vanguardias surgen contra este academicismo, critican sus valores culturales y se articulan en tanto movimiento en oposición a ellos. Las vanguardias europeas florecen en el espacio comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente técnico aún indeterminado y un futuro político todavía impredecible; en la intersección entre un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semiindustrializada y un movimiento obrero semiemer-gente o semiinsurgente.

La primera guerra mundial habría alterado las coordenadas pero no habría eliminado ninguna de ellas; sólo la segunda guerra mundial habría

---

gramíneas ausentes unas del fuego, otras del templo ígneo...” (CP, p. 62).  
80 “Para maldecir los instantes que se dicen felices / Para el reloj despertador cargado de pólvora” (RA-1).

destruido estas tres coordenadas históricas y, con ellas, la vitalidad de las vanguardias (Anderson, 1989: 92-116).

Creemos que esta triangulación, esta intersección de temporalidades históricas diferenciadas, puede aclararnos el panorama de las condiciones en las que surge el surrealismo y la naturaleza explosiva pero efímera de su existencia.

En el Perú de los años 20 la República Aristocrática ha dejado de gobernar, pero la oligarquía mantiene intacto su poder económico y social. La “Patria Nueva” leguista implica la apertura hacia el capital norteamericano y la tecnología —que llega sólo como objeto de consumo, como producto terminado— pero que altera, sin embargo, el modo de vida y la propia sensibilidad de amplios sectores en las ciudades.

Por último, la utopía del cambio social está presente y estos son los años de los grandes debates y deslindes ideológicos que llevan a la formación del Partido Socialista y a la articulación de la intelectualidad que se opone al academicismo y expresaría esta nueva sensibilidad alrededor de la revista “Amauta”.

Un intelectual de clase media como César Moro, que reniega de la vieja oligarquía y se opone a la Lima y lo limeño del discurso oficial, opone a la cotidianidad dominante lecturas y escrituras alternativas.

La obra poética de Moro constituye un texto de frontera que surge de una triangulación de tres semiósferas distintas en el terreno histórico y social: el academicismo de los sectores señoriales frente al que insurge y se articula, pero del cual conserva el lenguaje hermético y el uso de un código poético para iniciados; la nueva tecnología, asumida desde la absoluta modernidad de su escritura y de las técnicas de introspección y navegación por las imágenes del amor, el sueño y la locura, para convertir a la actividad poética en una operación mágica, un ritual que transforme al mundo en poesía, una vez que las armas de la imaginación y la creación artística hayan sido liberadas de todas sus trabas.

Pero esta concepción del mundo sólo podía tener como programa la más absoluta libertad de creación y, por lo tanto, hacía indispensable la revolución misma.

El surgimiento de nuevas clases sociales alentaba las expectativas de poder hacer entrar en crisis el viejo edificio con todos sus valores culturales.

#### **D. Desafío y deslinde**

Pero Moro no sólo asumió críticamente y modificó las propuestas de la vanguardia surrealista, sino también provocó y desafió a la sociedad peruana de su época. Se enfrentó al hispanismo colonialista de la oligarquía y cuestionó también al sector hegemónico de la perspectiva antioligárquica: el indigenismo.

El enfrentamiento con el hispanismo oligárquico fue, como todas las opciones de Moro, extremo. Rechazó no sólo su poética, sino incluso su lengua. Prácticamente durante toda su vida abandonó el español como lengua poética, y, salvo un breve período del llamado ciclo mexicano, escribió el resto de su obra en francés.

El segundo gran baluarte que Moro atacó fueron los valores ideológicos que cimentaban el dominio de la oligarquía en el Perú, fundamentalmente a la religión católica y sus falsos valores morales.

Por último, combatió violentamente los valores éticos y estéticos de los intelectuales representativos de esta tendencia y les opuso la perspectiva desestabilizadora de una modernidad que buscaba enriquecer y reformular la tradición literaria peruana, enterrando a sus viejos representantes.

La poética, la concepción ideológica que subyace en sus textos, fue explicitada por Moro en “Los Anteojos de Azufre”, artículo escrito a fines de 1934, con *addenda* de 1936, que fuera publicado *post-mortem*, en Lima, en 1958, por André Coyné.

*“...la poesía no es, no puede ser más que un refugio, su solo resplandor de incendio es una amenaza; es la guarida de las bestias feroces, el advenimiento de la era antropológica, la selec-*

*ción de los peores (?) instintos, de los instintos de asesinato, de violación, de incesto. Utilización sado-masoquista de objetos mineralo-vegetales, del aire, de la tierra, del fuego, del agua, de Los Siete Elementos Capitales (2); la tierra substituye a la atmósfera, el fuego es comestible, el agua irrespirable desvanece el dominio irrespirable del aire que sostiene los navíos y los grandes cetáceos. Conocimiento irracional de las cosas, los objetos son comestibles, las piedras ligeras como la brisa se cargan de nuevo sentido, una silla es un pájaro de alabastro que los poetas encadenan alrededor de sus cabezas fatigadas y fustigadas por el relámpago; ancianos con gafas negras son lanzados de la vereda a puntapiés (3); una custodia es depositada en el arroyo (4). Supresión de las categorías morales que hacen la vida fácil, cómoda, comprensible para la minoría; no más esperanza ni en la tierra ni en un paraíso lejano a corto o largo plazo.*

*Ni fácil, ni agradable, la vida no es un acto de contemplación, de interpretación. 'No se trata de comprender el mundo sino de transformarlo' y tú, que para ti mismo eres un complejo psicológico, no eres para los demás sino una entidad física (5), la vida toma el consabido y mal disimulado gusto acre, denso como la sangre de los toros sacrificados cada mañana en la fina transparencia del alba; la vida se evidencia ¡al fin! como la lucha sin cuartel del hombre y de las condiciones que rigen y deforman su vida desde el nacimiento hasta su muerte, asimilación de los poetas después de muertos a fines patrióticos, religiosos" (Moro, 1958: 7).*

La poesía era para Moro una experiencia vital, una lucha violenta por la conquista de la belleza y contra los valores de la cultura occidental y el concepto de la civilización misma.

La reivindicación del surrealismo como macroacto de habla implicaba el desafío y era por lo tanto una lucha, lucha que Moro llevó tanto contra los representantes de la intelectualidad oligárquica como contra los representantes de otros movimientos de vanguardia que fatuamente se declaraban innovadores, pero que según él no eran más que simples imitadores. Tal fue el contenido de la polémica contra Huidobro, poeta vanguardista chileno, acusado por Moro de plagario y copista.

*“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 Girafa’ de Luis Buñuel, publicado en Le Surréalisme au service de la Révolution (Nº 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, septiembre 1934, Santiago de Chile)”* (Moro, 1958: 12).

Moro estableció su propia independencia como militante surrealista señalando públicamente sus diferencias con André Breton, el líder y gurú del movimiento surrealista internacional.

En un artículo sobre el *Arcane 17*, publicado en la revista *El Hijo Pródigo*, Moro manifestaba su desacuerdo con el surrealismo, en referencia directa al Nº 4 de la revista *VVV* dirigida por Breton en Nueva York.

Tal como planteara David Sobrevilla en la ponencia presentada en el coloquio sobre los “Avatares del Surrealismo en el Perú y América Latina”, realizado en Lima en 1992:

Las razones habrían sido: un pronunciamiento de Breton en torno a la relación única y heterosexual del ser humano como una relación humana privilegiada y la subestimación por el surrealismo del psicoanálisis. (Sobrevilla, 1992: 170).

Moro defiende la alternativa homosexual, como opción sexual y al psicoanálisis “como teoría y aplicación”, al cual correspondía “la liberación de la libido rechazada y, por consiguiente, del individuo y de la colectividad” (Moro, 1958: 41).

---

81 “Qué infinito encuentro / Tal un dolor abdominal” (CP-C, p. 40).

82 “el rebaño de demonios en el alba áfona” (CMEM, p. 64).

83 “El ofidio angélico” (CP-C, p. 11).

El surrealismo en el Perú forja en estas batallas su propia identidad y se inserta así en la tradición literaria peruana y latinoamericana.

### E. Surrealismo y marginalidad

Pero si el resplandor del incendio y el advenimiento de la era antropófaga constituyeron una amenaza para el *stablishment* en París, en Lima se convirtió en escándalo y expresión de marginalidad.

Moro luchó, a través de su poesía, contra “el triste patrimonio de la mayoría gris y espesa de los intelectuales en el Perú” (Moro, 1958: 6), contra las ideas sobre la vida, el amor, la poesía, el arte que profesaban todos aquellos que constituían el canon cultural de la época, así como contra los valores ideológicos que cimentaban el dominio de la oligarquía en el Perú.

Contrapuso, con este objeto, el contenido purificador y la acción liberadora de la poesía concebida como rito, al rito eclesiástico oficial, a la religión, pilar ideológico de la burguesía y a la hipócrita moral burguesa.

Con ironía e insolencia se enfrentó tanto a los elementos simbólicos centrales del rito eclesiástico católico por excelencia, la misa, como a sus dogmas, representantes e instituciones.

*“A tête de ciseaux piétinant les hosties”* (CP, p. 56)

*“Au milieu des fumées de bordel de la très sainte  
Eglise”* (CP, p. 32)

*“Les oiseaux de proie porteront au ciel  
Les entrailles du Pape obscène”* (CP, p. 41)<sup>91</sup>.

Desenmascaró el efecto corrosivo de la iglesia en su trivialidad absurda, así como el mecanismo de dogmatización de lo inexplicable y maravilloso.

*“Reproduction minutieuse d’un couple de castors se rendant au concile de Trente”* (CP, p. 17)<sup>92</sup>.



*“Le Pape harnaché Une femme grosse grasse et baveuse Une licorne Un train blindé ‘Aux Sports’ Une femme nue à fermeture éclair Un cheval brodé Le vomito-negro Une perruque La Perspective Nevsky Suzanne et les vieillards Une phoque Un oignon Un tambour La Tamise et le faux Sarcophage de Cerveteri”* (CP, p. 17-18)<sup>93</sup>.

*“La veille du jour où tel prodige doit consterner Les cordonniers de la ville la plus proche de leur passage Au moment Où chaque chaussure essaie de devenir Un évangile copte”* (CP, p. 17)<sup>94</sup>.

A la ironía, la insolencia y el desenfado con las que Moro enfrenta a la Iglesia católica y sus dogmas, se suma la violencia con la que en el nivel de lenguaje expresa su plan de acción.

*“Echelles délirantes témoins Du mariage d’une fourchette avec le Pape De l’arrivée de projectiles destinés A abattre les églises”* (CP, p. 24)<sup>95</sup>.

Al simbolismo incruento de la hostia, Moro opone el sacrificio ritual y la muerte transgresora, porque la violencia es parte esencial del rito purificador de la poesía que se contraponen al rito oficial.

En los sacrificios humanos, que la poesía de Moro reivindica, el hombre ofrece algo igual a sí mismo, sea otro hombre, una mujer o un niño, a fin de establecer una mediación con los dioses. Actos simbólicos sangrientos en los que el dolor y la sangre no son una simple metáfora sino parte constitutiva esencial de la ofrenda ritual.

La lipomanía, el incesto, el asesinato, el suicidio, las actitudes sadomasoquistas son estos actos simbólicos sangrientos para expresar la naturaleza del amor-pasión:

*“Jour ou nuit le sang efface les vêtements Hiver ou été Je tue père ou mère”* (CP, p. 15)<sup>96</sup>.

*“L’infanticide croît la peur décroît”* (CP, p. 27)<sup>97</sup>.

*“Autant de scènes de carnage minutieux”* (CP, p. 39)<sup>98</sup>.

*“La maturité des lions favorise  
L’inceste des pangolins et des colombes”* (CP, p. 41)<sup>99</sup>.

*“S’enfoncer les yeux à coups de fil barbelé”* (CP, p. 56)<sup>100</sup>.

Finalmente, con la imagen de la antropofagia, también recurrente en la poesía de Moro, se busca eliminar cualquier vestigio de relación entre los conceptos de amor y de civilización:

*“Amour amour  
La rumeur des pagaies la nuit  
Des jungles des romans d’aventure  
Meurtrir la gaieté avec les ongles de marbre  
Des montagnes anthropofages  
Où les peuples retournent aux instincts  
Des oiseaux prédécesseurs et nyctalopes”* (CP, p. 21)<sup>101</sup>.

El sexo, tanto como parte de la práctica ritual, como gran significante del proceso del conocimiento, es la otra arma integrada en el discurso poético de Moro.

Moro defiende públicamente toda opción sexual, y ataca con violencia y se burla de los prejuicios que a este respecto mantenían los más venerables y destacados representantes de la intelectualidad burguesa y oligárquica.

*“¿no hemos visto últimamente a un senil grafómano académico atreverse en su demencia triste y dominical, a comentar entre rebuznos, balidos y ‘jipios’ del más puro flamenquismo, el libro intocable de Salvador DALÍ? (7) ¿No traducía el venerable infusorio, pozo de ciencia: ‘Tête de mort essayant de sodomiser un piano à queu’ por ‘Cabeza de muerto ensayando de fecundar un*

*piano de cola' ¿Desde cuándo la sodomía, admirablemente estéril, ha servido como propagadora de la especie, como medio de reproducción de los pianos de cola en particular? Esto no es ni ingenuo, lo cual sería lamentable, ni corresponde a una teoría científica novísima defendida por el señor O.M-Q.; no, esto no es sino el canalla y cobarde sistema de confusión, la hipocresía saltante y la demencia ad- portas de quien no se atreve a llamar las cosas por su nombre ni aun cuando la responsabilidad de ellas no le incumbe, para caer en su afán infantil de rechazo, en una afirmación tan rotunda como la de que es posible la fecundación por la sodomía" (Moro, 1958: 9).*

Lo que Moro ataca no es tan sólo algunas ideas de ciertos representantes de la intelectualidad, sino a la institucionalidad académica e intelectual en tanto tal. Para él, la opción del surrealismo implica un acto de desafío, provocación y de ruptura con lo canónico.

El tono de desprecio y el lenguaje violentamente polémico con los que se refiere a dichos "intelectuales" son parte de la lucha por hacer explotar a la vieja institucionalidad y abrir un espacio para el amor, el rito, la magia, la transgresión y el escándalo:

*"En este 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 nos llega para ayudarnos a desesperar más y más, para destruir hasta en sus raíces el reflejo tristemente idiota de tal orden pernicioso y vicioso" (Moro, 1958: 8).*

El servilismo de los académicos de la cultura oficial les impide captar el mundo de lo maravilloso y el significado profundo:

*"de las apariciones en el bosque solemne carnívoro y bituminoso donde los raros paseantes se embriagan con los ojos abiertos" (Moro, 1976: 35).*

Este mundo es el mundo maravilloso, enigmático y muchas veces aterrador de las apariciones traídas por un oráculo; es el mundo del inconsciente que subyace a todo pensamiento racional y que sin tabúes ni censuras logra transmitir la riqueza de ese yo, que ya no sería así un yo individual sino colectivo, un yo mítico.

*“Pero, habrá una vez; el muro que nos impide ver el mar total, la noche total caerá; las puertas del sueño abiertas a todo batiente dejará libre el paso, apenas perceptible, de la vigilia al sueño; el amor dejará para siempre sus muletas y las heridas que cubren su cuerpo adorable serán como soles y estrellas de todo género de planetas en su constelación de devenir eterno. Olvidado el lenguaje, se cumplirá la profecía del Cisne de Montevideo: ‘LA POESÍA DEBE SER HECHA POR TODOS; NO POR UNO’ ”*  
*(Prólogo a la Exposición Internacional del Surrealismo. México, noviembre de 1939) (Moro, 1958: 31).*

Moro contrapone al decadentismo de los académicos institucionales la necesidad de una poesía colectiva, mítica, y la autenticidad de la vida del poeta, una vida de desafío a la sociedad burguesa y sus valores.

Se refiere con desprecio a Wagner que hacía guardia a la puerta de su mecenas Luis II de Baviera y roía del hueso de su gloria, en busca de un reconocimiento oficial:

*“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”*  
*(Moro, 1976: 35).*

Existen, sin embargo, muchos Wagner en el mundo y Moro combate despiadadamente a sus representantes locales.

*“Todos estos señores tienen el mayor interés de mantener como principio un equívoco: la poesía sería privativa de sus tristes personalidades, iría de bracete con algún puesto bien rentado, con las actividades de trastienda y remuneradoras, se exaltaría con*

*los eructos de los banquetes oficiales y con la actitud de estatuas de fango que adoptaron muchos de entre ellos hace tiempo, sólo podría manifestarse dominicalmente en las hojas dominicales de sus diarios dominicales; ¡poetas del domingo!*" (Moro, 1958: 9).

Moro opone como propuesta ideológica a los "poetas de domingo" la vida de poeta, la profesionalización del artista, dedicación íntegra y vital al arte en condiciones de absoluta independencia frente a toda manifestación de poder y academicismo oficial.

## **F. Surrealismo e indigenismo**

En las décadas del 30 y del 40, la hegemonía cultural de la lucha contra el viejo edificio de la oligarquía la tiene la corriente indigenista. Los indigenistas, considerados los representantes de un proyecto nacional que identificaba la nación con el pueblo en general y con el pueblo indígena en particular, debían, sobre estas bases, reformular la tradición literaria nacional, establecer su origen y el eje de su desarrollo histórico.

El debate se polarizó entre el hispanismo y el indigenismo, el colonialismo y el nacionalismo, categorías en las que no encajaba el proyecto surrealista de Moro, lo que llevó muchas veces a que, por ser un caso atípico, no se lo considerara parte de la tradición peruana y se lo acusara de afrancesado. Refiriéndose a la pintura, en un artículo que si bien no lo hace explícito, pretende abarcar al indigenismo como corriente en los distintos ámbitos de la cultura, Moro plantea:

*"El indigenismo es la piedra de toque. O se es indigenista, o se es un farsante; o se pintan en la forma más primaria y más ajena a la pintura, con la mentalidad más atrasada, indios, sin relleno, indios como figurones de feria, o se es el afrancesado más perdido que haya podido producir la 'suave patria' sumergida desde hace milenios en la opresión"* (Moro, 1958: 18).

Moro se opone fundamentalmente a los intentos de los indigenistas de legitimar su alternativa "... imaginándose a sí mismos como partícipes más o menos directos de la problemática indígena y reivindicando para sus obras la condición de visiones 'desde dentro' del universo quechua" (Cornejo Polar, 1989: 138).

Para él, esta escuela pictórica e ideológica sólo alcanza a mostrar la apariencia multicolor y pintoresca del indio y crea una imagen falsa del mismo que, de hecho, lo convierte en un producto de fácil exportación. Es incapaz, sin embargo, de captar la actualidad y la interioridad de su mundo.

¿Por qué la ficción indigenista sería incapaz de traducir la especificidad de la vida andina y de asumir como propios los intereses de los indígenas? Esencialmente porque mantenían el mismo código estético de la burguesía: el realismo, reemplazando las rollizas bretonas de la pintura europea por paisanas con pollera, cuadros pintorescos o escritos folclóricos.

*"En el Perú, país sin tradición pictórica, la barbarie pobre que nos caracteriza como conjunto se empeña, afanosamente, por crear dentro de la horrible penuria de recursos, una pretendida pintura que no tenga nada que ver con la pintura europea: es decir que en lugar de las rollizas bretonas, holandesas y demás suizas que poblaron otrora la pintura en Europa, tendremos ahora indios a granel"* (Moro, 1958: 17).

---

84 "A las señales de fuego del puñal / A los solos los únicos recuerdos sexuales" (RA-1).

85 ...la fiesta se expresa con gusto por una suerte de desorden generalizado: ruptura de las normas y de las prohibiciones (fundamentalmente sexuales), excesos (comilonas y borracheras), inversión de los papeles y los atributos (en materia de poder y de vestimenta), anulación y parodia de la autoridad y la virtud, derroche de todo tipo. (Traducción Y.W.).

86 "Donde los pueblos vuelven a los instintos / De las aves predecesoras y nictálopes" (CP-C, p. 21).

*“Pero hay un indio que es bestia de carga en competencia con la llama esbelta; un indio igual a todos los hombres explotados; un indio que puede tener y tiene, innúmeras veces, una impecable belleza clásica; un indio que trabaja sin descanso bajo climas implacables con un miserable puñado de maíz como alimento; un indio que se hunde en el refugio de la coca y el alcohol; un indio que deberá escupir el salivazo de su desprecio sobre aquellos que lo pintan como un monstruo de farsa”* (Moro, 1958: 20-21).

Moro consideraba que los indigenistas no estaban interesados en la actualidad del indio porque eso hubiera significado la pérdida de los colorines y lo pintoresco, y si perdían lo anecdótico, también perdían el temario y el mercado. El indigenismo, entonces, buscaba tan sólo perpetuar el orden de cosas y garantizar un arte rentable y de exportación.

El surrealismo se planteó como una alternativa diferente, en lucha por un espacio propio “desde el Perú, por el surrealismo mundial” (Moro, 1958: 10). No postulaba la consigna del arte por el arte, sino las banderas de la autonomía del arte.

*“No propongo ninguna escuela en reemplazo de otra. Sólo quiero suscribir al postulado de ‘toda licencia en Arte’. Contra las escuelas que no hacen sino dar fórmulas para mejor atraer y entretenir al comprador y no quitarle el sueño ni interrumpir su digestión. El arte empieza donde termina la tranquilidad. Por el arte quita-sueño, contra el arte adormidera”* (Moro, 1958: 21).

Los artistas de vanguardia han sido considerados por Mariátegui y la crítica posterior a él como representantes de una literatura cosmopolita,

---

87 “Los anales del oro yaciendo bajo el esquivar / Del vuelo airado del azor / En verdad gran flor cocida con apariencias / De collar o de catálogo púrpura” (CP-C, p. 54).

“El pigargo la raya del oro aséptico” (CP-C, p. 56).

88 “¡Al fondo de lo desconocido para encontrar algo *nuevo!*”. (Traducción Y.W.).

espíritu que los hizo entrar en contradicción con el hispanismo colonialista y los asoció así a la literatura nacional. Al ayudar a romper dicha hegemonía y ampliar el campo de la propia experiencia literaria, el proyecto internacionalizador de la vanguardia habría ayudado a consolidar una literatura nacional en el Perú.

Mariátegui ...remarca el carácter antiburgués de la mejor vanguardia (que se “befa del absoluto burgués” y destruye las bases mismas de su literatura: el realismo decimonónico) y detecta su capacidad para ir preparando el advenimiento de un nuevo realismo, mucho más comprensivo que el anterior, ligado en su esencia misma a la construcción del socialismo. (Cornejo Polar, 1989: 144).

Es más, en algunos casos ambos proyectos confluyeron asociando vanguardia e indigenismo. Se buscaba una modernidad repensada y asumida críticamente desde la perspectiva de lo nacional y lo indígena.

El grupo Orkopata, Vallejo y la “bohemia trujillana” serían los principales representantes de esta tendencia y, también, la más estudiada desde esta perspectiva: tanto en lo que respecta a la relación contradictoria que ellas tejieron entre el cosmopolitismo y el componente nacional de su obra, como a la forma particular que tuvieron de asumir la modernidad.

Raúl Bueno en su texto *Apuntaciones sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana* (Bueno, 1994) plantea el uso distinto del

89 “El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado *desorden de todos los sentidos*.” (Traducción Y.W.)

90 Automatismo psíquico puro, por el cual nos proponemos expresar, sea verbalmente, o por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral. (Traducción Y.W.).

91 “Cabezas de tijera pisando las hostias” (CP-C, p. 56).

“En plena humareda de burdel de la Santísima Iglesia” (CP-C, p. 32).

“Los pájaros de rapiña llevarán al cielo / Las entrañas del Papa obscuro” (CP-C, p. 41).

92 “Reproducción minuciosa de una pareja de castores yendo al concilio de Trento” (CP-C, p. 17).

93 “El Papa enjaezado Una mujer gorda grasienta y babosa / Un unicornio Un tren blindado ‘Aux Sports’ Una / mujer desnuda con cierre de relámpago



lenguaje de vanguardia que hicieron, desde una perspectiva pragmática, los vanguardistas europeos e hispanoamericanos, y cómo las demandas e imposiciones del uso hispanoamericano modificaron en cierto grado los recursos y formas del lenguaje vanguardista general.

El lenguaje de vanguardia de los últimos se habría aliado con lenguajes que pertenecen a otras estéticas y corrientes literarias; así, el nativismo, el modernismo exotista o el neo-romanticismo se combinaron con la estética de vanguardia con el ánimo de obtener un efecto poético inusitado.

Este aparente eclecticismo que –según Bueno– unió corrientes de diferente procedencia cultural e histórica revelaría que lo que para los europeos fue una estética, una práctica cuya finalidad estaba en sí misma, para los hispanoamericanos fue más bien un lenguaje, un instrumento expresivo, un medio para la plasmación de sensibilidades y estéticas de otra índole. Se trataría, por lo tanto, de una decisión de índole epistemológica.

La otra diferencia con las vanguardias europeas radicaría en que éstas constituyeron un fenómeno fundamentalmente metropolitano signado por el cosmopolitismo, mientras que la vanguardia hispanoamericana no fue siempre un fenómeno de gran ciudad, como lo demuestran los casos de Barranquilla y Puno. Es más, nuestra vanguardia indigenista, según Bueno, salió a significar situaciones regionales, provinciales, aldeanas, campesinas, costumbristas o étnicas y se resistió hacia lo excesivamente cosmopolita y universalizante buscando provincializar, nativizar las realidades de la modernidad europea con un aire domingero y pueblerino.

La corriente renovadora de la vanguardia habría entonces incorporado la voz del “otro” (el indio, el campesino, el provinciano, etc.) así como el habla vernácula, haciendo que lo nacional, regional, popular ingresaran discretamente a nuestra poesía y prosa vanguardista.

Pero en el cuadro de nuestra vanguardia no todo fue localista y tradicionalista, sino hubo casos de cosmopolitismo en aras de un presunto universalismo. Martín Adán, Moro y Westphalen serían los representan-

tes de esta corriente que según algunos críticos no estaría vinculada con un proyecto de reconstrucción y continuidad de una tradición nacional y que, por lo tanto, tendría más bien un cierto carácter epigonal.

Naturalmente hubo intelectuales que escaparon, casi siempre a un costo muy alto, de esta atroz ambivalencia, sea renunciando a la modernidad (en 1928 López Albújar subtítulo *Matalaché* como “novela retarguardista”), sea, al revés, desatendiéndose de intenciones y preocupaciones nacionalistas (dentro de una línea que podría comenzar con Eguren y tener su máxima representación en los poetas de la “otra margen”). (Cornejo Polar, 1989: 147).

Bueno habla, asimismo, de una vanguardia menos reconocida en su trayectoria rupturista, que sería la que hace uso del propio sistema latinoamericano y de sus fuentes y recursos. Pero sucede que los autores universalmente más reconocidos son Vallejo, Neruda y no precisamente los considerados epigonales.

De una manera u otra se ha hecho una escisión del proceso de vanguardia en dos líneas: la indigenista, identificada como la nacional, y la cosmopolita. Creo, sin embargo, que la conexión entre la problemática nacional y la tendencia cosmopolita de vanguardia, salvo el estudio de Alberto Escobar sobre el imaginario nacional, no ha sido prácticamente estudiada.

La obra poética de Moro incorpora no sólo los mejores elementos de la modernidad sino que, contrariamente a lo que se afirma de la misma, el viaje introspectivo que las nuevas técnicas del psicoanálisis y el surrealismo proponen, llevan a interconectar el mito personal de Moro con el dominio del sueño y prácticas rituales milenarias y con la lógica y las tradiciones de un pueblo, opuesto, como él, a la racionalidad occidental.

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).

Moro se opone al indigenismo, pero recupera los tesoros culturales y anímicos del pasado cultural indígena de una manera inusitada. Su concepción de la poesía como voz colectiva y mítica y como ofrenda ritual al oráculo de la poesía, lo emparenta con los oráculos precolombinos.

Dos fueron fundamentalmente los oráculos en la tradición del mundo andino: Titicaca y Pachacamac. El Titicaca está vinculado al Inca, a la oficialidad y representa el espíritu del guerrero. Pachacamac está asociado con el Auca, la marginalidad y representa el espíritu del poeta.

No es nada casual, entonces, que la poesía de Moro, representante de la marginalidad y la oposición a toda forma de oficialismo, se revele interconectada con la zarza ardiente y el bestiario asociado al rito de Pachacamac.