



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO**

**POSGRADO EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

César Moro: El Surrealismo Trashumante

**TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

**MAESTRO EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES**

PRESENTA: Demian Ernesto Pavón Hernández

TUTORA PRINCIPAL: Dra. Reyna Carretero Rangel CRIM UNAM

Ciudad Universitaria, Octubre, 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por continuar ayudándome a conseguir mis sueños e inspirarme a engrandecerlos: Claudia, Tania, Emilio y Julieta; Ernesto, Jovita y Gina; Lalo y Renata; Charo, Ariadna, Luz, Agueda y Maru; Nacho y Pedro Damián Bautista.

En especial, la consumación de estos trabajos se los debo a mi madre, con amor para ella.

A mis maestras y maestros. Primero a la Dra. Reyna Carretero Rangel, mujer sensible e inteligente que jamás dejó de colaborar en el proyecto, por su amistad trashumante. A la Dra. Gilda Waldmann, impulsora primordial de la sociología literaria en México. Al Dr. Gerardo Estrada, gracias por sus lecciones. Al Dr. Ricardo Echávarri, erudito surrealista. Al Dr. Carlos Gallegos, quien desde hace años me enseñó a luchar por el reconocimiento propio de mis aspiraciones, sin él yo no estaría aquí.

También a mis maestros del Posgrado, enfáticamente, el Dr. Pedro Serrano y el Dr. Rodolfo Mata, quienes guiaron con su camaradería, estas sinceras críticas sobre la poesía. Gracias al Dr. Julio Bracho por regresarme la fe en los eruditos. A la Dra. Emma León. A quienes me han enseñado.

A mis amigas y amigos, nuevos y pasados, vivos y muertos: poetas, filósofos, pintores, artistas y sociólogos-politólogos. Su compañía es vigorizante. Sin ustedes no hay pensamiento posible.

A Luis Antonio de Villena, dilecto poeta, por recibirme en Madrid para conversar sobre César Moro y por apoyarme en mi carrera de escritor.

A José Antonio, mi papedro.

A Valeria List, por acompañarme –belleza mediante– en el proceso.

Estas páginas son el producto de una colaboración. Igual que la poesía, la academia debe hacerse por todos y no por uno. Mi agradecimiento sin fin a quienes, aún sin saberlo, estuvieron.

Dedico estas páginas a quienes han tenido el coraje de partir a los caminos:  
a las y los poetas olvidados.

*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 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 del cristal de roca. Los nombres de SADE, LAUTRÉAMONT, RIMBAUD, JARRY, en las formas diversas y delirantes de aerolito sobre una sábana de sangre transparente que agita el viento nocturno sobre el basalto ardiente del insomnio.*

*César Moro*

## ÍNDICE

<b>PLANTEAMIENTO</b> .....	6
<b>MARCO TEÓRICO/METODOLÓGICO</b> .....	12
<b>ITINERARIO DE TRABAJO</b> .....	18
1. La libertad (1903-1933)	
1.1. Vasos comunicantes en Latinoamérica: Entorno cultural en Perú a comienzos de siglo XX....	23
1.2. César Moro, el nacimiento de la “Tortuga Ecuestre” (1903).....	36
1.3 La estancia parisina: relaciones y adscripción con el Surrealismo (1925).....	54
2. El amor (1933-1948)	
2.1. Un apunte previo: el regreso a Lima (1933).....	74
2.2. <i>La tortuga ecuestre</i> en México (1938).....	87
2.3. La ruptura con el Surrealismo y el regreso a Lima (1948).....	105
3. La poesía (Década de 1950)	
3.1. Regreso a “Lima la horrible” (1948-1956).....	117
3.2. Legado y testamento de César Moro .....	133
3.3. El Surrealismo latinoamericano.....	141
4. Conclusiones	
4.1. Hacia una sociología de la poesía.....	147
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	159

## PLANTEAMIENTO

El Surrealismo es un movimiento artístico de vanguardia a comienzos del siglo XX en Europa, que por la naturaleza de sus componentes artísticos e ideológicos<sup>1</sup>, asume una relación directa de luchas y tensiones con fenómenos históricos de su tiempo. El Surrealismo es arte que trasciende la cultura. Al enunciar que tanto el poeta Arthur Rimbaud como el teórico Karl Marx son partes integrales del Surrealismo, André Breton expresó un compromiso de intervenir en su realidad como parte constitutiva de su estética<sup>2</sup>. Aquí la estética deviene ética y viceversa. Desde esta óptica se plantea que el Surrealismo no es únicamente un fenómeno del arte, sino materia de estudio para las ciencias sociales y en este caso, para la sociología de la literatura.

Más que determinar con fechas y nombres un fenómeno artístico que hasta hoy es inclasificable, y en el entendido de Breton que “el comportamiento surrealista, es eterno”<sup>3</sup>, se busca más que un entramado explicativo del Surrealismo desde una fórmula historiografía (con datos de inicio a fin y fichas biográficas), un acercamiento próximo a las genealogías *foucaultianas*, que dé cuenta de las condiciones de posibilidad de un suceso y de qué forma se han construido sus discursos en la historia.

Es importante decir que se establece un nexo de inicio entre el individuo y la sociedad que este vive, así como la necesidad de interpelar las formas de relación que configuramos desde el presente a partir de lo ya dicho<sup>4</sup>. La sociología en más de un sentido, implica cuestionar aquello que

---

<sup>1</sup> El reconocido crítico literario Renato Poggioli asevera que las vanguardias artísticas tienen dos ejes fundamentales para su análisis; en palabras del investigador y poeta Rodolfo Mata: “Por un lado tenemos un punto de vista con tintes más sociológicos, en el que las vanguardias aparecen como tentativas de restauración con la praxis social [...] Por otra parte, tenemos el punto de vista que sitúa a las vanguardias en un momento decisivo para el desarrollo de los recursos y las técnicas de creación artística”. Si bien nos llama sobre todo el primer componente –sociológico– no descuidaremos el segundo –estético–.

Mata, Rodolfo, “Prólogo” en Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, México, UNAM, 2011. p. II.

<sup>2</sup> “Transformar el mundo, ha dicho Marx; cambiar la vida, ha dicho Rimbaud: para nosotros, estas dos consignas son una sola”.

Breton, André/ Éluard, Paul, *Diccionario abreviado del Surrealismo*, España, Siruela, 2015, p. 53.

<sup>3</sup> Citado por:

Nadeau, Maurice, *Historia del Surrealismo*, España, Ariel, 1975, p. 7.

<sup>4</sup> Foucault, Michel, “Qu’est-ce que la Critique?”, en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 84o année, No 2, Avril-Juin 1990, pp.35 - 63.

pensamos evidente para aprender a rastrear fundamentos sobre las preguntas que nos hacemos. En consecuencia, propongo distinguir nuevas líneas de exploración sobre un momento del arte en específico, mismo que exige nuevas lecturas socio-políticas.

De esta forma, se espera dar cuenta no sólo de la pertinencia en el pasado de esta vanguardia artística, sino de su potencialidad presente. Decía el filósofo y poeta alemán Heinrich Heine que compete a cada época criticar “moralmente” los fenómenos estéticos del ayer<sup>5</sup>, nosotros podríamos decir, también “sociológicamente”. Pensar desde la sociología al Surrealismo implica una colocación distinta de como se pensó otrora: se requieren analizar las relaciones aceptadas y sus manifestaciones discursivas, hacer un distanciamiento y desde ahí elaborar una crítica acorde.

Mi postura corresponde a inquietudes a propósito del arte desde las ciencias sociales, punto que coloco desde México y Latinoamérica, con especial reparo en Perú. Esta propuesta tiene su punto de partida en una figura aún relegada de los estudios y las luminarias de la poesía hasta la fecha: César Quíspez Asín, mejor conocido como César Moro (Lima, 1903-Lima, 1956). Hablar de este escritor conlleva indagaciones entorno a su vida y obra que en buena parte continúan en misterio, de ahí las posibilidades de investigar sobre el hombre que, como apuntó el escritor mexicano-peruano Mario Bellatin: “...no quería dejar rastro de su presencia”<sup>6</sup>. A través de su figura, hablamos de un fenómeno cultural y literario que muestra la modernidad migrante en esta región del mundo: un poeta americano adscrito al Surrealismo europeo. La riqueza que supone explorar los caminos y vasos comunicantes (afinidades y tensiones) entre artistas de partes del orbe distintas, pero con intereses artísticos e ideológicos comunes, es un aliciente extra al “rescate” analítico que supone dar una vuelta a los versos de Moro.

César Moro viajó a Francia en 1925 a la búsqueda de consolidarse como artista (y al tiempo, rehuir de su contexto marginal) y ahí escribió, en idioma galo, buena parte de su obra. Es muestra de la apropiación de los preceptos estéticos surrealistas para consumir una serie de libros –jamás reconocidos en vida– que ponderan no sólo calidad literaria, enunciada cada vez más en nuestros días, sino un cruce de identidades propio de cualquier exiliado o migrante: su obra es una síntesis de la disputa constitutiva entre lo latinoamericano y lo europeo, con tal armonía estética, que se

---

<sup>5</sup> Heine, Heinrich, *Para una historia de la nueva literatura alemana*, España, La Fontana Mayor, 1976, p. 67.

<sup>6</sup> Bellatin, Mario, “Lecciones para una liebre muerta”, en *Obra reunida 2*, México, Alfaguara, 2014, p. 91.



encuentra a la par de grandes escritores de su tierra como Martín Adán, José María Arguedas, Blanca Varela o el propio César Vallejo. Hablamos de un escritor distante de sus influencias, de voz auténtica, única. También de un individuo esencialmente “trashumante” como él mismo llegó a definirse, punto central de esta investigación, al cual regresaremos en un momento.

El caso de César Moro exige articular elementos sociológicos sobre la identidad y el exilio que ponen en entredicho los horizontes geográficos del Surrealismo, así como su raigambre exclusivamente europea. Moro consiguió un arte propio, sin dependencia occidental y con elementos latinoamericanos que aún no son del todo reconocidos, tanto en los estudios culturales/literarios como en sociología de la literatura<sup>7</sup>. Esta postura, parte de la condición muchas veces redundante en la crítica hegemónica, que apela al surrealista proveniente de Europa como alguien que ha venido a otorgar a los latinoamericanos lecciones estéticas y rutas definitivas de creación.

Se sabe desde Platón que cada poeta necesita cierto distanciamiento social para conseguir realizarse. Enrique Vila-Matas nos dice al respecto que: “Es más favorable estar fuera del centro para escribir como uno quiere. La gran literatura del siglo XX está hecha por autores que solían estar fuera. Pessoa en Lisboa. Kafka en Praga. Proust está en París, pero lo rechazan porque no lo consideran escritor. Y Joyce en Trieste.”<sup>8</sup> César Moro además estuvo en un punto periférico del Campo literario latinoamericano, sus obras no generaron gran impacto más allá de sus límites geográficos peruanos y su círculo de amistades; su efigie alcanzó relevancia –más que justa– hasta después de muerto.

¿Por qué mencionar la condición de exiliado dentro del mundo literario? La vida de Moro estuvo atravesada por penurias familiares (privadas) y sociales (públicas) que puestas en cotejo con su obra, exponen a un individuo con grandes dotes artísticas condenado, de cierta forma, a una existencia plagada de vicisitudes. Entender esta serie de elementos, a lo largo de la vida del poeta,

---

<sup>7</sup> Los estudios sobre su vida y obra, si bien se han incrementado con el paso de las décadas (especialmente en Perú), son escasos todavía. En México no hay tesis presentadas sobre su obra, en humanidades o ciencias sociales, con la excepción notable de la relación poética de Moro con México hecha por Ricardo Echávarri, texto del cual haremos uso en el desarrollo de la investigación.

Hernández Echávarri, José Ricardo, *César Moro: Los versos de un voluntario inadaptado*, Tesis para optar por el grado de Doctorado en Literatura Hispánica, México, El Colegio de México, 2011.

<sup>8</sup> Lucas, Antonio, “Escribir es una travesía por el espejo (Entrevista a Enrique Vila-Matas y Sara Mesa)”, en *El mundo*, Publicado el 28 de febrero de 2016, consultado el 10 de mayo de 2020.  
Link de consulta: <https://www.anagrama-ed.es/view/12275/Mesa%20NH%20558%20-%20El%20Mundo%20%28conversacion%20con%20Vila-Matas%29.pdf>

puede servir no sólo para conocer los “motivos de la acción” del sujeto, sino de acuerdo a nuestro objeto de estudio, establecer una serie de relaciones de sociabilidad de una época en el Campo Literario<sup>9</sup> que tiene eco en nuestros días, no sólo en el Perú, sino en Latinoamérica. Así, no se busca hablar sólo del recorrido biográfico de un autor, sino de qué forma incidió o al menos intentó hacerlo, en su realidad.

¿Es importante analizar una vida artística desde la sociología? El crítico literario Rafael Toriz López da una respuesta:

Mal que le pese al mundo, los poetas tienen biografía. Difusa, profusa y confusa, la experiencia vivida fulgura desde la obra con los reflejos de un animal delicado: mientras más se la niega o diluye, más inmanente –¿inminente?– resulta su acecho.

Es claro por lo demás que si en algo importan los días transcurridos entre el nacimiento y la muerte de un artista, es a causa del fuego y el relato que alimenta con las facultades de su oficio: cuando una obra auténtica acontece, su mera existencia ensancha las posibilidades de la especie y justifica su porvenir.<sup>10</sup>

De acuerdo al planteamiento anterior, formulo así las preguntas centrales de la investigación: **¿De qué forma una vida y una obra poéticas muestran los cambios y procesos de un momento histórico del arte y su sociedad?, ¿cómo incide este poeta peruano en su entorno y –acaso– lo transforma?, ¿existe un Surrealismo latinoamericano, cuáles son sus características a partir de la figura de César Moro? y finalmente –a grandes rasgos dado que es tema consustancial–, ¿cuáles son los aportes del análisis de la poesía en la sociología de la literatura?**

Esta última pregunta, si bien es demasiado amplia, me parece necesaria. La sociología de la literatura, que empieza a tener peso con nombres como el de Lucien Goldmann o Georgy Lukacs en la segunda mitad del s.XX, arrastra una deuda con el análisis de la poesía y el vasto mundo que

---

<sup>9</sup> Parto desde Bourdieu para establecer las lógicas de relación sociales, simbólicas, económicas, culturales que configuran el entorno literario de una época determinada.

Cf. Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, España, Anagrama, 2011.

<sup>10</sup> Toriz López, Rafael, “Prólogo” en *Galaxia de un hombre solo*, México, Universidad Veracruzana, 2019. p. 7.

representa, en especial con el análisis de los poemas (más que de las relaciones sociales de poetas). Salvo notables excepciones, como Gaston Bachelard, Jacques Derrida, Michel Foucault, Paul de Man o Walter Benjamin, encontramos que la prosa se mantiene como el género más atendido por los sociólogos en sus estudios.

Fuera de discutir sobre esta situación, propongo abrir una ruta de cuestionamientos que permita contemplar tanto la existencia de los poetas como las poesías que nos otorgan: analizar las estructuras y lógicas sociales mediante la vida y a la par, las discusiones estéticas y del discurso mediante su obra. Entender así desde otra óptica los cambios históricos y más allá, abrir los horizontes epistemológicos de las ciencias sociales. Este último punto, lo retomo de Pierre Bourdieu, quien muestra en su referencial *Las reglas del arte: Génesis y estructura del Campo Literario*<sup>11</sup> cómo y por qué es imprescindible articular no sólo las relaciones vitales del Campo literario (escritores, editores, lectores, *et. al.*) sino los productos artísticos que ahí se conciben. Desde esta perspectiva, defiende la posibilidad de crítica literaria y social en un espacio compartido.

El problema de fondo en esta investigación es (re)pensar las relaciones políticas y de sociabilidad en la vida de un poeta para ahondar con ello en nuestra comprensión de las configuraciones y coyunturas de su tiempo. Construir ese pasado –según veremos, muy próximo a nosotros– ayuda a ver con claridad el presente: muchos fenómenos que atravesaron a este artista continúan activos. En paralelo, el problema –y el reto– de una lectura sociológica de la poesía sirve de contrapeso para articular un estudio sobre vida y obra desde una mirada diferente. La cuestión principal en César Moro es esa “oscuridad” de referencias y pistas que dejó el poeta para su análisis, no obstante, esto puede ser un estímulo para investigaciones sobre el tema de la poesía en las ciencias sociales, pues si bien el caso del vate peruano es sumamente particular, no es único, sobre todo en Latinoamérica.

Huelga aparte el “vacío epistemológico” que señalo a propósito de la poesía, las defensas del análisis poético dentro de las ciencias sociales no son actuales. Pensemos únicamente en Hugo

---

<sup>11</sup> Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del Campo Literario*, España, Anagrama, 2011.

Zemelman<sup>12</sup> o en Michel Maffessoli<sup>13</sup> (este último destaca como referente de su obra al propio Surrealismo) comparten opinión al encontrar en la poesía elementos potencialmente innovadores para hacer al pensador de lo social un intelectual activo y más próximo con su realidad. De igual forma, grandes mentes de nuestro tiempo, como George Steiner, nos enseñan que el valor de lo literario tiene en su centro la reinención del lenguaje, que en el caso del arte poético, es primordial<sup>14</sup>. Recuperar este punto propugna una reflexión introspectiva sobre los alcances conceptuales que tenemos en las humanidades.

Estos son sólo algunos ejemplos de lo que podríamos cosechar si atendemos al fenómeno de lo poético en nuestras disciplinas, suceso que, como bien señala Octavio Paz, no reside únicamente en los poemas o en los poetas sino que habita en lo humano y el orden social cotidiano. La poesía es algo más que literatura, es una actitud ante la vida<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> “Es ante esta necesidad de construir una visión más amplia del conocimiento y pensamiento en donde pueden evocarse las potencialidades gnoseológicas de otras construcciones humanas, tal como señala Broch cuando dice que “la poesía es sólo forma incontinida –impaciente– de conocimiento”.

Zemelman, Hugo, *Los horizontes de la razón, Tomo I*, Anthropos Editorial, España, 2012, p. 11

<sup>13</sup> En su destacado libro *La violencia totalitaria*, las referencias de Maffesoli a André Breton y los surrealistas son tan explícitas como implícitas. Su idea de estudiar lo poético apunta a profundizar una comprensión de la vida que nos ayude “a aprender a vivirla”.

Maffesoli, Michel, *La violencia totalitaria*, España, Herder, 1982, p. 17.

<sup>14</sup> Steiner, George, *Los logócratas*, México, FCE, 2008.

<sup>15</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira (Edición facsimilar conmemorativa 50 aniversario)*, México, FCE, p. 11-26.

## MARCO TEÓRICO/ METODOLÓGICO

La ruta o camino metodológico que se propone, parte de la discusión expuesta por algunos de los padres fundadores de la sociología de literatura en la década de 1970 en Europa: Lucien Goldmann, Robert Escarpit, Henri Lefevre, Roland Barthes, entre otros. La propuesta, más allá de los cuestionamientos que ha encontrado sobre la marcha, abre la posibilidad de estudiar a la literatura desde dos francos posibles: la sociología de la *comunicación* y la sociología de la *creación* en términos de Goldmann, o en términos de Barthes, la sociología de la *obra* y de la *institución*.

Goldmann lo explica de la siguiente forma:

Primero, es una sociología, por así decir, de la comunicación, de la difusión, de la recepción, de la influencia sobre el lector de las instituciones culturales y precisamente en este campo donde el cuestionario y la estadística desempeñan un importante papel, los análisis de Silbermann y de Escarpit son extraordinariamente interesantes; sin embargo, debemos esperar todavía los resultados futuros.

Segundo, es una sociología de la creación, del hecho estético, y sé muy bien que ni Silbermann ni Escarpit, sobre todo éste, son demasiado adictos a ella...<sup>16</sup>

Por su parte, Barthes es más lacónico aunque igualmente da aportes significativos:

La literatura se nos presenta como institución y como obra. Cada institución se asemeja a todos los usos y todas las prácticas que regulan el proceso de la cosa escrita en una sociedad determinada: *status* social e ideológico del escritor, modos de difusión, condiciones de consumo, opiniones de la crítica. Como obra está constituida esencialmente sobre la obra-objeto, sugiriendo que nos fijáramos en un campo todavía poco explorado (aunque el término sea muy antiguo): el de la retórica.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> V. A., *Literatura y sociedad (problemas de metodología en sociología de la literatura)*, España, Ediciones Martínez Roca, 1969. p. 24.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 34.

En este trabajo buscaré a medida de lo posible, interpelar las formas retóricas en algunos de los textos de Moro, dado que esto –conuerdo con Barthes– denota cambios sociales importantes.

Ante estos dos grandes caminos o rutas para investigar sociológicamente el hecho literario, la propuesta, alejada de cualquier intención *omnisciente*, es unificar ambas formas de aproximación para así comprender la vida y obra de César Moro, además de los principales sucesos culturales y socio-históricos entorno a su persona<sup>18</sup>, en especial aquellos relativos a las implicaciones actuales del Surrealismo, no tanto en su sentido estético como ideológico/político. Para justificar esta búsqueda, encontramos que durante el periodo de vanguardias a comienzos del s.XX no sólo en Europa también en Latinoamérica, el poeta encontraba afinidades por determinadas corrientes o movimientos literarios más que por lo estético, por lo ideológico. Tal fenómeno continúa, pensemos solamente en la creciente estética (y poética) feminista en las artes, que tiene orígenes de compaginación artísticos pero antes cimentados en una ideología común.

¿Cómo experimentó y reconfiguró César Moro los componentes del Surrealismo? Tres categorías de análisis son nuestra guía para comprender la articulación ideológica del movimiento, las cuales son propuestas por el especialista Xoán Abeleira y articulan este trabajo pues nuestro poeta las adhirió a su vida y obra de manera íntegra (cf. índice adjunto al comienzo). Estas categorías no se consideran en su sentido literario como dijimos, sino que abarcan lo ideológico: **Libertad, Amor y Poesía**<sup>19</sup>. Hay lógicas sociales y políticas detrás de cada una. Sus implicaciones se verán expresadas, insisto, más allá del plano cultural o literario: Un ejemplo es el amor (Capítulo II), pues en el sentido de interacciones humanas, se muestra una serie de recambios –en el discurso y las prácticas–, que son expresados en el arte de ese tiempo y naturalmente, en los poemas de Moro. Podemos notar tanto en las relaciones personales del poeta como en los versos que nos ha dejado, de qué forma lo erótico representó en él una parte capital (vital) de su ideología. Y como todo

---

<sup>18</sup> Esta idea no es mía ni pertenece sólo a las ciencias sociales o a la literatura. La hemos visto presente en diversas expresiones del ensayo literario y la investigación, de las cuales tengo presente al menos dos de forma inmediata, una desde el pensamiento social y otra desde el literario:

Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Argentina, Losada, 1968.

Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, FCE, 2018.

<sup>19</sup> “Los conceptos superrealistas del amor, de la libertad, de ese algo sagrado extrarreligioso [¿la poesía?] han promovido y en gran medida modelado la sensibilidad actual”.

Citado por: Abeleira, Xoán. (2016) “Un grito fulgurante del espíritu (sobre André Breton)”, en *Pleamargen*, España, Galaxia Gutenberg, p. 121.

surrealista, buscó ser consecuente con sus posturas en relación a su vida cotidiana; en perspectiva, podríamos preguntarnos hasta qué punto nuestra situación intelectual (sus alcances y búsquedas) es acorde con la realidad. Esto ayuda a realizar una crítica no sólo al individuo, sino al entorno social que lo rodea. Avanzaremos de esta forma con las tres categorías enunciadas.

Para consolidar este marco teórico, se maneja una propuesta conceptual contemporánea en las ciencias sociales: el sujeto a partir de la *trashumancia*. En particular, el concepto hace justicia a individuos como César Moro, a quien sus allegados y él mismo han definido como “...hombre, poeta y trashumante”<sup>20</sup>. La trashumancia es una categoría eje de este trabajo y supone la posibilidad de comprender al individuo desde su errancia sin fin<sup>21</sup>, desde aquella condición del “sin tierra” que es impuesta –o voluntaria–, y que se explica filosófica, psicológica, sociológica e históricamente como se demuestra en la propuesta de Reyna Carretero<sup>22</sup>. Los relatos del viaje son una constante en el ser trashumante, reitera esta autora<sup>23</sup>, también lo serán para este trabajo.

Dice Carretero al respecto de la condición errante del individuo, sumamente representativa en nuestro caso de estudio:

## ERRANCIA SIN FIN

---

<sup>20</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 237.

<sup>21</sup> En este sentido, el poeta junto al exiliado y/o migrante entran en una misma situación de búsqueda constante e infructífera de un asentamiento terrenal y social fijo. El poeta moderno, así como los desplazados, tienen la constante del movimiento geográfico. El escritor Juan García Ponce tiene un ensayo al respecto:

Cf. García, Ponce, Juan, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, España, Anagrama, 2001.

<sup>22</sup> Son varias las obras en las que esta teoría se ha configurado, las cuales representan en conjunto una serie de argumentaciones que son precisas para nuestro estudio sobre César Moro, tanto por el sentido práctico de los términos como por la noción sociológica que defienden.

En orden cronológico:

Carretero Rangel, Reyna. *La comunidad trashumante y hospitalaria como identidad narrativa*. México. El Colegio de Michoacán/Fideicomiso Teixidor. 2012;

.....*Atlas místico de la hospitalidad-trashumancia*. Madrid. Sequitur/UMSNH. 2013;

.....*Ultraestructura trashumante. Una gramática de la hospitalidad*. México. FOEM/UAMEX. 2016;

*Dolce convivio. Composibles del trashumante urbis*. México. CRIM/UNAM. (En proceso de edición).

<sup>23</sup> Carretero, Reyna, *Ultraestructura trashumante. Una gramática de la hospitalidad*. México. FOEM/UAMEX. 2016, p. 111.

La errancia sin fin evoca un movimiento “sin regreso ni partida” claros; una especie de “migración que va más allá de las tierras conocidas”; un tipo de “empuje y aspiración” (Bachelard) que busca, sin necesariamente encontrar sentidos, referentes de identidad en un mundo cargado de múltiples y cambiantes realidades y significados.

Para el caso de César Moro, esto es fundamental. Asimismo, esta serie explicativa se relaciona con otras categorías que ayudan a comprender al poeta moderno desde lo social como son la “teoría de la vanguardia artística” del ya mencionado Renato Poggioli (quien parte desde lo sociológico) en su explicación del fenómeno artístico cuando trasciende lo cultural; así como la “modernidad literaria/histórica” que es una categoría de Paul de Man quien nos propone dividir la explicación histórica de la modernidad y del arte literario. Ambas nociones ayudan a comprender al César Moro (al artista vanguardista en general) en tanto ser social y político consciente de su entorno. Ambos son referentes que colocan a nuestro estudio de poesía dentro de lo sociológico.

Finalmente, está el concepto de *exilio*, el cual permite ver un nexo de forma intrínseca entre la modernidad y lo literario, como apunta Gilda Waldman:

De ahí que literatura y exilio estén profundamente relacionadas, no sólo porque el mundo del exiliado, por su irrealidad se asemeje a la ficción literaria, o porque la fabulación cree “otro” universo de pensamiento como condición esencial de alteridad, resistencia y rebeldía hacia realidad inmediata o toda voluntad de verdad absoluta sino porque más allá de que el exilio sea parte constitutiva de la realidad literaria, el escritor mismo en este siglo se ha convertido en la voz más límpida de los desterrados y los desposeídos de nuestro tiempo.<sup>24</sup>

O en palabras del laureado escritor Czeslaw Milosz, es la condición del exilio la que nos permite comprender profundamente al escritor moderno:

A loss of harmony with the surrounding space, the inability to feel at home in the world, so oppressive to an expatriate, a refugee, an immigrant, paradoxically integrates him in

---

<sup>24</sup> Waldman, Gilda, *Exilio, memoria y utopía: Un ensayo en torno a Isaac Bashevis Singer y Joseph Roth*, Tesis para obtener el grado en doctorado en Sociología, México, UNAM, 1995. p. VI-VII



contemporary society and makes him, if he is an artist, understood by all. Even more, to express the existential situation of modern man, one must live in exile of some sort.<sup>25</sup>

Lo dicho va en tenor con fenómenos próximos al desarrollo del capitalismo y la globalización como ejes rectores de una modernidad que atraviesa –y sufre– César Moro. En paralelo al exilio, encontramos consecuencias tanto funestas como de esperanza: la *hospitalidad* repunta a manera de contrapeso ante los sufrimientos del artista, lo cual puede definirse desde lo poético, como hace el poeta egipcio Edmond Jabès<sup>26</sup>, o desde un ámbito teórico, a manera de espacios de acogida ética, tal como propone Reyna Carretero:

La hospitalidad se puede narrar también como el reconocimiento de la inviolable dignidad humana, de la aceptación pretemporal de la sujeción al Otro. Hospitalidad y reconocimiento como fundamentos de la cultura misma: “La hospitalidad es la cultura misma y no es una ética entre otras. La ética es hospitalidad, coexiste con la experiencia de hospitalidad que abrimos o limitamos”.<sup>27</sup>

La poesía vista bajo estas condiciones puede demostrarnos cómo el *exilio* y la *hospitalidad* se alimentan dialécticamente. La trashumancia, en tanto categoría clave, ayuda a asimilar este movimiento que más que semántico o explicativo, es histórico y social: el destierro y la migración no son fenómenos actuales, pero son situaciones que hoy en día pueden analizarse en cada ámbito de nuestra sociedad, el arte incluido. Seres con las mismas inquietudes y dolencias se reúnen para sobrevivir (en última instancia), lo cual exige atención desde las ciencias sociales y sobre todo, cuestionamiento para atender necesidades y urgencias.

El arte puede establecerse como un espacio de la hospitalidad en el que los artistas –así como el público– encuentran un momento de redefinición existencial y en más de un caso conocido, un

---

<sup>25</sup> Milosz, Czeslaw, “Czeslaw Milosz (entrevista con Robert Faggen)” en *The Art of Poetry No. 70*, Invierno de 1994. Consultado el 20 de mayo de 2020.

Enlace: <https://www.theparisreview.org/interviews/1721/the-art-of-poetry-no-70-czeslaw-milosz>

<sup>26</sup> Edmond, Jabès, *El libro de la hospitalidad*, México, Aldvs, 2002.

<sup>27</sup> Las comillas pertenecen al texto “Jacques Derrida: ética, cosmopolítica y (po)ética” de Rosario Herrera Guido, citado en:

Carretero, Reyna, *Ultraestructura trashumante. Una gramática de la hospitalidad*. México. FOEM/ UAMEX. 2016, p. 60.

lugar de paz inusitado. Así, la reproducción estética juega un papel fundamental en cada comunidad pues al tiempo que expone los elementos constitutivos de su historia, construye y reconstituye elementos precisos para la memoria y el tejido social. Y en lo que compete a la poesía, no debemos dudar del potencial creador que contiene para definir las estructuras lingüísticas de nuestro mundo. Más que un papel “sanador” habría que darle un sentido transformador al arte poético, de ahí su importancia analítica presente y futura.

Se define así un camino: escribir algo próximo y al mismo tiempo distante de una biografía intelectual/literaria, dado que la biografía apunta en lo esencial a un periodo individual acotado. Por mi parte, apelo a recorrer la existencia de César Moro y ceñir su contexto histórico en continuidad directa hasta nuestros días. Reconstruir su historia y ligarla con la nuestra a medida de lo posible; desde una óptica latinoamericana, es posible establecer símiles de fenómenos y problemáticas.

Quiero hablar de las condiciones de posibilidad (culturales, económicas, políticas) que lo situaron en el lugar que ahora tiene en la historia literaria de Perú y Latinoamérica; en las múltiples y recurrentes vicisitudes de su camino, darle un sentido a su existencia atribulada. De igual forma, analizaré los textos (poemas y crítica literaria) que considero capitales para explicar no sólo el andamiaje particular del peruano, sino sus circunstancias sociales. A veces un verso profundiza mucho mejor que libros enteros de historia sobre determinada época. El reto es aprender a rastrear.

Me sitúo desde el punto de vista sociológico, tal como plantea Goldmann y busco establecer los nexos entre vida y obra, para conectar una vida con su historia. No reniego mis referentes marxistas al afirmar que la existencia de Moro cambió el rumbo de su contexto, quizá no en lo aparente aunque sí en el fondo. Ambos factores (vida/obra) muestran una parte fundamental de la cultura en Perú, México y Latinoamérica que precisa una recuperación analítica<sup>28</sup>. Esta es la propuesta central. Tal unión comprensiva entre persona y sociedad, como refiere el propio Goldmann, puede retribuir mucho –cada vez más– a enriquecer los debates dentro de la sociología literaria, la cual aporta significativamente a la evolución de la sociología en general<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Lo cual es cada vez más evidente en el mundo literario, al menos en Latinoamérica. El nombre de César Moro se reconoce cada vez más allá de los límites literarios en los que se encontraba, por así decirlo, encerrado. Es probable que en próximos años su figura y lo que significa, se encuentre reconocida con la amplitud que merece. Para dar cuenta de ello pensemos en las evocaciones cada vez más recurrentes que encontramos de él en ámbitos culturales de diversas partes del mundo.

<sup>29</sup> V. A. *Op. cit.* p. 11.

## ITINERARIO DE TRABAJO

Una vez dictados los parámetros teórico/metodológicos y definido el rumbo central de la investigación, es oportuno precisar cada actividad del proceso mediante un itinerario de trabajo, que sirve para no alejarse de los objetivos centrales: un estudio de vida y obra de un autor en relación a su tiempo histórico.

Cabe decir de entrada que analizaremos la obra de Moro como está organizada en su más reciente (2016) y completa exposición, en cinco tomos, edición curada por el poeta Ricardo Silva-Saltisteban (hablamos de tres periodos vitales específicos)<sup>30</sup>; y de forma paralela, estudiaremos su vida como está descrita en un breve pero concreto recorrido biográfico del autor, texto hecho por su última pareja sentimental y difusor de su obra, el poeta André Coyné en un escrito incluido en una compilación de su obra poética en español y en francés<sup>31</sup>. Estas obras son referentes unitarios pero no exclusivos, pues se han encontrado algunos textos más en otras partes.

Destaca que las categorías teóricas que usaremos durante el trabajo, están reunidas a partir del concepto de la trashumancia y se comprenden desde un glosario de acepciones que conforman una *totalidad* explicativa, o en palabras de Carretero (quien hace uso de Gilles Deleuze y Guattari) de un “planómeno trashumante”<sup>32</sup>. El carácter central de movimiento, o errancia, que César Moro demostró de principio a fin en su vida puede comprenderse gracias a la serie de categorías que esta autora propone y condensa en su trabajo. De tal forma, haremos relación de las categorías

---

<sup>30</sup> La *Obra poética Completa* de César Moro se divide en 5 tomos, 3 de ellos contienen la poesía del autor, otro la crítica literaria y uno más sus traducciones de poemas (principalmente de surrealistas). El primer tomo comprende sus creaciones en su natal Perú y en Francia, el segundo las obras de México (las más reconocidas) y el último contiene sus últimos versos, de corte hermético, realizados en su mayoría en su estancia final en Lima. Como hemos apuntado, la obra poética está escrita mayoritariamente en francés (alrededor del 70%).

<sup>31</sup> El trabajo de Coyné ha servido para realizar además de las obras de compilación mayor de la obra de Moro, una serie de libros previos –ediciones particulares o antologías– del poeta peruano. Por nuestra parte, la biografía a la que recurriremos se encuentra en la compilación *Obra poética completa* de la prestigiosa Colección Archivos (que en un tomo conjunta la poesía escrita con múltiples textos anexos), la cual Coyné no pudo ver publicada pues murió el año mismo de su lanzamiento.

Moro, César, *Obra poética completa*, Argentina, “Colección Archivos” en Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines, 2015.

<sup>32</sup> Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 39. citado por Carretero en:

Carretero, Reyna, *Ultraestructura trashumante, Una gramática de la hospitalidad*, México, FOEM/UAMEX, 2016, p. 69.

secundarias (actantes móviles, ciudad doliente, errancia sin fin, hospitalidad, etc.) a la trashumancia según sea el caso y respecto a las necesidades que encontremos sobre la marcha.

El primer capítulo, titulado a partir del concepto de *libertad*, enuncia los parámetros previos que existían en Latinoamérica y especialmente en Perú para brindar las condiciones de posibilidad inmediatas que prepararon el traslado de César Moro hacia Europa. ¿Cómo eran las relaciones literarias y culturales en un país como Perú?, ¿de qué forma estaba constituido el Campo Literario en ese tiempo en Perú y Latinoamérica? y junto con ello ¿qué condiciones sociales vivía la sociedad limeña/peruana de entonces? Así, espero brindar información suficiente para hacer notar las decisiones del artista primero, para configurarse como tal y segundo, para comenzar su viaje por el mundo que tendría como primera escala París, hablamos del año 1925. Luego, el poeta regresará a Lima en 1933 (no sin antes pasar por Londres), proceso en el que enfrentó –igual que muchos artistas peruanos– un exilio político que le alejó de su tierra natal hacia el año de 1938. México fue su siguiente destino, país al que como se sabe, arribaron exiliados de diversos sitios de Latinoamérica y Europa.

La libertad se maneja como un concepto anhelado por los artistas latinoamericanos de la época, que en más de un caso, voltearon la mirada hacia el “viejo continente” para conseguirla; ahí es donde esperaban consolidar su trayectoria e insisto, *escapar* de su entorno inmediato. Se podría decir que la configuración de César Moro como trashumante comienza a partir de esta toma de consciencia artística y también, social. El concepto libertad es cuestionado incluso dentro del Surrealismo, basta recordar la salida del poeta Antonin Artaud del movimiento por discernir de las ideas propuestas al respecto. En este primer capítulo también se propone realizar una breve discusión a propósito del surgimiento del Surrealismo, que emerge a la par que Moro en el mundo artístico (segunda y tercera década de 1900) y que hasta hoy mantiene connotaciones que van más allá de la cultura. En un recuento cronológico del primer capítulo, hablamos de 1903 a 1933.

El segundo capítulo aborda las relaciones principales de César Moro en México, en uno de sus periodos de producción poética más prolíficos y sobre todo, que dan cuenta de un autor consagrado: 1938 a 1948. Antes haremos un paréntesis de su regreso a Lima que comprende los años de 1933 a 1938 donde radicalizó sus posturas políticas dentro y fuera del arte. En nuestro país conoció y fue reconocido por figuras fundamentales del plano artístico en el nivel mundial: Xavier Villaurrutia,

Agustín Lazo, Alice y Wolfgang Paalen y Octavio Paz. Hablamos del punto de consolidación literario de su carrera y además, del punto de mayor compromiso con el Surrealismo, que conoció poco después de llegar a Francia, una década atrás. En México, Moro publicó su obra más representativa y laureada por la crítica *La tortuga ecuestre* (escrita en partes entre 1938 y 1939 y publicada *post mortem*); en este país se enamoró de su mayor inspiración personal “Antonio” y deambuló incansablemente por sus calles, hasta que nuevamente, agobiado por su situación económica, enfermedades y desasosiego personal, optó por volver a Lima. En este interregno organizó en México la “Primera Exposición Internacional del Surrealismo” (1940), que como movimiento, atravesaba un periodo de escisiones y complicaciones definitorias.

El *amor* centra el discurso del segundo capítulo por múltiples razones: tanto las relaciones personales (amistosas, eróticas) como las relaciones literarias marcaron aquí una pauta para configurar un artista en constante búsqueda e insatisfacción: a la manera de Luis Cernuda, en clara disputa entre realidad y deseo. Hay una fuerte relación entre la consagración artística de Moro y la decepción erótica. La cual tiene tonos dramáticos que podemos acotar desde una óptica sociológica: corresponde a lo que Lúkacs llamó la angustia/desesperación del artista moderno<sup>33</sup>, resultado de un proceso de resistencia a la modernidad. No busco exponer situaciones personales efímeras y legitimarlas como causas/efectos, sino centrar en encuentros de gran importancia aquello que Hegel llamó “azar–objetivo”<sup>34</sup>, que fue de suma importancia para el discurso surrealista: la importancia de los encuentros para definir el rumbo personal o histórico. César Moro es sin duda el gran poeta erótico del Surrealismo latinoamericano, lo cual tiene implicaciones tanto en su discurso poético como en su vida. Esta situación, así como la nostalgia de la tierra natal (fenómeno característico de la comunidad trashumante) dio pie a una serie de nuevas reflexiones y obras poéticas que culminaron en la decisión de un nuevo viaje: el regreso a Lima.

Propongo demostrar de qué forma la vida del artista cambia en relación a los procesos socio-históricos en su entorno y cómo busca intervenir en ellos. Es evidente que el camino particular de

---

<sup>33</sup> Lúkacs, Georgy, *Significación actual del realismo crítico*, México, Editorial ERA, 1963.

<sup>34</sup> “Que el hombre se meta al torbellino, que remonte el rastro de los acontecimientos que le hayan parecido los más inaprensibles y oscuros, y lo que han desgarrado: ahí –si su consulta merece la pena–, con la derrota de todos los principios lógicos, llegarán a su encuentro las potencias del azar-objetivo que burlan toda similitud”.

Breton, André, *Las conferencias de México (1938)*, México, AUIEO/ Museo Frida Kahlo/ Museo Diego Rivera-Anahuacalli, 2015. p. 137.

Moro fue afectado, como pasa en muchos migrantes exiliados, por diversas situaciones límites de la época (guerras, pobreza, falta de oportunidades de trabajo y sobre todo, persecución política en un contexto dictatorial latinoamericano). El capítulo dos contiene además una reflexión sociológica del amor a partir del Surrealismo, movimiento que tuvo como concepto central esta palabra pero que, de alguna forma, ocultó fenómenos y procesos humanos que se conocen pero aún no se analizan respecto a las relaciones personales: discriminación a la homosexualidad, machismo, misoginia. Pensar aquí al amor puede resultar estimulante en el sentido de brindar una crítica más completa del trashumante, que es un individuo que muchas veces está fuera de sí, en otro sitio a causa también de su situación sentimental/sexual: ello va más allá de todo “psicologismo”, atañe directamente a fenómenos históricos y a la construcción de relaciones de afectividad de un contexto específico.

En este segundo capítulo tendremos especial reparo en ciertas lecturas de poesía desde las ciencias sociales y la filosofía, en una especial Michel Foucault, que en su libro *Raymond Roussel*, propone una precisa serie de indicaciones de crítica hacia una poética especialmente críptica y enredada.

Finalmente, el tercer capítulo se fundamenta en la *poesía* y hablará de los últimos años de Moro en Lima, hasta la fecha de su muerte (de 1948 a 1956); asimismo se hará un balance con respecto al impacto de su obra en el futuro hasta nuestros días y una reflexión a propósito de las posibilidades de construcción de un Surrealismo latinoamericano. Y en relación con la producción estética, podríamos cuestionarnos qué tanto explican a las relaciones sociales los libros de versos y las vidas de los poetas: ¿Cuál es enseñanza que nos aporta –sociológicamente– estudiar a un poeta como el creador de *La tortuga ecuestre*?, ¿de qué forma su poesía explica y transforma el mundo que vivió?, ¿qué aportes tiene para considerar lo latinoamericano dentro del Surrealismo en la actualidad?

Estas preguntas guiarán las páginas finales de la investigación, junto con un apartado de conclusiones que serán en esencia, una reflexión sobre las posibilidades de la poesía en la sociología. Una categoría, además de las atrás mencionadas, es clave en esto último y es la de “trasculturación” concepto antropológico propuesto por Fernando Ortiz y Branislaw Malinowski<sup>35</sup> que nos permitirá cuestionar, en especial en este capítulo, los alcances y limitaciones de un fenómeno como el del Surrealismo en su abordaje latinoamericano.

---

<sup>35</sup> Malinowski, Branislaw, “The anthropology of Changing African Cultures”, en *Methods of Study of Contact in Africa*, Oxford University Press, 1938, p. vii-xxxvii.

Las conclusiones del cuarto capítulo, espero, dotarán de un aporte analítico y teórico al pensamiento social, que contribuya a entender mejor la proximidad que puede conseguirse cuando hay un diálogo entre disciplinas artísticas y humanistas. Ambas, estoy seguro, apuntan a la significación de popular frase de Baruch Spinoza, “No juzgar, sino comprender”, dilecta en Pierre Bourdieu. De esta forma la poesía guía el capítulo final, en parte porque el Surrealismo adoptó a lo poético como punto de justificación existencial, pero también porque esta investigación ha hecho lo propio para intentar partir de un análisis social mediante un poeta y sus poemas.

## 1.1 Vasos comunicantes en Latinoamérica: Entorno en Perú a comienzos de siglo XX

*La literatura de un pueblo se alimenta y se apoya en su substractum económico y político.*

*José Carlos Mariátegui, El proceso de literatura*

La configuración de un poeta y de su obra, no dependen exclusivamente de la cultura de su tiempo, coexisten una serie de factores sociales determinantes para que éste marque –o borre– su huella en la historia. Observemos qué ocurría en la sociedad, el arte y literatura entorno a César Moro.

En consideración de lo anterior, hay que preguntar: ¿qué caracterizaba al Campo Literario de en Perú a comienzos del s.XX<sup>36</sup>? Al respecto destaca que se gestaba en Latinoamérica una corriente literaria que impactó por su influencia y peso a futuro: el “Modernismo”. La explicación del Modernismo en tanto influencia literaria es importante no sólo para nuestro artista elegido, sino para una serie de coetáneos que a su manera, configuraron la estética peruana y latinoamericana de la época. No podemos desligar aquí la explicación sociológica, dado que amplifica nuestra visión artística: apuntamos a la configuración del modernista como alguien destinado al viaje, al cosmopolitismo<sup>37</sup>, generalmente vinculado con las clases altas para sobrevivir y con ocupaciones literarias paralelas a su oficio (periodismo, edición de revistas, traducción comercial o literaria).

Jorge Luis Borges, en su popular ensayo sobre Leopoldo Lugones<sup>38</sup>, expone tesis sumamente importantes sobre la independencia literaria de Latinoamérica de Occidente, a partir de escritores como el propio Lugones y otros pertenecientes a la etapa del Modernismo, conocida así en esta

---

<sup>36</sup> Recorro a la noción de “Campo literario” que Pierre Bourdieu estipula un campo de reproducción y percepción (creadores, lectores, industria editorial, apoyo / difusión empresarial o estatal, etc.):

el análisis científico de las condiciones sociales de la reproducción y de la percepción de la obra de arte, lejos de reducirla o destruirla, intensifica la experiencia literaria

[...]

el principio de la existencia de la obra de arte en lo que tiene de histórico pero también de *transhistórico*, es tratar esa obra como un signo intencional habitado y regulado por algo distinto (al arte), de lo cual también es síntoma.

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Anagrama, España, 2011. p. 13 y 15.

<sup>37</sup> Rama, Ángel, “La modernización literaria latinoamericana”, en *Hispanérica*, Año 12, No.36 (diciembre 1986), Estados Unidos, p. 3-19.

<sup>38</sup> Cf. Borges, Jorge Luis, *Lugones*, Argentina, Pleamar, 1965.



región<sup>39</sup>. El Modernismo, dice Borges, dio pie a algunos de los escritores más representativos de Latinoamérica, mas no sólo ello, dado que se consiguió en esta época literaria, cierta identidad propia antes inédita para las y los escritores de América<sup>40</sup>. El cambio principal reside en un repunte de la consciencia del escritor latinoamericano: capacidades imaginativas autónomas, reformulación técnica, apropiación de fórmulas occidentales y sus modificaciones; en palabras de Octavio Paz podríamos decir que el escritor comienza a ser auténticamente moderno y con ello, crítico de sí en su devenir histórico<sup>41</sup>. Pensemos no sólo en Lugones; antes, en José Martí, en Alfonsina Storni, en Ramón López Velarde y por supuesto, en el poeta clave de la época: Rubén Darío.

Borges reconoce como superior a Lugones ante Darío, un juicio propio de su sabido *argentinismo*. Pues no hay una figura literaria, que se equipare con Rubén Darío, en el peso e influencia que significó para los escritores de habla hispana. Pese a este bemol, el análisis de Borges en *Lugones* es propio del mejor Pierre Bourdieu o Lucien Goldmann, al establecer un Campo literario de relaciones de producción y recepción estética, y acotarlo con relación a una época, con la complejidad que esto implica.

Conectemos este proceso de independencia “identitaria” de la literatura con la independencia de los Estado-nación en Latinoamérica. Esta es labor del sociólogo que estudia literatura: señalar lo literario sin apartarlo de su contexto histórico. Si pensamos en cada uno de los procesos que dieron pie a la constitución de países emergentes en Latinoamérica, encontramos también que fueron necesarias bases ideológicas y con ello, artísticas. No es casualidad la ponderación que se hizo de las naciones en poemas de largo aliento como fueron “La suave patria” en México por Ramón López Velarde, o “La patria fuerte” del ya mencionado Lugones en Argentina. El discurso de la obra

---

<sup>39</sup> El término “Modernismo” tiene diversas adscripciones, basta únicamente pensar lo que significa en el mundo anglosajón y en el latinoamericano. No hay que confundir el “Modernismo” y el “Modernism” usado en el mundo anglosajón, que supone connotaciones radicalmente distantes. Uso aquí el término latinoamericano en el sentido que da Borges, que explicaré sobre la marcha.

Cf. Pacheco, José Emilio, *Antología del Modernismo*, México, ERA, 2019.

<sup>40</sup> Destaca la omisión de Borges de nombrar escritoras que, como ha sido costumbre, son relegadas del canon. Delmira Agustini o Alfonsina Storni son casos de escritoras fundamentales de la tradición latinoamericana, sesgadas por críticos y autores.

<sup>41</sup> “Modernidad es conciencia”, dice el vate mexicano, así como “La conciencia de la historia es el gran adquisición del hombre moderno”.

Paz, Octavio, *El arco y la lira (Edición facsimilar conmemorativa 50 aniversario)*, México, FCE, p. 111 y 262.

artística se cimentaba entonces mediante una profunda relación del poeta con la constitución y legitimación de su patria, condición que destaca a la par de una raigambre instituida por la labor diplomática de muchos poetas modernistas, mencionemos el caso de los mexicanos de entonces que estuvieron muy cerca del poder con cargos oficiales en el gobierno: Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, José Juan Tablada, entre otros.

La influencia europea se considera en cualquier caso, clara aunque no determinante: los poetas empezaron a trasladar los modelos artísticos y poéticos para dotar de particularidades regionales sus composiciones. El problema aquí, fue que muchos antes de consolidarse como poetas *modernos* – más que modernistas– tuvieron una existencia fugaz y no consumaron sus aspiraciones. Recordemos a Rubén Darío o Ramón López Velarde, abatidos por su alcoholismo y desgracias personales, cansados existencialmente, derrotados sin saber que lo que más tenían, era porvenir. O en José Martí, quien en su lucha libertaria perdió la vida. Lugones por su parte, adoptó una postura conservadora que terminó por anularle los descubrimientos de su juventud: hoy no se le considera un artista innovador, aunque en más de una forma lo sea.

La pregunta necesaria ahora es, ¿qué ocurría en el Perú de César Moro con relación al giro modernista? Es de suma importancia considerar lo anterior, más allá de hacer un recuento de la historia literaria en una región del mundo, pues implica fundamentar una serie de cambios estético-culturales que se dieron a la par de cambios sociales en el país andino. El arte sirve para significar los hechos que acaecen en el mundo, para que asimismo, el mundo pueda servir como reflejo del arte: se trata de una relación dialéctica en la que hay un peso mutuo. Al preguntar si el arte refleja lo social o viceversa, volvemos al viejo tema del huevo y la gallina, de urgencia por encontrar el origen. Michel Foucault ya planteaba la absurdidad de remontarse a este debate, fundamentándose en Nietzsche<sup>42</sup>. Aquí lo crucial es destacar la comunicación constante entre el arte que produce una sociedad y los cambios en la misma con respecto al arte de su tiempo.

---

<sup>42</sup> Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Ediciones La Piqueta, Madrid, 1993.

Lo que ocurría en el ámbito literario Perú, puede comenzar a describirse a partir de un poeta: José María Eguren<sup>43</sup> (Lima, 8 de julio de 1874-Lima, 19 de abril de 1942). Este poeta limeño es un puente para entender el entorno cultural y literario de César Moro, también el político si vemos con mayor ambición. A su lado, está quien puede considerarse la figura modernista más representativa de las letras peruanas, considerado literato nacional: Abraham Valderomar (Ica, 27 de abril de 1888-Ayacucho, 3 de noviembre de 1919). Las obras de ambos significan una síntesis de la estética occidental –principalmente francesa– que poco a poco se despegó para alcanzar tintes propios y preocupaciones particulares. En Valderomar encontramos una serie de temas ligados a la preocupación nacional de la identidad en Perú, condensados por lo regular en prosa, la cual dejó estructuras literarias que heredaron escritores renombrados del talle de José María Arguedas, Mario Vargas Llosa o Julio Ramón Ribeyro.

Por su parte, Eguren fue un poeta con ambiciones trascendentes aunque, igual que la mayoría de los mentados modernistas, no logró consolidar del todo una poética auténticamente moderna<sup>44</sup>. Esto podría parecer un embrollo conceptual, no lo es si recapitulamos en la diferencia entre los poetas modernistas y sus herederos modernos. El Modernismo es una especie de engrane hacia la modernidad literaria en Latinoamérica. Eguren lo supo al leer las obras de sus coetáneos franceses, ingleses, alemanes, y norteamericanos (muy presentes en su obra), así como manifiestos artísticos que concordaban con sus exploraciones creativas: una notoria es el poema en prosa, tendencia que adquirió relevancia en los poetas simbolistas franceses y diversas figuras consideradas “protosurrealistas” (recordemos por decir un par de nombres, a Rimbaud y a Lautréamont<sup>45</sup>). Eguren sabía que se aproximaban cambios sustanciales, y por ello fomentó círculos culturales de crucial impacto en la capital peruana. Su principal esfuerzo estuvo dirigido –quizás

---

<sup>43</sup> Según el crítico Julio Ortega: “...el solitario fundador de la modernidad poética en el Perú”. Pese a discrepar de la exactitud del término, nos adscribimos a la importancia del nombramiento.

Ortega, Julio, *Arte de innovar*, México, UNAM/ Ediciones El Equilibrista, 1994, p. 44.

<sup>44</sup> Los especialistas refieren que la modernidad poética está ligada a Francia y al mundo anglosajón principalmente. Más de uno refiere a Guillaume Apollinaire, poeta al que recurriremos en lo sucesivo, como el primero que consolidó la máxima de Arthur Rimbaud: “Hay que ser auténticamente modernos.” A partir de este supuesto podemos establecer criterios para sopesar en tanto moderno –o no– a un autor determinado.

Cf. De Villena, Luis Antonio, *Poesía simbolista francesa*, España, GREDOS, 2005.

<sup>45</sup> Los protosurrealistas son las influencias capitales del Surrealismo, de André Breton principalmente. Entre ellos están los mencionados Rimbaud y Lautréamont, pero también Apollinaire, Alfred Jarry, El marqués de Sade, entre muchos otros artistas y personajes históricos adscritos al movimiento. Cf. Nadeau, *Op. cit.* p. 48-60.

inconscientemente– a las próximas generaciones, al porvenir. Un caso similar en otra parte del orbe es el irlandés W. B. Yeats, quien se asumió como el “último de los románticos” y sentó una serie de precedentes que sirvieron de semilla para la modernidad literaria en lengua inglesa con nombres como los de Ezra Pound, James Joyce y T. S. Eliot a la cabeza, sin olvidar por supuesto, a la prosa con nombres como el de D. H. Lawrence o Virginia Woolf.

José María Eguren fue ese “engrane”<sup>46</sup> y recambio generacional en Perú que se hizo presente en viva voz y en escritos para influir a los poetas emergentes, entre ellos César Moro. Al respecto del papel determinante de Eguren en ese entorno, el poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen, amigo íntimo de César Moro, relata lo siguiente:

Podemos declarar concluyentemente que con Eguren, por primera vez en la historia literaria peruana, aparece la Poesía [...] La poesía de Eguren nos emociona precisamente porque nos comunica el aliento de una vida cargada de particular significado pasional, de atracción erótica, de drama profundo. El amor guía los seguros pasos poéticos de Eguren, lejos de todo sentimentalismo y misticismo: de aquí la repercusión íntima que sus hermosas imágenes producen en nosotros.<sup>47</sup>

Lima a principios del siglo XX era una nación consolidándose, con tradiciones y costumbres referentes a un conservadurismo propio todavía del sistema de castas españolas, aunque ya con tintes modernizadores (liberales). La sociedad limeña se constituía entre amplias desigualdades, lo que lleva a considerar que el arte, y la alta cultura, se ubicaban únicamente en determinados círculos sociales, ligados a clases privilegiadas.

Este sistema fue criticado paulatinamente por los intelectuales de la época, que comenzaron a empaparse del marxismo como una ideología política que cuestionaba su situación actual. El primero de ellos –al menos en impacto presente y futuro– fue el intelectual José Carlos Mariátegui.

---

<sup>46</sup> El concepto de “engrane” es llevado a la teoría por Pedro Serrano, quien menciona que hay “poemas engrane” que sirven para identificar cambios en la estructura vital y artística de ciertos poetas. Por mi parte, considero que también hay “poetas engrane” que hacen lo propio para definir sustancialmente cambios en la historia literaria.

Cf. Serrano, Pedro, *La construcción del poeta moderno: T. S. Eliot y Octavio Paz*, México, Conaculta/El Centauro/ UNAM, 2011, p. 57-105.

<sup>47</sup> Westphalen, Emilio Adolfo, *Escritos varios de arte y poesía*, México, FCE, 1997, p.31.

Más ligado a las cuestiones filosóficas y al replanteamiento analítico de ideas políticas, Mariátegui estableció una escuela de pensamiento vanguardista que dio como pie a un asidero de intelectuales comprometidos con la lucha social.

No olvidemos el papel que adquirieron las revistas como medio de expresión y de protesta, en relación al filósofo peruano mencionado, encontramos una serie de publicaciones independientes a la oficialidad y cimentadas a partir de criterios autónomos: *Amauta* fue el proyecto cúspide que consolidó al pensamiento vanguardista en el Perú y diversas regiones próximas en el Cono sur, que dio voz asimismo, a algunos de los autores noveles entonces, que con el tiempo serían figuras capitales en Latinoamérica.

La relevancia de *Amauta* fue su brillo guía y su rescate de voces, según cuenta E. A. Westphalen:

...Lima no ha sido solamente sede de gobierno y dominación, sino también foco de fermentos e inquietudes intelectuales y políticas. Mariátegui y *Amauta* irradiaron desde Lima; igualmente muchos indigenismos que prepararon en los años treinta y entre cuyos representantes estuvieron varios escritores oriundos de la costa (limeña), como López Albújar, Castro Pozo y el mismo Mariátegui (por otra parte, de formación limeña y europea). Julia Codesido, Carmen Saco, Alicia Bustamante, Camino Brent son nombres a propósito que me vienen al recuerdo.<sup>48</sup>

Lima podría considerarse una de las capitales vanguardistas del arte latinoamericano emergente en el s.XX. El fenómeno César Moro no se explica sin coetáneos, sin una tradición correspondiente; él mismo publicaría en *Amauta* en los inicios de su carrera. Y es que la capital peruana destacaba, como refiere en calidad de testigo el propio Westphalen, por su capacidad de crear y difundir proyectos de alta calidad artística. *Amauta* fue un ejemplo de las múltiples publicaciones de la época (oficiales e independientes) que buscaban repuntar al arte local dándole un peso especial al indigenismo en sus páginas<sup>49</sup>. De ahí surgieron o repuntaron artistas que muy poco después, consiguieron ser referentes y que además, hicieron entrever una escisión ideológica de las

---

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 134.

<sup>49</sup> Este punto alejaría notablemente a César Moro del arte peruano, por tachar de oportunistas sobre el tema del indigenismo a buena parte de los artistas (escritores y pintores) de su país. Lo discutiremos más adelante.

posiciones ligadas al poder dominante (burocrático-mercantil) aproximándose al anarquismo y los movimientos circundantes socialistas.

Ejemplo de ello es Martín Adán, quien en su libro *La casa de cartón* (publicada en Lima en 1928), establece nuevas pautas en la nueva poesía peruana y latinoamericana. Este libro cuenta en su primera edición con un prólogo del propio Mariátegui, quien además de reconocer el valor literario de la obra, reconoce su valor humano: una poesía diferente se comenzaba a gestar en el Perú, una revuelta estética que adelantaba críticas sociales. Otro será el lugar para hablar de Martín Adán, pero ahora, podemos decir, que los movimientos artísticos, literarios y filosóficos del país andino, nos demuestran que se comenzaba desde principios del s. XX, a exigir un mundo distinto, desde el arte y la filosofía.

De esta forma se expresaba Mariátegui de Martín Adán y sus coetáneos, en una lectura más sociológica que literaria:

Constituían una literatura adolescente y clandestina, paradójicamente albergada en el regazo idílico de la Acción Social de la Juventud. Más aún, por humorismo, Martín Adán se dice reaccionario, clerical y civilista. Pero su herejía es evidente, su escepticismo contumaz, lo contradicen. El reaccionario es siempre apasionado. El escepticismo es ahora demo-burgués, como fue aristocrático, cuando la burguesía era creyente y la aristocracia enciclopedista y volteriana. Si el civilísimo no es ya capaz de la herejía, quede decir que no es capaz de reacción. Y yo creo que la herejía de Martín Adán tiene este alcance; y por esto, me he apresurado a registrarla como un signo. Martín Adán no se preocupa sin duda de los factores políticos que, sin que él lo sepa, deciden su literatura.<sup>50</sup>

Mariátegui lo define con precisión: el escritor peruano y latinoamericano comenzó a ser entonces – deliberadamente o no– un individuo con responsabilidad política expresa en cada uno de sus escritos y manifiestos. En ciertos momentos, la política define el rumbo literario. Tal vez el pensador peruano pudo ver claramente lo anterior gracias a su educación europea, referida atrás por Westphalen, condición que le dio cierta “videncia” para leer su tiempo y el de su nación; lo cierto es que, gracias a su condición cosmopolita encontró un profundo compromiso con sus raíces peruanas.

---

<sup>50</sup> Mariátegui, José Carlos, “Colofón”, en *La casa de cartón*, México, Textofilia, 2009, 101-102

Por desgracia, la vida de Mariátegui terminaría de forma precoz, con tan solo 36 años de edad, en 1930; no así su herencia intelectual que hasta ahora alumbra a Latinoamérica entera.

Continuemos con el análisis del Campo literario. La poesía moderna se consolida en el Perú con César Vallejo, sin duda el poeta de mayor impacto del s.XX en letras andinas. Vallejo alcanzó en sus composiciones un nivel distinto del promedio, al tiempo que cimbró a los poetas en torno a él, sirvió a manera de estrella guía. Así lo describe el poeta Westphalen, quien hace un recorrido de la época en relación a su lectura de *Trilce* (1922), poema *total* que denota la plenitud de César Vallejo:

Lectura sorprendente luego la que hice de *Trilce* en la edición española que acababa de salir a la luz. Nada de lo por mí conocido en la poesía de vanguardia, según se la llamaba entonces, me había preparado al encuentro de esta fuerza de la naturaleza. Algunos rasgos de la poesía de César Vallejo me eran, desde luego, poco afines, incluso incomprensibles. Su insistencia, aunque sublimada, en las relaciones familiares parecía caer dentro de aquellos episodios sentimentales que generalmente no tienen curso en la poesía reciente. Tampoco me explicaba la inclinación por ritos, imágenes y creencias católicas. Admiraba en cambio la enorme tensión afectiva que hacía sentir cada poema como un puñado de nieve arrojado en pleno rostro. Igualmente admiraba comprobar que la construcción del poema se mantenía siempre sólida a pesar de los grandes desniveles entre sus elementos...<sup>51</sup>

En Latinoamérica encontramos claves notorias para observar los aportes literarios en relación a las movilizaciones sociales de la época. La literatura movió la consciencia de los líderes intelectuales ligados a los cambios políticos durante prácticamente todo el s.XX. En el caso de Perú, encontramos que, al igual que ocurrió en Argentina y en México, comenzó una necesidad de plantear temas propios, figuras y a la par, un arte auténtico que incidiera en su realidad<sup>52</sup>. Lo cual entra en tensión por las condiciones que se vivían en esa época en Perú: desigualdad económica que rayaba en la miseria, así como un régimen político indiferente al arte, o mejor dicho, indiferente

---

<sup>51</sup> Westphalen *Op. cit.* p. 139-40.

<sup>52</sup> Esto es de importancia capital para cualquier artista o grupo de artistas, Octavio Paz le llama “autenticidad” y estipula el verdadero despunte que adquiere el individuo o movimiento para reconocerse en el otro pero sólo gracias a las actitudes propias.

para el arte no oficial y por supuesto, una moral en la sociedad categóricamente ligada con el conservadurismo. La modernidad como estructura y discurso es para el artista en sí, opresiva y reguladora<sup>53</sup>.

Las buenas costumbres eran requerimiento si se buscaba acceder a cierto *status* social. Mucho de ello era una simple ilusión –capitalista–, pues basta preguntarnos: ¿qué significaba pertenecer a la burguesía peruana con relación a los grandes capitales que se movían, cada vez más rápidamente, alrededor del mundo? Nada en lo global, pero mucho en lo local, sin duda. La aspiración del peruano común era entonces, contar con cierto capital adquisitivo para deambular en el mundo *snob* de las sociedades latinoamericanas (más de un novelista nos da cuenta de ello, recordemos tan solo a José María Arguedas). Esto dio pie, naturalmente, al hartazgo del artista y con ello, una respuesta significativa, puesto que tales condiciones implicaban represión de ideas, rechazo al escándalo y una serie de prejuicios que resultaban insostenibles para el creador. Un escenario así fue idóneo para el estallido de un nuevo arte crítico con lo social, es decir, vanguardista<sup>54</sup>.

César Moro nació bajo esta serie de condicionantes sociales, esta estructura y *habitus*; lidió con ellos además por su condición de homosexual. Con esto último cabe aclarar que Moro no se hizo poeta por su condición sexual: no existe una determinante del género, sexo o gusto para la constitución artística. Moro se hizo poeta por su sensibilidad, su capacidad de entender al alma y el mundo, su insistencia por no quedarse ahí donde le llamaban, sino por establecerse precisamente, ahí donde no era llamado: una rebeldía ante su propia *circunstancia*. No por lo anterior, podemos omitir, como veremos con detalle al hablar de su vida, la opresión que experimentó día con día: discriminación sexual que sufrió en diversos niveles, tanto en su vida de artista (pública) como en

---

<sup>53</sup> A propósito de el tema, Michel Foucault plantea la posibilidad de encontrar diferentes modernidades, algunas que dominan y otras que resisten. Los poetas están por lo regular asentados en la resistencia, como menciona el filósofo con respecto a Charles Baudelaire como caso paradigmático, quien con sus escándalos y posicionamientos fija una postura, un *ethos*, de anti-modernidad o resistencia perenne a los embates del “deber ser” capitalista y moderno. La rebeldía a través de la historia tiene indicadores en la poesía.

Cf. Foucault, Michel, “¿Was ist Aufklärung?“. En *Anábasis* 4, 1996/1, pp. 9-26. Traducción de Germán Cano.

<sup>54</sup> Por ello la insistencia de críticos como Poggioli de estudiar a las vanguardias en tanto fenómenos sociológicos: “...el arte de vanguardia será considerado tanto en su multiplicidad como en su generalidad: lo que, en el caso de un fenómeno que pertenece a la historia del arte, significa tratarlo no tanto como hecho histórico, sino como hecho sociológico”.



su vida sentimental (privada) encontramos un cúmulo de experiencias ligadas a la censura y el veto que impidieron el desarrollo en plenitud de su carrera y más aún, de su propia existencia.

Esta no es una hipótesis, sino una aseveración: la figura y la obra de César Moro fueron censuradas y discriminadas a causa de sus preferencias sexuales. Mario Vargas Llosa, uno de los más interesados en el tema Moro, ha señalado que desde que conoció al poeta (en su formación de bachiller), existía discriminación tal vez nimia, pero persistente a propósito de la sexualidad del poeta<sup>55</sup>. Lo mismo se cuenta del final de su vida, ya casi en la década de 1960 en Lima, lo cual hace suponer un sentimiento de continuo desencanto (del mundo y de sí mismo) por el rechazo que adolecía<sup>56</sup>. Lo que es cierto, es que de principio a fin, Moro estuvo atravesado por el fuerte condicionamiento moral de su país (por no decir de Latinoamérica), que por supuesto le acomplejó pero también, le hizo llegar a una posición determinada, a trascenderse a sí mismo y su entorno. Esta discriminación significó un distanciamiento que no le causaba únicamente dolor, sino también, la capacidad de observar de forma distinta su realidad. Le permitió alejarse del centro y así mirar.

Moro acalló su condición homosexual, aunque pudo liberarse de la opresión del conservadurismo moral como tantos otros poetas modernos (Luis Cernuda, Salvador Novo, Hart Crane) mediante su escritura y su arrojo existencial. Un apunte más podríamos hacerlo con en tenor de la tensión que generó con André Breton por esta situación, la cual pautó en buena medida su rompimiento con el movimiento surrealista en la última parte de su vida. Hablaremos de esto luego.

Lo cierto es, que nuestro poeta vivía diversos niveles de exclusión. Tales formas represivas se centraban en los círculos inmediatos de su vida (familia, escuela) así como en la sociedad limeña en torno a él (política, religión). No olvidemos que Perú es hoy, como gran parte de Latinoamérica, un país con altos índices de machismo y homofobia. Su partida de Lima, expresa reclamo y decepción: buscó al irse a Francia un escenario ideal para su desarrollo, no únicamente artístico. A veces se piensa que el artista se marcha a otra latitud para encontrar sólo inspiración, esto es falaz. Pensemos en el ejemplo que queramos, pero si hablamos de nuestro poeta, encontramos que se fue a Europa

---

<sup>55</sup> Plectro editores, *César Moro, por Mario Vargas Llosa*, Youtube, Publicado el 29 jul 2016. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=kviwiNIY9fw>

<sup>56</sup> Avilés, Marco, “César Moro, varias veces maldito: Un perfil del poeta y pintor surrealista peruano”, en Revista *Gatopardo*, México, publicado el 19 de marzo de 2012. Consultado el 5 marzo de 2019.

con la ilusión de hallar un fortalecimiento, un consuelo o tal vez, una integración social que jamás tuvo. En palabras de Gide, hablamos de una “influencia de elección”:

...dejando atrás algunas desdichadas excepciones, viajes forzados o exilios, por lo general se escoge la tierra a la que desea viajar; elegirla ya es una prueba de que se está un tanto influido por ella. Por último se elige tal país precisamente porque se sabe que será influido por él, porque se espera y se desea esa influencia. Se eligen precisamente los lugares que considera uno capaces de influirnos más poderosamente.<sup>57</sup>

Esta característica va en relación directa con la condición trashumante de César Moro<sup>58</sup>, quien no conforme con las condiciones que le atravesaron, decidió emprender ese “viaje hacia la noche” (en sus propios términos) que le determinó de forma indisociable en su carrera de poeta. Tal arrojo le implicó una serie de penurias económicas, físicas y psicológicas que no podemos dejar de lado, pues representan una tipología específica del artista que decide viajar por el mundo en constante búsqueda de sí mismo. Las y los artistas surrealistas fueron trashumantes por antonomasia y por diversas razones –unas particulares, otras compartidas–; veremos algunos casos en este trabajo.

Me adelantaré a decir que César Moro jamás tuvo, al menos consistentemente, quietud y paz en su vida. Acaso alcanzó en París relativa plenitud que se veía por lo regular apesadumbrada. Su existencia aterida es un tipo ideal de esa violencia que la personas creativa sufren en la modernidad, diría Lúkacs<sup>59</sup>; de una modernidad que no ha sabido aún comprender lo diferente, y que hasta nuestros días hace sentir un intruso a quien se establezca fuera de los ámbitos de lo normado.

Una Europa ardiente, o mejor dicho en cenizas y en llamas, detonó las vanguardias artísticas; contrastándose con nuestra región latinoamericana modernizándose en pretendida sintonía con

---

<sup>57</sup> Gide, André, *La pasión moral: Ensayos escogidos*, México, UNAM, 2007, p. 22.

<sup>58</sup> “El uso de la palabra trashumancia, en lugar de migración, responde a que la trashumancia refleja con mayor precisión la experiencia de salida, cruce, búsqueda y retorno de una tierra a otra, mientras que la migración solo ubica el momento de la salida y no da cuenta de lo que pasa después. Supone tránsito. En la trashumancia, después de partir se intenta permanecer, habitar el nuevo lugar; como en muchos casos esto no es posible, la búsqueda se vuelve infinita, se experimenta la circularidad, el continuo ir y venir, lanzándonos así a una *errancia sin fin*.”

Carretero Rangel, Reyna. *La comunidad trashumante y hospitalaria como identidad narrativa*, México, El Colegio de Michoacán/Fideicomiso Teixidor, 2012, p. 11-12.

<sup>59</sup> Lúkacs, Georgy, *Significación actual del realismo crítico*, México, Editorial ERA, 1963.

occidente. Resulta curioso, ahora que lo vemos en perspectiva, que nuestro continente pretendía emular a una sociedad en franca decadencia...¿qué tanto de ello pervive ahora? Busquemos más allá, dado que al estudiar la vida de César Moro, podemos ver este contraste, quizá el fracaso de lo que significó estipular las esperanzas en un modelo de pensamiento estético e ideológico fundamentado en utopías que habrían de desvanecerse, sólidas, en el aire (en paráfrasis de Marx). Así bien, Latinoamérica buscó edificar su *verdad* a partir de la *mentira* de Europa: el desencanto fue sintomático y se demuestra en casos como el de César Moro y los surrealistas europeos que optaron finalmente por dejar de mirar hacia su propio continente<sup>60</sup>.

La vida y obra de César Moro ahora conducirán esta investigación. Hemos descrito el panorama cultural previo y a medida de lo posible, explicado los parámetros literarios pero también sociales que hacían de Lima ese lugar del cual nuestro entendió que debía desligarse para convertirse en él mismo.

Este camino, sin duda tortuoso, implica una “separación” que representa mucho para cualquier trashumante:

Este primer momento arbitrario de la trashumancia alude a una estación de entrada monogeográfica, pero que también puede ser poligeográfica: donde la experiencia interna se baña de emociones, de separación, de partida, de anhelos y de expectativas mezcladas de angustia o frustración, de un presente que en el mismo instante de partir se vuelve pasado que se desea olvidar o recuperar, y de un espacio que deja de ser para el devenir en viaje, vagabundeo, errancia.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Esta caída del discurso “esperanzador” tuvo un claro repunte durante y después la Segunda Guerra Mundial, pensemos nada más en las palabras de André Breton en México vertidas en sus famosas (y poco concurridas) conferencias el año de 1938, donde sugería apuntar la esperanza en regiones como la nuestra: “Saludo en México la patria de la belleza que siempre he querido servir, la belleza convulsiva...”

Breton, André, *Las conferencias de México (1938)*, México, AUIEO/ Museo Frida Kahlo/ Museo Diego Rivera-Anahuacalli, 2015, p. 46.

<sup>61</sup> Carretero, Reyna, *Ultraestructura trashumante. Una gramática de la hospitalidad*. México. FOEM/ UAMEX. 2016, p. 70.

A diferencia de una biografía formal<sup>62</sup>, esta investigación plantea desde su inicio un panorama previo tanto artístico como social para observar desde diversas perspectivas al personaje estudiado; la biografía tiene una característica temporal: se ciñe al inicio y al final de una vida, no requiere establecer parámetros (culturales, económicos, históricos, políticos) preliminares sino dibujarlos conforme la marcha. Yo busco tejer un entramado entre una vida y un entorno cultural y socio-político que sirva para comprender mejor los caminos de un poeta moderno, para que así, entendamos con mayor claridad la relación entre un poeta y su época. En tal reconstrucción, tejer un contexto sociológico de lo poético, sus repercusiones con el pasado y el futuro.

Esta metodología, este “caminar” diría Enrique Dussel, no es novedoso aunque es reciente. Se plantea desde términos ya explorados tanto en la sociología como en el pensamiento social, así lo realizó Jean-Paul Sartre con sus trabajos sobre Baudelaire, Genet y Flaubert; de igual forma se ha hecho desde la literatura, con las críticas literarias, tendidas hacia lo sociológico y antropológico, de parte de Mario Vargas Llosa en su estudio sobre su compatriota José María Arguedas<sup>63</sup>. Los vasos comunicantes de nuestra época exigen una visión interdisciplinaria. La realidad no se muestra como filosófica, sociológica, artística o cultural: entrelaza la complejidad y así la percibimos. Se plantea este entramado más que un camino unilateral: un choque constante entre perspectivas que abra temas pocos explorados y si es posible, dé referencias epistemológicas y metodológicas.

Hablemos ahora de César Moro, el también llamado único poeta surrealista del Perú<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Agradezco a la biógrafa e investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas la UNAM, Fabienne Bradú, ayudarme a consolidar este argumento. Cabe decir además, que según el escritor Marcel Schwob el arte de la biografía tiene precisamente, connotaciones más estéticas que de “verdad”, por lo que hay que tener cuidado cuando se emprende esta tarea que si bien puede adquirir valor histórico, no deja de lado su parte literaria para constituirse como tal.

Cf. Schwob, Marcel, “El arte de la biografía” en *El terror y la piedad*, Argentina, Libros del zorzal, 2006, p. 9-25.

<sup>63</sup> Vargas, Llosa, Mario, *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, FCE, 2011.

<sup>64</sup> Ruiz Ayala, Iván, *César Moro y la Tortuga ecuestre: dos lecturas*, Perú, Banco Central de Lima (Editorial), 1998.

## 1.2 César Moro, el nacimiento de la “Tortuga Ecuestre” [1904]

*Que los que aman la vida salgan de sus cuevas y tomen partido...*

*César Moro, Con motivo del año nuevo*

Imaginemos la costa de Lima (única capital latinoamericana con esta hidrografía), un huevo de tortuga reside ahí apartado del grupo, comienza a fracturarse no sin esfuerzo. El siglo XX despunta igual que el sol del alba, apenas se percibe su calor. Al fin rompe la tortuga su cascarón y encamina hacia la playa, ¿dónde comienza su viaje, en la arena o en el mar?

Sobre la tortuga, símbolo totémico elegido por el peruano, nos dice el poeta Pedro Serrano: “La tortuga que nace ocupa el lugar de la madre y repite en sí misma el gesto de aquella, para bien de su especie”<sup>65</sup>. Así, el sacrificio de la especie es muestra de continuidad y de resistencia. Esta metáfora animal nos ayudará a comprender al sujeto que nos llama: Alfredo Quíspez Asín, mejor conocido como César Moro.

Pensemos en su tierra natal. A propósito del comienzo del siglo pasado, encontramos que en Perú:

Los primeros 20 años del siglo XX tuvieron como característica una notable estabilidad política para la que había sido la profusión de revoluciones y golpes de Estado padecidos hasta 1895. Los gobiernos se alternaron de acuerdo con la Constitución (de 1860, que rigió la vida de la nación hasta 1920); las cámaras de representantes funcionaron como un Poder Legislativo que contenía la fuerza del Ejecutivo; se vivió entonces en el Perú una era de progreso económico y relativa paz social.<sup>66</sup>

Es interesante el contraste del anterior “parte oficial” de la historia con la vida de un personaje como Moro. Encontramos que es hijo de una familia de linaje aragonés (de parte de su madre) que obtenía sus ganancias gracias a pequeñas empresas de manufactura que se desarrollaban con un crecimiento medio, por no decir bajo. Moro así, perteneció a la pequeña burguesía limeña al nacer,

---

<sup>65</sup> Serrano, Pedro, *Defensas*, México, Fractal/ CONACULTA, p. 126.

<sup>66</sup> Contreras, Carlos, *Historia Mínima de Perú*, México, El Colegio de México, 2002, p. 212.

clase que podía leer y escribir, y era alrededor del 20% de la población de entonces<sup>67</sup>. Como se vio, poco después, la propia lógica del crecimiento empresarial –capitalista– dio pie a la desaparición de pequeñas empresas ante la pujanza de grandes consorcios. El caso de Moro está implícitamente relacionado dado que sus condiciones económicas y con ello, sociales, cambiaron drásticamente después de una pérdida casi total de capitales tras la muerte de su padre. Desde joven fue pobre.

Comencemos a analizar el pequeño texto biográfico que realizó André Coyné sobre César Moro, quien fuera testigo presencial de sus últimos andanzas poéticas (pareja sentimental y amigo hasta su muerte) y uno de grandes estudiosos/difusores de su obra y legado:

El 19 de agosto de ese año (1903) nace en Lima, calle de la Trinidad, Alfredo Quíspez Asín, tercero y penúltimo hijo del matrimonio formado (el 21 de octubre de 1895) por el doctor Jesús E. Quíspez Asín, natural de Ica, y por doña María E. Mas Puch, natural de Tarma.

[...]

El abuelo de Moro de parte de madre pertenecía a un rancio linaje aragonés. Dejó España por un pleito de herencia. Llegado al Perú, adquirió una hacienda en la “montaña” de Tarma, casándose con una tal señorita Pucho, hija de catalán, de la mejor sociedad tarameña. El padrino de boda fue el general Echenique, expresidente de la República.<sup>68</sup>

Antes de abordar respecto a una cuestión de clase del poeta (explícita atrás), de natural importancia en este estudio, cabe destacar la relevancia que tuvieron en su obra los animales.

Los animales le servían a manera de símbolo en su poesía<sup>69</sup>, pero también como constituyente esencial para su visión de mundo. La atmósfera de su entorno natal, sin duda onírico, le hizo escribir este poema sobre el zoológico. Uno de sus primeros textos (escrito en 1924, un año antes de llegar a Francia), y dedicado al reconocido pianista Alfonso de Silva Santisteban:

---

<sup>67</sup> *Ídem*.

<sup>68</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 689.

<sup>69</sup> Existe un iluminador estudio al respecto, de los pocos en relación a la simbología en los poemas de Moro, ya mencionado en esta investigación:  
Cf. Ruiz Ayala, Iván, *César Moro y la Tortuga ecuestre: dos lecturas*, Perú, Banco Central de Lima (Editorial), 1998.

## PARQUE ZOOLOGICO

Parte zoológico!

Parque nupcial!

Que has recogido

con fuerte abrazo

al fornido elefante

y al sensual pavorreal

Lírica exaltación de los parques

a desatado sol

BAOBABS PALMAS Y MAGNOLIEROS

y el aguerrido canto del CACTUS COLOSAL!<sup>70</sup>

Hay aquí observación de la cotidianidad (irónica, dice Emilio Adolfo Westphalen<sup>71</sup>), desarrollada y expresa en versos, que para el poeta, con la veintena de años que contaba, significa una marca de sensibilidad evidente. Encaminaba desde entonces, ese *mirar* de otra forma que devela las capas de la realidad desde un enfoque estético. Resalta en el sentido literario, la utilización sofisticada de los adjetivos y adverbios en su poesía que desde entonces, llamaba la atención por ello y lo volvía un poeta diferente ante los demás (similar al del mexicano Ramón López Velarde). Como se mencionó poco atrás, es insistente la adopción que tuvo de criaturas del reino animal, misma que mantuvo de forma recurrente: Moro tendía a la misantropía, pero no al desapego de lo vivo. Buscaba encontrar la esperanza en otra parte cada vez que el género humano le parecía repugnante; este refugio en las criaturas es una constante que, al determinar su poesía, marcó su vida.

Según se ha apuntado, las clases limeñas tenían una especie de moral generalizada que se fundamentaba en el cristianismo: esta característica perneaba en prácticamente toda la sociedad. ¿Qué significó para César Moro? En primera instancia, una educación familiar con bases fuertemente marcadas desde la moral judeocristiana, con valores imperantes que se pueden catalogar conservadores, especialmente si hablamos de Latinoamérica: crecer en este entorno le llevó a Moro a considerar de “cretina” a toda Latinoamérica y especialmente, de “horrible” a su

---

<sup>70</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 117.

<sup>71</sup> Westphalen, *Op. cit.*, p. 175

natal Lima<sup>72</sup>. Encontraremos en nuestro poeta una situación repetida en grandes artistas, especialmente en la modernidad: el conflicto identitario que conlleva el lugar de origen y la nacionalidad muchas veces decantado en repudio; lo anterior representa una especie de “exilio interior”<sup>73</sup>, una razón de peso para abandonarlo y viajar lejos. Recordemos que ligado a lo anterior, en Francia hubo una postura anti-religión y anti-nacionalista de parte del movimiento Surrealista<sup>74</sup>: he aquí un símil de búsquedas ideológicas que compartieron y por seguro unieron en lo sucesivo, a Moro con Breton y sus allegados. Encuentro esencial esta postura política del arte, que de alguna manera comenzó a criticar el modelo de los fascismos/totalitarismos emergentes en Europa.

La condición trashumante, de *trasterrado*, a veces está marcada como fatalidad por el lugar de nacimiento de los individuos cuando estos apenas se desarrollan. En el caso de los artistas y específicamente de los poetas, encontramos que no solamente hay una afinidad por el desplazamiento, propia de los escritores modernos como refiere Ángel Rama<sup>75</sup>, sino una necesidad de ello. Las razones son múltiples: atmósfera cultural incipiente, discriminación del entorno ante creencias o prácticas y en un caso extremo mas no imposible, imposición violenta de condiciones, como puede ser una guerra o una dictadura. Lo que es cierto, es que en el caso de Moro, hubo todas estas condiciones reunidas para considerar un necesario escape a París. No fue sólo un artista que exigía una atmósfera cultural distinta, sino que anhelaba una sociedad más abierta en ideología y moral. Creyó, como tantos artistas de la época (y posteriores), que Europa podría ofrecer un espacio ideal para su desarrollo integral<sup>76</sup>. También, sin duda, consideraba que habría un campo de trabajo

---

<sup>72</sup> Andrade, Lourdes, “César Moro: la poesía entre el viejo y el nuevo mundo”, en *Piso 9 Investigación y Archivo en Artes Visuales INBAL*, publicado el 14 de marzo de 2014. Disponible en: <https://piso9.net/cesar-moro-la-poesia-entre-el-viejo-y-el-nuevo-mundos/>

<sup>73</sup> Son condiciones de decepción –o desencanto– político, así como un cúmulo de represiones morales que, reunidas socialmente, hacen al poeta decantar por ese exilio interior. Al respecto Octavio Paz tiene una descripción inmejorable de cómo factores subjetivos (familiares-personales) tanto como objetivos (político-sociales) convierten al escritor en un personaje desvinculado y harto de su entorno; no hay mejor expresión de lo anterior que los versos de Xavier Villaurrutia, citados por Paz: “Yo era el otro, siendo el mismo:/ yo era el que quiere irse”.

Cf. Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1978, p. 19-23.

<sup>74</sup> Abeleira, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>75</sup> Rama, *Op. cit.*

<sup>76</sup> ¿Qué tanto sigue esto vigente? Es cierto que la idea de un viaje formativo o de realización artística hacia las grandes capitales del mundo se ha modificado en últimas décadas. Lo anterior se justifica por los crecientes grupos de escritores que reivindican su lugar natal y se cuestionan por él, mismos que han generado obras que además de exponer, defienden escenarios locales. Empero, la pregunta queda abierta.



más amplio para el arte. Sus esperanzas se vieron frustradas con el precipitado ascenso fascista en Francia y la consecuente Segunda Guerra Mundial, situación en la que repararemos más adelante.

Ahora basta decir que César Moro fue un trashumante no sólo por su búsqueda estética, sino por la inestabilidad existencial que sostuvo en Lima. No podía responder a sus inquietudes artísticas desde su tierra natal; le inspiraban poco su familia, sus conocidos y su sociedad. Sea por ello que se refugiaba en la admiración a entornos naturales, como cuentan sus primeros poemas: ahí encontraba la vida verdadera. Salvo excepciones, Moro definió un carácter poco sociable en la primera etapa de su vida que denota no sólo alejamiento sino la búsqueda del mismo. Era un exiliado en tierra propia. Esto último le llevaba a quejarse constantemente de su situación geográfica y social; así como anhelar ese “otro lugar”, condición que le transmutó hasta el fin de sus días en un “Ser sin lugar”:

El “Ser sin lugar” se funda en un ser arrojado “al mundo” y “del mundo” que representa una suerte de doble expulsión. Es decir, se es arrojado al mundo dado, del cual, ya sea inmediata o posteriormente, será uno también desalojado, excluido. El “Ser ahí” heideggeriano deja de serlo para convertirse en un ser sin lugar, sin morada, y en donde, como lo haría “cualquier otro”, se vive y se actúa en el aislamiento de un “Ser para la muerte”.<sup>77</sup>

Se encuentra que, a la par del proceso de modernización cultural (y literaria) del s.XX que mencionamos en páginas pasadas, existe en el Perú un proceso subyacente de modernización económica y política, mismo que asentó las condiciones idóneas para la llegada del “progreso” al país andino, es decir, el arribo del capitalismo por una parte y por otra, de un sistema de gobierno democrático fundamentado en un Parlamento y una primera Constitución.

El devenir de la Modernidad no debe considerarse como un aliciente causal de la explosión de manifestaciones artísticas. Pareciera justo lo contrario. Eugenio Trías<sup>78</sup> considera que el artista ofrece una actitud de contraparte, de negación perenne a la condición moderna del individuo.

---

<sup>77</sup> Carretero, Reyna, *Ultraestructura trashumante: Una gramática de la hospitalidad*. México. FOEM/UAMEX. 2016, p. 71-72.

<sup>78</sup> Trías, Eugenio, *El artista y la ciudad*, España, Anagrama, 1997.

Michel Foucault en su análisis sobre Baudelaire (ya mencionado)<sup>79</sup>, se compagina, pues aduce que el artista moderno no se caracteriza por un carácter de aceptación/consolidación del *ethos* moderno, sino por su rebeldía y negación, su marcha a contrapelo con respecto a su tiempo. Pareciera que históricamente, el poeta busca advertir la angustia y fragilidad de cada época, lo que trae como consecuencia su exilio: el mito de Cassandra nos enseña que los vaticinios no son socialmente aceptados, mucho menos aquellos que apuntan a la catástrofe.

César Moro dio sus primeros pasos en un Perú con francas aspiraciones a superar su condición independentista y antes, colonial; un país que mantenía notorios resabios del pasado. Si pensamos en la sociedad de la época, encontramos exclusión diseminada en diversos sectores. El alto analfabetismo mencionado nos hace pensar que la cultura no estaba desarrollada ampliamente y que, como ha señalado el propio Moro, muchas veces, sino es que siempre, el artista en Perú debía hacerse a sí mismo. Esto se evidencia con el entorno cultural incipiente de la época, así como en instituciones poco aptas para el florecimiento de las artes. No olvidemos que una de las principales zonas de segmentación en la sociedad, no sólo en Perú sino en todo el continente americano, es la indígena; muestra de ello son las luchas por el reconocimiento de derechos que hoy persisten.

¿Qué encontramos entonces en el sujeto peruano contemporáneo a Moro? Algo parecido a lo que Octavio Paz plantea a propósito del mexicano en el *Laberinto de la Soledad*: un individuo aislado – solo– que no define o no ha terminado de definir su verdadero carácter, dada su herencia hispánica e indígena y que tiene constantes conflictos identitarios relacionados a la búsqueda de su origen<sup>80</sup>. El peruano es español y es inca: su esencia deambula entre diversas características y precisamente, en tal dialéctica conflictiva, reside su verdadero ser.

No hay que dejar de lado, que aunado al conflicto de encontrar “lo peruano”, coexiste en los artistas de la época una necesidad de exponerse para ser valorados y ante todo, de encontrarse como individuos auténticos, con personalidad propia, frente al entorno regional y global de la cultura. Este doble conflicto –entre identidad humana y artística– persiguió a Moro desde el comienzo de su carrera y lo llevó a buscar suerte en París para intentar consolidarse. La fractura en su personalidad,

---

<sup>79</sup> Foucault, Michel, “¿Was ist Aufklärung?“. En *Anábasis* 4, 1996/1, pp. 9-26. Traducción de Germán Cano.

<sup>80</sup> Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, España, Cátedra, 2003.

según hemos aducido, comienza en buena parte con la muerte de su padre, que arroja a su familia a la calle “Amargura”, paradójico nombre de residencia para este poeta:

El padre de César Moro muere en 1906, Moro tendría 3 años solamente. Según la breve biografía que nos ofrece Coyné, esto conllevó un giro de tuerca a la situación económica de la familia: “Deja a su viuda y a su hermana Rosalba, la cual hacía poco que vivía en su casa, algo desamparados y con cuatro hijos menores: Jesús (1896?), Carlos (1900), Alfredo (1903) y José Luis “Pepe” (1906). Las señoras se mudan a la calle Amargura y después al Corazón de Jesús, recibiendo unas pensionistas para atender los gastos de la familia.”<sup>81</sup>

Como se ve, la pujante “estabilidad económica” del proceso de modernización de Perú era relativa. Este fenómeno que jamás ha sido cosa nueva, mas que en la historia personal de Moro, representó más bien una inestabilidad económica que le acompañó, para su declarada amargura, durante prácticamente toda su vida. Su infancia no estuvo exenta de las travesuras propias de un niño; desde este periodo mostró su inconformidad característica, lo cual le provocó malas notas en la escuela, aunque cabe decir, comenzó desde muy pequeño a mostrar entusiasmo por la lengua francesa.

Así describe Coyné los primeros pasos educativos que tuvo el poeta en Lima:

Alfredo ha cursado la primaria. Cursa ahora los tres primeros años de secundaria en el colegio jesuita de la Inmaculada, sitio en la Colmena derecha, donde será expulsado por indisciplina. La única asignatura que siempre dijo haber seguido con agrado era la de francés, singular premonición adolescente que, una vez salido de la Inmaculada, abandonó toda clase de estudios oficiales, adquiriendo en adelante una cultura de autodidacta, de acuerdo con sus precoces inclinaciones artísticas.<sup>82</sup>

Resalta en este pasaje una inclinación que se volvería cada vez más obsesiva: hablar y perfeccionar la lengua de Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire y compañía<sup>83</sup>. Su carácter rebelde le alejó de

---

<sup>81</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015. p. 690

<sup>82</sup> *Ídem*.

<sup>83</sup> En el próximo apartado de este capítulo se hablará con detalle de lo que representa abocarse a una lengua distinta de la natal, y de lo que significó en concreto para César Moro.

forma definitiva de las instituciones educativas cuando era muy joven; por otra parte, comenzó a marcar sus influencias con claridad y sentido, recordemos la cita anterior de André Gide. Por otra parte, se encuentra que el arte poético le volvía cada vez más una personalidad abstraída y sensible, que poco tuvo de común con sus coetáneos. Encontró, sin embargo, cierta luz en el camino con un poeta que ya hemos mencionado, José María Eguren:

1918-1920

Aconsejado por su hermano Carlos, él mismo destinado a ser un gran pintor, empieza a estudiar con el maestro Teófilo Castillo; frecuenta desde su fundación la Escuela Nacional de Bellas Artes. Simultáneamente, en la librería de los hermanos Rosay, consulta cuanta revista vanguardista llega, sobre todo de París, con reproducciones de las nuevas corrientes europeas. Empieza febrilmente a dibujar y a pintar, con los pocos medios que dispone (a tinta, algo en pastel).

A los dieciséis años, empieza a participar en reuniones del domingo en casa del poeta José María Eguren, donde acuden jóvenes artistas y escritores, y donde se pueden consultar libros y revistas de Europa y América que mandan los corresponsales del poeta limeño.<sup>84</sup>

Como se dijo antes, Eguren fue un referente fundamental para César Moro y otros poetas emergentes de la época (como Martín Adán y el propio César Vallejo). Antes de reparar en la relación que se tuvo con Eguren, quien sería el primera gran maestro de Moro, pensemos en un nexo de *intermedialidad* artística que es crucial en su obra: su relación con la pintura. César Moro dio sus primeros pasos en el arte con la iniciativa de convertirse en pintor y no en poeta, lo cual según veremos se vinculaba directamente con su hermano el pintor Carlos Quíspez Asín.

Incluso a su llegada a Francia, continuó sus creaciones pictóricas pero abandonó esta labor, al menos en un ámbito parcial<sup>85</sup>; la pregunta es ¿por qué no continuó? Las respuestas son muchas,

---

<sup>84</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 691.

<sup>85</sup> Este abandono es parcial puesto que en 1926 tuvo en Bruselas y en 1927 en París, las que serían sus únicas exposiciones individuales, con las que tuvo relativo éxito aunque quizás, no el suficiente para convencerse de seguir adelante en esta disciplina.

Andrade, Lourdes, “César Moro: la poesía entre el viejo y el nuevo mundo”, en *Piso 9 Investigación y Archivo en Artes Visuales INBAL*, publicado el 14 de marzo de 2014, consultado el 11 de mayo de 2020. Disponible en:

<https://piso9.net/cesar-moro-la-poesia-entre-el-viejo-y-el-nuevo-mundos/>

pero una esencial nos conduce a aseverar que las condiciones económicas del poeta no le permitieron avanzar con paso firme, ni consolidarse tan notoriamente en el medio como lo hizo con la poesía. Tal fenómeno económico en el arte persiste en nuestros días, sobre todo si miramos a quienes aspiran a ser artistas plásticos/visuales: existe una brecha indudable que en muchos casos, niega la posibilidad de ser pintor o escultor a quien no cuente con el dinero suficiente. Un contemporáneo de Moro en México, José Juan Tablada (México, 3 de abril de 1871 - Estados Unidos, 2 de agosto de 1945), experimentó una situación similar que le hizo apostar a la poesía como primer argumento artístico, lo cual no encubrió su necesidad de pintar o de buscar la belleza en la pintura<sup>86</sup>.

Ni el poeta peruano ni el mexicano dejaron de lado la pintura, incluso desde lo literario: dan cuenta de ello sus críticas de múltiples obras, constantes y fervorosas, que les hicieron relacionarse durante su camino con el arte de la imagen. Entendieron a cabalidad, una vieja máxima en poesía, atribuida al vate latino Horacio: *Ut pictura poesis* (Así como poetizar es pintar). En este sentido podríamos recordar lo que refiere el amigo de Moro, Emilio Adolfo Westphalen, cuando asevera que hay dos grandes retos al analizar al poeta, el del cambio lingüístico y el de la cercanía con la pintura:

Esperemos que un espíritu afín estudie algún día las relaciones –semejanzas y divergencias– existentes entre los poemas españoles y franceses de Moro, que otro nos aclare cómo las necesidades de expresión pudieron diversificarse, con parejo vigor, en una misma persona, entre la poesía y la pintura.<sup>87</sup>

Nuestro poeta no pudo abandonar la pasión de lo pictórico. Entendido lo anterior, podemos intuir que las revistas de vanguardia en la región influyeron a Moro, pero no sólo por la literatura. Probablemente encontró ahí a Pablo Picasso, a Guillaume Apollinaire con sus *Calligrammes*, a los simpáticos e irreverentes cuadros dadaístas o a los acelerados escenarios futuristas. Es poco probable (no se tienen pruebas fidedignas) que haya encontrado al Surrealismo en Perú en su proceso formativo (la década de 1910), pues el movimiento se reconoce con notoriedad mundial después del *Primer Manifiesto* en 1924, un año antes que el poeta limeño viajara a Francia.

---

<sup>86</sup> Mata, Rodolfo, “Introducción” en Tablada José Juan, *Li Po y otros poemas*, México, UNAM, 2017.

<sup>87</sup> Westphalen, *Op. cit.*, p. 110.

Para el año de 1921, el ya mencionado Carlos, hermano mayor de César Moro, se le adelantó e inició su periplo europeo junto con el músico Alfonso de Silva Santiesteban (ya referido también), para arribar a Madrid. En España la vanguardia artística despuntó con notoriedad con la llamada “Generación del 27”, atravesada por la Guerra Civil, que constituyó una de las expresiones artísticas más significativas para la poesía europea y mundial: pensemos en Federico García Lorca, Vicente Aleixandre o Luis Cernuda (considerado el primer poeta español plenamente moderno<sup>88</sup>); todos y todas<sup>89</sup> apadrinados por un par de figuras dominantes: Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez. La España a la que llegó Carlos Quíspez Asín era una España con propuestas intelectuales de vanguardia que tenían notoriedad particular y potencia pero que, se encontraban ligadas a lo que ocurría en el centro cultural de Europa de ese momento: París.

En 1922 la ansiedad de César Moro por abandonar Lima es evidente, así se testimonia en una carta que envía a su hermano Carlos, quien hoy se encuentra situado como una figura de importancia en el ámbito de las artes plásticas vanguardistas del Perú; a la par podríamos decir que Carlos jugó de mediador e influencia directa para que el poeta dictaminara cambiar su residencia a París:

4 de marzo, de Alfredo a Carlos: “No veo las horas de salir de Lima”. Su correspondencia de la época lo muestra orgulloso de sus “dibujos”, aun cuando no los puede “explicar”, y asimismo quejoso de que lo quieran “convencer de que es todo menos un artista”. Celebra que en la revista *Varietades* le hayan aceptado una ilustración para acompañar los versos de Pablo Abril.<sup>90</sup>

Existe una melancolía característica en el modernismo latinoamericano, forma poética dominante entonces que acogió los primeros versos de Moro. Un sentimiento bastante parecido al simbolismo de la poesía en francés: una derrota aceptada ante la circunstancia. Se constata lo anterior al explorar un poco la poesía de Pablo Abril, poeta peruano modernista (fundamental para entender el sentimiento de América dirá César Vallejo) al que alude Coyné:

---

<sup>88</sup> Paz, Octavio, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

<sup>89</sup> Hoy comienzan a reconocerse, con justicia, que las mujeres fueron un punto de equilibrio indiscutible en la poesía de ese tiempo.  
Cf. Varios autores, *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia, 1999.

<sup>90</sup> Moro, César, *Obra poética completa*, Argentina, “Colección Archivos” en Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines, 2015, p. 691.

Como una sombra ignorada (fragmento)

Y estar lejos, muy lejos del edén florecido:  
y seguir siendo, triste, soñador, dolorido,  
y pasar por la vida como sombra ignorada,  
sin tener para el alma que triunfó del olvido,  
¡ni regazo, ni estrella, ni perfume, ni amada.<sup>91</sup>

Sin embargo, el poeta moderno –no modernista– según hemos visto, denota insurrección más que negación, una voluntad que le hace ir contra su circunstancia (individual e histórica). En Europa y en América sucede lo mismo: las correspondencias no son casuales, corresponden a fenómenos globales que permiten al creador, saberse parte de un entorno sin límites que posibilita el viaje, que le incita. A estas influencias paralelas a la poesía se suma otra: el sueño de bailar profesionalmente; al seguir un recorrido de sus cartas, encontramos que el año de 1924 se sincera y alude a que debe luchar por las aspiraciones de este tipo:

9 de febrero de 1924 (un año antes de partir a París): “Muchas veces te hablé de mis proyectos de bailarín completo es una técnica efectiva. Sin embargo, por intuición alcanzo efectos magníficos [...] Como tú comprenderás no puedo esperar tener cuarenta años para iniciar mi formación de bailarín.<sup>92</sup>

Consecuencia de sus esfuerzos, serían las frustraciones que experimentó a lo largo de su existencia: si bien realizó en pintura logros considerables, el poeta no pudo despuntar en el medio dancístico. César Moro fue un artista en constante deseo de *algo más*, que a la manera de Luis Cernuda, nunca vio por entero cumplidos sus anhelos. Hagamos una conjetura simple en relación a esta derrota. Moro tuvo que abandonar el camino de la pintura seguramente por necesidades económicas, pero ¿por qué dejó la danza? o mejor dicho, ¿por qué no se consolidó en este ámbito? La respuesta puede hallarse si consideramos que en la Lima de su tiempo era prácticamente imposible la realización profesional de un bailarín, situación que le condujo –para bien del arte poético– a la literatura.

---

<sup>91</sup> Abril, Pablo, “Fragmento de su obra”, en <https://linkgua-digital.com> S/D. Link de descarga: <https://linkgua-digital.com/producto/ausencia/> Consultado el 5 de marzo de 2020.

<sup>92</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 691.

El año de 1925, César Moro se encamina a París, después de un excepcional esfuerzo de su madre quien pese a las vicisitudes económicas le consiguió la posibilidad de transportarse a otro continente:

1925

Ante el empeño de su hijo en querer viajar a toda costa, la madre de Moro se acuerda que una amiga íntima de la primera novia del presidente Augusto B. Leguía, quien la apartó únicamente cuando empezó su ascensión política y fue llevado a aspirar una unión de alta alcurnia. La señora Mas se decide a solicitar una entrevista al primer mandatario, quien, recordando la “pasión de su juventud”, la recibe benévolo y le otorga a Moro un pasaje de los que dispone para llegar a Francia en pleno verano boreal; no encuentra a nadie en París, y se va a reunir con Alina Silva, entonces de vacaciones en Arcachon.

Antes de ocurrir lo dicho, abandonó su nombre original: Alfredo Quíspez Asín. Este nombre es peruano, digamos vulgar por su frecuencia en el país del primer apellido, lo cual seguramente le disgustaba al encontrarse, tan típicamente latinoamericano. Hay que decirlo: nuestro poeta aspiraba al *afrancesamiento*<sup>93</sup>. Esto es propio de la juventud del artista latinoamericano en la época: negación del origen que choca con su raigambre y al tiempo, atracción hacia lo europeo. Hasta tiempo después Moro desarrolló una serie de reflexiones a propósito de su condición regional que no sólo revolucionaron su visión personal, sino que impactaron sus consideraciones con respecto al arte.

Ahora bien, como refiere Westphalen, Moro no pudo desligarse del todo (¿quién podría?) del entorno natal, incluso en su sentido creador. Esto se nota claramente en sus primeras composiciones poéticas fuera de Perú, datadas en 1924, que exponen a un artista con influencias modernistas y que señalan, además de un carácter melancólico y doliente pautado a lo largo de su obra, un artista que exploraba las formas aún sin romperlas, a la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión:

---

<sup>93</sup> Tal actitud, vista en perspectiva, puede significar más que una vocación por un país en particular (aunque lo es también), una apuesta por el universalismo, si consideramos que Francia era una nación que englobaba la cultura en su sentido cosmopolita, o por así decirlo, total.



DESPACIO (fragmento)

Poco a poco y sin sentirlo te adoré  
y quién había de pensar que ibas a ser  
el todo de mi vida  
pero tú ahora que yo  
te quiero tanto  
como se adora a un santo  
desprecias mi adoración.

La cruz de mi calvario  
son tus brazos  
El tormento de mis noches  
tus ojazos  
Y tú a mí  
no me quieres  
llorar no tengo llanto  
sufrir ya no puedo más.<sup>94</sup>

Estos poemas están más cercanos al bolero y al tango que a una estética vanguardista, que acataría con rapidez poco antes de instalarse en Francia. Seguramente el entorno limeño –pese a sus quejas– le ayudó a comenzar esta sofisticación, pues como se sabe, envió a José Carlos Mariátegui algunos poemas hechos en Lima cuando estaba en el continente europeo, con petición expresa de conservar las fechas y datos de elaboración. Despuntaban en la escena peruana nombres como los mencionados César Vallejo, Martín Adán, Carlos Oquendo de Amat y muy tibiamente, por seguro excluida de la crítica a causa de ser mujer, Magda Portal, gran voz de la vanguardia poética.

La poesía de Moro comenzaba a brillar por su sorprendente capacidad evolutiva en relación a su época, tal se ve aquí, en uno de los dos únicos poemas publicados en la capital peruana antes de su periplo europeo:

---

<sup>94</sup> Moro, César, *Tomo I (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 27-28.

## COCKTAIL AMARGO

Aliso mi flava melena  
ante el espejo...  
estoy muerto de tedio  
y vivo de dolor...

6 de la tarde. Hora  
sin sol. Ahogada  
prostituta, qué  
bien finges llorar!

Mi alma se despereza  
en un diván de malva...  
y los dos búhos lelos  
se ponen a cantar! <sup>95</sup>

Hasta este momento más que una reivindicación de la esencia latinoamericana, como tuvieron inicialmente artistas del talle de José María Arguedas o César Vallejo (Octavio Paz y Pablo Neruda), muestra una pugna por la consolidación de su Yo poético y su voz individual<sup>96</sup>. A medida que se desarrollaba en la vida adulta, César Moro se vuelve un individuo trashumante sin salir de su país:

---

<sup>95</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 110.

<sup>96</sup> Pedro Serrano realiza esta distinción, que no deja de ser estimulante pues en un plano sociológico tiene diversas implicaciones culturales, lingüísticas y sociales: “El poeta moderno, en su defensa de la voz poética, y para preservar el poder argumentativo de su poesía, se vio obligado a dejar de lado cualquier identificación posible en sus poemas y su propia vida y realidad personal; construyó su voz impersonal como sustitución metonímica de su yo poético e hizo que esta voz representara su personalidad para así recobrar posición dentro del debate moderno”.

Cf. Serrano, Pedro, *La construcción del poeta moderno: T. S. Eliot y Octavio Paz*, México, Conaculta/El Centauro/ UNAM, 2011, p. 25.

<sup>97</sup> A propósito del concepto de morada, Rossana Cassigoli nos da una definición importante: “Morada concierne al recogimiento y lo íntimo, al dominio de la familiaridad y la hospitalidad”.

Cassigoli, Rossana. *Morada y Memoria: Antropología y poética del habitar humano*. México. UNAM-Gedisa. 2010, p. 24-25.

una persona que no encuentra una morada en su propio hogar<sup>97</sup>, un artista que buscaba la belleza y su verdad fuera de su entorno inmediato.

Su cambio de nombre, cuentan sus amigos, implicó un cambio de identidad completa: moría el hombre precedente y nacía el artista. Cuenta André Coyné, en el recuento biográfico que hemos seguido que:

Al optar por nombrarse César Moro, el pintor y aspirante a bailarín entierra a Alfredo Quíspez Asín. No sólo les exige a su familia y demás allegados que se olviden de él, sino que lo más pronto posible legaliza César Moro, el nombre que en adelante figuró en sus documentos, acompañado de “Mas”, pues la ley peruana exige un apellido materno. Ese “Mas” desapareció después, desde luego, del uso diario. Mucho más tarde, en 1948 (año de su regreso a Lima), Moro se enteró de que en la Biblioteca Nacional de Lima, la ficha “MORO, César” remitía a “QUÍSPEZ ASÍN, Alfredo”: le mandó en seguida al director, Dr. Lazada y Puga, una carta conminándole a que enmendara el yerro o hiciera desaparecer toda referencia suya en el catálogo del establecimiento a su cargo.

Esta obsesión, le acompañó a manera de sombra incluso después de su muerte. Puesto que años después (en 1985) César Moro fue presa de un error similar, relatado así por el poeta Westphalen:

No adoptó un seudónimo ni un nombre sino se puso el nombre con que todos los que le conocimos le hemos llamado y aún he oído que le palmaban en casa su madre y hermanos. Es por ello irritante que se insista en el supuesto nombre “verdadero” de Moro. (¿Qué entendemos con ese calificativo? ¿El nombre “secreto” – el “escondido” – que pocas personas conocen salvo los iniciados? Por mi parte no me he reconocido sino en el nombre que en tiempo lejano me dio –inventándolo– una persona querida y que yo mismo ahora ni siquiera recuerdo.) [...]

Los poemas y los cuadros los hizo y los firmó –o no los firmó– César Moro y a él hay que nombrar cuando se quiere decir algo sobre el autor sin recurrir a la apelación por él negada.<sup>98</sup>

Cambiar de nombre es cambiarse a sí mismo, representa algo más que las palabras de identificación social, es una escisión del individuo pasado en la búsqueda de otro futuro. Muchas veces significa la consolidación e identificación fija de la persona como creador: es destruirse para crear al artista. Dice Octavio Paz: “La renuncia a la identidad personal no implica una pérdida del ser sino, precisamente, su reconquista”<sup>99</sup>. En César Moro no fue casual que recurriera a la literatura vanguardista europea (Ramón Gómez de la Serna) para ello, como lo cuenta en una carta a su hermano:

A Carlos, 6 de septiembre:

La cuestión esa del nombre ha sido siempre para mí una tortura y naturalmente he tratado de sacudírmela. Cuando llegó tu carta hace cuatro o cinco días, ya tenía, –después de mucho pensar y no encontrar– ya tenía un nombre: CÉSAR MORO. No sé qué te parecerá el nombre; a mí me suena bien, es eufónico. Conste que no es mi invención, y esto me friega, lo encontré en un libro de Gómez de la Serna. *Felizmente no es un personaje importante ni interesante.*

Esta última parte, subrayada por mí, es un indicador fundamental en la investigación. Moro no buscaba ser un personaje importante o interesante: se bastaba a sí mismo con pertenecer al entorno creador y conseguir logros desde ahí, aunque fueran mínimos. No pudo conseguir en vida esta expectativa. La condición de “maldito” se ha expresado múltiples ocasiones en la historia literaria, es la pauta y el *status* de generación tras generación de artistas, pero ¿qué representa en lo social?

La respuesta la veremos con mayor claridad en lo sucesivo, de momento, podemos intuir una intención de *ocultarse* que le duró su vida entera, que no estuvo exenta de contradicciones y penurias pero que consumó de forma eficaz hasta su fin. El cambio de nombre no deja de ser

---

<sup>98</sup> Westphalen, *Op. cit.* p.136-37.

<sup>99</sup> Paz, Octavio, “Estrella de tres puntas: el surrealismo” en *Obras completas II*, México, FCE, 2014, p. 141.

muestra de una identidad en conflicto. En tenor de ello, Theodor Adorno tiene un apunte destacado: “la función de la heteronomía ordenada por la autonomía es la figura más reciente de la conciencia desgraciada, por ello no hay felicidad más grande que cuando uno no es uno mismo”<sup>100</sup>.

En el caso de César Moro, más que una heteronomía (múltiples identidades), hablamos del nacimiento de una nueva identidad y de otra dejada atrás, sepultada en definitivo. Cuestión que figura además por la decisión de cambiar de patria lingüística y con ello, poética. Su apertura al idioma francés se da una vez instalado en el país galo. Esto no se ha apuntado, según he visto, por la crítica literaria (a la cual no compete ahondar, en sentido estricto) pero nosotros podemos encontrar que el cisma que representa para alguien cambiar de lengua, aferrarse a otra cultura, implica un cúmulo notable de consideraciones previas.

Moro decidió buena parte de sus rutas de desplazamiento –físico y lingüístico– y a partir de esta serie de consideraciones encontró la posibilidad de realizarse. Una vez consolidada su nueva identidad el viaje a París más que necesario, fue obligado. De no realizarlo, le hubiera marcado una deuda irreparable. No viajar a París, sería no realizarse como artista y antes, como persona. Así lo relatan las cartas que dan cuenta de las necesidades individuales de un artista emergente y algo más: representan el sentido de urgencia del artista moderno latinoamericano en el comienzo del s.XX.

Este viaje es marca de una libertad, de una ambición por obtenerla, ¿qué tantos creadores han dado la vida en similar lucha? Esta investigación, en este capítulo, es conducida a la sombra del propio concepto de libertad: de las implicaciones de su búsqueda para el artista moderno. La libertad también es uno de los preceptos primordiales del Surrealismo que en primera instancia, hemos visto, representa insurrección y rebeldía ante lo establecido: “libertad color de hombre”, dice un famoso verso de André Breton<sup>101</sup>. Este bien tanpreciado, es manifiesto en obras de arte como las de Remedios Varo, quien en su obra “Homo Rodans” pondera a la lava como un símbolo libertario que no se detiene ni se inmuta en su marcha “totalmente rebelde”<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> Adorno, Theodor, *Minima Moralia*, Colombia, Taurus, 2001.

<sup>101</sup> Breton, André/ Éluard, Paul, *Diccionario abreviado del Surrealismo*, España, Siruela, 2015, p. 50

<sup>102</sup> Dice Lourdes Andrade: “Describe la lava como una sustancia totalmente rebelde; cuya energía es de naturaleza particular...”

Andrade, Lourdes, *Para la desorientación general: Trece ensayos sobre México y el Surrealismo*, México, ALDVS México, 1996, p. 81-82.

César Moro decidió no pertenecer a ninguna latitud y pautar así su camino trashumante, no sabemos si estaba verdaderamente consciente de sus decisiones, pero es probable que tuviera en mente que esto le podía conducir al exilio y la desdicha, así como a perpetuar su inestabilidad económica<sup>103</sup>. Aceptó su destino y nos dejó poemas bellos, de suma importancia para conocer e identificar el estilo surrealista latinoamericano.

El siguiente apartado de esta tesis tiene como objetivo describir la consolidación del artista en su residencia en Europa, así como su relación con los surrealistas en un París plebérico de debates y problemáticas socio-políticas, situación que consecuentemente le permitió adquirir una madurez estética e ideológica al tiempo que mantenía su lucha identitaria.

---

<sup>103</sup> Aunque esta inestabilidad económica es propia de la burguesía (y pequeña burguesía) latinoamericana, como demuestran las obras de Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez. Al respecto además, está el gran estudio histórico compilado por Carmen Mc Evoy:

Cf. Mc Evoy, Carmen, *La experiencia burguesa en el Perú (1840-1940)*, España, Editorial Iberoamericana, 2004.

### 1.3. La estancia parisina: relaciones y adscripción con el Surrealismo

*Sin detenerse, unos perros recorren las estepas  
en busca de lobos para convertirlos en perros.*

*Antonin Artaud, Parajes*

¿Qué lleva a un artista a viajar por el mundo? En muchos casos, es la necesidad de configurarse (existencialmente) de manera plena la que impulsa al creador hacia el desplazamiento. Desde la perspectiva del trashumante, podríamos hablar de un “deslizamiento existencial” que incluye al movimiento geográfico mas no lo coloca en primer lugar:

Deslizamiento de un punto a otro del territorio existencial lo más eficazmente posible, utilizando las habilidades del cuerpo y las potencialidades afectivas y cognitivas para superar los obstáculos que se presentan en el recorrido; así, ese espacio vital hodológico se configura dinámicamente por cercos, muros, paredes, precipicios; frondas que atajan la inclemencia solar, formaciones rocosas o ríos.<sup>104</sup>

Como hemos dicho previamente en este trabajo, hay una marca viajera en la modernidad desde el sentido artístico tanto como un repunte de la consciencia histórica: pasamos del cosmopolitismo (que supone un proceso cómodo, por definición) a la expulsión y el exilio, que en el caso de César Moro puede considerarse una búsqueda o *errancia* inmanente que con fuerza coercitiva obliga al viajante a partir.

En cualquier caso, encontramos que al menos desde finales del s.XIX los desplazamientos son una característica de sociabilidad en el artista. Pueden ser viajes incluso dentro de la ciudad natal, como sugiere el concepto del *flâneur* que ha estudiado Walter Benjamin a partir de la figura de Baudelaire<sup>105</sup>; los surrealistas adoptarán este método viajero local que supone aventurar largas

---

<sup>104</sup> Carretero, Reyna, *Ultraestructura trashumante: Una gramática de la hospitalidad*. México. FOEM/ UAMEX. 2016, p. 49.

<sup>105</sup> “En el flâneur puede decirse que retorna el ocioso escogido por Sócrates...”

Benjamin, Walter, “Parque Central” en *Las flores del mal*, España, Abada editores, 2013. p.701.

caminatas sin sentido alguno: el objetivo es más que una reivindicación del absurdo, estipula una crítica a los ideales progresistas especialmente con relación al trabajo y la explotación.

Por otra parte, el viaje por el mundo es algo que permitió a los artistas surrealistas consagrarse y en más de un caso, sobrevivir. Esta condición es parte esencial del grupo de Breton, como estipula la académica y crítica de arte Lourdes Andrade en su libro *Para la desorientación general: Trece ensayos sobre México y el Surrealismo*: “El viaje es una constante en las relaciones de México con el surrealismo. Viajes inefables, viajes sin fronteras.”<sup>106</sup> Hablamos con ello de una reconfiguración del espacio social del arte y el artista; de su lugar incierto tanto como de su identidad mutable.

En el caso de César Moro encontramos influencias literarias y familiares que resaltan para explicar sus motivos de ida a París. En primera instancia, quedó deslumbrado por la literatura europea desde su juventud como se demostró en sendos homenajes poéticos a Charles Baudelaire o las hermanas Brönte, lo que lleva a conjeturar que el primer viaje del poeta, es más allá de toda clasificación romántica es metafísico: el viaje mediante la lectura. Ergo, el viaje que impulsa la lectura. Autores que van desde Umberto Eco a George Steiner refieren el potencial y la valía del traslado imaginativo del libro en relación al lugar y tiempo del lector, esto puede servir de influencia potencial para que después se realicen desplazamientos a parajes específicos.

La literatura española no tenía el impacto mundial que la francesa<sup>107</sup> en el albor del s. XX. Un caso paradigmático sobre ello es la antología *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, publicada en 1913 en España, y que hoy se sabe, tuvo una influencia capital en los poetas de la época. Es muy probable que este libro haya influido al entorno cultural del Perú significativamente. Pese a que muchos artistas e intelectuales latinoamericanos, como César Moro, tenían nociones del francés y lo ejercían de forma regular en sus lugares de origen, son estos traslados literarios los que permitieron a más de un creador “soñar en otro idioma”, y así materializar su propia obra fuera de sus límites geográficos.

---

<sup>106</sup>Andrade, Lourdes, *Para la desorientación general: Trece ensayos sobre México y el Surrealismo*, México, ALDVS México, 1996, p. 61.

<sup>107</sup> Pese a la conocida “Generación del 98”, que incluía a nombres determinantes como Miguel de Unamuno, Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Gabriel y Galán, Manuel Gómez-Moreno, Miguel Asín Palacios, Serafín Álvarez Quintero, Pío Baroja, Azorín, Manuel Machado o Antonio Machado; la vanguardia literaria española alcanzó una resignificación mundial con la denominada “Generación del 27”, con los nombres de: Federico García Lorca, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, entre otros.



De vuelta al caso Moro, como vimos, la influencia literaria francesa coadyuvó a su adiós al lenguaje natal, al menos en el caso poético (su prosa, en su mayoría obra crítica y de protesta, está escrita en español<sup>108</sup>) pues el proceso de consolidación artística que vivió una vez instalado en París, significó además de presentar sus primeras obras poéticas y pictóricas de renombre, la decisión de no escribir más en su lengua natal. ¿Por qué lo hizo? Esta pregunta supone un enigma que no podemos resolver sólo desde lo subjetivo, dado que implica la marca multidimensional del artista: deambulan razones creativas, claro está, aunque también relacionadas más al campo de producción artístico, como pueden ser la necesidad de reconocimiento. En Francia las oportunidades de éxito eran pocas para los hispanohablantes, si a esto le sumamos la serie de críticas despectivas al arte de su tierra natal – y con ello, a su sociedad–, encontramos las condiciones necesarias para fincar un intercambio lingüístico francés-español.

Esta situación no es menor, y a decir de Westphalen no ha sido referida por los críticos literarios y atañe también a sus gustos por la plástica, pues alerta:

*El caso Moro es complejo no únicamente por cuestiones de clasificación o nomenclatura literaria. Alcanzó excelencia, a la vez en la pintura y en la poesía, y sería difícil precisar en cual se hallaba más a gusto, cuál practicó con más constancia o en cual tuvo logros mejores. Por otra parte, como poeta lo fue tanto en español como en francés. Este problema del bilingüismo en Moro es ignorado sin excepciones. Quienes comentaron su poesía francesa, siempre extranjeros, lo hicieron –salvo Coyné que sí es autor de una exégesis, aunque bastante personal, que abarca su vida y buena parte de su obra en ambos idiomas– a propósito de alguna edición de sus poemas (tales Xavier Villaurrutia, Mme Noulet, Alice Rahon, Marguerite Wencellius), y nunca tocaron el tema. Aparentemente encontraban muy natural que un peruano educado en Lima escribiera, a partir de determinada fecha, casi exclusivamente en francés. ¿Cómo consiguió que no se notara que no lo hacía en su lengua materna, cómo pudo identificarse de tal modo con el nuevo medio de expresión que llegó a exoger entre los recursos de éste aquellos utilísimos de las aliteraciones y otras figuras basadas exclusivamente en semejanzas y juegos fonéticos completamente imposibles de transferid a otro idioma?*

---

<sup>108</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016.

Es un misterio para nosotros las circunstancias por las cuales Moro llegó a adoptar el francés como lenguaje preferido para su experiencia poética. Los que lo conocimos íntimamente conjeturamos que *no fue un proceso fácil ni deliberado*.<sup>109</sup>

Subrayé la última parte en consideración de las múltiples causales que se unifican para explicar las decisiones lingüísticas de nuestro autor. Sabemos que los límites del lenguaje establecen los de nuestro mundo, y en tenor de ello podríamos preguntarnos ¿qué mundo quería traspasar Moro al recurrir al francés y dejar atrás el español? Seguramente buscaba una nueva configuración de lo poético, que es el centro de su obra entera, pero además, una nueva definición de su voz personal que le permitiera no sólo desarrollarse a plenitud en su nuevo marco cotidiano en París, sino encajar en sus ambientes culturales, cosa que jamás logró en Lima y que en efecto, consiguió en la capital francesa.

Este paso conllevó al autor aprender a escribir y pensar en otro idioma: igual que hicieran sus coetáneos surrealistas o mejor dicho, protosurrealistas, Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara o Giorgio de Chirico quienes aprendieron a comunicarse en francés no sólo por su origen extranjero, sino para darle prioridad a las formas de comunicación cultural francesa. De igual forma podríamos hablar de Vicente Huidobro, quien escribió buena parte de su obra en francés y tiene una historia especial con Moro que estudiaremos en el próximo capítulo.

La adopción –y luego apropiación– de una lengua nueva es muchas veces un mecanismo de defensa y/o consolidación de identidad para los individuos. En el caso del poeta peruano, tuvo que comenzar a adoptar cierto aprendizaje del francés desde su tierra natal, lo cual fue obligatorio una vez instalado en París. De no hacerlo, habría tenido –aún más– problemas no sólo de adaptación sino de consolidación en el medio artístico y en la sociedad en general; en palabras de Ivonne Bordelois: “La experiencia de pérdida de autoestima en los exiliados que se asilan en países de lenguas con difícil acceso es dramática en este sentido, y suele desembocar en frustraciones enormes que suelen terminar en enfermedades y suicidios”<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Westphalen, *Op. cit.* p. 107

<sup>110</sup> Bordelois, Ivonne, *La palabra amenazada*, Argentina, Libros del zorzal, 2005, p. 106.

César Moro es un caso más de los autores provenientes de ciudades periféricas que parten a las capitales culturales de renombre: París, Londres, Madrid, Berlín y luego Nueva York. Esta decisión supone otro distanciamiento, que cada artista confronta de forma afortunada o desgraciada. El limeño batalló con esa “necesidad del viaje” propia del trashumante; un viaje que “va en algunos casos desde la certeza de su geografía cotidiana hasta la poligeografía errante, a la errancia sin fin”<sup>111</sup>. En el caso del peruano, no tenía más seguridad que la de saber que llegaría a Francia y después tendría que buscar medios elementales de subsistencia. Su postura “heroica” es necesaria, sin este valor de arranque el trayecto sería imposible; “no temáis, partid a los caminos” reza el Primer Manifiesto Surrealista.

Hablamos de un movimiento migratorio pero antes de un distanciamiento de su tierra natal, que no le ofrecía los medios –artísticos, culturales, intelectuales– de subsistencia idóneos: una razón más para comprender su cambio de idioma y más que eso, su nueva configuración “europeizante”, que le caracterizó lo que restó de su vida<sup>112</sup>.

Y finalmente, cabe rescatar el último punto a propósito de la cita anterior de Westphalen: no es una decisión fácil ni deliberada, detrás de ella se encuentran condicionantes que ponen en crisis la identidad del individuo y que obedecen a causas lingüísticas, es cierto, pero también económicas (¿cómo pedir retribución por un poema en español desde Francia?), culturales (¿se podría relacionar artísticamente en otro idioma que no fuese el francés?), ideológicas/políticas y demás.

Las decisiones de este tipo, dejan siempre un marco de incertidumbre para el analista. Podemos establecer ciertas hipótesis pero no dictar sentencias definitivas. ¿Por qué un autor pasa de una lengua a otra? El escritor norteamericano Paul Auster tiene una lúcida respuesta, dictada en un discurso en la pronunciado a propósito de Edgar Allan Poe:

---

<sup>111</sup> Carretero, Reyna, *La comunidad trashumante y hospitalaria como identidad narrativa*. México. El Colegio de Michoacán/Fideicomiso Teixidor. 2012, p. 67.

<sup>112</sup> Moro no sólo adoptó el idioma, sino las costumbres europeas (acento, moda, tendencias culturales y el propio *snobismo* parisino). Así lo cuentan sus allegados, especialmente quienes le conocieron después de su estancia parisina.

Cf. Delfín, Mauricio, *Viaje hacia la noche*, Realidad Visual, 2003. La primera parte del documental (36 min) puede ser vista en el sitio: <http://www.vimeo.com/5033507>

Cuando un poeta busca inspiración en un creador de otro país, es porque busca algo que de inmediato no encuentra disponible en su propia lengua o literatura, porque pretende liberarse de los confines de su propia cultura; pero siempre, en definitiva, para hacerlo suyo, para llevarlo de vuelta a su propio lugar. La imitación servil no puede producir nada de interés, pero todo artista original siempre ha de estar alerta a lo que hacen otros artistas (nadie puede trabajar en el vacío), puesto que lo importante es utilizar la propia inspiración en otra obra *para los propios fines*; lo que significa que, en primer lugar, ha de tenerse una finalidad.<sup>113</sup>

Habría que hacer además, un apunte hecho por el propio Moro, quien consideraba al español un idioma muerto en cuanto a sus posibilidades en la poesía y su crítica:

Todos sabemos o deberíamos saber, que el español es una lengua estancada desde el siglo de Oro y que en la filosofía de la poesía, no han tenido representantes máximos que en otras lenguas abundan, como abundan entre nosotros los intelectuales que hablan de todo y de nada a través de la mala digestión de las traducciones fraudulentas de aquella Editorial famosa, entre nosotros, de Chile; editorial que no es suma sino índice de la cultura reinante en nuestro “continente estúpido”, como brillantemente lo definiera, hace años, Pío Baroja. Continente estúpido, pese a los regocijantes meridianos intelectuales...<sup>114</sup>

No hablamos del peso dominante de una estructura lingüística ante un individuo, sino de la defensa de una búsqueda personal que encuentra lugar gracias a las respuestas que otorga otro idioma. Le damos razón a Marx cuando asevera que es el hombre quien determina a la consciencia y no al revés. Y es que Moro constantemente regresó a las reflexiones sobre sí, sobre su ser peruano, no siempre con agrado, ya que como cuenta André Coyné fue sumamente inseguro de su perfección lingüística francesa en sus poemas hasta los últimos días de su vida<sup>115</sup>.

---

<sup>113</sup> Auster, Paul, “Discurso de Paul Auster en la FIL Guadalajara”, en *La Conjura libros*, S/ D, Link disponible: <http://laconjuradeloslibros.com/discurso-paul-auster-fil-guadalajara/>

<sup>114</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 93.

<sup>115</sup> En la sucinta biografía que seguimos, Coyné hace distintas referencias a este punto específico.

Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 689-741.

Antes de examinar los poemas en francés de Moro, hay que observar sus creaciones previas en español. A la par, realizaremos una crítica sobre el discurso retórico en los poemas. Esto dice mucho. De forma recurrente pensamos que las formas de construcción lingüística son un *a priori* en las investigaciones sociológicas, no se les increpa o se les profundiza en esta disciplina porque, ciertamente, ello implica una des-colocación entre lo estético y lo sociológico.

Según Roland Barthes, analizar las formas retóricas (dentro de ellas se encuentran las expresiones poéticas) es una tarea no únicamente de la lingüística, la crítica literaria o la filología, sino que abarca a la sociología misma. Como se dijo en las bases metodológicas, este trabajo parte de un análisis literario desde la sociología en dos partes, la obra y la comunicación/institución, pero el pensador francés nos da una vía distinta de análisis:

La literatura se nos presenta como institución y como obra. Como institución se asemeja a todos los usos y todas las prácticas que regulan el proceso de la cosa escrita en una sociedad determinada: status social e ideológico del escritor, modos de difusión, condiciones de consumo, opiniones de la crítica. Como obra está constituida esencialmente por un mensaje verbal, *escrito, de cierto tipo*. Quisiera reflexionar sobre la obra-objeto, sugiriendo que nos fijáramos en un campo todavía poco explorado (aunque el término sea muy antiguo): el de la retórica.<sup>116</sup>

A partir del análisis de una obra, entonces, podríamos preguntarnos cómo es que cambian-evolucionan las formas de la retórica, en este caso, en la poética surrealista desde César Moro. Esto ayuda a configurar patrones que otorgan cierta luz para explicar los cambios estructurales en la poética, pero también en el habla cotidiana de un momento específico de la historia.

En primera instancia preguntémosnos: ¿Por qué Moro dejó las formas escriturales modernistas en español y acotó los preceptos vanguardistas del Surrealismo? y luego, ¿de qué forma su vanguardismo se apropió del Surrealismo? Estas preguntas no pueden hallar respuesta sin una perspectiva donde se encuentren diversas posturas disciplinarias que si bien, parten esencialmente de lo literario/lingüístico, no se ciñen sólo a ello pues corresponden a lógicas sociales e históricas. El poeta moderno exige un análisis que asuma su complejidad.

---

<sup>116</sup> V. A. *Op. cit.*, p. 34.

El año de 1925 fue especialmente significativo para el bardo, dado que su arribo a Francia le implicó una revolución cultural en cuanto a sus concepciones precedentes en Lima. La atmósfera de entonces, pese a encontrarse en la decadencia social del periodo conocido como “Entreguerras”, presuponía una visión maravillosa para cualquier latinoamericano y de hecho, cualquier americano o europeo no centralizado. París fue la capital del mundo cultural en las tres primeras décadas del s. XX, el idioma francés era la lengua no sólo del habla culta, sino la esperanza del futuro<sup>117</sup>. Así lo recuentan diversos artistas surrealistas que antes de adscribirse al movimiento, llegaron a París y rápidamente superaron sus propias expectativas no sólo en lo cultural sino en lo económico.

De ello dan cuenta Luis Buñuel o Man Ray, por ejemplo, y este último relata la liberación que sintió en la capital europea tras dejar Estados Unidos (país prohibitivo y de moral ortodoxa<sup>118</sup>). Man Ray es un referente para entender el contexto cultural de la época a la que César Moro estuvo ligado en sus primeros años en París, pues además de pertenecer al movimiento surrealista, fue prácticamente el único que estuvo exento de los conflictos entre los miembros activos del mismo. En la gran biografía de Herbert Lottman *El París de Man Ray*, se explica lo anterior, que no está desligado de las condiciones sociales de pobreza que en París se vivían, que posibilitaron a Man Ray y seguramente, a César Moro (no mencionado en el libro) conseguir una vida más o menos estable, al menos en lo económico<sup>119</sup>.

Otro cronista de la época es Ilya Grigorevich, ruso exiliado en París a comienzos del s. XX, quien cuenta de esta forma sus primeras impresiones en la ciudad, las cuales muestran con notoriedad ese sentimiento “progresista” difuminado en la capital francesa, que ciertamente atrajo a más de un extranjero y por supuesto, a muchos artistas:

---

<sup>117</sup> En un texto nacionalista Guillaume Apollinaire, quien por cierto bautizó al Surrealismo como tal, titulado “El espíritu nuevo”, el poeta polaco-francés hace una apología del idioma galo y fundamenta una serie de apuestas a propósito de las posibilidades de este idioma. Como veremos, la Segunda Guerra Mundial derrumbó esta y otras ilusiones.

Apollinaire, Guillaume, *El espíritu nuevo y los poetas*, en “Mecánica celeste”, S/D. Link: <https://lamecanicaceleste.wordpress.com/2010/07/18/el-nuevo-espiritu-y-los-poetas/> Consultado el 5 de marzo de 2020.

<sup>118</sup> Los poetas vanguardistas más representativos del modernismo anglosajón, que por cierto no son ingleses, T. S. Eliot y Ezra Pound denunciaron en sus escritos el asedio intolerable para el artista de la sociedad norteamericana. Esta denuncia no fue sólo generacional pues en épocas posteriores aún persiste esta situación: vamos de la obra de F. S. Fitzgerald a la de Charles Bukowski y encontramos un patrón de rechazo con respecto al modo de vida americano.

<sup>119</sup> Lottman, Herbert, *El París de Man Ray*, España, Tusquets, 2003, p. 131-199.

Recuerdo ese día de diciembre, al salir de la estación, una plaza sucia y ruidosa. Me impresionó el viento, sentía en él un soplo que venía del mar y me daba una sensación de alegría e inquietud. Iba vestido de manera curiosa, pero nadie me prestaba atención. Desde estas primeras horas entendí que en París se podía vivir sin hacerse notar: nadie se ocupaba de uno.

En París el pasado se confunde con el presente. Es una ciudad sorprendente, no fue construida según el plan: simplemente creció como un bosque. Por momentos era difícil saber si se estaba en la víspera o en el día siguiente.

[...]

En esa época París era llamada “La capital del mundo”; y en realidad vivían allí representantes de cientos de países. Los hindúes tocados con turbantes descubrían la hipocresía de los liberales ingleses, los macedonios organizaban ruidosos mítines, los estudiantes chinos festejaban la declaración de su República. Aparecían periódicos polacos, portugueses, finlandeses, árabes, israelitas, checos...<sup>120</sup>

Este magnífico paisaje citadino, dibuja la atmósfera proclive para que un individuo como Moro se sintiera cobijado, no solo por las permisiones morales (imposibles en Lima) sino por la pluralidad cultural –y por ende artística– que se encontraba, con aparente armonía, en “La capital del mundo”.

No todo era miel sobre hojuelas. Un suceso político en relación directa con Francia atravesó el año de arribo a Moro (1925): la guerra de Marruecos (“Guerra de Rif”), donde ocurrieron diversas violaciones a los derechos humanos de los gobiernos español y francés, entes políticos dominantes de la región. A París llegaron noticias de las atrocidades perpetradas por los compatriotas de los surrealistas, quienes reaccionaron oponiéndose tajantemente a la opresión marroquí y elaboraron una serie de diatribas contra su propia patria. Tal anti-patriotismo, además de característico de

---

<sup>120</sup> Citado por:

Debroise, Olivier, Diego (Rivera) de Montparnasse, Colección Letras Mexicanas, México, FCE-SEP, 1985, p. 14-15.

ciertas vanguardias –dirá Poggioli<sup>121</sup> condensa una actitud crítica propia del artista moderno: no pertenece a un lugar estable, no echa raíces ni responde a un “deber ser” del entorno natal. Como es notorio, esto tiene todo que ver con la historia particular de César Moro. Aún hay quien considera estrafalaria la posición anti-nacionalista del Surrealismo, pareciera omitirse esta guerra claramente imperialista, que da razones más que suficientes para esta postura<sup>122</sup>. Lo anterior seguramente fue percibido por Moro, quien no escribió directamente sobre Marruecos, pero pudo notar las críticas y las obras en torno a la problemática marroquí. El famoso pintor franco-polaco Balthus realizó sendas obras a propósito de este infausto periodo bélico.

Además, existe otro factor ideológico que muy posiblemente sedujo al poeta peruano: la revolución sexual en la época. En ese momento el escándalo de los Surrealistas (y antes, de los Dadaístas) residía, entre otras cosas, en su moral sexual divergente. Vemos por ejemplo, a un Marcel Duchamp convertido en la vedette Rose Levy; o a las mujeres del movimiento, como Gala Éluard/Dalí (fue esposa de ambos) o Kiki, pareja de Man Ray convertidas en figuras masculinas y así retratadas<sup>123</sup>. Esto llega al extremo irreverente de encontrar a Luis Buñuel y algunos de sus compañeros surrealistas disfrazados de monjas dentro de las iglesias, como se cuenta en las memorias del cineasta español<sup>124</sup>. El mito de los dos sexos, señalado por Michel Foucault<sup>125</sup>, se fractura en las vanguardias donde encuentra al menos, un lugar de cuestionamiento. Esto era naturalmente intolerable para Latinoamérica y es muy seguro que haya dejado una poderosa influencia en César Moro, pues encontró al fin un sitio libre –al menos en apariencia– del yugo sexual moralizante. Lo anterior tuvo matices que haremos notar después.

---

<sup>121</sup> Valores antipatrióticos que coinciden con la intención de “internacionalizar” determinados movimientos artísticos.

Mata, Rodolfo, “Prólogo” en Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, México, UNAM, 2011. p. I-IX.

<sup>122</sup> El patriotismo fue severamente cuestionado por los surrealistas. Las causas fueron diversas: van del anarquismo al desprecio hacia lo bélico. Cf. Nadeau, *Op. cit.* 13-24.

<sup>123</sup> De ellas y ellos el mencionado Man Ray tiene bellísimas fotografías. Cf. Lottman, *Op. cit.*

<sup>124</sup> Lo que hace ver Buñuel en sus magníficas memorias *Mi último suspiro*, es que la irrupción sexual vanguardista tiene un profundo sentido de protesta ante la moral judeocristiana. No podía ser de otra forma, recordemos la máxima repetida por Breton: “Ni dios ni amo”.

Cf. Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, España, Plaza y Janés, 1983.

<sup>125</sup> Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad Tomo II (El uso de los placeres)*, España, Siglo XXI, 2019.



El peruano llegó a Francia en 1925, periodo que para el Surrealismo se puede considerar como “Razonador” en palabras del historiador del movimiento Maurice Nadeau:

La cuestión de una actividad política y social del Surrealismo no quedó resuelta. Esta cuestión va a plantearse de nuevo en el seno del grupo surrealista y a ocasionar, como señala Breton, “tensiones características”. Tensiones inevitables si se piensa que el surrealismo nunca había sido una doctrina, sino una actitud espiritual, y que, además, lo habían animado personalidades muy diversamente determinadas. La fuerza de los acontecimientos, y más íntimamente la experiencia desarrollada en común con Clarté, inducen a algunos de los miembros del grupo a plantearse una vez más la cuestión de “¿Qué pueden hacer los surrealistas?”. Pierre Naville responde a ella enjuiciando la actitud surrealista tal como se presenta a finales del año 1925 y principios de 1926. Para él los intelectuales han podido desempeñar en Francia un papel más decisivo que en otros países, no son en absoluto una ayuda directa para el proletariado revolucionario, la única fuerza capaz de realizar la revolución que desean los surrealistas. Los propios surrealistas, son incapaces de constituir una fuerza capaz de asustar a la burguesía, y esas manifestaciones, se limitan al plano moral.<sup>126</sup>

André Breton estaba preocupado por el devenir político del movimiento; meditaba su alcance ya no sólo en lo espiritual, sino en lo social. Tales reflexiones fueron fundamentales para César Moro, puesto que el Surrealismo repensó las condiciones de transformación de la cultura y de una forma u otra, terminó por ser una influencia ideológica en Moro, quien posteriormente entendió la necesidad de hacer un arte “al servicio de la revolución”.

Esta etapa es particularmente interesante en el ámbito político, a un año de haber presentado el *Primer Manifiesto* (1924) con diversos postulados próximos al nihilismo y al anarquismo, se voltea la mirada hacia Marx y hacia el Comunismo, con una preocupación constante que no terminó hasta la desintegración del movimiento décadas después. La libertad en este sentido, adquirió un matiz de compromiso no individual sino comunitario, en el sentido de responsabilidad frente a los demás que refería Jean-Paul Sartre.

---

<sup>126</sup> Nadeau, *Op. cit.* p. 127-28.

Tal escenario, como es de prever, abrumó a César Moro quien no había visto en el arte peruano nexos políticos de esa naturaleza. No por ello olvidemos que Mariátegui y compañía realizaban en Perú una importante tarea intelectual comprometida con causas sociales, que encontró luego concordancia directa con las preocupaciones surrealistas en París: el espíritu artístico de la época suponía una revolución material, una abolición de la moral y la religión, un hombre nuevo. Por ello Breton aseveró: "...la obra no nos importa"<sup>127</sup>, y es que ciertamente, las creaciones artísticas servían sólo de medio para intervenir decisivamente en la realidad. El Surrealismo se volvió, junto a las demás vanguardias (Futurismo italiano, Dadaísmo francés, Crepusculares portugueses) un movimiento político en lo fundamental, aunque cimentado en principios estéticos que le dieron la posibilidad de trascender históricamente mediante la belleza.

Regresemos a la obra de César Moro quien antes de comenzar sus composiciones en francés, asimiló mecanismos poéticos de vanguardia en español. Este fue un proceso paulatino y no de tajo, que se entiende en relación a las circunstancias del poeta en París. Conocer las razones del alejamiento del idioma natal de un escritor implica un conocimiento integral sobre su vida que no se ciñe a lo lingüístico. Hablamos también de sentimientos y vivencias, del factor humano.

Uno de los sentimientos de mayor incidencia y profundidad del trashumante (y del migrante) es la nostalgia que proviene de la des-colocación del lugar de origen<sup>128</sup>, como ocurre en este poema escrito en Arcachon, al suroeste de Francia apenas en su llegada a Europa (septiembre de 1925). En estos versos se expresa de forma diáfana el anhelo y la pérdida en relación a su familia:

---

<sup>127</sup> "La creación nos importa poco. Deseamos sinceramente que las revoluciones, las guerras y las insurrecciones coloniales aniquilen la civilización occidental..."

Polizzotti, Mark, *Revolución de la mente: La vida de André Breton*, México, FCE/Turner/, 2009, p. 234.

<sup>128</sup> Según Carretero, este sentimiento se configura entre "destiempos y desespacios", es decir, en una ruptura interior del individuo: "Estos juegos de tiempos y espacios, de pasados y futuros, de destiempos y desespacios, son juegos de la experiencia del exilio poblados de anhelos y nostalgias, de memorias y olvidos, de fantasmas desconocidos que laceran o provocan continuar en el camino de esa noche que se vuelve interminable".

Carretero, Reyna, *Ultraestructura trashumante. Una gramática de la hospitalidad*. México. FOEM/ UAMEX. 2016, p. 50-51.

De igual forma, no olvidemos la potencial carga de inspiración artística que se reconoce en la melancolía. Así nos lo recuerda Octavio Paz, al citar a Aristóteles en su ensayo sobre Xavier Villaurrutia en esta pregunta: "Por qué son los melancólicos los hombres que se distinguen en la filosofía, en la vida púalca, en la poesía y en las artes, al grado de que algunos entre ellos sufren el morbo de la bilis negra?"

Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1978, p. 7.

## QUÉ CRUEL FUE MI HERMANO...(FRAGMENTO)

Qué cruel fue mi hermano en haberme desnudado esta porción de espanto. Qué cruel mi madre de haberme besado tanto y tan dulcemente. Qué crueles todos los que hasta aquí me amaron y llenos de piedad de asco de miedo no quisieron suprimirme. Qué cueles sueños, cuando me hicieron ver aspectos agradables, cuando me mostraron que el sueño es más reo que la vigilia, qué cruel la vida cuando me dio en sueño lo que en la vigilia no supe yo tomar, cuando todo, no es irrisión y befa y el que quisiera ser puro se ahoga en medio de tanta torpeza. <sup>129</sup>

Todavía sin conocer a Breton y a los surrealistas, Moro antecede al sueño una importancia decisiva en sus motivaciones creativo/vitales: el sueño es un motor de acción, que también conduce a la desgracia cuando este se impacta con la realidad. En estas líneas encontramos un reclamo tierno a manera de homenaje nostálgico, donde al amor de la familia es quebrantado por causas fatídicas de distanciamiento y por ende, se torna irrecuperable. Moro expresa un sentimiento universal, con inaudita belleza, que es tan recurrente como las personas que parten por expulsión o voluntad.

De forma paralela encontramos la nostalgia de un amante dejado atrás, de nombre Jorge, al cual evoca en sus versos:

### JORGE QUÉ LEJOS

Jorge qué lejos...  
qué lejos mis pupilas  
inalcanzables...  
Tu voz me viene  
tarde, es un alerta  
que llega tarde

Nadie regresa de su muerte  
ni de la muerte de su amor

---

<sup>129</sup> Moro, César, *Tomo I (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 57.

Los ojos ciegos  
reclaman la obscuridad  
y la luz que tú me mandas  
me hace daño...

Yo estaba ya perdido,  
y ahora he visto a qué distancia  
¡Volver a comenzar!

No todo es pesadumbre. Al tiempo que la nostalgia impone una marca en el alma del poeta, hay una serie de descubrimientos culturales que maravillan al creador, impulsándole a mirar hacia delante. Es de suma importancia, como hemos visto, el valor de la pintura para César Moro. Pensarlo como poeta es pensarlo pintando y viceversa. De esta forma nace una correspondencia natural en su obra con la pintura, pasión que decidió abandonar, como dijimos, por sus condiciones económicas.

Hemos visto que el tema del dinero es en Moro central, esto nos lleva a reflexiones más profundas. En su magnífica biografía sobre Mozart, Norbert Elias analiza la situación del músico en relación a su precariedad económica, que le llevó por senderos desgraciados al convivir con clases altas prácticamente toda su vida, sin pertenecer a ellas<sup>130</sup>. El poeta moderno, de igual forma, tiene que confrontar con la eterna aspiración de estabilidad económica y conseguir cierto éxito.

El caso de Moro es solamente uno más de una gran lista, ¿cuántos como él no han podido pintar aún con las capacidades para ello?, ¿cuántos incluso callaron su voz poética, incluso? Antes que estipular cifras, hay que reconocer este hecho que representa al artista y su arte como productos de un mercado voraz, al cual deben servir o al menos adscribirse en algún momento.

Dice Coyné al respecto de la imposibilidad de pintar en Moro:

No pudiendo pintar, empieza a escribir poemas en francés, todavía sin características definitivas pero acentuando los rasgos negativos: “La libertad es aterradora y no es buena para la juventud”. “Oh, cómo decir lo que estoy pasando yo aquí encerrado entre las cuatro

---

<sup>130</sup> Elias, Norbert, *Mozart: Sociología de un genio*, España, Península, 1991.

paredes de esta casa con jardín”. “Disculpa mi extensión, pero me acuerdo a ratos y temo despertar”. “Qué cruel yo mismo cuando no tuve el valor de suprimirme. Por qué oh amigos haber juntado vuestra crueldad a mi impotencia”. Surgen epígrafes sacados de Éluard o Aragon, pero todavía no son más que “irrisión y befa”.<sup>131</sup>

Gracias a esta cita podemos aseverar que las relaciones de Moro con el Surrealismo surgen antes de una experiencia lectora que de convivencia directa. Diversos referentes empiezan a impactar al peruano y no son únicamente escritores, también fue la pintura que en ese momento tenía un líder indiscutible llamado Pablo Picasso<sup>132</sup>. El año de 1928, Moro entabla al fin contacto directo con André Breton mediante su prima “en sentido estricto”<sup>133</sup>, Alina da Silva, quien era “cantante argentina” de aparición recurrente en algunos cabarets famosos del momento.

El encuentro con el Surrealismo de cierta forma le salva la vida, pues va en relación con un periodo de crisis que le llevó a escribir en repetidas ocasiones apologías y defensas del suicidio. Una vez más el furioso peso de la modernidad sobre el artista, desterrándole hacia una nada terrible. Sin embargo, ahora estaba acompañado de almas igual de apesadumbradas que él y con un ímpetu creativo común, que asimismo, le resultaron hospitalarias.

¿Qué salvó a César Moro de un probable suicidio? Los trashumantes requieren de ciertos elementos para (co)existir y prolongar su estadía en la Tierra. Reyna Carretero explica de forma puntual este aspecto al hablar de los “Actantes móviles”:

#### Actantes móviles

“Para iniciar, realizar y concluir una ruta, se exige, al menos, un actante móvil. Este actuante puede ser simple –un predador, un aventurero, un expulsado, perseguido...– o

---

<sup>131</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 695

<sup>132</sup> Picasso es un referente surrealista que no dejó de ser reconocido, su genio le abrió paso en todo momento y prácticamente no encontró lugar a crítica por los severos líderes del movimiento, quienes definen así al catalán: “Nacido en 1881. “El pájaro de Benín”. Pintor cuyo obra participa en el surrealismo a partir de 1926. Autor de poemas surrealistas”. Breton, André/ Éluard, Paul, *Diccionario abreviado del Surrealismo*, España, Siruela, 2015, p. 66.

<sup>133</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 693.

complejo –una familia impura, un grupo hereje, un pelotón de reconocimiento...–. Si la ruta es viable, enseguida será utilizada por otros actantes móviles que se multiplican y mezclan inevitablemente: a veces se asocian para hacer la ruta más asequible; otras, lucharán por su control.<sup>134</sup>

César Moro precisó determinados actantes móviles para continuar con su viaje, y en un sentido último, con su vida. De igual forma, en los momentos de mayor desesperación recurrió a lo estético como fundamento existencial, lo cual es un principio de la creación surrealista como nos recuerda el poeta Paul Éluard: “La esperanza o la desesperación determinarán para el soñador –para el poeta– la acción de su imaginación. Para el poeta todo es objeto de sensaciones y en consecuencia, de sentimientos.”<sup>135</sup> Primero fueron influencias distantes y luego, camaradas entrañables que le ofrecieron respaldo artístico y literario, además de su amistad. En los momentos de mayor abandono, encontró en el arte y su sistema de relaciones, cierta esperanza para seguir adelante: “Moro tenía la pasión de la amistad”, escribió sobre él André Coyné<sup>136</sup>. Amigas y amigos que podríamos llamar también “aliados” o “potencias de hospitalidad”<sup>137</sup>.

Carretero nos otorga una visión múltiple desde el pensamiento humanista que posibilita observar en el arte y su campo de reproducción, además del espacio de competencias y mezquindad que puede ser, un sitio que conjunte posibilidad de acuerdos y entendimiento. Los Surrealistas fueron una comunidad trashumante: ellas y ellos hallaron un refugio existencial/material, por sobre del plano crematístico o laboral, que sirvió para estrechar lazos de solidaridad, o comunitarios diría Max Weber: “La hospitalidad y la trashumancia como fundamentos de una emergente matriz que abre el

---

<sup>134</sup> Texto “Las rutas de la humanidad: Fenomenología de las migraciones”, de Fernando Pérez y José María Santacreu.

Citado en: Carretero, *Op. cit.*, p. 15

<sup>135</sup> Breton, André/Éluard, Paul, *Op. cit.* p. 34.

<sup>136</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 728

<sup>137</sup> Carretero, Reyna, *Ultraestructura trashumante. Una gramática de la hospitalidad*. México. FOEM/UAMEX. 2016, p. 41.

horizonte al otro modo de ser y expande las posibilidades para participar en la existencia como comunidad...”<sup>138</sup>.

El caso del Surrealismo y César Moro expone de forma clara cómo los vínculos amistosos juegan un papel indispensable en los análisis literarios. Por su parte, un traductor de la obra de Moro, Américo Ferrari dirá: “...yo he dicho en un breve ensayo que Moro hallaba su patria en sus amigos, –igual Lima, París o México– tierra móvil y sin fronteras que él llevaba en el alma como otros llevan en una bolsita un puñado de tierra del país natal”<sup>139</sup>. En palabras del académico y ensayista Víctor Barrera Enderle esto puede entenderse como “amistad literaria”:

La amistad literaria se desarrolla desde el gusto y la vocación por la literatura. Poco importa si los amigos escriben de una manera “profesional” o son reconocidos como críticos o intelectuales, basta compartir una opinión, disentir en un juicio o recomendar un libro para que comience a concretarse. Esta relación especial puede ser pública o privada, pasar a la historia literaria o perderse para siempre en el olvido en que irremediamente caen las palabras no escritas ni memorizadas.

Es cierto, este tipo de amistad puede, y con frecuencia así ocurre, ir acompañado de otros “lazos” afectivos, y en algunos casos podría parecer una reducción limitar la amistad a vínculos literarios.<sup>140</sup>

Es cierto que estos nexos permitieron a Moro evolucionar como artista y persona, y cabría decir, no se limitaron a lo estético puesto que la amistad literaria en el caso de los surrealistas perseguía fines ideológicos determinados<sup>141</sup>, que significaron límites para que más de un partícipe del movimiento fuera excluido o partiera del mismo. Poco antes de que César Moro regresara al Perú, para luego

---

<sup>138</sup> Carretero, Reyna, *La comunidad trashumante y hospitalaria como identidad narrativa*. México. El Colegio de Michoacán/Fideicomiso Teixidor. 2012. p. 94.

<sup>139</sup> Ferrari, Américo, “César Moro y la libertad de la palabra”. En *Autora boreal* (para los amantes del español). S/D. Link:<https://www.auroraboreal.net/literatura/ensayo/1207-cesar-moro-y-la-libertad-de-la-palabra> . Consultado el 5 de marzo de 2020.

<sup>140</sup> Barrera Enderle, Víctor, *De la amistad literaria*, México, UANL, 2006, p.11.

<sup>141</sup> Véase la enorme lista de enemigos compartidos dentro del Surrealismo, que se acrecentó –al menos en los primeros años del movimiento– de forma exponencial como queda descrito en los manifiestos. Nadeau, *Op. cit.* p. 72-90.

situarse en México, individuos centrales del Surrealismo habían dejado de pertenecer a la causa: entre ellos Robert Desnos, quien fue expulsado por buscar ciertos “beneficios” por sus creaciones poéticas; así como Louis Aragon quien en 1932 (un año antes del retorno de Moro a América) rompió de manera violenta con Breton para posteriormente adscribirse a la causa estalinista y por decir otro ejemplo de tiempo atrás; y cómo olvidar a Tristan Tzara quien se convirtió en el gran enemigo de los surrealistas durante décadas. Los conflictos no eran estéticos sino políticos.

Otros surrealistas como Luis Buñuel, Remedios Varo o el propio César Moro, romperían tiempo después por causas tanto individuales como ideológicas tras ser exiliados en el continente americano. Cabe decir, para cerrar este capítulo, que la amistad en este conflictivo y heterogéneo grupo jugó un papel dialéctico: ayudó a cerrar filas entre el movimiento, no sin exclusiones de por medio como se ha dicho, pues mientras se enaltecían a ciertas figuras partícipes del Surrealismo se excluían a otras. Como en cualquier grupo humano o movimiento social, el de los surrealistas implicó disputas personales, lucha de egos e intentos de arrebatar el liderazgo, en este caso a André Breton quien defendió hasta la ortodoxia las causas que consideraba legítimas. Estos artistas cometían errores, que a veces redimían y otras no; eran hombres y mujeres de carne y hueso más que esas efigies en los anales del arte que, aparentemente inalcanzables, viven sólo en los museos. Cada uno, igual que César Moro, tiene una historia que los permite ver como realmente fueron.

La amistad permitió continuar en esa lucha por la libertad crucial en cada partícipe del movimiento. Al hablar de Moro se entiende que gracias a sus relaciones en la capital francesa pudo dar el tan anhelado paso de consolidación poética. El entorno vital que en Lima le imposibilitó desarrollarse, en París le permitió consagrar su parte estética. Ante ello se mostró agradecido, de esto dan cuenta los múltiples homenajes que realizó a surrealistas representativos. Entre estos poemas destaca uno – de largo aliento– dedicado a André Breton:

#### HOMENAJE A ANDRÉ BRETON (fragmento)

Donde el color se llama olvido

Donde el recuerdo persigue su hombre hasta el blanco

Donde los bancos de hielo juegan a cabriolas

Sobre las caparazones de las tortugas



Donde las algas rompen la frente de la quietud  
Donde el remordimiento se vuelve pasto despiadado  
De las raíces del aliento  
Donde eje y diámetro provocan naufragios  
A los pozos a los campos de piel  
A la cosecha de América cabellos al viento  
Donde la primavera desata su moño de piedra

Un ejemplo:

Unas vigas aflorando del agua  
Aspiran a pleno pulmón  
La frescura del mediodía en los frascos  
Y un instante después se marchitan  
Hasta formar imágenes delicadas e incomprensibles.

Esta serie de versos con “imágenes delicadas e incomprensibles” se tienden dentro de la exigencia creadora surrealista: rompen el esquema convencional del poema y el tiempo, demuestran a un poeta que ha dominado el francés. Ahondaremos de forma sistemática en las características lingüísticas y retóricas de la denominada “escritura automática”, que si bien pudiera ser inaccesible para la crítica literaria, manifiesta mensajes precisos si la observemos en un marco cultural y social.

Antes de regresar a su tierra natal el año de 1933, Moro hace una escala en Londres, donde se entera mediante cartas a su amigo Maurice Henry que un trabajo en colaboración (recurrente en la época) se había publicado en Bruselas: se trata de *Violette Nozières*, homenaje a esta mujer a quien los surrealistas reconocen su labor parricida. La ponderación del crimen es otro elemento iconoclasta. En Londres el peruano empezará a concebir un trabajo poco estudiado pero de alto nivel y complejidad poética: *Trafalgar Square*, que será publicado hasta poco antes de su muerte, en 1954.

En Europa, César Moro también consiguió materializar uno de sus grandes sueños: presentarse formalmente como pintor, esto en una exposición colectiva de su obra hecha en 1926 en Bruselas y otra en París el año de 1927, apenas después de su llegada al viejo continente. El artista había entendido al fin su destino, en Francia consiguió encontrarse como creador.

Sin duda, la estancia de ocho años en esta región cultural fue el punto de partida que necesitaba para revolucionarse, para encontrarse *libre* al fin pese a las calamidades que le persiguieron siempre. Y aunque jamás vivió cómodamente o con grandes lujos, a diferencia de los líderes del movimiento surrealista por cierto, tampoco tuvo mayores pretensiones económicas (aunque se quejaba constantemente en cartas o textos literarios de su pobreza). Este viaje puede considerarse una proeza, un auténtico “azar-objetivo” realizado<sup>142</sup>, en el que el individuo consigue lo que más desea gracias a un cúmulo de azares que se acomodan a su favor.

No es fácil para un latinoamericano, ni hace un siglo ni ahora<sup>143</sup>, cruzar el mar hacia Europa y aprehender de su valioso arte: infinidad de aspirantes han quedado relegados en este sentido, comprender a Moro es también reconocer que detrás de él hay casos de calamidad y desgracia aún más acentuados que el suyo. Por eso se llama a pensar nuevamente, en nuestro caso desde la sociología, los indicadores que tenemos para reflexionar lo inhóspito que resulta un poeta peruano que escribe en francés.

César Moro es el reflejo de diversos fenómenos de pobreza y exclusión del artista en países subdesarrollados; así como la esperanza de resistir desde su *situación* mediante el arte. Su estancia parisina no es una historia de éxito o estabilidad, más bien es muestra de su marca trashumante: no dejó de cambiar de domicilio a causa a sus condiciones económicas a la baja, oscilantes y en más de una ocasión, de supervivencia. Tenía que arreglárselas adonde sea que viajara, desde su arribo a Europa. Vivió situaciones límite de forma frecuente.

Este poeta y su obra son muestra efectiva de las múltiples contradicciones de la modernidad. Con ello se pone en contraste la violencia de los cambios que la sociedad impone a quien busca la creación y al tiempo, hablamos de una lucha por saberse libre en el proceso.

---

<sup>142</sup> Engels y antes Hegel determinaron el uso de este concepto para los surrealistas, quienes le dan además un tono místico a la filosofía.

Cf. Breton, André, *Las conferencias de México (1938)*, México, AUIEO/ Museo Frida Kahlo/ Museo Diego Rivera-Anahuacalli, 2015, p. 137.

<sup>143</sup> Como apuntamos en el comienzo de este capítulo, ese sueño de viajar a Europa o Estados Unidos, se ha disgregado sustancialmente en nuestros días aunque aún exista y sea un imposible para la mayoría de las personas, sobre todo en entornos de desigualdad económica y social. La necesidad de recorrer el orbe y buscar un “pasaporte a otros mundos”, se potencia por la visibilidad de realidades distintas a la nuestra, que es fácil en este tiempo de revolución cibernética y tecnológica.

Cf. Carretero, Reyna, *Ultraestructura trashumante. Una gramática de la hospitalidad*. México. FOEM/ UAMEX. 2016, p. 120.

## 2.1 .Un apunte previo: el regreso a Lima (1933)

*No olvidemos que si bien es cierto que Sudamérica es el edén de los bienaventurados,  
de pronto hay por ahí verdaderos escorpiones...*

*César Moro, Paz y después gloria*

En 1933 César Moro regresó a América, primero hizo escala en Perú y luego partió hacia México. Antes de hablar del segundo paraje, es relevante situar el regreso a Lima del poeta para comprender el sentido de sus movimientos geográficos. Esto puede explicarse desde la categoría “poligeografía errante”, que en palabras de Reyna Carretero, es un fenómeno que da cuenta de la multiplicidad de parajes atravesados por el trashumante, impulsado de forma regular por imposiciones del entorno más que por decisiones elaboradas: “Transformación súbita de un orden de coordenadas al reino de variados puntos cardinales que obedecen *polifonías* y *politempos* que se perciben como contradictorios, paradójicos y hasta aberrantes porque la persona no se ha formado en ellos, no le pertenecen”<sup>144</sup>.

Como se dijo, el poeta retorna de su estancia en París, muy a su pesar aunque impulsado por las circunstancias históricas; luego de años idílicos, de aprendizaje, difusión y producción artística, la carrera pictórica y poética del artista se encontraba en notorio ascenso. Otra cosa también ascendía silenciosa, pero imparablemente en Europa: el fascismo y los regímenes totalitarios.

Pese a que Italia fue el primer país en vivir régimen totalitario (entre 1921 y 1922), Francia vivió tal periodo, al menos de forma impositiva hasta el año de 1936. El mencionado biógrafo de Man Ray, Herbert Lottman, cuenta la relativa inconsciencia que perneaba en la comunidad cultural parisina, la cual no sopesó –al menos en un plano general– las consecuencias que tendría el totalitarismo en Europa. Muchas y muchos esperaron –incluido Man Ray– hasta prácticamente el último momento para escapar de las persecuciones de estos nuevos regímenes<sup>145</sup>. Empero, las críticas a este régimen fueron notorias, tanto que el continente europeo se convirtió en un lugar de persecución cotidiana.

---

<sup>144</sup> Carretero, *Op. cit.* p. 69.

<sup>145</sup> “Luces apagadas, linternas encendidas y luego, iluminación total otra vez, risas histéricas que parecían salir de la nada, éste fue el fondo de la exposición de 1938 (en París), punto culminante del surrealismo, que simbolizaba el año a la perfección. Europa estaba a punto de entrar en guerra aunque nada parecía tan importante como conservar la paz...”  
Lottman, *Op. cit.* p. 254.

No fue así para el caso de Moro, quien se adelantó algunos años al Holocausto y sus crímenes. En parte, por las exigencias de su madre –preocupada por las noticias desde Lima, según André Coyné<sup>146</sup>– y también, gracias a la información de primera mano que tenía gracias a sus contactos en París. Y es que, si había un grupo de individuos informados y preocupados del panorama político presente, eran precisamente los surrealistas. Fueron varios los movimientos cercanos a la mezcla estética e ideológica del Surrealismo: la cercanía con el Partido Comunista Francés, fracturada poco después, luego de conocerse las posturas en la Guerra de Marruecos; la aproximación de Péret y Breton a grupos anarquistas y sus teóricos más representativos (como Georges Bataille<sup>147</sup>); y finalmente un paso decisivo, la publicación de *Le Surréalisme au service de la Révolution*, en 1930. Esta última acción representó una revuelta con respecto a la concepción social del Surrealismo en el Campo literario: se hacía propaganda de sus acciones políticas, ya no encaminadas exclusivamente al escándalo moral, sino dirigidas a un ámbito más profundo: el cambio en las estructuras económicas de la vida. Marx se hace así, la influencia fundamental del *Segundo Manifiesto Surrealista* (aparecido en diciembre de 1929, en el número 12 de *La revolución Surrealista*), donde se exponen postulados radicalmente políticos. Esto supone una depuración, en términos de Maurice Nadeau, que supuso la expulsión de miembros incómodos, principalmente para André Breton, así como la adscripción de nuevos miembros<sup>148</sup>.

Con este nuevo manifiesto ideológico, se van “por la borda” y sin concesiones figuras representativas del movimiento: Artaud, Deleil, Limbour, Masson, Soupault, entre otros<sup>149</sup>. Por otra parte, en individuos como César Moro esto representó el nacimiento definitivo de una amistad y compromiso con el movimiento Surrealista, que empezó con reuniones esporádicas, cada vez más frecuentes y que continuó a la distancia en Lima en diciembre de 1933. Moro entonces extendió la impronta surrealista desde su tierra natal.

---

<sup>146</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 701

<sup>147</sup> La correspondencia y dedicación crítica bipartita, entre los surrealistas y Bataille fue muy importante en la década de 1930.

Cf. Bataille, Georges, *Obras escogidas*, México, Fontamara, 2006.

<sup>148</sup> Nadeau, Op. cit. p. 164-178.

<sup>149</sup> *Ibid.* p.170.

No extraña, luego de estas aproximaciones críticas, que un artista como el nuestro expusiera denuncias ante la realidad que observó una vez de regreso a Lima. Encontró a su llegada que las corrientes poéticas y plásticas de entonces era al menos, insuficientes en un ámbito de realización y potencial crítico. Se hizo de enemigos de inmediato. Aunque consiguió algunas alianzas que le acompañaron de por vida: en esos años conoció a su amigo Emilio Adolfo Westphalen (quién despuntó excepcionalmente en la escena con su obra *Las ínsulas extrañas*). Como camarada y colega Westphalen defendió a Moro de sus detractores –incluidos los surrealistas europeos– incluso después de su muerte. De esta forma lo narra André Coyné:

Contra viento y marea, Moro tiene la suerte de no tardar en descubrir *Las ínsulas extrañas*, poemario recién salido que podía despertar su atención. El autor, Emilio Adolfo Westphalen, tenía listo otro libro: *Abolición de la muerte*. Al leerlo, Moro sugiere dos o tres cambios y le da un dibujo suyo para ilustrarlo, escogiendo un verso de Breton, en su idioma original, a guisa de epígrafe.<sup>150</sup>

Moro comienza un esfuerzo paulatino y sostenido –hasta su alejamiento del Surrealismo en la década de 1940– de difusión del Surrealismo en Latinoamérica. Esta fue una reivindicación de las adscripciones estéticas e ideológicas europeas del poeta en su tierra natal; aunque hay que reconocer que las problemáticas planteadas en un primer momento estaban distantes de la realidad en la sociedad peruana. Moro tenía mayor consciencia y preocupación del panorama europeo.

¿Qué pasaba entonces en Perú? En 1931, las elecciones nacionales dieron victoria al líder Luis Miguel Sánchez Cerro, quien se confrontaba con el líder socialista Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador del Partido Aprista Peruano (PAP)<sup>151</sup>. Sánchez Cerro fue asesinado en 1933, supuestamente por un militante “aprista”, lo cual devino en una situación política caótica para la nación que consecuentemente trajo un régimen militar en este país sudamericano. Las acusaciones hacia los “comunistas” empezaron a tener una índole política de censura y persecución. Esto

---

<sup>150</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 705.

<sup>151</sup> Por cierto que Haya de la Torre fue un colaborador y personaje próximo a José Vasconcelos; en este tenor hay que reconocer que la labor del político no se limitó a la centralización del movimiento, sino a su posible expansión latinoamericana.

Contreras, Carlos / Cueto, Marcos, *Historia del Perú Contemporáneo*, Instituto de Estudios peruanos. Lima, 2013, p. 267-268.

alcanzó a diversos artistas de la época, como a la gran poeta vanguardista Magda Portal, quien en la década de 1930 sufrió el exilio de su patria, refugiándose en Chile, país entonces con tendencias socialistas y con un joven Salvador Allende en puestos gubernamentales importantes<sup>152</sup>.

Pareciera que las acciones de Moro en esa época se limitaron a la primera parte del Surrealismo, más escandalosa y corrosiva: depuración, señalamiento y crítica artística fueron capitales para el poeta. Esto es paradójico (¿contradictorio?), ya que en Francia el peruano acotó preceptos del Surrealismo ligados a la crítica marxista, como se ve en el amplio y exclusivamente político poema *On trove fans la ville des divinités au repos*, fechado un año antes de abandonar París (1932):

#### UNO ENCUENTRA EN LA CIUDAD DIVINIDADES EN REPOSO (fragmento)

Todo es por ustedes oh pueblo  
A ustedes la gloria de destruir  
Lo que nos hicieron querer  
A ustedes la dicha de nuevas leyes  
Más impíos en su justicia  
Que la concupiscencia de los jueces en la alianza  
De la cruda y de la vergüenza cuyo producto  
Es el hombre actual  
Nosotros estaremos a vuestro lado  
Muchas de las nuestras caerán  
Bajo su furor justiciero  
Porque nuestra voz será débil al lado del estruendo  
De trueno de los acontecimientos  
Y no tendremos el tiempo de hacernos conocer  
Es por eso que muchos entre los nuestros nos apuramos  
antes que seamos obligados a callarnos –las mandíbulas  
cerradas en el esfuerzo de la revolución– a

---

<sup>152</sup> Por su adscripción al “aprimismo”, esta poeta fue encarcelada y perseguida sistemáticamente durante buena parte de su vida. El caso Magda Portal adquiere una relevancia fundamental dado que se constituyó como una de las pocas mujeres vanguardistas latinoamericanas.

saludaros oh Pueblo  
Nuestros hermanos mayores terribles  
inmensa muchedumbre Proletariado.<sup>153</sup>

Este poema es para el vate, el más significativo en el cruce poético-político. Establece una esperanza en el “Pueblo” al tiempo que atiende a una crítica final al proletariado. Hasta este momento, es innegable que las preocupaciones de César Moro se distanciaban al respecto de la situación inmediata de su país. Más allá de establecer juicios, cabría preguntarnos ¿por qué? Moro había afirmado en sus poemas una preocupación por su realidad próxima, pero al tiempo, un distanciamiento social, que podríamos catalogar de misántropo. Ahondemos en ello.

César Moro en su etapa limeña de 1933 a 1938, fue un personaje más bien dedicado a expresarse artísticamente, con respecto a la negación del arte difundido en su tierra (no todo, como hicimos notar) y siempre a la búsqueda de lo que le deparase el futuro. Así, en 1935, manteniéndose solidario con el movimiento Surrealista, decide junto con Westphalen y algunas amistades artísticas, deciden entablar la “Primera exposición del Surrealismo en América Latina”, con sede en Lima. Este es más que un suceso de exportación: no se habla del arribo de obras propiamente europeas a Latinoamérica, sino una re-apropiación o en palabras de Branislav Malinowski, una “trasculturación”<sup>154</sup> entre un arte y otro que conviven en una relación de pérdidas constantes para dar forma a productos nuevos. De esta forma comienza a surgir el Surrealismo latinoamericano.

Al aceptar la cultura europea-francesa, Moro abandonó parte de su cultura peruana; y una vez afrancesado y reintegrado al Perú, tal interacción sufrió cambios nuevos. Todo ello es manifiesto en su poesía; a eso refiere el término trasculturación: proceso complejo que implica tanto características de orden artístico como la propia ideología en relación a su país. Antes que

---

<sup>153</sup> Moro, César, *Tomo I (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 305-307.

<sup>154</sup> Recorro a la definición de *trasculturación* que suscriben los antropólogos Fernando Ortiz y Branislav Malinowski, puesto que: “expresa mejor las diferentes fases del proceso transitorio de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente [...] además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudiera denominarse de *neoculturalización*.”

Malinowski, Branislav, “The anthropology of Changing African Cultures”, en *Methods of Study of Contact in Africa*, Oxford University Press, 1938, p. vii-xxxvii.

considerar en lo que obtienen los individuos al interactuar con otra cultura, es preciso reflexionar sobre aquello que pierden. Y lo que surge de esas pérdidas.

En un texto presentado en la serie de promociones surrealistas, Moro entabla una crítica a la situación artística en Lima que da cuenta del distanciamiento del poeta con lo peruano:

Se abren, se cierran exposiciones; se abren, se cierran las ventanas que renuevan el aire. En el Perú, donde todo se cierra donde todo se adhiere, 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 hacerse reemplazar por un aspirador mecánico.<sup>155</sup>

Lo mostrado en esta “Primera exposición del Surrealismo en América Latina” en Lima corresponde a muestras poéticas y pictóricas que eran en buena parte creaciones de César Moro. De esta forma Westphalen describe la intervención surrealista en el país andino:

Si algunas de las obras expuestas eran “surrealistas” nadie del público o de la crítica lo hubiera podido decir. Por lo demás el término “surrealismo” sólo se encontraba en el catálogo al citar a Moro la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* en su nota denunciando un plagio de Huidobro –nota que suscitaría tanto alboroto y acrimonia.

No había tampoco ni programa ni explicaciones. Los títulos de las obras de Moro se daban en francés –algunos eran en realidad poemas como ese uno de sus collages que abarca quince líneas del catálogo. Supongo que muchos de los títulos se explicaron *ex profeso*.<sup>156</sup>

Por su parte, André Coyné también destaca que la exposición tuvo como integrante central a Moro; y aduce al mencionado plagio de Huidobro, con quien sostuvo una gran disputa literaria:

---

<sup>155</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 35.

<sup>156</sup> Westphalen, *Op. cit.* p. 308.



Mientras tanto, aprovecha la estancia en Lima, camino a Caracas, de la pintora chilena María Valencia, hermana de Chepa, que viaja llevando esculturas y dibujos de amigos suyos, para organizar en mayo de 1935 la “Primera exposición Surrealista Latinoamericana”, y que, de acuerdo con E. A. Westphalen, quien ayudó a prepararla, hubiera debido llamarse “Exposición de pinturas, dibujos y collages de César Moro y de algunas obras de cinco artistas chilenos”. El catálogo, realizado gracias a la paciencia de Enrique Bustamante y Ballivián, lucía una tipografía extravagante, abriendo con una fórmula de Picabia: “El arte es un producto farmacéutico para imbéciles”, seguido por un prólogo de Moro que desafiaba al público: “Muestra por primera vez en el Perú”, de “una colección sin elección de obras destinadas a provocar el desprecio y la cólera de las gentes que despreciamos y detestamos”.

[...]

De inmediato, la repercusión internacional del catálogo, más que a la propia muestra, se le debió al “Aviso” que Moro firmó en la última página, denunciando “la lamentable parodia umbilical” de “La jirafa” de Luis Buñuel, perpetrada en “El árbol en cuarentena” del “veterano del arribismo en América”, Vicente Huidobro.<sup>157</sup>

Aquí empieza uno de los capítulos más referidos sobre César Moro en la historia literaria andina, en tanto polemista dentro del plano artístico. Es en este tipo de discusiones donde encontramos la riqueza sociológica que permite ver más allá tanto del artista como de la obra, para instaurarnos en una posición de observación de las estructuras históricas de una época, al menos este modelo retoma Pierre Bourdieu al analizar casos como el de Zola o Flaubert, en sus respectivos contextos. Las polémicas pautan la forma en que una ideología dominante encuentra resistencias.

¿Qué tanto se juega en las disputas desde el arte? En lo que concierne a Moro y su nada amable discusión con Huidobro, hay un detallado estudio de Julio Ortega que refiere lo siguiente:

Debe haber sido esta susceptibilidad ante la comedia social literaria lo que motivó el ataque a Huidobro. El chileno representaba todo lo que Moro, y por añadidura, el joven Westphalen, detestaban: el éxito literario y mundano, la prodigalidad pública del poeta,

---

<sup>157</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 706.

quizá incluso cierto deportivo vanguardismo que, atraído por el absoluto, cultivaba con espíritu metafísico. Por otra parte, Moro era, en efecto, el único poeta latinoamericano que había estado en los comienzos del surrealismo, y aunque no se preocupó por dejar todas las huellas de su tránsito (Éluard, que lo estimaba, incluso perdió el manuscrito de su primer libro de poemas), es claro que dentro del grupo estuvo su propia práctica, y hasta su propio desenfado iconoclasta (como ser amigo de oficiales rusos blancos en pleno coqueteo de los surrealistas con el marxismo).

Huidobro no era menos amigo y, probablemente, hasta más conocido, pero tenía la preocupación dominante de los vanguardistas: el historicismo de su propia práctica; esto es, como genuino vanguardista, polemizó a nombre de su originalidad, quiso ser fundador de una escuela, y ponerle fecha histórica a sus gestos de ruptura; a veces, hay que reconocerlo, no sin razones evidentes. Todo indica que Moro y Westphalen percibían a Huidobro exactamente como los surrealistas concebían a Jean Cocteau: como un literato.<sup>158159</sup>

Gracias a la revisión de lo acontecido en la “Primera exposición del Surrealismo en América Latina”, podemos conjeturar con mayor claridad la postura de Moro sobre su situación histórica: está claro que el poeta estaba consciente de su realidad social/política, pero una vez adscrito en tanto ideólogo del Surrealismo, decidió abandonar toda defensa patriótica del Perú, al menos en una primera etapa. Lo que el poeta no vio, o no quiso ver al regresar a la capital peruana, fueron las condiciones materiales precarias de su entorno, que mostraban una clara distancia con Europa. No es que las acciones de César Moro estuviesen carentes de *politicidad*, mucho menos después de su primer regreso a Lima, sino que correspondieron a la política muy a su manera, más bien, en la forma que fue concebida por el Surrealismo en su primera etapa: cercana a lo anárquico (dadaísta),

---

<sup>158</sup> Ortega, *Op. cit.* p. 47-48.

<sup>159</sup> El caso de Jean Cocteau no puede dejar de mencionarse, al menos en una nota. Cocteau tenía una estética que podríamos catalogar de surrealista pero fue acusado por Breton en múltiples ocasiones de servir al dinero más que al arte, de burgués en una palabra. Su figura representa el éxito económico y social del artista (estuvo continuamente ligado a Picasso), que se plantea en frivolidades pero que no por ello deja de ser un arte auténtico. La ruptura con personajes geniales como Cocteau, no ha dejado de atraer enemistades a los surrealistas y requiere ser estudiada más a fondo por las ciencias sociales pues la crítica del arte deja de ser artística y deviene ideológica/política.

Cf. Corominas i Julián, Jordi, “Jean Cocteau o la búsqueda incesante del camaleón”, en *Jean Cocteau Una mentira que dice siempre la verdad (Antología poética)*, España, Salto de Página, p. 5-45.

a la búsqueda no de relaciones sino de rupturas, con poco detenimiento ante la injusticia social; en una denuncia, más bien, de la situación del estética y espiritual de su tiempo, lo cual que según él, ponía en una situación agobiante al peruano promedio: "...la poesía no existe en el Perú sino como fenómeno eminentemente individual ignorado[...]un poco más un poco menos que en todas partes...<sup>160</sup>".

Emprendió así una búsqueda solitaria, que tal vez pese a él, le atrajo un número de amigos y seguidores de su obra. De igual forma llegaron los detractores, con su actitud huraña se ganó enemistades, como la de Huidobro, quien no se quedó callado y respondió a Moro en tono marcadamente homofóbico, el mismo año de la denuncia del peruano al supuesto plagio (1935):

El piojo homosexual César Quispez Moro anduvo por París tratando de arribar, pues él sí que es el gran campeón del arribismo. Se quiso abrir camino entregándose como prostituta. Sistema conocido, viejo y usado por tantos de su calaña. Luego después corría como un perro detrás de los surrealistas. Plagió y sigue plagiándolos especialmente a Max Ernst y a Dalí.

En Sudamérica tuvo el toupet de querer dar a entender que él había ejercido grandes influencias... entre sus condescendientes patronos.

Ahora el coqueto piojo chilla en contra de mi persona y adopta la vieja estratagema de los ladrones de tienda que al verse sorprendidos huyen gritando más estridentes que sus perseguidores: Al ladrón. Al ladrón.

[...]

A los surrealistas siempre les ha gustado tener un sirviente en turno. Ello es histórico y en el caso que nos ocupa, demasiado palpable. Puedes patalear, piojillo coquetón. Te metiste en camisa de once varas y no sabías lo que te iba a pasar. Pero tranquilízate: no me ocuparé

---

<sup>160</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 706

más de ti. Morito querido, porque no vales una hora perdida, a menos que esté de humor con ganas de reír.<sup>161</sup>

Cito la primera y última parte de una carta que se repite entre insultos a la sexualidad de Moro, a sus principales influencias (surrealistas) así como al desprestigio a la carrera del poeta. Según Huidobro tendría la carrera de poeta menor, carente de talento y significación. Moro, por diversas circunstancias no propias a él, demoró cerca de un año en refutar al vate chileno su serie de injurias, pero lo hizo con tal fuerza (en 1936) que pareciera que la provocación del padre del “Creacionismo” le cimbró hondamente:

#### LA BAZOFIA DE LOS PERROS (fragmento)

Una vez más la infamia, bajo el espíritu policial y místico, se asoman a través de la literatura miserable del célebre: “Vicente HUIDOBRO, DEI GRATIA VATES”.

Nadie ha olvidado las monerías de todo género de este siniestro animal: ora se proclama comunista, ora prohíbe al arte imitar la naturaleza, propiedad privada de su Buen Dios de mierda; cita profusamente a MUSSOLINI y a LENIN; QUISIERA “ser el hijo de LAUREL y de HARDY”; dice como para que “se le muera” a uno: “El hombre es el hombre y yo soy su profeta”. ¡A la mierda con el hombre y su profeta constipado.

Es esta basura hambrienta de gloria, este inmundo cómico, este ratero, quien, sofocado por su propia inmundicia, corre, arrojándola a los cuatro vientos con la esperanza de alcanzarme.

La discusión tendría un consecuente intercambio epistolar que incluyó una intervención de Westphalen, fechada en 1936:

#### VICENTE HUIDOBRO O EL OBISPO EMBOTELLADO (fragmento)

---

<sup>161</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 51-57.

César Moro, en unas cuantas frases, supo definir precisamente a Huidobro. Ahora este supone que puede librarse de ellas adjudicando gratuitamente a César Moro cuanta acción reprochable se le ocurre; como perfecto canalla cree en la eficacia de la difamación y en que sobre alguien han de hacer efecto las declaraciones de un infame soplón que en su miseria moral considera en los otros poetas pertenecientes a su misma especie.

[...]

He aquí a un estafador “TOTAL”, “ni cubista, ni creacionista, ni dadaísta, ni surrealista”, nada más que mierda, simplemente mierda “TOTAL”.<sup>162</sup>

Esta serie de réplicas tiene un trasfondo de pugna entre sectores de dominación y resistencia del Campo literario, que como bien apunta Ortega, responde a las figuras cumbres de éxito literario y a las que se encuentran detrás de las bambalinas. Huidobro era el estereotipo del triunfador, o del literato; Moro lo era del poeta “maldito” y alejado del éxito. Ambas figuras a la distancia, son de amplio valor estético, pero en su momento mostraron la pugna por establecer los criterios ideológicos de la cultura de su época.

La historia ha hecho ver los errores de apreciación poética de Huidobro, aunque más importante es señalar la serie de insultos fincados en la discriminación homosexual hacia Moro que por cierto, la crítica literaria de Ortega omite tal vez para cerrar la polémica o acotarla al ámbito estético. Esta es una situación con la que César Moro tuvo que lidiar incluso frente a sus compañeros surrealistas y que en efecto, le situó en un lugar apartado<sup>163</sup>. Es cierto que el género sexual no determina el arte, pero tiene que ver directamente en las construcciones sociales del artista. Desde ahí podemos denunciar una serie de acciones que llevaron, a la postre, al olvido literario a César Moro. También podemos aseverar que, si bien el vate peruano enfrentó burlas y exclusiones dada su homosexualidad, mantuvo una producción poética constante y sin atravesar directamente el tema

---

<sup>162</sup> Westphalen, *Op. cit.*, p. 25 y 27.

<sup>163</sup> Mario Vargas Llosa ha recordado este punto. Es entre mis referentes *moreanos*, de los pocos en hacer notar que Breton tenía pese a su alma libertaria, un marcado desprecio por lo homosexual.

Cf. Plectro editores, *César Moro, por Mario Vargas Llosa*, Youtube, Publicado el 29 jul 2016. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=kviwiNIY9fw>

(similar a Salvador Novo en México), pero hasta ahora no sabemos –ni podremos saber a ciencia cierta– los efectos nocivos que tuvo para la carrera de Moro la discriminación hacia él y su obra.

Por último y para entender la decisión de una vez más, partir hacia otra latitud, habría que recapitular en la Guerra Civil en España el año de 1936. Mientras se enteraban de las infaustas noticias provenientes del país ibérico, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen decidieron abandonar sus pugnas individuales (la de Huidobro, principalmente) para establecer canales de comunicación y solidaridad con el pueblo español en resistencia. Publican ese año CADRE (Comité de Amigos de la República Española), y resguardaban los ejemplares en la casa del propio César Moro.

En CADRE se publicaban mensajes de protesta y apoyo a la resistencia española, en publicaciones clandestinas, sin firmas, pero con mensajes claros en contra del gobierno militar y la prensa burguesa que maniataba la opinión a favor de la clase dominante. Al tiempo, se encuentran una serie de textos que resaltan los últimos movimientos políticos en Perú, el primer número por ejemplo, criticaba ferozmente a “El comercio”, un periódico “ya conocido por su ausencia moral, se señala particularmente en esta campaña de calumnia, a la conciencia de los trabajadores manuales y (sic) intelectuales honrados del Perú. Este periódico venal, no cesa en su empeño de difamación de los Soviets y de la España mártir de la agresión del fascismo internacional”<sup>164</sup>.

No olvidemos que la Guerra Civil en España fue además, un punto decisivo de recambio ideológico para intelectuales en toda Latinoamérica: Octavio Paz en México y Pablo Neruda en Chile se convertirían después de esta coyuntura en pensadores cada vez más incisivos de su entorno.

Si en un primer momento César Moro estuvo callado en sus postulados sobre la situación política del Perú, esto no fue absoluto. De hecho, tardó poco en encontrar allegados que le hicieron ver la importancia de denunciar la situación indígena y obrera que oprimía a las mayorías explotadas por el capitalismo –cada vez más emergente– en la región. CADRE llegó para despertar políticamente a César Moro, que al poco tiempo fue descubierto por el gobierno en sus actividades clandestinas, para luego ser parte de la lista negra de militantes “comunistas” peruanos. Al ser su actividad proselitista tan denotada y con ello, peligrosa, la necesidad de un nuevo viaje por condiciones más

---

<sup>164</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 65.

bien de exilio político, se hicieron de nuevo notar; como cuenta Coyné: “Unos esbirros acabaron por descubrir el escondite, pero encontraron solamente a Carlos Quíspez Asín (hermano de Moro), que ignoraba el asunto. CADRE desapareció y la cosa no tomó mayores proporciones. Pero sintiéndose en adelante bajo vigilancia policial, Moro comenzó a madurar el proyecto que tenía en mente...”<sup>165</sup>.

Moro tenía planteada la salida de México desde tiempo atrás, como una opción seria de escape; en esto contribuyó el pintor mexicano Agustín Lazo, del que hablaremos luego. Además, el embajador de México en persona le facilitó el traslado. Este apoyo diplomático mexicano no es casual y será abordado también en lo sucesivo.

Como podemos observar como causa de salida adicional, que es probable que a su regreso a Lima, el poeta haya visto con nitidez la discriminación, la persecución moral y política, que en conjunto con el ambiente cultural que consideraba infame (con algunas excepciones) le hicieron voltear la mirada hacia nuestro país. México entonces, hablamos de finales de la década de 1930, era una nación esperanzadora que después de la Revolución de 1910 había sufrido, es verdad, pero también consolidado poco a poco un entorno artístico y creativo de primer orden en el continente.

Cabe decir que, justo al llegar a México, en un acertado apunte de André Coyné, César Moro escribe un poema desde el pronombre “Tú”. Esto pareciera menor, pero no lo es... “la sociología está en los detalles”, dijo Pierre Bourdieu. Coyné refiere en este análisis, que ello representa un amante limeño dejado atrás; es posible, aunque también podríamos pensar que esta nueva posición del Yo poético representa una adscripción de reconocimiento al Otro, gracias a experiencias personales y comunitarias recién adquiridas. Moro llegó a tierra azteca con una fuerte consciencia de su papel histórico, y no sólo de ello, del peso de la poesía para transformar la historia<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 709.

<sup>166</sup> Al respecto del uso del “tú” como pronombre principal, hay referentes de peso respecto a este apunte. Destaco dos, de tantos ejemplos que habría: Paul Celan y Vasko Popa. Ambos fueron exiliados de terribles guerras y establecieron una poética del “tú”, que atañe a una serie de movimientos del artista en los que busca dar primicia al Otro para que hable, para dejar al “Yo” inicial como un simple mediador. El uso del “Tú” es una posición crítica frente a la historia de estos poetas, también para César Moro.

Celan, Paul, *Obras completas*, España, Trotta, 1999.

Popa, Vasko, *Poesía*, México, Editorial Calamus/ FCE, 2012.

## 2.2. La tortuga ecuestre en México

*México enano dadme vuestras fuerzas...*

*César Moro, Homenaje a André Breton*

Crítica artística y literaria requieren de algunos tintes sociológicos para su cabal desempeño. El Surrealismo da muestra de ello, lo cual destaca en estudios recientes, a propósito del peso y determinación del artista frente a su sociedad. Aún hoy, recurrir al argumento histórico o sociológico para explicar una obra de arte puede parecer riesgoso: hay que rebelarnos ante esto, como plantea Pierre Bourdieu<sup>167</sup>.

Y es que, si no es con argumentaciones fijadas en los estudios sociales ¿cómo podríamos estudiar un contexto histórico e ideológico en relación a los artistas? La sociología ayuda a expandir nuestros horizontes de interpretación en la crítica de arte y proporciona herramientas para comprender y situar en el tiempo las manifestaciones de lo estético. Lo anterior es referido, dado que gracias a algunas excepcionales muestras de comprensión social desde la crítica de arte, podemos comprender algunas de las razones del poeta Moro sobre su exilio dirigido hacia México.

¿Por qué México y no otro país? Al respecto, diversas opiniones han surgido precisamente desde la historia del arte, que refieren constantemente una atracción del tipo histórico/geográfico (paisajes naturales, ruinas prehispánicas, *folklore*) y exotista/simbólico (mundo indígena, corrientes artísticas autóctonas, ritos paganos). Estos factores refiere la especialista en el Surrealismo Lourdes Andrade:

México pesa en la imaginación surrealista a partir de las lecturas de la infancia de algunos miembros de la primera generación de poetas que integran el grupo. Las novelas de aventuras ubicadas en territorio americano estimulan la imaginación de Breton, de Aragón, de Éluard, siendo niños, y el recuerdo de las fabulosas hazañas que se llevan a cabo en la extensión del nuevo mundo contribuye a renovar el “mito americanista” iniciado con el descubrimiento y vigente a lo largo de siglos, hasta el presente. El “exotismo”, la mirada europea sobre la “otredad” americana, incluye, el mundo indígena prehispánico y contemporáneo de Mesoamérica. Por otra parte, México es el país de la primera

---

<sup>167</sup> Bourdieu, *Op. cit.* p. 9-15.



Revolución de este siglo, el refugio de Trotsky, de los republicanos españoles, es el lugar en que se redacta el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*, y más tarde, en el que encuentran asilo algunos miembros del grupo surrealista –entre ellos su poeta más representativo, Benjamin Péret– durante la Segunda Guerra Mundial. Hay, pues, un México histórico y uno mítico, y “la aventura americana del surrealismo” se lleva a cabo en dos planos: el de los hechos y el de la imaginación. He querido destacar este proceso dialéctico (de “vasos comunicantes”) cuyos efectos juegan en dos sentidos: la historia moldea la imaginación y la imaginación incide también sobre los hechos históricos, la realidad de los sucesos, los personajes, las circunstancias.<sup>168</sup>

Además de ponderar las características estéticas de atracción para el surrealista, se da peso a los símbolos y regiones determinadas que podrían incidir en la decisión de viajar a nuestro país. A esto se suma la pertinente observación de la *politicidad* de la imaginación, más allá de un concepto idealista, pues se refleja en escritos históricos como el mencionado *Por un arte revolucionario independiente* que firmaron André Breton, Diego Rivera y León Trotsky (dos años antes de su asesinato) en 1938 en Coyoacán, Ciudad de México. El Surrealismo y sus miembros eran considerados ya no sólo en el ámbito artístico, sino más allá, sus objetivos poco a poco se establecieron directamente en el escenario político de la época, que para entonces suponía –desde su trinchera– una denuncia directa y sin tapujos a cualquier régimen totalitario, fascista o estalinista.

Lo dicho coincide con la persecución política que enfrentaron los pensadores de un comunismo no oficial al de la U.R.S.S., como fueron León Trotsky y los surrealistas ligados a la crítica estalinista: André Breton, Benjamin Péret o Remedios Varo y el propio César Moro<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> Andrade, Lourdes, *Para la desorientación general: Trece ensayos sobre México y el Surrealismo*, México, ALDVS México, 1996, p. 19.

<sup>169</sup> Fabienne Bradu tiene una trilogía de obras a propósito del andamiaje surrealista en México, las cuales he podido recuperar para dar una panorámica no sólo del país que recibieron los poetas franceses, sino el propio César Moro.

Cf. Bradu, Fabienne. *André Breton en México*, México, FCE, 2012.

.....*Artaud, todavía*, México, FCE, 2008.

*Benjamin Péret y México*, México, FCE, 2014.

La entrada a México de los surrealistas se vio cobijada por serie de facilidades diplomáticas que entonces, podría ser inhóspita en la región latinoamericana<sup>170</sup>. Hablamos de que entonces el gobierno mexicano era encabezado por Lázaro Cárdenas, quien se caracterizó –entre otras cosas– por la hospitalidad hacia los refugiados internacionales. Este argumento a veces se escapa a la crítica de arte/literaria pero es de peso capital en nuestras conjeturas.

En palabras de Isabel Castells, especialista en la obra de Remedios Varo:

La llegada de Remedios y Péret a México no es sino un reflejo de la política de Lázaro Cárdenas con respecto a los sucesos que se desarrollaban en Europa por esos años. En efecto, el de Cárdenas se constituyó en un modelo de gobierno democrático y progresista, defensor del Derecho del Asilo y contrario a las violaciones de la libertad de los pueblos que representaban tanto el imperialismo nazi como la insurrección franquista.

Fruto de esta actitud de Cárdenas fue la entrada de una corriente de refugiados, entre los que se encontraban importantes representantes de la intelectualidad española y europea.<sup>171</sup>

A esto habría que añadir, también intelectualidad peruana, con César Moro como representante. Como se dijo en el capítulo anterior, el viaje se dio en parte gracias a las relaciones (o “actantes móviles”) que Moro encontró desde su estancia en París, especialmente el pintor Agustín Lazo; en conjunto con otras luego de su regreso en Lima (Moisés Sáenz, embajador mexicano en Perú). Con lo anterior podemos aseverar que el poeta tuvo una salida de su tierra apresurada, aunque desprovista de eventualidades mayores.

Su camino trashumante continúa, y arriba a finales de febrero de 1938 al puerto de Manzanillo, en Colima. Su primera entrada al país no le gustó, y acorde a su espíritu inconforme e iconoclasta, escribe algunas críticas de la provincia mexicana que envía a su hermano Carlos, residente en Lima. Comienza a empaparse de la atmósfera cultura mexicana, primero con algunos cuadros de Diego

---

<sup>170</sup> Chile fue otro país que en la década de 1930 y 1940 ofreció cobijo a artistas comunistas, con funcionarios como Salvador Allende, quien ya militaba en altos cargos gubernamentales.

Portal, *Op. cit.*, p. 19-22.

<sup>171</sup> Castells, Isabel, “Introducción” en Varo, Remedios, *Cartas, sueños y otros textos*, México, ERA, 1997. p. 13.

Rivera, que de primera impresión le causan impresiones funestas, o en sus palabras: “son horribles, de un color atroz y del dibujo convencional que ya conocemos”.

En este punto podríamos preguntarnos cómo interactúan las heterogéneas influencias artísticas y políticas sobre el artista, de qué forma lo ayudan a movilizarse. Este soporte puede jugar a favor o en contra, dado que al encontrarse frente a determinadas referencias, el creador puede considerarse en cierta medida, extraviado. Por su parte, Moro recibió con beneplácito el arte surrealista, adscribió casi canónicamente en su estética y se dedicó a difundirlo y *resignificarlo*. No por ello, dejó atrás las influencias que había recibido en su tierra y en Latinoamérica, quizá sin percatarse. Así, en 1940 escribe (ya instalado en la capital mexicana), su “Biografía peruana” donde muestra una meditación introspectiva y geográfica/histórica sin precedentes, que pese a negar y denunciar determinadas situaciones de su entorno, encuentra un sitio para enaltecer la grandeza perdida de su patria. Habría que detenernos un poco en este texto, que ofrece una exquisita descripción poética:

#### BIOGRAFÍA PERUANA (fragmento)

Pienso con fervor en el gran amor de los antiguos peruanos por las piedras. Cerca del Machupicchu, y en toda región vecina se encuentran todavía inmersas piedras brutas trabajadas en un ángulo minúsculo y casi invisible, codeadas de anfiteatros. Las fortalezas mismas no son sino la expresión del amor devorante y delirante de la piedra. Esas fortalezas elevadas sobre terrenos ya inexpugnables continúan fortaleza por fortaleza, superpuestas hasta el estallido tangible del acto gratuito.<sup>172</sup>

Deambulan referencias geográficas e históricas natales, que en conjunto muestran un sentido de responsabilidad por su tierra que tenía el poeta, y que más bien, supo ocultar hasta este momento. Además, hay una exaltación del *folklore* peruano y sus tesoros prehispánicos culturales (gastronomía, joyería, arquitectura y arte rupestre) mismos que son avasallados frente al paso de la modernidad. Encontramos aquí de nuevo al “anti-moderno” que planteaba Michel Foucault en su ensayo sobre el dandismo y Baudelaire<sup>173</sup>, que encuentra en su protesta estética a la contra una

---

<sup>172</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 127.

<sup>173</sup> Foucault, Michel, “¿Was ist Aufklärung?“. En *Anábasis* 4, 1996/1, pp. 9-26. Traducción de Germán Cano.

salida para responder al intempestivo peso de la época. De igual forma, aquí hallamos un elemento que hasta entonces había estado escondido de la poética de César Moro y que repunta con peso: el canto al entorno marino. Este elemento es típico en los vates del Perú rodeado por la costa.

Y es que la tradición peruana canta a su mar: de César Vallejo a Blanca Varela prácticamente no hay poeta limeño que olvide referir ese entorno. Moro se lo tenía guardado. De tal forma, el Pacífico aparece como escenario de belleza y nostalgia; un compromiso poético con la eternidad:

Mar Pacífico. Me acuerdo de ti, playa de Conchán calcinada bajo el sol, yo me paseo sobre tu arena blanca y ardiente resonando a cada asalto de las olas terribles donde se veía de pie, por transparencia, los pocos bañistas que estábamos allá ese día. Playas de arena negra de tinta china sembradas de menudas conchas y de flores marinas blancas y malvas como granos de arroz coloreados y ensamblados. Rocas eternamente batidas por este mar en furia con dobladillo de armiño y de espuma de cerveza. Prodigio de Pucusana donde el agua tranquila de la dársena, a algunos metros del mar desencadenado, deja ver largas plantas acuáticas en forma de sable llevando a su extremidad al diseño oval de un paisaje minúsculo. Arena y sol de piedra roja y negra en la playa de Ancón donde el agua es fría como cien mil agujas y las dunas ardientes hasta desollarnos la piel. La costa tan bella de cerca, tan árida y monótona de lejos. Siempre el color en el tono general gris nano un cielo de perla irisada. Toda esta variedad uniforme rodea Lima, donde en la noche el olor del mar ahonda los muros y la demasiado bestiales construcciones modernas que, al ritmo conocido, reemplazan las bellas casas criollas.<sup>174</sup>

Esta nostalgia del Perú perdido sólo descubre un paliativo en la esperanza de la belleza, de la poesía, de aquello universal e imperecedero; así lo escribe César Moro:

Tú no perteneces al pasado, en el dominio del sueño y de las superestructuras formando el alma colectiva y el mito.

Yo te saludo fuerza desaparecida de la que tomo la sombra por la realidad. Y acribillo la proa por la sombra. Yo no saludo sino a ti, gran sombra extranjera al país que me vio nacer.

---

<sup>174</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 129-30.

Tú no le perteneces más, tu dominio es más vasto, tú habitas el corazón de los poetas, tú bañas las alas de los párpados feroces de la imaginación.<sup>175</sup>

Destaca, por supuesto, el nivel de la composición pues a medida que avanzamos en la investigación, se expone ante nosotros la evolución creadora del poeta. La mayoría de especialistas coinciden en que esta parte de la obra *moreana* no es sólo la más prolífica, sino la más “cognoscible” y “la más asequible y feliz” dice Silva-Santisteban<sup>176</sup>. No son preguntas ligadas a su construcción estética o sus preferencias ideológico/políticas las que resaltan al analizar estos textos, casi autobiográficos, sino la mirada individual que reconstruye la identidad a partir de lo perdido. En este sentido, es el sujeto –más que la estructura– el que nos demuestra la realidad alrededor. Desde esto podríamos pensar, ¿no es a partir de lo perdido que el poeta recompone su mundo?

Apenas llegó a México, Moro estrechó amistad con Agustín Lazo, pintor mexicano que le presentó al poeta Xavier Villaurrutia que entonces ya era una figura de indiscutible renombre en la dramaturgia y la poesía mexicana. La amistad del trío se estrechó al punto de emprender proyectos juntos, centrándose siempre en el arte literario y pictórico. Villaurrutia tradujo diversos textos de César Moro y tomó una bella foto del peruano en su estudio; y la casa de Lazo se convirtió de hecho en la dirección postal del Moro.

Así cuenta Coyné la amistad literaria tripartita Lazo-Moro-Villaurrutia, que incluye una puesta en escena donde actuaron juntos:

Si lo ve diariamente también va a ver a Xavier Villaurrutia: desde que los presentaron en 1925, la “empatía entre el escritor y el artista” fue inmediata e impercedera. Lazo comenzó a escribir y Villaurrutia a pintar. Juntos tradujeron y montaron piezas de teatro: Pirandello, D’Annunzio, Giradoux, Cocteau, etc., apunta un estudioso de los llamados Contemporáneos, grupo que andaba disperso cuando Moro llegó a México, lo que le facilitó a éste formar con los dos nombrados un trío de inseparables.

---

<sup>175</sup> *Ibid.* p. 132.

<sup>176</sup> Hernández Echávarri, *Op. cit.* p. 5.

Van a tener la oportunidad de actuar. Ni Villaurrutia ni Lazo compartían el “furor” surrealista de Moro, pero tampoco le eran contrarios. Por ellos Moro se entera de que Breton está viniendo a México; con este motivo, Lazo acaba de publicar un folleto ilustrado, *Breve inventario de las actividades surrealistas...*<sup>177</sup>

La razón de la visita del líder de los surrealistas se vincula con la cada vez más asfixiante situación europea con respecto a los intelectuales asociados al comunismo. Este recuento de hechos nos hace pensar varios cambios en Moro cuando llegó a México: uno, es que sus relaciones artísticas, le permitieron ensanchar sus horizontes estéticos y políticos; otra, es que tuvo un lugar privilegiado respecto al panorama político social, dado que Villaurrutia, se sabe, era además de diplomático y funcionario del gobierno, un personaje clave en la opinión pública y un hombre bien informado.

La amistad con Villaurrutia es un acontecimiento de comunicación en la historia literaria entre México y Perú. Este vínculo duró toda la vida y al fallecer el autor de *Nostalgia de la muerte*, el peruano le compuso una notable elegía, muy a su estilo. Al recibir la noticia se encontraba en Lima (1951); ahora bien, no podemos dejar de lado la gran composición (hecha en español, por cierto), que deja claro de nuevo, la importancia de los vínculos dentro el campo artístico, no sólo para crecer de forma individual, sino mutua:

¡SI NO FUERA!... (fragmento)

¡Oh México de fuego!

Si el silencio pudiera reinar de nuevo

Si el cristal de tu vida continuara

Todo sería fresco y niño

Y volvería a ser la vida

Aquel sueño de juventud de praderas

Al viento al puro sol desmelenadas.

¡Qué hacer! Tú la presencia

El calor la amistad

---

<sup>177</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 710.

Eres ahora piedra  
Y dureza de mármol y laurel  
¡Pero qué triste todo!  
Como si el mundo fuera tu heredad  
Tu abandonada casa  
En que faltas de manera tan aguda  
Que todas las ventanas están ciegas  
Y abren desesperadas  
Sobre la noche sorda  
Sus batientes enloquecidos  
Herrumbrosos...

¿Qué gritos de leones  
Qué arcángeles tan negros  
pueblan la Puebla de los Ángeles?

Lima, enero de 1951<sup>178</sup>

Regresemos a la situación en México de Moro, quien ya estaba notificado de las próximas acciones surrealistas en tierra azteca. Al tiempo, el limeño empezó a publicar en publicaciones como *Letras de México* o *El hijo pródigo*<sup>179</sup> gracias a Lazo y Villaurrutia, que descubrieron y valoraron su talento. Sus actividades políticas no paraban, dado que en estas y otras publicaciones –y muchos textos sin publicar en vida– hallamos que la mirada crítica del poeta se ampliaba: la prensa “burguesa”, el “fascismo y totalitarismo estalinista”, los detractores del Surrealismo, se convertían en enemigos naturales, cada vez más evidenciados por su pluma.

---

<sup>178</sup> Moro, César, *Tomo III (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 222-223.

<sup>179</sup> Este último un proyecto que, según refiere Octavio Paz, tuvo lugar cuando entabló la idea con Octavio G. Barreda. *Letras de México* por su parte, fue fundada por el propio Barreda; ahí Moro tuvo gran incidencia para difundir el Surrealismo. Tuvo gran importancia con relación al rescate de figuras exiliadas políticamente, principalmente quienes provenían de España.

Cf. V. A. *Enciclopedia de literatura Mexicana*, Publicado el 26 agosto de 2018. Consultado el 9 de marzo de 2019. Link: <http://www.elem.mx/institucion/datos/1848>

Escribe en 1939 un texto que no publicaría en vida, pero que sintetiza su noción política internacional y la postura vital que ofrecía entonces el Surrealismo:

Los surrealistas tratados por las sabandijas idealistas contrarrevolucionarios y vendidos al oro de los snobs fueron los solos intelectuales en prever la putrefacción que hoy estalla como la pústula envenenada de todos los materialistas de corral, adoradores del icono Stalin. Ya en 1927, André Breton criticaba en *Legítima defensa* las maniobras sospechosas del P. C. francés frente a la adhesión de los intelectuales honrados, mientras Moscú hacía puente de oro a las nulidades idealistas: Romain Rolland, el plato que acomoda con todas las salsas Henri Barbusse, el defensor de Jesús y del Paraíso soviético con el Padre Stalin a la cabeza, etc., etc.

Nosotros intelectuales estamos de corazón con los pueblos de Inglaterra, Francia, Alemania, Polonia, etc. y contra los siniestros antropófagos: Chamberlain el Provocador, Hitler el Demente Paralítico, Mussolini el Gran Comendador del excremento, Daladier el Inaugurador N. 2 del monumento de los muertos.<sup>180</sup>

En su afán propugnador, Moro pondera en exceso los alcances y objetivos políticos surrealistas. Su entusiasmo raya en un notorio fanatismo. El amante en su máximo punto. Sin duda olvida a grandes intelectuales del marxismo crítico que en pleno arribo de la Segunda Internacional, representaron la verdadera resistencia del pensamiento antifascista: basta nombrar a Antonio Gramsci y a Rosa Luxemburgo. Descuida a críticos del psicoanálisis marxista, como Wilhelm Reich. Es decir, tiene un panorama acotado precisamente, por defender a ultranza su ideología. Además, en el propio medio artístico ya relucían nombres como el de Octavio Paz, quien desde muy joven comenzó una campaña de señalamientos ante las atrocidades del totalitarismo fascista o estalinista. Eran tiempos sin matices, con posiciones absolutas recurrentes; desde ahí podemos entender las posturas del peruano aunque soslayar su desmesura ideológica sería una ausencia en nuestra investigación.

Lo que es cierto, es que a la par de su cada ferviente crítica política, se encontraba una producción poética notable. Su corazón estaba incendiado en esa voluntad por transformar el mundo, además conoce en 1938 a Antonio A. M. “el gran amor de su vida” según el compilador de su obra completa

---

<sup>180</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 112-13.



Ricardo Silva-Santisteban<sup>181</sup>, de esta relación afectiva y su significación para el arte y la sociología hablaremos un poco más adelante. El clamor surrealista llega a su cúspide en México en 1940, a comienzos de año (entre enero y febrero) cuando se realiza la “Exposición Internacional del Surrealismo”, organizada por Wolfgang Paalen, César Moro y André Breton (desde París)<sup>182</sup>.

Esta exposición, en rigor mucho más importante que la orquestada en Lima, representó algo más que una puesta en escena artística: se suscitaron una serie de disputas y provocaciones de adscripción estalinista, junto con amenazas, impulsadas por el ex-surrealista Louis Aragon. Además, está el hecho que un año antes (1939) César Moro tuvo una discrepancia con Breton, a causa de su proximidad con Diego Rivera, que cuenta de esta forma André Coyné:

Para Moro lo que le desagradó, y no se privó de manifestar a Breton, fue que él hubiera aceptado firmar el texto fundador de la FIARI al lado de Rivera, personaje dudoso y nada fiable, mientras que Breton estimaba su “independencia”, su “discernimiento y su “valor”. El acontecimiento no tardó en darle la razón a Moro. En enero de 1939, Trotsky y Rivera se enfrentan y alejan tanto por motivos políticos como personales; Trotsky tiene que abandonar la Casa Azul por una residencia más expuesta; Rivera deriva entonces hacia el estalinismo.<sup>183</sup>

Pese al aluvión de confrontaciones y posturas inquisitivas, la exposición surrealista de 1940 fue en México un evento histórico que enunció el punto cúspide mundial del movimiento de Breton y compañía. También, de cierta forma, marcó el comienzo de su cenit<sup>184</sup>. El epicentro cultural en cualquier caso, cambió geográficamente; una vez derruidas las esperanzas en Europa, la mirada

---

<sup>181</sup> Moro, César, *Tomo II (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 13.

<sup>182</sup> *Ídem*.

<sup>183</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p.712.

<sup>184</sup> Aunque Breton regresó a sus actividades de difusión y propaganda surrealista, y el año de 1947 realiza una nueva *Exposición internacional...*, esta vez en París, el peso de sus acciones estaría marcado por su impacto político a la baja y una desbandada de piezas esenciales (César Moro incluido), al tiempo que estaría sustituido por una nueva generación de intelectuales pertenecientes a una corriente: el existencialismo. Esto dio pie a la “autodisolución” del grupo en 1969, según Lourdes Andrade.

Cf. Andrade, Lourdes, *Para la desorientación general: Trece ensayos sobre México y el Surrealismo*, México, ALDVS México, 1996, p. 41.

debía dirigirse hacia otra parte. Tal vez por ello sea que en las conferencias dictadas por el propio Breton en México, el año de 1938, pusiera tanta insistencia en la posibilidad de conseguir la libertad en nuestra región:

Saludo en México la patria de la belleza singular a la que siempre he querido servir, la belleza convulsiva, tal como la he llamado, la belleza considerada exclusivamente con fines pasionales. En mis libros he intentado fijar algunas de las características de esta belleza, y no hay una sola entre ellas que sea extraña a este país. Veo en México una reserva inextinguible de energía romántica, de ese romanticismo que apenas comenzamos a comprender cómo trastornó de pies a cabeza toda vida psíquica, haciéndonos experimentar no solamente la fecundidad de la imaginación mítica...<sup>185</sup>

Esta apuesta por México, se extiende hacia diferentes países africanos y asiáticos, que despuntaron el interés de los surrealistas después de la Segunda Guerra Mundial. Observamos la derrota moral y material europea en contraste con el ascenso creativo americano, que con todos sus claroscuros, vendría a otorgarnos un siglo XX con autores de gran nivel como jamás se había visto en la historia: Argentina, Brasil, Colombia, México, Perú, Uruguay y demás, se constituyeron como representantes de una nueva forma de concebir al mundo con la palabra y así, transformarlo.

Al final de su vida, Breton se preocupó obsesivamente por el porvenir del movimiento. Individuos como César Moro se tomaron en serio –al menos por unos años– la tarea de propagar el surrealismo y sus ideales revolucionarios. Sin embargo, como hemos dicho, Moro nunca se ligó por completo a ideología alguna, ni siquiera a la que entregó sus mayores pasiones.

Es precisamente el amor, en amplias acepciones, lo que le permitió configurar su primer gran libro –y el más reconocido a la fecha–, escrito en español entre los años de 1938 y 1940, *La tortuga*

---

<sup>185</sup> Breton, *Op. cit.* p. 46.

*ecuestre*<sup>186</sup>. Ya no encontramos a un poeta que aprendía de las corrientes de su tiempo y sus primeros contactos con el mundo literario, ni que tímidamente, se acercaba a la estética surrealista: hallamos en cada página de este libro un autor independiente, que ha procesado sus ideales e influencias para luego, alzar su voz.

Presento un pequeño análisis de algunos de los componentes estructurales de *La tortuga ecuestre*. Este poemario está centrado en lo erótico. Pero lo erótico no es para el poeta más que un *ethos*, un símbolo de la vida misma que se puede manifestar en infinitas posibilidades. Ofrece imágenes múltiples que en un principio pueden resultar irracionales. Esto representa una dificultad analítica de inicio, pues, ¿cómo explicar lo inasible? La literatura y el arte en sí son muestra de las posibilidades del espíritu, de sus amplias exposiciones; en nuestro caso el reto se centra en la cuestión: ¿cómo darle un cauce sociológico a este tipo de poemas, especialmente *encriptados*?

En principio, notamos que en diversos escritos en relación al Surrealismo se encuentran referencias explicativas, muchas veces dadas por los propios surrealistas. El llamado “método automático”, fundamentado en lo onírico y el freudismo, es en palabras del propio Breton inoperante a cabalidad<sup>187</sup>. A la par, encontramos algunas construcciones teóricas que han intentado arrojar cierta luz sobre este tipo de obras literarias; entre ellas está el libro *Raymond Roussel* de Michel Foucault, quien estipula un nexo entre realidad y obra, entre vida cotidiana y texto, entre postulados ideológicos y espirituales, para hacernos entrar al mundo poético de un artista enigmático y con mensajes siempre ocultos. El efecto de ocultar no vale sin la posibilidad para descubrir aquello que se esconde en las obras, menciona André Breton<sup>188</sup>. Por su parte, Foucault pide detenernos en los

---

<sup>186</sup> Esta obra escrita en San Luis Potosí y que originalmente se concibió para publicarse en México, con un tiraje de 75 ejemplares de lujo, finalmente el proyecto fracasó y terminó publicándose fragmentariamente en Argentina en 1952 y luego entre 1957 y 1958 en Lima, por André Coyne, ya muerto el autor.

Cf. Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 50 y 714.

Moro, César, *Tomo II (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 13.

<sup>187</sup> “...nunca pretendimos exhibir ningún texto surrealista como ejemplo perfecto del automatismo verbal”.

Breton, André, *Las conferencias de México (1938)*, México, AUIEO/ Museo Frida Kahlo/ Museo Diego Rivera-Anahuacalli, p. 149.

<sup>188</sup> Breton, André, *La llave de los campos*, España, Libros Hiperión, p. 279-288

intersticios del discurso, en las “contra-frases”, en aquello que busca no decirse: “Las lagunas entre las palabras llegan a ser fuentes de inagotable riqueza”<sup>189</sup>.

En lo que respecta al proceso de escritura automática, el azar tiene un papel central. Decía Stephan Mallarmé: “Un juego de dados jamás abolirá el azar”. Los surrealistas toman esto como dictamen en su escritura (y posteriores creaciones), para fundamentar su búsquedas de un nuevo conocimiento. Así lo expresa Foucault:

Al ser empujado a esta destrucción de sí mismo que es también su azar de nacimiento, el lenguaje aleatorio y necesario de Roussel traza una figura extraña: como todo lenguaje literario es destrucción violenta de la resaca cotidiana, pero se mantiene indefinidamente en el gesto hierático de ese asesinato; como el lenguaje cotidiano, repite sin tregua, pero esta repetición no tiene sentido de recoger y continuar, sino que conserva lo que repite en la abolición de un silencio que proyecta un eco necesariamente ineludible.<sup>190</sup>

Igual que Roussel (quien fuera además una influencia esencial en el *Primer Manifiesto*), el surrealista se destruye y así –sólo así– reinventa su arte. Cada poeta alcanza una noción de identidad en su obra literaria, o la fragmenta, como refiere García Ponce<sup>191</sup>. El efecto de sus búsquedas otorga imágenes compuestas en piezas sólo concebibles desde una ruptura del principio de realidad: de las pinturas de Giorgio de Chirico y Salvador Dalí, pasando por las rayografías de Man Ray y los collages de Max Ernst, a las poesías de Breton, Perét y por supuesto, César Moro. Encontramos piezas que retan al inconsciente a cimbrarse, a renacer el mundo en ruinas. Y es que, como apunta Lourdes Andrade, los sangrientos escenarios de guerra que vieron *vis a vis* los surrealistas corresponden a ese arte que además de imaginar un mundo nuevo, invita a recrearlo. La poética surrealista es así, recreación y transformación en devenir constante.

Gracias a estos elementos podemos permitirnos un mejor panorama de *La tortuga ecuestre* y los demás escritos de César Moro, que especialmente en la última parte de su vida, se encerraron en un hermetismo poético que visto sin prejuicios, puede explicarse sociológicamente. Para empezar, el

---

<sup>189</sup> Foucault, Michel, *Raymond Roussel*, México, Siglo XXI, 2012, p. 50.

<sup>190</sup> *Ibid*, p. 59

<sup>191</sup> García Ponce, *Op. cit.* p. 24.

título que enuncia el animal símbolo de Moro, esa tortuga que contempló desde su juventud en el zoológico de su abuelo (como referimos anteriormente) y en paralelo, se establecen parámetros de enunciación del poeta con su lugar de origen, Perú: “Pelos de barba de diferentes presidentes de la República del Perú clavándose como flechas de piedra en la calzada y produciendo un patriotismo violento en los enfermos de la vejiga”<sup>192</sup>.

La conexión de imágenes aparentemente sin concordancia, unas entre otras, tiene un profundo ligamen con la tradición poética medieval europea. Esto es poco reconocido, mas no por ello es menor. Se trata de las “fatrasías”, definidas así por André Breton y Paul Éluad: “La mayoría de las fatrasías, poemas absurdos compuestos en el siglo XIII, son anónimas. Por ejemplo: “El sonido de una corneta –comía con vinagre– el corazón de un trueno– cuando una banderilla muerta –tomó con trampa– el curso de una estrella”<sup>193</sup>.

Junto con el amor viene la locura, o el amor y la locura yacen en un marco alineado declarándole la guerra a la razón. César Moro tuvo la intención, muy *foucaultiana* por cierto, de entablar un diálogo con algunos pacientes de sanatorios mentales en Lima<sup>194</sup>. En su poema “A VISTA PERDIDA”, el poeta escribe algunos de sus más memorables versos: “La sublime interpretación delirante de la realidad // No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh locura de diamante”<sup>195</sup>.

Se condensa y se vuelve preclara, asimismo, el alma del trashumante. Su paso ligero y pesado por la tierra, las vicisitudes de vivir sin tierra, siempre a la expectativa del futuro:

---

<sup>192</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 23.

<sup>193</sup> Breton, André/ Éluad, Paul, *Diccionario abreviado del Surrealismo*, España, Siruela, 2015, p. 37.

<sup>194</sup> Esto devino en un pequeño texto titulado *La vida misteriosa de Julio Wesler o el milagro perenne de la poesía*, publicado en 1946 en México. Ahí dice: “Julio Wesler, para llamarlo por uno de sus nombres de elección, vive desde hace años en un Sanatorio. Parece que uno de los sitios que para su caso, especialmente es de los más benéficos en manos de la Psiquiatría cubierta aún de imponentes telarañas mentales.”

Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 210

<sup>195</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 27.

EL MUNDO ILUSTRADO (fragmento)

A una distancia

A la distancia

A pesar de la distancia

Con tu frente y tu rostro

Y toda tu presencia sin cerrar los ojos

Y el paisaje que brota de tu presencia cuando la ciudad no era no podía ser sino el reflejo  
inútil de tu presencia de hecatombe

Para mejor mojar las plumas de las aves

Cae esta lluvia de muy alto

Y me encierra dentro de ti a mí solo

Dentro y lejos de ti

Como un camino que se pierde en otro continente <sup>196</sup>

El amor continúa, sea luz o sombra, en el centro medular del libro, y los poemas están unificados principalmente por su anhelo o su pérdida:

BATALLA AL BORDE DE UNA CATARATA (Fragmento)

Los pies

Tu frente

Tu espalda de diluvio

Tu vientre aluvión un muslo de centellas

Una piedra que gira otra que se levanta y duerme en pie

Un caballo encantado un arbusto de piedra un lecho de piedra

Una boca de piedra y ese brillo que a veces me rodea

Para explicarme en letra muerta las prolongaciones misteriosas de tus manos que vuelven  
con el aspecto amenazante de un cuarto modesto con una cortina roja que se abre ante el  
infierno

Las sábanas el cielo de la noche

El sol el aire la lluvia el viento

---

<sup>196</sup> Moro, César, *Tomo II (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 28.

Encontramos así, un mensaje claro y contundente: sea mediante el amor en sus expresiones humanas y espirituales, o la locura, el abandono y el exilio, lo que se busca es denotar que la construcción racional de la época está equivocada. Se buscaba otra vez enaltecer la figura escandalosa y hastiada, que desde Baudelaire es la de quien resiste a la modernidad. El poema no es el fin, sino el medio para intervenir en la vida, para luego dictar un mensaje político y social. César Moro consigue con este libro no sólo el pleno reconocimiento de su entorno literario inmediato y pretérito, sino pasar a la historia literaria del Perú como una de sus figuras indiscutibles.

Sus poemas no son indescifrables, deben leerse en código. A veces, una simple frase o incluso una palabra da la llave para abrir el poema entero. Incluso en los versos que parecieran ligados al sinsentido, encontramos algo que quiere decirse: no se cae jamás en el absurdo total<sup>198</sup>. Según Roland Barthes, referido atrás en el trabajo, no es necesario responder sólo a qué se dice, sino cómo se dice. Los parámetros lingüísticos y sus modificaciones principales tienen una significación social: cambian en relación a su contexto histórico.

A esto sumémosle el sonido (o armonía poética) como punto de determinación creadora. Moro compone sus versos cual si fueran danzas, poco importa la significación y mucho lo audible en sus

---

<sup>197</sup> *Ibid*, p. 36.

<sup>198</sup> En este tenor, Carlos Pineda, académico e investigador de la UNAM, tiene un punto sobre la absurdidad y la obra de arte vanguardista; el cual refiere en última instancia al autor como un ser “arrojado al mundo” *heideggeriano* que ha olvidado el sentido de su existencia en la modernidad:

“Basadas en el principio de autonomía de la obra de arte (o no-arte como quiso dadá), las vanguardias literarias encontraron en la eliminación del sentido lógico del discurso, la anhelada autonomía de la expresión poética respecto a los paradigmas impuestos por el concepto aristotélico de mimesis; pronunciándose a favor de una legibilidad no referencial del texto poético, donde la forma de expresión es independiente del contenido siendo ella misma y su proceso creador el contenido del texto. Con esto se intentó eliminar el “asunto poético”, se abogó por la fragmentación del discurso, por la creación de neologismos y la “contaminación” lingüística, en pro del descentramiento receptor escatimándole los referentes reales a los que pudiera acudir para “descifrar” el “sentido” del poema.

[...]

Así, el lenguaje poético de la vanguardia tuvo, entre sus “afeites” estilísticos preferidos, la violación de las reglas sintagmáticas y, por tanto, la pérdida de semántica.”

Pineda, Carlos, “Poesía de la locura al cielo” en *Cuatro libros vanguardistas (1923-1934)*, México, CONACULTA/Ediciones del lirio, 2013, p. IX-X.

poemas. Diría Alfonso Reyes sobre la poesía: “Es el baile del habla”<sup>199</sup>. Esto va acorde con su tendencia natural al juego de palabras, sea en francés o en español (recordemos el “qué arcángeles tan negros pueblan la Puebla de los Ángeles”) en donde el sentido se pierde en pos de la caricia sonora. Los poemas de Moro hay que escucharlos para conseguir después entenderlos<sup>200</sup>.

Según vemos, la versificación surrealista apuesta de entrada a desestabilizar al lector, despojándole de inmediato de armas comprensivas. Ciertamente, esto ha alejado a más de un interesado. Pero, ¿no podríamos decir lo mismo de la obra de James Joyce o de Macedonio Fernández? Hay que buscar diversos elementos para comprender la obra artística, ser pacientes para encontrar ese pequeño detalle, tesoro para nosotros, que fundamente una explicación siempre inacabada por cierto aunque auténtica a su modo.

El tema de fondo en César Moro, al menos en poesía, es el amor. Detallaremos este punto en el siguiente apartado, pues ofrece una panorámica de su última etapa en México previo a su regreso final a Lima, y explica los motivos de alejamiento a su adorado Surrealismo. Y es que Moro amó al Surrealismo más que a André Breton y compañía, así como amó más al amor que al amante, fue un poeta de lo esencial más que de lo concreto. Situándolo así podemos leer mejor sus búsquedas y también sus fracasos, podemos incluso darle un sentido al espíritu de la época que atravesaba.

En sus años adversos o venideros, enfrentó la desesperanza gracias al erotismo y lo amatorio, ahí fundamentó sus creaciones y podríamos decir, su esperanza en lo humano. Avanzaba como proponía Lorca al decir: “...lo único que me importa, es vivir”. Esta característica de su obra y su vida, le conllevó penurias –como podemos constatar en sus cartas y poemas– que al mismo tiempo le hicieron creador de bellas obras de arte. Al igual que los surrealistas, creyó en las máximas de Arthur Rimbaud “...el amor ante todo” o “hay que reinventar el amor”, y a partir de ahí, caminó.

---

<sup>199</sup> Citado por:  
Bordelois, *Op. cit.*, p. 116.

<sup>200</sup> Esto contribuye en buena medida a la dificultad, que raya en lo imposible, de traducir los poemas franceses de Moro, especialmente los más encriptados en los juegos de palabras. Siempre hay algo que se pierde en las traducciones, pero en César Moro se expone claramente que el fenómeno de intercambio lingüístico en la poesía muchas veces es más bien un reto para el traductor.

Cf. Ferrari, *Op. cit.*



Encontró en su ideología personal una forma de responder al mundo y sus acontecimientos actuales. Tal es el caso de este poema que explica en más de un sentido el cúmulo de apuestas existenciales que tenía en relación al tema amatorio, que insistimos, en él era un componente ideológico:

1.

Amo el amor

El martes y no el miércoles

Amo el amor de los estados desunidos

El amor de unos doscientos cincuenta años

Bajo la influencia nociva del judaísmo sobre la vida monástica

De las aves de azúcar de heno de hielo de alumbre o de bolsillo

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<sup>201</sup>

El trashumante muchas veces se encuentra perdido o fuera de sí por un sentimiento de ausencia que responde a diversas causas: rupturas amistosas-amorosas (pérdida de lazos comunitarios), carencia de oportunidades laborales, falta de estabilidad emocional frente al futuro, anhelo de situaciones ligadas a su pasado natal. El frenético paso de César Moro en México y su partida explica lo anterior, puesto que sus creencias más grandes tuvieron un violento choque ante la realidad, de forma que redirigió los pasos y los de su obra en su última etapa vital. De esto hablaremos ahora.

---

<sup>201</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 40.

### 2.3 La ruptura con el Surrealismo y el regreso a Lima

*Mi viaje es una aventura; voy de nuevo a lo desconocido...*

*César Moro, Entrevista al dejar México*

Las disputas literarias e ideológicas de Moro continúan en México, y cuando en 1939 lanza el texto “A propósito de la pintura en el Perú”, el poeta se convierte a la distancia en un detractor de las corrientes emergentes de la plástica en su tierra natal. Su texto critica severamente algo que en tierras mexicanas se daba con regularidad: el impacto del indigenismo en el arte. Según Moro, había una posición más bien burguesa en esta estética, que ridiculizaba al indígena milenario y omitía las carencias actuales de su situación de clase. Resalta a la par, una serie de críticas contra los nacionalistas peruanos, que según el poeta, envilecían y detenían el paso del arte libre en ese país.

Por supuesto, encontró polemistas, entre ellos nada más y nada menos que José María Arguedas, el gran escritor y propugnador del indigenismo en su país. Hay una carta referida por Coyné, de Arguedas a Moro, que aún está bajo llave y que sin duda, puede ampliarnos el panorama de la discusión<sup>202</sup>. Lo que destaca en el escrito referido sobre la pintura, es que el autor de *La tortuga ecuestre*, detestaba las formas convencionales de la plástica peruana y con ello, a la sociedad convencional ligada a este gusto estético: confronta en sus críticas no sólo a los productores, sino a los distribuidores, difusores y consumidores del medio.

Recordemos que este es un punto importante para la sociología de la literatura en su sentido institucional o de comunicación: en las controversias entre artistas hay mucho en juego. La carrera de un escritor no se cuida sólo desde la literatura, sino que comprende una planificación estructural

---

<sup>202</sup> No obstante, la relación de Arguedas con Moro al final resultó en una fuerte reivindicación de parte del primero al segundo. Una vez muerto Moro, Arguedas estuvo ocupado por difundir su obra según cuenta Westphalen. Así lo cuenta el interesante epistolario entre estos últimos.

Cf. Arguedas, José María /Westphalen, Emilio Adolfo, *El río y el mar (Correspondencia 1939-1969)*, Perú, FCE, 2011.

en el medio. Así podemos entender la importancia del autor en tanto figura pública, lo cual conecta de forma directa con su peso en la historia literaria y cultural, de la historia en general<sup>203</sup>.

“A propósito de la pintura en el Perú” se convirtió en una declaración contra el canon plástico peruano. Transgredió asimismo en círculos próximos como son el literario o la crítica de arte. Moro, que ya era conocido por su serie de juicios irascibles, lo que le implicó también cierto alejamiento del medio cultural latinoamericano al apostar casi exclusivamente por el arte surrealista, que como hemos visto, en realidad era valorado por un limitado número de seguidores en América. El Surrealismo se reproducía –de forma a veces consistente y otras pobre– en círculos acotados, tanto en Europa como Latinoamérica. Es verdad que el comportamiento iconoclasta del surrealista, peruano o europeo, le hacía destacar en el ámbito artístico, pero también le conducía a un espacio marginal. Moro, consciente o no de ello, hace una de las defensas más apasionadas –y desmesuradas– del arte surrealista en su presentación a la *Primera Exposición Internacional del Surrealismo* de 1940, referida atrás.

En esos años, emergían algunos críticos atinados del movimiento. Cuestionaban los alcances y métodos, tanto como la ideología y la estética del Surrealismo. Un joven Octavio Paz escribiría: “El Surrealismo no ha hecho más que continuar lo que el Romanticismo inició; ahora, abandonado por las Musas moderadoras –musas del lenguaje– ha caído en la literatura”<sup>204</sup>. De igual forma, despuntaba el que sería el gran crítico del Surrealismo en Latinoamérica: Luis Cardoza y Aragón, poeta guatemalteco, que con sus posturas de amor-odio, confrontaría sin censura o miramientos al

---

<sup>203</sup> Analizar la cuestión “pública” del autor suele ser cada vez más frecuente y fructífero para los estudios literarios, los sociológicos incluidos. El poeta Pedro Serrano da una panorámica al respecto en su lectura de la vida y obra de T. S. Eliot y Octavio Paz.

Serrano, *Op. cit.* p.11-16.

<sup>204</sup> El caso de Octavio Paz es contradictorio: hay acercamientos y rupturas continuas, que terminan en un final amistoso con el líder del Surrealismo, André Breton. Paz reconocería la pertinencia del Surrealismo en tanto movimiento ideológico, una vez entablada una relación más o menos constante con los miembros activos del movimiento. Al final, el poeta mexicano se caracterizó por defender a ultranza los preceptos del Surrealismo, no sin criticar al mismo.

Paz, Octavio, “Estrella de tres puntas: el surrealismo” en *Obras completas II*, México, FCE, 2014, p. 135-173.

Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 718

movimiento y expondría el eurocentrismo del mismo. Cardoza y Aragón abogó por sistematizar un surrealismo latinoamericano<sup>205</sup>, postura que César Moro no vio, o no quiso ver.

Esta actitud le encerró en sus propias posiciones estéticas e ideológicas, estaba en una cárcel solitaria. Su situación en México –igual que en París– no fue cómoda y más de una vez fue desesperada: deambuló en diversos trabajos y domicilios (fue boleterero en el Palacio de Bellas Artes y trabajó en librerías del centro de la ciudad<sup>206</sup>). Obtuvo, como hemos planteado, cierto cobijo institucional del gobierno mexicano, dado que su situación legal constataba además de su validez como “estudiante de artes plásticas”, su condición de “inmigrante”<sup>207</sup>. Aunque esto último no le aseguró una condición económica ni a su llegada ni hacia el año de 1948, año de su retorno a Lima.

De forma parecida a Benjamin Péret y Remedios Varo<sup>208</sup>, pareja surrealista que arribó a México en 1941, César Moro sufrió pobreza e inestabilidad laboral perenne en nuestro país. Tuvo tres domicilios, diferentes empleos y una pareja, que más allá del morbo, nos es significativo recordar pues su relación con el cadete militar Antonio Acosta Martínez, quedó marcada en su historia personal tanto como en sus versos. Al tiempo, esta relación expone una serie de indicadores de la moral y las relaciones homoeróticas de la época no sólo en tierra mexicana, sino en Latinoamérica. Los códigos de relación entre hombres estaban fuertemente ligados a la censura, según veremos.

---

<sup>205</sup> Lourdes Andrade cuenta cómo Cardoza y Aragón acusa de reaccionario a Breton sin fundamento alguno. Discrepo con ella, pues aunque el terreno político el poeta galo se enmarcó en un pensamiento crítico, no así en el ámbito personal. Son reconocidas sus posturas autoritarias con los propios surrealistas y especialmente, su ortodoxa dictaminación en temas espinosos para él, como el sexual, como César Moro reclama. El moralismo “oculto” de la izquierda no es cosa nueva.

Cf. Andrade, Lourdes, *Para la desorientación general: Trece ensayos sobre México y el Surrealismo*, México, ALDVS México, 1996, p. 37-44.

<sup>206</sup> En Bellas Artes fue despedido por dejar entrar gratis a las personas sin recursos; en las librerías atendía de forma grosera a quien no le interesara la “alta literatura”.

Avilés, Marco, “César Moro: Varias veces maldito”, en *Revista Gatopardo*. Publicado el 19 de marzo de 2012. Consultado el 5 de marzo de 2020. Link: <https://gatopardo.com/perfil/cesar-moro-varias-veces-maldito/>

<sup>207</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 714.

<sup>208</sup> La pareja tuvo que asilarse en una vecindad mexicana en la capital, en la colonia Revolución. Los contrastes del entorno urbano marginal que experimentaron fueron demasiado para Péret, que en cuanto pudo regresó a París. No fue así con Remedios Varo quien se domicilió en México y se asumió en adelante tan mexicana como catalana.

La pasión y el erotismo ocultos caracterizaron a la amistad que entabló con Antonio, a quien dedicó una serie de cartas escritas en francés y español de enorme calidad literaria, que fueron luego rescatadas por sus amigos y publicadas después de su muerte. Aún hoy es un debate qué tan indicado es hacer públicos documentos personales de César Moro; en las ediciones que hemos consultado en esta investigación hay posturas divergentes: algunas omiten cartas por respeto al autor, otras las publican por su belleza. En cualquier caso, las páginas ahí están y hablan para quien lo desee.

También escribió poemas incluidos en estas misivas, textos de alto valor que no llaman mucho la atención hoy en día, pero que hace más de 50 años representaban –al menos moralmente– un delito. La relación que tuvieron además de oculta, fue marcada por la exclusión y la discriminación del entorno. Antonio vivía en el duro ambiente militar mexicano, que juzga en relación a la hombría; Moro era comprensivo del mismo, pues respondió a cada exigencia del amante con prontitud y compromiso. Fincaron una relación de amistad que en el caso del cadete, fue interesada.

Esto dio pie a unos años convulsos, llenos de peleas y escándalos. Antonio era un cadete dominante pero además pendenciero, que en más de una ocasión pidió ayuda a Moro para salir de la cárcel. Moro tuvo que hacer uso de sus limitados recursos para ayudar a su amante y su familia. Entre esto, destacan las cartas de amor, que amplifican a un poeta trémulo e inseguro, codependiente y ligado obsesivamente a su amante. Con ello se abre el sentimiento de abandono que el poeta a menudo enfrentaba en México, que pese a sus relaciones de amistad con los artistas –surrealistas y no surrealistas– encontraba periodos melancólicos recurrentes. La relación entre ambos termina más o menos en paz, luego de unos años de frenético “amor loco”.

No obstante, deja una pauta nostálgica y “quebrada” en el poeta, que a decir del trashumante, es sumamente significativa puesto que entró en un “Proceso de perversión y abyección o rechazo del Otro que nos permite comprender que hay existencias que no se sostienen con un deseo, siendo el deseo, deseo de objeto. Esas existencias se fundan en la exclusión”<sup>209</sup>. Después de Antonio, Moro se hundió aún más en su alejamiento de los demás, lo cual puede constatarse tanto en sus próximas relaciones interpersonales (que fueron cada vez menos) como en sus versos que comenzaron a encerrarse en su propio discurso.

---

<sup>209</sup> Carretero, Reyna, *Ultraestructura trashumante. Una gramática de la hospitalidad*. México. FOEM/UAMEX. 2016, p. 72.

Más que establecer juicios sobre esta relación, habría que analizar los componentes de la misma. Es interesante ver cómo el discurso poético, a la fecha, denota valores límite de la personalidad individual con respecto al otro. Hay una innegable representación de lo obsesivo y lo compulsivo que puede representar el amor en la poesía, pero esto aún no se quiere ver y mucho menos, cuestionar. Muchas veces lo insano se legitima con lo bello. Si bien las costumbres de la época han cambiado, hay que señalar que el caso de César Moro sólo es la punta del iceberg, pues detrás de las relaciones personales de los surrealistas –y de los artistas en general– hay una serie de relaciones de reproducción que denotan una intimidad fracturada y endeble.

A esto le podemos sumar la homofobia que Moro enfrentó no sólo desde el enfrentamiento con Vicente Huidobro. Es conocida la homofobia de André Breton y compañía, quienes pese a entablar también prácticas homoeróticas/travestis, despreciaban cualquier miramiento homosexual declarado. En relación directa están los hechos por sobre el discurso femenino: mientras enaltecían a la mujer como símbolo de la belleza y de lo eterno, minimizaban las obras de arte de ellas al grado que, sus artistas más representativas –como Leonora Carrington y Remedios Varo– terminaron por abandonar el movimiento. En efecto, el Surrealismo<sup>210</sup> abrió paso para cuestionar la moral sexual de su tiempo, pero ello no aparta de vicios y prejuicios a los integrantes de sus filas.

El periodo de relación con Antonio es para César Moro el más prolífico y reconocido por la crítica. Es un momento en el que cambia también su lenguaje de escritura poética, tal vez impulsado por el amor o por su situación mexicana, tal vez por ambas. Lo cierto es que los poemas escritos en este periodo, representan en Moro su inmortalidad, muchas veces agónica y desesperada:

ANTONIO ES DIOS...(fragmento)

ANTONIO es Dios

ANTONIO es el Sol

ANTONIO puede destruir el mundo en un instante

---

<sup>210</sup> Y las vanguardias artísticas en general, como hemos dicho, grandes poetas como Luis Cernuda o el propio Federico García Lorca (quien fue asesinado más que por comunista, por homosexual) sufrieron discriminación a causa de su identidad. Por otra parte está la pregunta aún irresoluta: ¿dónde estuvieron las mujeres en el Cubismo, Dadaísmo, Expresionismo, Surrealismo y demás? A la sombra, sin duda; más que ocultas, apagadas por el ego imperante de los hombres líderes de estos movimientos, que salvo por poquísimas excepciones, jamás reflexionaron en la cuestión.

ANTONIO nace caer la lluvia  
ANTONIO puede hacer oscuro el día o luminosa la noche  
ANTONIO es el origen de la Vía Láctea  
ANTONIO tiene pies de constelaciones  
ANTONIO tiene aliento de estrella fugaz y de noche oscura  
ANTONIO es el nombre genérico de los cuerpos celestes  
ANTONIO es una planta carnívora con ojos de diamante  
ANTONIO puede crear continentes si escupe sobre el mar  
ANTONIO es una montaña transparente  
ANTONIO hace dormir el mundo cuando cierra los ojos <sup>211</sup>

Entre la *affair* del poeta, arriban más surrealistas al continente americano: “Entre 1941 y 1924, llegan a México numerosos surrealistas: Esteban Francés, Jacqueline y Gordon Onslow-Ford, Benjamin Péret y Remedios Varo; al año siguiente Leonora Carrington, Pierre Mabille. Breton, por su parte, se acoge a Nueva York, donde ya están Masson, Seligmann, y llega luego Ernst”<sup>212</sup>. Y pese a que sus amigos del periodo francés se encontraban más cerca que otrora, Moro empieza a dudar respecto a su estancia en México, y escribe a su hermano una serie de cartas donde considera seriamente el retorno a Lima<sup>213</sup>.

Fueron años difíciles para el poeta, que cayó enfermo en 1943 y tuvo que ser atendido en un sanatorio que el poeta mexicano –y médico– Elías Nandino dirigía. Jamás se supo de este percance pues tampoco tuvo consecuencias mayores. Esto tiene qué ver con sus deseos de salir, aunque le angustiaba la posibilidad del viaje, de cualquier viaje. Las crisis mentales son una dolencia característica de nuestro tiempo, cada vez más acentuadas ante la agobiante realidad.

Resaltan a la par de estas afecciones, los señalamientos que Moro lanzó al Surrealismo en 1944, año decisivo para el poeta según André Coyné, por primera vez en tono de denuncia contra la publicación *VVV* en la que Breton junto con otros militantes, habían lanzado los *Prolegómenos a un*

---

<sup>211</sup> Moro, César, *Tomo II (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 202.

<sup>212</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 719

<sup>213</sup> *Ídem*.

*tercer manifiesto del Surrealismo, o no.* La cuestión de la intimidad y la sexualidad son centrales en esta discusión, ¿qué tanto habrá afectado la experiencia de la relación con Antonio y su ocultamiento para esta nueva postura? Lo que es visible, es el cambio de tono en el escrito de César Moro, claramente disconforme:

El último número de VVV no hace sino acentuar la urgencia de decir una vez por todas que no basta el deseo, ni la persistencia para arrogarse el derecho de convencer y pretender a dirigir la conciencia de los hombres lúcidos de esta época.

Uno de los más graves reproches que debe hacerse al surrealismo es el haber descuidado llevar a sus últimas consecuencias una de sus más importantes aportaciones al acervo literario, artístico, humano por mejor decir: el empleo del psicoanálisis como medio de expansión del espíritu humano dentro del terreno hasta entonces nebuloso de la actividad estética. Esta no es una afirmación en el aire; no es caprichosa aseveración sin fundamento. Basta referirse, entre otras cosas a *Recherches sur la sexualité* en uno de los últimos números de *La Révolution Surréaliste*, en un tono conminatorio no basta a ocultar la carencia del surrealismo frente al problema de la sexualidad en el siglo XX...<sup>214</sup>

Si Moro realizó una defensa a ultranza de los preceptos del Surrealismo, no fue omiso a la situación que planteaba los temas de orden íntimo: le afectaron personalmente. Por primera vez cuestionó –y en serio– los dictámenes ideológicos de sus “padres fundadores”. Entra en tenor su serie de participaciones con la revista *Dyn*, de Wolfgang Paalen, que en uno de sus números publica un texto titulado “Farewell au Surréalisme”<sup>215</sup>. Paralelamente, el poeta peruano encuentra en el psicoanálisis –y no en el surrealismo– las posibilidades de profundización del debate, una esperanza.

Continúa así su denuncia:

Mientras el hombre no tenga conciencia total de sus propios problemas íntimos, de su sexualidad bien o mal orientada, mientras no sepa a qué obedecen ciertos reflejos condicionados psíquicos, no podrá pretender ser guía ni resolver en lo esencial los

---

<sup>214</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 205-206.

<sup>215</sup> Hernández Echávarri, *Op. cit.* 19.



conflictos colectivos. Al surrealismo corresponderá haber planteado con mayor valentía tales problemas sin haber, desgraciadamente, como antes decíamos, llevado a sus últimas consecuencias tal búsqueda. Queda pues entendido que hasta nuevo aviso corresponde al psicoanálisis la liberación de la libido y por consiguiente del individuo y de la colectividad.<sup>216</sup>

Este desencanto del Surrealismo es para César Moro un desencanto del mundo. La ruptura total se encuentra luego de una reseña hacia *Arcano 17* (libro de poemas de André Breton) publicada en la revista *El hijo pródigo*, donde se ataca al autor del libro con notorios sentimientos encontrados. Pese a ello, se deja ver que la intención de Moro era decir un adiós definitivo al movimiento que amó y defendió: “Otros libros de Breton deberán restituirnos la atmósfera apasionante de la revelación en la que se produjeron sus libros anteriores; sin lugar a duda, si el autor rectifica, enriquece su disponibilidad frente a la vida, frente al amor, frente a las esencias de todo conocimiento tangible”<sup>217</sup>. Pese a esto, los surrealistas le rindieron pleitesía al peruano *post mortem*.

Una consecuencia lógica en este escenario: su ruptura con la política. Como nos cuenta André Coyné: “Al alejarse del surrealismo, Moro ha roto con la política. En diciembre de 1944, (escribe) a Westphalen, cuya opinión diverge algo de la suya: “Para mí la cosa es simple: la política no me interesa en absoluto. Encuentro que se ha perdido mucho tiempo haciendo predicciones [...] y posando de salvador de esa gran abstracción: la masa”<sup>218</sup>. Este declive existencial le resultó físico, pues además cayó en una serie de enfermedades que le pusieron “más cerca de la muerte que de la vida”. Sin duda hay un cúmulo de factores personales que impulsaron su caída: el desencanto amoroso, el adiós al surrealismo, la nostalgia cada vez mayor de Lima. Y cabe destacar un elemento más: la derrota moral que representó ver emerger el totalitarismo en Francia, Alemania, España, países que consideraba libres y que no podrían ser nuevamente los mismos. El Surrealismo, con todas sus buenas intenciones, no pudo detener la marcha violenta del fascismo ni del estalinismo. Esto perneó en lo más hondo de Moro, quien vivió sus últimos años en México como un decadente.

---

<sup>216</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 207-208.

<sup>217</sup> *Ibid.* p. 170.

<sup>218</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 722

Continuaba con publicaciones y críticas literarias. Retornaba al “arte por el arte”, a la búsqueda de una estética sin preocupaciones políticas. Su actitud derrotista se volvió característica en su persona. Su lenguaje y sus poemas destilaban tal sentimiento, que buscaba hundirse sobre sí mismo cada vez más. La noche se vuelve su palabra favorita, la oscuridad su refugio, su sangre corriendo en el fuego de la desesperanza. Fue un “oscuro entre las sombras” si hacemos paráfrasis del poeta Virgilio, y en esa eterna oscuridad caminó hundiéndose cada vez más en la inevitable desesperanza:

#### EL AGUA EN LA NOCHE (fragmento)

VI

Bajo tierra

Que conoce el sabor acre

De la tierra y del silencio

En la noche del corazón

¡Ah! si pudiese darle un nombre

Sería

Sangre que corre

Sobre el fuego de la desesperanza.<sup>219</sup>

Para colmo, en 1946, muere su hermano José, “Pepe”; a quien en sendas cartas recuerda con amargura por no poder despedirse: “Aún recuerdo las cenas a que nos invitaba Jesús cuando vivían por la Avenida del Progreso. Qué terriblemente pronto pasó la niñez, la juventud y ahora estamos al término de nuestra vida. No sabes la urgencia que tengo de llegar al lado de mi madre”<sup>220</sup>. La urgencia por salir de México es cada vez más insistente; en su contradicción característica, Moro refiere a sus amigos: “Siempre la huida de nosotros mismos, ése es el viaje, pues el hombre no está hecho para viajar<sup>221</sup>”.

---

<sup>219</sup> Moro, César, *Tomo II (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 169.

<sup>220</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 723-724.

<sup>221</sup> *Ibid*, p. 724.

Hemos dicho ya que la narrativa que configura al trashumante es precisamente, la del desplazamiento, también podemos decir, la desterritorialización: “...encuentro en el que cada uno empuja al otro, lo arrastra a su línea de fuga, en una desterritorialización conjugada [...] Lo que Fitzgerald llamaba una verdadera ruptura: la línea de fuga, no del viaje a los Mares del Sur, sino la adquisición de una clandestinidad”<sup>222</sup>.

No obstante, el cariño que México sembró en Moro se demuestra en diversos de sus escritos personales y poéticos; en referencias tanto a sus amigos como a los paisajes naturales y culturales que conoció. Pese a ser tan renuente a la religión –tocaremos este tema después– quedó impactado con la Capilla del Rosario en Puebla, así como con las ruinas y el *folklore* mexicano. Ya vimos previamente lo que significaron para él amistades como la de Agustín Lazo o Xavier Villaurrutia. Antes de dejar nuestro país, realiza a sí mismo una entrevista donde asevera: “Se me antoja decir que el recuerdo de México será una experiencia tan adherida a mi vida futura que toda ella estará condicionada por este recuerdo que nunca dejará de ser actual”<sup>223</sup>.

Lo que vemos es a un trashumante en su dimensión central: desde aquella necesidad de viajar, aunque no le guste, que está inserta en él como mera condición de supervivencia. Y al encontrarse desvalido, sin una comunidad que le apoye, su existencia peligra como refiere Reyna Carretero:

El héroe trashumante, sin embargo, sólo puede sobrevivir en grupo, en una comunidad que le otorgue reconocimiento y simultáneamente su pertinencia, su identidad. Las comunidades tradicionales aportaban estructuras de sentido ajenas a nosotros, los millones de trashumantes urbanos, quienes somos los que precisamos de la conformación de una comunidad hospitalaria y trashumante en este nuevo milenio.<sup>224</sup>

Sin el amparo del Surrealismo y sus integrantes César Moro fracturó no sólo a su comunidad (trashumante) sino a su identidad constitutiva. Continuamos con Carretero: “La pérdida de la

---

<sup>222</sup> Texto de Gilles Deleuze y Claire Parnet, en *Diálogos* (p. 53-54):

Citado en: Carretero, Reyna, *Ultraestructura trashumante. Una gramática de la hospitalidad*. México. FOEM/UAMEX. 2016, p. 50.

<sup>223</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 237

<sup>224</sup> Carretero, *Op. cit.*, 41

brújula y el desgarramiento del horizonte cotidiano se convierten así en las condiciones de emergencia de una experiencia migratoria en la actualidad, en la mayoría de los casos en su connotación negativa: con sufrimiento corporal, separación de los seres queridos, pérdidas materiales; y escasamente como gozo, como experiencia ambulatoria y lúdica”<sup>225</sup>. Y es que el peruano fue un viajero más bien a la fuerza, migrante en búsqueda eterna de escenarios nuevos que completaran su identidad y ambiciones personales.

Al dejar México, buscó en la familia y el entorno natal un último alivio, un consuelo a las decepciones que le persiguieron durante su vida y terminaron por convertirle en un poeta –si bien de altos vuelos– continuamente desesperanzado. Es por ello que además, el trashumante está ligado al “destino trágico” y al tiempo, “heroico”<sup>226</sup>.

Junto con Moro, hacia finales de la década de 1940 abandonan el país buena parte de los surrealistas que llegaron a la par del vate limeño. Entre los que se quedaron destacan: Wolfgang Paalen, Alice Rahon (ex-esposa de Paalen), Leonora Carrington y Remedios Varo. Encontraron a la postre algo que Moro no: éxito artístico y económico.

¿Qué pudo salvar a este poeta arrojado a la desgracia personal e histórica de su destino? La poesía fue su apuesta inicial y última. Así queda inscrito en su último poema escrito en México<sup>227</sup>. que podemos notar, envía el claro mensaje de sus únicas esperanzas, fijas en lo poético, por encima incluso de lo humano. Y es que la última referencia ideológica que podemos encontrar en la vida de César Moro, es precisamente, la poesía.

Con este bello poema, por demás explicativo y que sirve de glosa a lo dicho, cerramos la este segundo capítulo:

## VIAJE HACIA LA NOCHE

---

<sup>225</sup> *Ibid*, p. 40

<sup>226</sup> *Ibid*, p. 62.

<sup>227</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 726.

el cuerpo en llamaradas oscila  
por el tiempo  
sin espacio cambiante  
pues el eterno es el inmóvil  
y todas las piedras arrojadas  
al vendaval a los cuatro puntos cardinales  
vuelven como pájaros señeros  
devorando lagunas de años derruidos  
insondables telarañas de tiempo caído y leñoso  
oquedades herrumbrosas  
en el silencio piramidal  
mortecino parpadeante esplendor  
para decirme que aún vivo  
respondiendo por cada poro de mi cuerpo  
al poderío de tu nombre oh Poesía.<sup>228</sup>

---

<sup>228</sup> Moro, César, *Tomo II (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 208-209.

### 3.1. Regreso a “Lima la horrible”

*Algo te identifica con el que se aleja de ti, y es la facultad común de volver:  
de ahí tu más grande pesadumbre.  
César Vallejo, [Algo te identifica...]*

Podemos catalogar al exilio de Moro, como él mismo lo denominó “un exilio lírico”. Un exilio que responde a circunstancias políticas tanto como estéticas: que unifica la situación vital siempre en relación con la poesía. Tan pronto regresa a su tierra comienza a firmar sus poemas desde “Lima la horrible”, categorización que se ha vuelto popular en nuestros días en el país andino gracias a la novela homónima hecha por Sebastián Salazar Bondy, escritor y poeta peruano<sup>229</sup>. Encuentra en su última vuelta al país natal, una “ciudad doliente”, concepto relacionado con la trashumancia que Reyna Carretero explica de la siguiente forma:

La ciudad doliente de la que nos habla Dante puede ser vivida en las metrópolis contemporáneas dentro de todos los ámbitos mencionados (paraíso, purgatorio e infierno); sin embargo, nos concentramos y comenzamos con el averno [...] Así, el infierno es el lugar donde millones de personas deambulan de un lado a otro, para ir a sus trabajos mal pagados, cuando lo tienen, o como en el caso de la indigencia trashumante, para vagar en busca de un lugar de refugio que les permita sobrevivir.<sup>230</sup>

En este último capítulo hablaremos de las repercusiones de los viajes a Moro en su último paraje: Lima, tierra que le vio nacer y morir. Al tiempo, discutiremos la última parte de su obra, que se tornó críptica y progresivamente hermética. Esto último, por cierto, más que un elemento que nos aleja del análisis, es un indicador lingüístico-sociológico muy valioso. De igual manera, haremos una relación de hechos en relación al impacto futuro de su obra, así como las controversias que surgieron *post mortem*; discutiremos a medida de lo posible el legado literario que ha tenido y tiene el poeta. Finalmente, antes de englobar una serie de conclusiones de la investigación, elaboraremos

---

<sup>229</sup> Salazar Bondy, Sebastián, *Lima la horrible*, Perú, Concepción: Editorial Universidad de Concepción, Cuarta edición. 2002.

<sup>230</sup> Carretero, Reyna, *Ultraestructura trashumante. Una gramática de la hospitalidad*. México. FOEM/UAMEX. 2016, p. 45.

una serie argumentativa con respecto al Surrealismo latinoamericano a partir de César Moro: sus principales componentes y ámbitos divergentes con respecto al movimiento artístico europeo.

Antes de hablar del nexo entre la vida y obra de César Moro en esta etapa, me gustaría enmarcar el proceso de evolutivo de su obra, así como su impacto en el Campo Literario (principalmente peruano y mexicano). Observada al final de su vida, la producción del poeta es sobresaliente por su fecundidad y multiplicidad de enfoques: cada vez que regresemos a sus páginas podemos observar nuevos enfoques analíticos/críticos y estéticos. A esto debemos añadir, que una vez perpetuado su regreso a Lima en 1948, Moro solamente había publicado *Le château de grisou* (1943) y *Lettre d'amour* (1944). Incluso su poemario más representativo, *La tortuga ecuestre* (escrito a finales de la década de 1930, referido atrás) no vio luz en su vida. Lo que viene entonces es el cuestionamiento de la situación de publicaciones de Moro: ¿carecía de contactos para ello?, ¿qué le impidió publicar de forma regular?, ¿provocó su olvido él mismo?

A diferencia de su obra en prosa, que por lo regular fue publicada en revistas de renombre en México, Perú, Estados Unidos y Francia, la poesía de César Moro se mantuvo oculta incluso para muchos de sus más próximos allegados. Una vez muerto el poeta, se encontraron y posteriormente ordenaron múltiples documentos, compuestos como libros o *plaquettes*, y no sabemos qué tanto de su obra se perdió en el proceso. André Coyné habla de ello, dado que la familia y heredera de la obra de César Moro, al no encontrar valor económico en sus obras, estaba dispuesta a tirar – literalmente– a la basura los escritos que después tendrían valor cultural en un nivel nacional<sup>231</sup>.

¿A qué se debe este ocultamiento?, ¿es deliberado o impuesto por las restricciones de su tiempo? Como respuesta primera, encontramos que responde a un cúmulo de factores objetivos y subjetivos. Se relacionan situaciones de voluntad individual, ideología y censura de orden institucional. En este punto se hace más claro un aporte de la sociología de la literatura frente a la crítica literaria: mientras la crítica conduce su línea de estudios en tenor de la obra, la sociología de la literatura, –y en este caso, de la poesía– puede indagar sobre el impacto social de las mismas incluso mientras están en proceso de realización; la vida de un autor en momentos puede iluminar pasajes

---

<sup>231</sup> Dice Julio Ortega: “Si hoy es posible conocer esa obra es porque André Coyné conservó los papeles de Moro”.

Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. XLIII.

inexplicables desde la obra y viceversa, juegan de manera complementaria. Nuestra metodología hasta el momento nos ha hecho entender a un poeta y a sus poemas, que pese a su voluntad de oscurecerse, nos otorga ciertos elementos de comprensión.

No podríamos entender el destino de la obra de un poeta sin considerar su ruta existencial y los avatares de su tiempo. En vida, César Moro buscó el viaje también para *ocultarse*: de su educación católica, de la discriminación que sufrió, de la persecución política, etc. El cambio de nombre y despedida escritural al español son sólo un par de ejemplos de lo que atravesó este poeta para no salir a la luz, para mantenerse “detrás de las bambalinas”; el filósofo Jacques Attali asevera: “el hombre nace del viaje; tanto su cuerpo como su espíritu son moldeados por el nomadismo”<sup>232</sup> y con ello asimismo, indica que el viaje humano es quien hizo nacer el arte. Su marginalidad, que a veces disfrutaba y otras despreciaba, era invocada por él mismo.

Emilio Adolfo Westphalen llamó a cuestionarnos por qué aún no encontramos extraordinario a un peruano que escribió en francés como Moro; y podríamos responder que, precisamente esta es la condición primordial de su ocultamiento: rehuir de sí mismo y de los demás mediante la búsqueda de la singularidad, ir a la contra de la opinión general o las convenciones artísticas. Esto a veces más que cuestión de voluntad, es por imposición, pues cabe preguntarse: ¿quién no querría dejar atrás un ambiente opresivo?

La actitud de Moro con respecto al destino de sus publicaciones va en tenor de la ideología surrealista relativa al destino de las creaciones, misma que despreciaba la elaboración de una “obra” o de una vida “de artista”. André Breton y sus cofrades buscaron plasmar en las obras de arte un medio, pues como hemos dicho: su fundamento principal se encuentra en cambiar la vida y sus estructuras sociales<sup>233</sup>. A la par, encontramos en el poeta peruano una “voluntad de marginalidad” explícita en diversas formas: su escritura en francés (que según el poeta y traductor Américo Ferrari habló por “extranjero y extrañado”<sup>234</sup>), su crítica incesante –muchas veces desmesurada–, su carácter temperamental, su constante desafío ante cualquier autoridad o figura autoritaria –incluso

---

<sup>232</sup> Attali, Jacques, *El hombre nómada*, Colombia, Luna libros, 2010, p. 13

<sup>233</sup> El caso paradigmático es el de André Breton, quien despreció de forma consecuente, hasta prácticamente el final de su vida, la publicación consecutiva de su obra.  
Cf. Abeleira, *Op. cit.*

<sup>234</sup> Ferrari, *Op. cit.*



surrealista<sup>235</sup>. Tales características le aislaron paulatinamente no sólo del medio artístico, sino de la sociedad en general. Empero, hay que reconocer que sus obras más representativas las escribió en español: encontramos con ello un distanciamiento lingüístico relativo, puesto que si bien despotricó contra el idioma natal y adoptó el francés, no dejó de comunicarse en lengua hispana. Muchos de sus últimos poemas son escritos en español que si bien se tornan misteriosos, dan cuenta de un alma en conflicto por definirse, en una lucha constante de transparentar su identidad.

Y en este punto hay que detenernos, pues Moro estaba consciente –en cierta medida– de ello. La última parte de su obra se caracteriza por el hermetismo casi absoluto de sus poemas<sup>236</sup>. Una interpretación sobre ellos se vuelve más difícil que nunca, salvo por algunos pasajes, donde encontramos referencia directa a la situación de su exilio: “Acá me tienes en el exilio / Hablando un lenguaje de piedra / A los oídos del viento // En el tiempo infinito / Se han secado las lágrimas /<sup>237</sup>“. Este último periodo, que podríamos denominar “de ocultamiento” (lingüístico más que otra cosa), conllevó grandes dificultades para la recepción de la obra *moreana*, en palabras del poeta Ferrari:

La consecuencia desde el punto de vista de la recepción de la obra poética es que, por una parte, los posibles lectores hispanos que en su mayoría no saben francés se ven obligados a leer a Moro en traducciones casi imposibles, ya que una buena parte de esta obra ha sido escrita en un francés casi imposible y lleno de extraños juegos de palabras propiamente intraducibles a otra lengua, por lo menos conservando su carga poética; y por otra parte los lectores potenciales de lengua francesa, salvo reducidos núcleos de lectores de literatura surrealista, ignoran por lo general hasta la existencia de ese extranjero a quien le dio por ponerse a inventar textos extraños en lo que ellos llaman la lengua de Molière: no

---

<sup>235</sup> Igual que Remedios Varo, César Moro utilizaba el humor para desafiar a los líderes del Surrealismo, o sus preceptos principales. Emilio Adolfo Westphalen comenta que Moro gustaba de juntarse con soldados de la U.R.S.S. en plena crisis estalinista. Actitudes de esta índole fueron recurrentes en el poeta, a manera de declaración libertaria o búsqueda de independencia, pese a todo, del propio Surrealismo.

Westphalen, *Op. cit.*, p. 205-217.

<sup>236</sup> A decir de Yolanda Westphalen, otra de las grandes difusoras de la obra de César Moro –y recientemente fallecida– encontramos tres partes fundamentales: a) etapa vanguardista, b) etapa surrealista y c) etapa surrealista independiente.

Westphalen, Yolanda, *César Moro: la poética de lo ritual y la escritura mítica de la modernidad*, Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 2001.

<sup>237</sup> Ferrari, *Op. cit.*

entenderían, si los leyeran, ciertos juegos de sonidos que el poeta ha querido hacer en francés pero que por la fonética le han salido espontáneamente en castellano.<sup>238</sup>

Esta es la última parte de su producción literaria que además de difícil o inaccesible (para el lector, editor o traductor), podríamos denominar de independencia del autor en su obra. Consiguió quizás, hacer un “surrealismo independiente” como señala Yolanda Westphalen cuando hace una recuperación integral de las influencias que durante su vida ha recogido para despuntar una identidad propia, que habla sin confundirse. Discrepo de este último punto: el Surrealismo de César Moro fue original de principio a fin, jamás aceptó del todo el canon impuesto<sup>239</sup>.

En este punto de su vida, Moro no quedó ni en el Surrealismo ni fuera de él: se fijó en un auténtico “no lugar”. Cada una de sus acciones, así como de las condicionantes históricas que hemos visto atravesarle, contribuyeron a que llegara a este sitio: el poeta se distanciaba del canon surrealista, pero al mismo tiempo, reincidía en él. Como vemos, no posee una sola identidad, sino que la destruye y reconstruye a medida de sus circunstancias: el hombre no es un ente definitivo sino que responde a su tiempo y frente a él, se modifica.

Hablamos antes de una deliberada búsqueda por mantenerse a la sombra, sin luminarias excesivas. César Moro quiso tejer una obra poco accesible para cualquier “amateur” o simple interesado. Tal posición estética es sin duda, ideológica. Consideraba a su poética una religión, hubiera estado dispuesto a dar su vida por ella, igual que André Breton<sup>240</sup>. Es interesante ver este tipo de obras “herméticas”, que no son nada excepcionales durante el s. XX: marcan una pauta entre el autor y el lector, exigen a determinado círculo social –no necesariamente acomodado– búsqueda y paciencia

---

<sup>238</sup> *Ibid*

<sup>239</sup> Esto más que decirse a manera de máxima sin sustento, tiene una fuerte base argumentativa si descomponemos su obra en un análisis lingüístico y poético. A propósito del tema, podríamos enunciar el uso de la palabra “como”, que para los surrealistas fundadores fue esencial y para César Moro, algo menos que efímera en sus creaciones. Este es tan sólo un elemento que destaca el gran número de particularidades que cabrían en una lista, propia de un estudio más bien filológico y que tiene lugar en un sitio distinto a esta tesis.

André Breton tiene diversas defensas del “como” a manera de vehículo para arribar a otros mundos poéticos y extramundanos.

Cf. Breton, André, *La llave de los campos*, España, Libros Hiperión, 1976, p. 125-128.

<sup>240</sup> “Por su poética André Breton hubiera dado la vida”.

Cardoza y Aragón, Luis, *André Breton atisbado sin la mesa parlante*, México, UNAM, 1982. p. 22.

para adentrarse a la obra. En lo que respecta a la sociología sobre el recorrido a este tipo de textos, podemos decir que una obra como la de César Moro jamás venderá lo que hacen los poetas de versos fáciles de digerir para el público convencional: este tipo de textos determinan cierto exilio editorial expreso en su impacto de consumo en el Campo literario. El consumo de la obra *moreana* es nimio tanto en Perú como en Latinoamérica, y ni hablar de Francia.

Tal hermetismo tiene connotaciones simbólicas, se asocia al ocultismo. Tan caro para Breton como encontramos en su *Arcano 17*, así como para César Moro en sus últimos poemas. Al respecto, Theodor Adorno, próximo a Georgy Lúkacs, descalifica al ocultismo con la siguiente lógica:

...regresión al pensamiento mágico bajo el capitalismo tardío asimila dicho pensamiento a las formas típicas de ese capitalismo. El ocultismo es un movimiento reflejo sobre la subjetivización en todo sentido: un complemento de la cosificación. Cuando la realidad objetiva aparece ante los mortales tan sorda como nunca, enconas procuran arrancarle el sentido con la ayuda del abracadabra. Indiscriminadamente suponen en ese sentido en mal más a mano, o sea: la razonabilidad de lo real, con el cual ya no concuerdan, suplantando por mesas que saltan y montículos que emiten rayos. El Ocultismo es la metafísica de los imbéciles. lo subalterno de los medios es tan poco casual como lo apócrifo, lo necio de lo revelado. Desde los tempranos días el espiritismo, el más allá, no han comunicado nada más que saludos de la abuelita muerta y la profecía de un viaje en perspectiva. La fétida magia no es más que la fétida existencia que refleja. De ahí que se acomode tanto a los desapasionados.<sup>241</sup>

Esta larga cita explica de forma puntual algunas de las divergencias centrales del realismo marxista (Lúkacs, Adorno, Sartre) en contraposición con las poéticas místico/revolucionarias (Benjamin, Bachelard, Camus). Muestra un conflicto de ideologías que además refiere a las dos grandes temáticas del s. XX imperantes en la poesía, según Octavio Paz: ocultismo/misticismo y revolución<sup>242</sup>. Ambas por cierto, fueron recogidas por prácticamente todos los surrealistas –como Moro– y potenciadas o rechazadas, pero jamás evadidas.

---

<sup>241</sup> Citado por Cardoza y Aragón.  
*Ibíd*, p. 19

<sup>242</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira (Edición facsimilar conmemorativa 50 aniversario)*, México, FCE.

Con el tiempo se verán los descubrimientos o fracasos que conlleve analizar este tipo de textos ocultistas, si bien fantásticos en apariencia, ricos en aportes de toda índole: científica o no. Lo cierto es, que como dijo Walter Benjamin en su pequeño e iluminador ensayo *El Surrealismo*, tenemos limitado el campo de visión en tenor de los aportes de estas “ciencias ocultas”, que más bien pueden ser llamadas paganas o heréticas pero que algo tienen qué decir respecto al pensamiento universal<sup>243</sup>.

Si ahondamos en el debate espiritual/religioso configurado alrededor de César Moro, encontramos que el vínculo al satanismo y lo demonio, finalmente ligado al ocultismo, son más que explícitas. Este nexo no es nuevo, de hecho tuvo un momento cúspide en el simbolismo francés, especialmente en los llamados “poetas malditos”, recordemos nuevamente a Baudelaire. Además, de forma recurrente encontramos frases heréticas, en franco ataque a la religión judeocristiana de tono sardónico o introspectivo. En especial llama la atención la serie de poemas *Dios está a la puerta*, firmada en 1952 ya en Lima donde estipula algo más que un juicio provocador, pues se ahonda en el sentimiento de abandono divino del hombre moderno:

#### DIOS ESTABA EN LA PUERTA I

Pero Dios probablemente se quedó en la puerta, en su puerta ignorándose a él mismo e irnorando todo desde su puerta porque la inteligencia suprema es sólo el vacío absoluto, la ausencia caliente de inteligencia, la nada girando sobre sí misma, proyectando por todas partes sus lentejuelas de amianto invisibles ante todos.

Y yo solo he visto a Dios desde toda la eternidad ante su puerta que no estaba detrás de él ya que no lo era uno.<sup>244</sup>

En estos versos descubrimos un poeta con pocas certezas espirituales ante la muerte de dios. Entendemos gracias a este tipo de posicionamientos, ciertas divergencias con autores como César Vallejo, a quien Moro y Westphalen reconocieron siempre a la distancia por sus poesías ligadas a un

---

<sup>243</sup> Benjamin, Walter, *El Surrealismo*, España, Casimiro, p. 49-54.

<sup>244</sup> Moro, César, *Tomo III (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 187

sentimiento católico. Si bien la época era frenética y la ideología religiosa debía ser aniquilada por tipos como los surrealistas, no podemos soslayar que fueron desmesurados estos juicios hacia la poética de Vallejo, en tenor de su interés teológico. Tanto el ácrata como el ateo también pueden ser fanáticos y perder una visión crítica.

Ahora, no podemos catalogar a Moro de ateo y ocultista (aunque a Breton sí). Tampoco podemos juzgar si uno u otro poetas son apasionados por adscribirse a determinadas búsquedas espirituales, en tanto sociólogos nuestro papel es intentar acceder a sus vías de exploración. Moro quería también *mostrarse*, dado que en sus creaciones –en cualquier etapa de ellas– encontramos la sinceridad que toda pieza artística requiere para consumarse como tal. Hay un juego dialéctico entre el ocultamiento lingüístico y la exposición de la vida del artista en las palabras que este escribe.

Encontramos aquí una actitud contradictoria, puramente moderna. Se entiende en sus firmas desde “Lima la horrible” que muestran un sentimiento de amor/odio por su estancia actual; pero también en las críticas literarias que encontramos en sus primeros años de vuelta a la capital peruana. Escribe y publica en *Las Moradas* en abril de 1948 una larga y esmerada<sup>245</sup> defensa de Marcel Proust, autor que nada gustaba a los surrealistas por su condición burguesa. Moro va más allá y encuentra no sólo la riqueza literaria del francés (a quien adjudica “la más grande obra literaria del s. XX”), sino la notable defensa que hace sobre sus acusaciones contra su homosexualidad: “Jamás un escritor, no hombre de ciencia, había tratado el tema tabú de forma tan noble”. Hay aquí una respuesta implícita hacia André Breton, a propósito de la controversia referida antes.<sup>246</sup>

Moro se concilia con Proust no sólo por el tema de la intimidad sino en lo personal; como es recurrente en la crítica literaria, el autor analizado y el que escritor que analiza, tienden una relación en la que ambos se confunden, pareciera que el peruano hace uso de la situación del francés para defenderse a sí mismo:

---

<sup>245</sup> Ricardo Echávarri destaca la excelsitud de la crítica literaria en la obra de César Moro, que no descuidó estéticamente ni un momento, dándole un lugar autónomo e importante en todo momento.

Hernández Echávarri, *Op. cit.* p.

<sup>246</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 241-251

El autor –Proust, a pesar de sus más terribles insomnios que duraron lo que duró su vida, jamás despertó– siempre tuvo la trágica felicidad de vivir, de amar, bajo la clarividencia del sueño, a la luz de la vigilia; del encuentro de esas dos fuerzas resolviéndose en un camino ascendente brota el manantial prodigioso, la agonía sin segundo de su obra. Su obra no es producto de un azar feliz. La más severa lógica, la más rica y fiel de las memorias la engendran.<sup>247</sup>

Con ello podemos decir que igual que en Proust, la obra de Moro no es un azar feliz. Tampoco su vida, que demuestra a su regreso a Lima un alivio por estar cerca de su familia, acompañado de un sentimiento de inconformidad, de desapego: “Latinoamérica es un continente prodigioso habitado por pigmeos”<sup>248</sup>, escribió. Además, al carecer de recursos en su retorno a su país, el poeta tuvo que regresar a vivir con su madre en el 685 de la avenida La Colmena entre la Plaza San Martín y la plaza Bolognesi, frente al Colegio La Inmaculada, del cual Moro fue expulsado de joven, por cierto<sup>249</sup>.

Gracias a sus relaciones con Westphalen y su esposa Judith, Moro pudo conseguir un empleo en la Universidad de San Marcos, de orden burocrático. La mala suerte que le acompaña sigue, pues pierde parte importante de su obra plástica hecha en su estancia mexicana. El año de su regreso conoce a André Coyné, quien además de ser su última pareja sentimental y albacea, se dedicó en vida a reivindicar de forma incansable tanto a la figura como a la obra de César Moro, menospreciadas ambas por diversos personajes institucionales/gubernamentales y literarios.

De regreso a la vida del autor de *Carta de amor*, encontramos que su actividad literaria y laboral, pese a alejarse paulatinamente del Surrealismo, de alguna forma no perdió jamás el nexo: anunció la muerte de Antonin Artaud en la radio, también en 1948. Y comienza un libro con el título *Amour à mort* (Amor a muerte) un título que podría ser el de su obra entera, dice André Coyné<sup>250</sup>.

---

<sup>247</sup> *Ibid*, p. 245

<sup>248</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 727.

<sup>249</sup> *Ídem*.

<sup>250</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 729.

Por ese entonces, César Moro frecuentaba –al igual que en su juventud– los círculos culturales y pseudo-burgueses del Perú. Como señalamos, su ímpetu político estaba derrotado. Cabe destacar que esta burguesía peruana, la cual según especialistas alcanza su forma moderna en el país andino entre finales del s.XIX y el XX, tenía expresiones distintas según los intereses particulares de sus componentes. En el caso de la burguesía artística limeña, encontramos un capital adquisitivo si bien estable, también endeble en ocasiones y muy por debajo de otros círculos burgueses sin pretensiones culturales (empresarios, políticos, etc.). La burguesía limeña, como puede predecirse, es miope a los cambios generacionales del arte y más bien se sirve del arte para legitimarse. Alguna parte de ella encuentra en la vida bohemia cierta representatividad, pero es poco frecuente<sup>251</sup>.

César Moro se encontraba de nuevo cercano a las costumbres de clases altas sin pertenecer a estas: lejos del afrancesamiento de principios de siglo, ahora la burguesía limeña estaba a la búsqueda de imitación del estilo de vida norteamericano. El tedio de aquel ambiente salta a la vista, más para un anti-burgués (en el sentido que da Claude Lefort<sup>252</sup>) como César Moro, quien debía aproximarse a las clases burguesas tanto para mantenerse económicamente, como para recibir ciertas novedades culturales que le importaban.

Entra aquí el juego del dilema de la “prostitución del artista” referido por Walter Benjamin, mismo que discuten los sociólogos Robert Scarpit, Lucien Goldmann, Henri Lefevre, entre otros<sup>253</sup>. Mientras el artista produce dentro de un sistema capitalista, tiene que acercarse a la burguesía para ello (“prostituirse”), lo cual es irremediable; empero, es sólo ahí donde el creador tiene un margen para establecer su crítica y si se quiere, para subvertir el orden. Tal vez César Moro no contemplaba críticamente todo esto al estar inserto ahí, pero lo vivió.

Se acumulan las razones de su progresivo hermetismo poético. Ya casi no tenía con quien platicar sobre su poesía y mucho menos, debatir sobre temas de interés común: se rompían uno a uno sus

---

<sup>251</sup> A propósito de la burguesía peruana y su consolidación moderna, hay un estudio referencial hecho hace no mucho:

Mc Evoy, Carmen, *La experiencia burguesa en el Perú (1840-1940)*, España, Editorial Iberoamericana, 2004.

<sup>252</sup> “Claude Lefort ha sostenido que el culto burgués al orden descansa en la afirmación a la autoridad...”.

Mc Evoy, Carmen, *Op. cit.*, p. XXXIII.

<sup>253</sup> V. A., *Op. cit.*, p. 13-33.

vasos comunicantes. De tal forma se encerró en su palabra. Algo similar experimentó Paul Celan y lo refiere con una categoría que denomina “contrapalabra”, que significa una transgresión desde el lenguaje, para extenderlo o ahondarlo según se requiera donde el lenguaje actual es el enemigo. Cuando la palabra poética de un tiempo se vuelve obsoleta, desgastada y vulgar, sea por la guerra o por el efecto de modernización, son los poetas quienes tienen el compromiso de desarticular el lenguaje para abrir grietas que den luz a otros mundos posibles. Dice Celan:

Es la contrapalabra, es la palabra que rompe “el hilo”, la palabra que no se inclina entre “mirones y figurines de la historia”, es un acto de libertad. Es un paso.

Es verdad que aparece a primera vista –y esto tal vez no sea casualidad en relación con lo que oso decir del asunto ahora, es decir, hoy –una adhesión al “ancien régime”.

[...]

Aquí se rinde homenaje a la majestad de lo absurdo que testimonia la presencia de lo humano.<sup>254</sup>

Moro estaba convencido del horror que implican el progreso y la modernización, lo cual reiteró en su llegada a Lima. Para esa etapa de su vida, el pesimismo pesó más que la determinación de realizar actos subversivos. Coyné cuenta que se le sugirió volver a México, pocos años antes de morir, a lo cual se negó; anhelaba más bien París y los sitios que había conocido en la obra de Proust, pero no realizó gestiones para un nuevo viaje: temía que París ya no fuera el mismo, “somos los últimos supervivientes del siglo XIX”<sup>255</sup>, aseveró un hombre con alma envejecida.

El clima político en Perú no ayudaba, pues la Universidad de San Marcos fue cerrada a finales de 1949 por el general Odría, en un nuevo golpe de Estado en el país que devino en un gobierno dictatorial que duró de 1948 a 1956 (mismos años de la estancia final de Moro en Perú). Un entorno dictatorial acompañaría los últimos pasos del poeta; César Moro no escribió crítica alguna a este gobierno, y sus declamaciones repelentes se limitaban a despotricar contra Perú o Lima en un

---

<sup>254</sup> Celan, *Op. cit.* p. 501.

<sup>255</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 731.



sentido abstracto, ¿habrá quedado algo de miedo a la represión que sufrió antes de partir a México una década atrás?, ¿o sencillamente, ya no encontraba razones para protestar?

El siguiente año (1950) murió Xavier Villaurrutia el mes de diciembre, poeta que sembró en Moro una amistad que el peruano despidió entre versos y nostalgia. César Moro, el autodenominado “humano, poeta y trashumante”, se quedaba sin tierra, un trashumante sin lugar a donde ir y sin ganas de viajar, además perdía de forma paulatina a su comunidad.

En 1952, entra a trabajar como profesor en la Escuela Militar de Chorrillos, donde aceptó dar clases de francés gracias a una oferta de la Embajada de Francia. Chorrillos se encuentra a una distancia considerable de Lima, Moro se quejaba principalmente de los “horribles transportes limeños”. Conoce en esos años al poeta surrealista argentino Enrique Molina, quien pese a no ser todavía reconocido en el medio incide en la relación entre el Surrealismo y Latinoamérica<sup>256</sup>; Molina también publicó un par de poemas de *La tortuga ecuestre* en Argentina<sup>257</sup>.

El peruano publicaría en 1954 su última obra en vida *Trafalgar Square*, libro ilustrado nada menos que por Remedios Varo. La obra, salió con erratas que fueron borradas a mano por el propio Moro. La obra se considera una cumbre del hermetismo del poeta y está llena de imágenes propias del *non-sense*. El poeta regresa juguetón e incluso en cierto tono esperanzador. Al final de su vida, la poesía se torna su principal estandarte ideológico, su fundamento más fuerte para sobrevivir; entre el panorama decadente del poeta, no olvidemos su actitud lúdica y sarcástica, con la cual unificaba un mensaje aislado de protesta individual. No faltan en el recuento biográfico que se realizó para esta investigación, anécdotas del desafiante modo de vida de César Moro, que divertía a sus amigos y a él mismo en todo momento. Esto, más allá de ser un referente curioso o etéreo, muestra cómo el poeta no cesa de construirse pese a los embates de su tiempo; tal actitud podría tildarse de “anti-moderna”, una risotada –a lo Baudelaire– del vate frente a la tormenta del progreso.

Ciertos destellos de esperanza acompañaron los últimos años de César Moro, algunos logros literarios y su insistencia en las controversias literarias (como la publicación de una diatriba contra

---

<sup>256</sup> Cofreces, Javier (selección y prólogo), *Siete surrealistas argentinos*, Argentina, Editorial Leviatán, 1999, p. 105-121.

<sup>257</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 736

Paul Éluard, poeta ex-surrealista adscrito al estalinismo). Escribe a Coyné en 1954: “Bruscamente, sin razón precisa, me siento menos desesperado. La vida sigue, lo mismo de siempre, sórdida, pero físicamente están el sol, el agua, ciertos efluvios que emanan de ciertos seres, y uno se siente vivir [...] respirar. No logro darme a entender. Yo mismo no entiendo bien”<sup>258</sup>. Volvió a pintar ese año, “favorecido por más que le afectaba la soledad, por el espacio y la apertura marina de su casa en la Bajada de los Baños”<sup>259</sup>.

Como su “adiós al Surrealismo” jamás fue formal, André Breton (necesitado de colaboradores más que nunca) le envía su *Encuesta sobre El Arte Mágico*, que según Coyné deseaba hacer “lo más amplia posible”. Tales encuestas, populares entre los surrealistas, implicaban una lista de preguntas que habrían de ser respondidas con el arte y la gracia de los partícipes del movimiento; aquí una parte de la encuesta referida, que en buena parte constituye la esencia poética de “la tortuga ecuestre”: “Ni la ciencia ni la religión –tal como se me presentan– son suficientes como expresión evitable, para la realización del deseo: el arte es el único por excelencia que holla en lo irracional, no condicionado, no utilitario, duradero. Ilegible por esencia se deja aproximar con intermitencia y su aspecto no es –ay– tan frenético como debería serlo”<sup>260</sup>.

Entre 1954 y 1955 su salud se deterioró vertiginosamente. Se internó en la clínica de Santa Rosa en la avenida Wilson (Lima). Intentó trabajar de nuevo pero sus fuerzas ya estaban fatalmente mermadas. Por mera suerte consiguió entrar en un hospital de renombre, con doctores de primera categoría en el país –ligados al dictador Odría–. Termina por abandonar las clases en medio de la crisis. Su enfermedad es extraña, inclasificable y rehuye a todo diagnóstico, relata Coyné:

Los análisis van y vienen: ninguno probatorio. Se piensa en la leucemia, pero pronto se descarta. Morir de una enfermedad no identificada por la mejor ciencia del momento, sino simplemente de su muerte, “horrendo término del sol”, es el privilegio de quienes han

---

<sup>258</sup> *Ibid*, 736

<sup>259</sup> *Ibid*, 738

<sup>260</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 338.

vivido pagando el precio de la “vida maravillosa”, siempre a la espera del “fantasma de sus noches”, en una época” –la que heredamos–, que le armó ardidese doblemente infames<sup>261</sup>.

Esta enfermedad, desconocida hasta nuestros días, acabó con él. Cadetes del colegio militar donde daba clases –no todos le molestaban– fueron a donar sangre para salvarle pero ya era muy tarde, tuvieron que quedarse al velorio. El último libro que no pudo terminar, dice Coyné, fue la novela *El crepúsculo de los dioses* de Élémir Bourges; al final ya no contaba siquiera con capacidad lectora. Coyné cuenta asimismo, que en la frenética llegada de la muerte de Moro, no pudo avisarle este hecho a sus amigos en México: Agustín Lazo, Wolfgang Paalen, Remedios Varo; esta última no pudo responder hasta tiempo después por el estremecimiento de la noticia.

Un poeta joven aún abandonaba la vida el 9 de enero de 1956. Tenía 53 años. No tuvo ritos funerarios ni expiación caótica en su lecho de muerte. Murió sin dios ni amo, como soñó en sus días pletóricos en el surrealismo. Su madre y familiares le acompañaron hasta el final, devastados por la pérdida. A su funeral no asistieron –como no asisten a su tumba– grandes multitudes; tal vez es lo que quería. Un hombre que vivió solo la mayor parte de su vida tiene una muerte solitaria.

¿Qué decir luego de todo esto? César Moro tiene una propia respuesta, pues escribió “Una vida no explica nada. Todo está tan lejos, viene de tan lejos y se va tan lejos”. Y tiene razón: la vida no alcanza a dar una perspectiva integral de un hombre, mucho menos de un poeta. Dirá Octavio paz: “los poetas no tienen biografía, su biografía son sus poemas”. Podríamos decir con Moro que una vida no explica nada, pero ayuda a explicar todo. Sin el amparo de las referencias biográficas que nos ha arrojado no podríamos leer sus poemas y viceversa. El impacto social de su obra y lo que demuestra históricamente, puede entenderse una vez conocemos su camino. Y es que desde un marco amplio, ahora vemos que el poeta se constituye por múltiples causas que le son impuestas históricamente y que sólo desde ahí puede rebelarse: tanto individualidad como estructura denotan los cambios sociales de un periodo específico.

César Moro se rebeló mediante su arte y así causó revueltas en la estética de su tiempo, de esta forma incidió en la sociedad, quizá no con grandes y tangibles cambios sino con el ensanchamiento de la vida misma y sus posibilidades. Hoy es valorado más que por sus alcances, por sus apuestas.

---

<sup>261</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 739.

Su “animal totémico” (como escribió André Breton en su nota de despedida) fue la tortuga, que como hemos dicho, es muestra de la fragilidad y fortaleza de la poesía. Con el paso de este ser marino –y ecuestre–, lento y paciente, consiguió abrirse un lugar en las letras de su país. Continúa marginal mas no por ello carece de un valor que seguramente, le dará trascendencia.

Gracias a poetas como él podemos ver los grandes cambios en las sociedades, a veces tan precipitados que no alcanzamos a distinguir con claridad. En la poesía el tiempo no es tiempo, sino instante, ponderación de lo absoluto. Si les tenemos paciencia, los poemas nos ayudan a comprender lo que sintieron las personas de otro tiempo y del nuestro propio. En el caso de Moro, sus creaciones representan además de una sensibilidad exacerbada, la lucha por mantenerse desde la libertad, el amor y la poesía, valores integrales del Surrealismo que no sólo respetó sino que revolucionó a su manera. Por otra parte, puedo decir que sus pinturas son una tierna muestra de un hombre que jamás cedió a la mundanidad ni al sufrimiento, marcas impositivas en su tiempo.

Ante todo, Moro fue un gran poeta. Y es la poesía lo que finalmente, representó para él su auténtica morada, lo único que no le abandonó cuando todo fue desesperación frente a sus ojos:

#### LA SANGRE QUE ME NOMBRA

Eran cuervos  
La vida un charco de agua  
Hipócrates la eternidad  
Un papel retorcido por el que  
Voy a los ojos de los gatos  
Veo los cielos la golondrina  
Ciega del alba  
La ausencia rutilante el silencio  
La aurora la amargura  
El bosque el yunque  
Y vivo y canto  
Y todo está embriagado  
Y la vida recobra su sentido

Y soy libre <sup>262</sup>

Podemos cerrar y decir: un poeta y su obra ayudan a comprender mejor a los individuos y a las sociedades, no tanto por sus logros, sino por sus sacrificios y lo que implican.

---

<sup>262</sup> Moro, César, *Tomo III (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 279.

### 3.2 Legado y testamento de César Moro

*...en realidad la difusión de su obra quedó, por lo menos hasta estos últimos años, inversamente proporcional al reconocimiento de la importancia del más surrealista de los poetas de América.*

*Daniel Lefort, Introducción en Obra poética Completa*

La razón de abordar esta investigación más allá de la cuestión biográfica se explicó en relación a las posibilidades de explicar rubros que regularmente en una biografía formal se dejan de lado. A decir, aquí hablamos básicamente del entorno cultural/social de César Moro y del impacto que tiene su legado. Esto último no puede pasar desapercibido sobre todo en poetas como el limeño, quien no obtuvo sino reconocimiento futuro, ¿cuál fue el destino de su producción literaria, de qué forma logró su fama póstuma?

Entra en juego nuevamente la “comunidad trashumante”, que si bien no era de gran concurrencia, sí estaba comprometida con resguardar la memoria de César Moro como es debido. Hay un adagio de Saint-Beuve que dice: “C'est un devoir a chaque groupe littéraire comme á chaque bataillon en campagne de retirer et d'enterrer ses morts (Es un deber de cada grupo literario, como de cada batallón en campaña, el retirar y enterrar a sus muertos)<sup>263</sup>”. Y en este caso, no podemos entender el “correcto enterrar” de Moro sin los “actantes móviles” entorno a él, sus amigos principalmente, dado que su familia cercana estaba poco o nada cercana a su obra artística.

César Moro vivió un ambiente familiar distante de lo artístico, salvo por su hermano Carlos Quíspez Asín. Era un extraño que sólo “escribía y hacía dibujos” a los ojos de las personas cercanas a él; ni siquiera su madre –a quien tanto amó– consiguió establecer un nexo con su pasión creadora, esta es seguramente la razón por la que otorgó el lugar de albacea de su obra a André Coyné, quien cuenta: “Me tocó ser su albacea, heredando cuanto manuscrito, copia a máquina, recorte de periódico, número de revista que contenían, mezclados con fotos, dibujos, cartas y otros documentos, los cajones de su cómoda”<sup>264</sup>. Igual que Fernando Pessoa, César Moro guardaba en un cajón de su habitación su existencia literaria, la cual trascendería todo lo que en vida no pudo.

---

<sup>263</sup> Citado por Julio Torri en:

Torri, Julio. (2011). “Tres libros”, en *Obra completa*, México, FCE, p. 207. La traducción es mía.

<sup>264</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p.744

Cabe decir que Coyné es probablemente quien mejor conoció su obra, aunque no su vida como ha referido Emilio Adolfo Westphalen advirtiéndonos de sus juicios muchas veces desmesurados de éste, nosotros podríamos decir, cargados de subjetividad. Por lo anterior, esta investigación se condujo con criterios cuidadosos cuando se abordaron los pasajes escritos por Coyné, quien pudiera resultar un observador imparcial pero no lo es –nadie puede serlo– en tanto que, además de ser cercano a Moro, fue su pareja sentimental. Hay que enmarcar distancias para, si no ser objetivos, intentar serlo a medida de lo posible como dijo Max Weber.

Como hemos dicho en páginas anteriores, los versos de César Moro se han ocultado después de su muerte en parte por su difícil lectura e interpretación. Una vez realizadas las labores de recolección editorial y pieza por pieza, juntados los libros, encontramos productos poco asequibles para el mercado literario. En Francia e Italia se realizaron ciertos rescates de su obra, dirigidos por poetas surrealistas o cercanos al movimiento: Bernard Noël, Benjamin Péret, Jean Jacques Lévêque, este último más bien con un interés sobre la obra plástica de Moro.

Las pinturas también fueron ordenadas y el mismo año de la muerte del poeta, 1956, se realizó una muestra en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, donde todas las piezas ofrecidas (una serie de pasteles) encontraron comprador de inmediato<sup>265</sup>. Con relación a la pintura de César Moro, es necesario indicar su condición cercana al Surrealismo pero distante por un estilo particular que difícilmente puede encasillarse en un género o corriente estética. Habría que hacer estudios al respecto y la sola relación de la pintura de Moro, da para una investigación completa. Lo que hay que reconocer es el ojo distinto que tenía el peruano en torno a la plástica, aún en su papel surrealista, que mucho se acerca en este sentido al de su gran amiga Remedios Varo, quien pese a pertenecer al movimiento jamás se encontró asumida completamente en sus preceptos estéticos.

En 1957 al fin se publica *La tortuga ecuestre* en Lima, como dijimos, el libro más representativo de la obra poética de César Moro. El destino de la obra, al encontrar una editorial de poco renombre y un tiraje corto de libros, fue perderse –literalmente– pues el lugar donde se hallaban la mayoría de ejemplares se extravió de los editores. Al final tampoco tuvo mucha suerte la producción poética de Moro, al menos poco después de su muerte. Reconozcamos a la par que en ese entonces, la poesía cambiaba para dar paso a nuevas corrientes estéticas distintas, el Campo literario experimentaba

---

<sup>265</sup> *Ibid*, p. 744.

un recambio generacional donde los vanguardistas de comienzos del s. XX comenzaban a volverse superados en sus propuestas poéticas.

En Perú los nombres en la cumbre poética eran ya otros; autores como César Vallejo o José María Eguren habían instituido un canon y más de un punto de partida para los jóvenes poetas, pero ya se sabían autores de otro tiempo. Fueron precisamente los poetas emergentes de entonces quienes iniciaron una recuperación, si se quiere tibia mas paulatina de la obra de Moro. Encontramos por ejemplo al poeta guerrillero Javier Heraud (muerto en Cuba en 1963) quien pese a su juventud asimiló una serie de influencias endémicas, como fue el propio Moro:

#### LA VIDA ESCANDALOSA DE CÉSAR MORO (fragmento)

He querido decir unas breves palabras sobre César Moro, pues hoy he imaginado un señor alto con sombrero y ha pasado sobre mi almohada ensuciándola con su aliento.

[...]

El bosque viviente de César Moro se llenará de lluvia luminosa de verano. Las aves blancas y sus elefantes, sus pianos y sus tigres hermosos se elevarán sobre lo nunca dicho. Los leones (varios de ellos) al crepúsculo lamerán la corteza rugosa de la tortuga ecuestre.<sup>266</sup>

Junto con Heraud encontramos a una lista de poetas que de una forma u otra, hacen referencia o reverencia a César Moro con sus palabras. La voz de los poemas moreanos hace eco en las nuevas generaciones de tal forma que así se consigue la preservación de buena parte de su obra. Este fenómeno interesa no sólo por la cuestión de las referencias y la tradición, sino por la modificación retórica del lenguaje, como referimos anteriormente al respecto de Roland Barthes. Moro resultaba interesante por sus experimentaciones lingüísticas y su osadía con respecto a las formas poéticas precedentes.

En los poemas vistos en esta tesis, puestos en contraste con los de las generaciones venideras podemos ver la modificación evolutiva de la palabra. La tortuga ecuestre atrajo a las generaciones del futuro, pero fue sólo un punto de referencia sobre la marcha. Basta ver el poema homenaje a

---

<sup>266</sup> Heraud, Javier, *Poesía reunida*, Perú, Peisa, 2016, p. 201-202



Moro de Blanca Varela, probablemente la figura femenina más representativa del s.XX en la poesía del país andino:

DESTIEMPO (III, fragmento)

*a César Moro*

El rayo ha perfumado ferozmente nuestra casa.  
Tenemos sed, tenemos prisa por golpear  
con el hueso de una flor de la tiniebla.  
Hay un árbol talado en esta historia.  
Contemplamos el cielo. No hay señales.  
¿Es de día? ¿Es de noche?  
Murió la araña que medía el tiempo  
sólo hay un viejo muro y una familia de sombras.<sup>267</sup>

Basta decir con esta breve muestra de versos, que la sombra de César Moro pesó y continúa haciéndolo en la tradición poética peruana. Y es que esta recuperación y *resignificación*<sup>268</sup> que ha hecho trascender es notoria no únicamente en la poesía, sino en la novela: Sebastián Salazar Bondy, Mario Vargas Llosa y recientemente, Mario Bellatin. Consideramos a Moro un referente de la literatura andina, extraño a su modo, ya que pareciera se resguarda para determinados lectores.

Moro no es ni jamás será literatura popular latinoamericana como son ciertos poemas de Pablo Neruda o Jaime Sabines. Su manera de versificar escapa a la comprensión inmediata, rehuye al establecimiento de sentido fácil, digerible; su misión no es con el público, sino con el lenguaje, en

---

<sup>267</sup> Varela, Blanca, *El suplicio comienza con la luz (Poesía reunida: 1949-2000)*, México, UNAM, 2013, p. 158.

<sup>268</sup> En el sentido que otorga Bachelard, de darle un significado nuevo a palabras viejas. Dice Hugo Zemelman: “Según Bachelard, el problema sería cuidarse de dos grandes riesgos: uno, de no ponerle nombre viejo a cosas nuevas y, dos, de creer que porque no tienen nombre, en el momento en que se plantea, son innombrables. En ese tránsito entre no colocar nombres viejos a cosas nuevas y creer que porque no tienen nombre son innombrables, se ubica lo que estamos llamando pensamiento epistémico.”

palabras de Ivonne Bordelois: “el destinatario cierto de la poesía no es jamás es público sino esa misteriosa calidad del lenguaje que el público adocenado justamente no comprende”<sup>269</sup>.

Una vez muerto, pocos críticos se acercaron a la obra de Moro, salvo notables excepciones como la de Julio Ortega quien al ejercer como autoridad literaria, de cierta forma “legitimó” el valor estético de su obra y ayudó a difundir la misma incluyéndole en antologías o versiones de poesía latinoamericana. Ortega no conoció a Moro personalmente. Los haya conocido en vida o no, los actantes móviles sirven al trashumante incluso cuando ha terminado su viaje en esta tierra.

En la década de 1976 el propio Ortega coordina la publicación del libro *La tortuga ecuestre y otros textos* en la importante editorial Monte Ávila de Venezuela. Pese a ese apoyo, lento pero seguro, diversas cuestiones impidieron el reconocimiento cabal de la obra de César Moro. Un impedimento crucial en este aspecto fue la censura relativa a su homosexualidad, semejante a la que experimentó en vida el poeta, que continuaba como una barrera para que su obra se compilara y reconociera en el Perú, así lo cuenta el editor de sus obras completas Ricardo Silva-Santisteban:

La continuación y culminación de la edición, para mí, devino en el transcurso de su publicación en un desastre. Personas ajenas intentaron intervenir en ella cambiando el título por uno más comercial; por otro lado, cierto poeta se formó en forma miserable enviando una carta al Instituto Nacional de la Cultura (INC) que criticaba la edición y pretendió vetar la publicación de las *Cartas a Antonio*. Hubo un momento en que, hartado de majaderías del INC que vacilaba ante este veto, pedí la devolución de mis originales y que le solicitaran a otra persona la edición del libro. Ante mi rechazo, un funcionario de rango más alto en el INC me llamó para arreglar una entrevista con Francisco Abril. Lo que en esencia le dije a Francisco Abril fue que teníamos que aceptar a César Moro como el homosexual que había sido, que yo no podía censurar sus textos y que prefería no publicarlo en absoluto que mutilar su obra.<sup>270</sup>

---

<sup>269</sup> Bordelois, *Op. cit.*, p.117.

<sup>270</sup> Moro, César, *Tomo I (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 14.

Resulta claro, más allá de la gravedad que implica que una institución nacional del gobierno censure a un poeta a causa de su homosexualidad<sup>271</sup>, que es importante considerar este factor tanto en vida como en muerte del poeta: discriminación y marginalidad se enmarcan a causa de la orientación sexual de quien escribe. Por más que los críticos de la moral quieran decirnos otra cosa, no existe determinación alguna en lo sexual para que alguien escriba “bien o mal”. El artista se dedica a crear cosas bellas y su arte no encuentra moral, en paráfrasis de Oscar Wilde. La sistemática serie de expresiones discriminatorias hacia la homosexualidad de Moro, incluso en el nivel gubernamental, es una de las causas por las que su obra no tiene el impacto que tendría en otra circunstancia.

Por otra parte, hay que reconocer que pese a la serie de vicisitudes que los defensores de Moro tuvieron que vivir, la obra completa salió en compilaciones más que dignas. Aunque para ello se lidiaron batallas, pérdidas de interés editorial y avatares dignos de una novela que duraron décadas<sup>272</sup>. Hablamos de dos en especial, las cuales nutrieron de forma insustituible la investigación y que aún han sido poco analizadas, en parte por la frescura de su llegada. En 2015 se presenta en la prestigiosa “Colección Archivos” la obra poética completa de César Moro en francés en su mayoría, con las partes en español además de una serie de anexos imprescindibles (estudios, la pequeña biografía de Coyné, bibliografía mínima) para quien quiera ahondar en la vida y obra del peruano; un año después la *Obra poética completa* presentada en cinco volúmenes llega a nosotros gracias al esfuerzo conjunto entre editoriales y la Academia Peruana de la Lengua, con el mencionado Ricardo Silva-Santisteban a la cabeza.

De forma lamentable André Coyné no alcanzó a ver materializados los esfuerzos de preservación de su amado Moro, murió en 2015, poco antes de la presentación de la *Obra poética completa*. Empero, hay que destacar su labor de difusión no sólo para mostrarnos un vínculo de amistad más que humano, sino para demostrar que muchas veces para los poetas –mucho más los *maudits*– son aquellos próximos a su misma estirpe, que resultan a la postre más importantes para la preservación de su obra que las propias instituciones culturales de los gobiernos.

---

<sup>271</sup> Años después, el propio André Coyné recitaba con cierto recelo los poemas homoeróticos de Moro con el temor latente a indignación o reclamos que pudieran provocar en una lectura en la Universidad de Barcelona.

Usandizaga, Elena, “A la partida de André Coyné”. Publicado *Laguna Brechtiana* el lunes 9 de febrero de 2015, S/ D. Consultado el 5 de marzo.

<sup>272</sup> Moro, César, *Tomo I (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 11-18.

El caso de Moro no es el único donde el interés de preservación de un poeta nacional –y Moro lo es, como asevera Silva-Santisteban– no nace en los gobiernos. Antes hay que hablar de las amistades y fieles seguidores del artista. Pensemos en grandes fundadores de la poesía moderna, marginados a su modo por diversas causas: Luis Cernuda, Ezra Pound, Fernando Pessoa; todos ellos se encuentran en las librerías y venden un sinnúmero de copias no gracias a los grandes capitales que les editan, mucho menos a los gobiernos que les rinden homenajes cuando en vida no les dieron ni un ápice de oportunidades o reconocimiento. Es gracias a la hospitalidad de los amigos y desconocidos en su camino que pudieron salir adelante, por supuesto, junto con su gran talento.

El espacio del arte se constituye como un espacio de hospitalidad por excelencia, como podemos ver con César Moro. El destino de su obra hasta nuestros días, más allá del reconocimiento académico/científico, implicó una serie de impulsos desde el propio campo literario para que pudiese comenzar a obtener hoy el reconocimiento que merece y se le fue negado en su momento.

Esta hospitalidad, nos dice Reyna Carretero, es fundamental en el proceso de reconocimiento del Otro, en tanto entidad constitutiva de nosotros mismos: “Porque no somos “lobos” (en su sentido de destrucción del Otro), y aunque en algunos casos la balanza se incline a este lado “animal” –que en sí mismo no representa el mal–, predomina en nosotros nuestro carácter sagrado, nuestra humanitas, es así que somos sagrados, in-compatible, in-englobables, infinitos, en una palabra trashumantes o “transhumanos”, como lo enuncia Attali, que cada mañana a pesar de la grieta matinal, levantamos nuestra mirada...”<sup>273</sup>.

No sobra decir que los movimientos planteados aquí son la muestra más fidedigna que hemos podido encontrar para demostrar que los cambios de la literatura también son rastreables en la sociología. La crítica literaria no tiene la obligación de atender a estos cambios institucionales dentro del mundo literario, aunque sí la sociología de la literatura.

La obra de César Moro –su destino pasado y presente– se entiende así como un campo de luchas en el que no hay posiciones neutrales pues el propio silencio al que fue condenado tiene una significación de suma importancia. La obra de todo poeta trascendente, de hecho, da indicios de

---

<sup>273</sup> Carretero, *Op. cit.*, p. 91

transgresión en lo social. Cuando los estudios literarios omiten reparar en lo anterior, compete a las ciencias sociales hacer crítica sobre tal tipo de relaciones sociales.

Cabe decir, que el trashumante es un viajero sin fin, su *errancia* no termina con su despedida terrenal. Al considerar el aspecto de la obra de César Moro, así como su impacto, encontramos la pertinencia una vez más de recurrir a las propuestas de Reyna Carretero. Una aproximación de corte biográfico nos hubiera pedido cerrar nuestras indagaciones al morir el poeta; empero, desde esta perspectiva, podemos ver el recorrido que ha tenido y tiene esta figura artística aún después de muerto. Estos movimientos demuestran lógicas sociales del impacto de la literatura en la historia.

### 3.3 El Surrealismo latinoamericano

*Recuerdo que le dije, más o menos, que para mí el surrealismo era la enfermedad sagrada de nuestro mundo...*

*Octavio Paz, André Breton o la búsqueda del comienzo*

Para cerrar el tercer capítulo de la investigación y un poco, aterrizar conclusiones así como objetivos conseguidos (y deudas nuevas), podemos empezar a pensar lo que significó para la poesía latinoamericana la aparición de un personaje como César Moro, en consideración de su aporte surrealista y la forma en la que se realizó un proceso de transculturación de este movimiento artístico, en especial en esta región del mundo. Como hemos dicho sobre esto último, la transculturación supone la creación de un producto nuevo, que surge en la interacción cultural entre mundos diferentes.

Junto a Moro, llegaron a México surrealistas de prácticamente todo el orbe, interesados por la región y también exiliados por el cisma de la Segunda Guerra Mundial. Uno de entre los primeros, probablemente el más representativo, es Antonin Artaud: el genio de la locura y la poesía surrealista, quien “vino a México en busca de su esperanza”<sup>274</sup>. Artaud rompió con el movimiento surrealista por disputas ideológicas, principalmente en la discusión a propósito de la libertad; atraído por los espacios místicos encontró en la región habitada por los tarahumara una nueva serie de postulados existenciales y estéticos; al respecto, Carlos Montemayor apunta que la visión de Artaud además de ser claramente la de un europeo, en el sentido de la incomprensión cabal de los mitos, hace una deformación de la cosmovisión del mundo indígena, tantas veces distante de la realidad<sup>275</sup>.

Otro de los interesados es Edward James, aristócrata y mecenas de surrealistas, quien ensimismado en la complejidad y riqueza folklórica/natural de los pueblos mexicanos, decidió construir en San Luis Potosí un falansterio de tipo mágico/místico en Xilitla; su jardín surrealista pasó a la historia como una de las construcciones más dedicadas y centradas en la estética de Breton y compañía,

---

<sup>274</sup> Moro, César, *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015, p. 603.

<sup>275</sup> Montemayor, Carlos, *Los tarahumaras: Pueblo de estrellas y barrancas*, México, ALDVS, 1995, p. 3-16.

grupo al cual fue más bien cercano y no perteneciente<sup>276</sup>. Desde esta posición podemos ubicar casos similares donde los autores occidentales son atraídos hacia Latinoamérica por la promesa – distorsionada o no– de encontrar nuevas vías de exploración estética y espiritual. Hablamos de un surrealismo “colonizador” que hace propios los elementos de la zona y reivindica a los pueblos, sin demasiado interés crítico por el estadio actual e histórico de los mismos.

Por otra parte, el grupo de exiliados surrealistas en América es amplio y reconocido: André Breton (quien más bien se ubicó en Nueva York), Benjamin Péret, Remedios Varo, Luis Buñuel, Leonora Carrington, Alice Rahon y Wolfgang Paalen, entre otros. Hablamos de un viaje impulsado –en más de una ocasión coercitivo– por las circunstancias políticas de Europa. Las causas fueron diversas pero se centran en relación estrecha con el marxismo/socialismo y la “peligrosidad” que ello implicaba para los regímenes fascistas o estalinistas<sup>277</sup>. Cabe destacar que en los nombres citados, solamente hablamos de Francia, pero no olvidemos que los casos están difuminados en toda Europa. Los exiliados surrealistas encontraron cobijo institucional en países como Chile o México, que durante la Segunda Guerra Mundial conocían regímenes progresistas no peleados con el ideal comunista aunque desligados de Stalin. Los gobiernos hospitalarios latinoamericanos salvaron la vida de más de un artista e intelectual, propugnaron de igual forma el intercambio cultural entre naciones y posibilitaron la llegada de movimientos artísticos como el propio Surrealismo.

Por su parte, los militantes surrealistas encontraron en Latinoamérica un paraje distinto, muchas veces idílico y perfecto para comenzar nuevas creaciones. También tuvieron negocios propios en los

---

<sup>276</sup> Andrade, Lourdes, *Para la desorientación general: Trece ensayos sobre México y el Surrealismo*, México, ALDVS México, 1996, p. 97-105

<sup>277</sup> Dice Coyné con respecto a esta cuestión: “Los surrealistas habían huido todos de Europa, estaban en la mayoría en América o se habían convertido al comunismo y entonces eran lacayos de Stalin, y nosotros, mi generación, los autores que discutíamos eran Gide, Valery y Claudel. Del surrealismo no sabíamos nada porque no había nada, entonces después de la liberación es cuando se volvió a hablar un poco del surrealismo. Yo antes no había nacido, antes de la guerra era una criatura de modo que no podía haber oído hablar del surrealismo, durante esos años tampoco porque la trilogía más importante para nosotros era Claudel, Gide y Valery que eran totalmente diferentes. Los tres habían colaborado en la N.R.F. y la N.R.F. seguía proponiendo textos de buena literatura, el director Drieu la Rochelle se suicidó después de la guerra, Drieu la Rochelle había sido amigo de los surrealistas. Todo el mundo en los años veinte, bueno la gente que sentía o reflexionaba estaba harta de la democracia de tipo parlamentario...”

Entrevista de Walter Espinoza publicada en

Espinoza, Walter, revista Martín N° 7 y 8. Lima, 2003. S/D. Disponible en: <https://cypypasteilustrado.wordpress.com/2014/10/30/andre-coyne-recuerda-a-su-amigo-intimo-cesar-moro/>. Consultado el 5 de marzo.

que hicieron uso del arte prehispánico, como lo fue la venta de antigüedades –no siempre lícita– de Benjamin Péret quien siguió el ejemplo de Diego Rivera y Frida Kahlo<sup>278</sup>. Había condiciones materiales e ideológicas propicias para un renacimiento del arte. Surgieron obras individuales o en colaboración con artistas mexicanos, guatemaltecos, peruanos, argentinos, uruguayos, etc. Empezó a hacerse notar popularmente el término “surrealismo” o “surrealista”, el cual se insertó como sabemos bien, en el habla común de la sociedad. Es por ello que, como hemos dicho, los líderes del movimiento con Breton a la cabeza, expusieron en repetidas ocasiones su esperanza “latinoamericana”; opinión que contrastaba con su distanciamiento de Europa, en un sentimiento nostálgico de abandono. Las capitales del arte mundial se reordenaron después del Holocausto: Nueva York, Ciudad de México, Buenos Aires, Santiago de Chile, fueron nombres que aparecieron por primera vez en el mapa para coleccionistas y críticos de la cultura.

Sin embargo, el artista “occidental” tenía una visión acotada con respecto a la problemática latinoamericana. La identidad del creador en esta región no era discutida por los europeos, pero sí por aquellos provenientes de este sitio del orbe; Luis Cardoza y Aragón despunta en la lista de críticos que no sólo buscaron “encajar” con el arte europeo sino que buscaron desde esta latitud revolucionar y dotar de características autónomas al arte de vanguardia. Cardoza y Aragón fue además un agudo comentador del Surrealismo, como hemos referido en páginas anteriores y pese a sus similitudes y adscripciones con algunos preceptos del movimiento, jamás se insertó completamente en él, dadas sus amplias diferencias, sobre todo en el plano ideológico<sup>279</sup>.

En César Moro encontramos una síntesis del Surrealismo y el artista latinoamericano sin precedentes. Esto se expone a partir de la configuración identitaria no sólo de la obra moreana, sino de la vida del poeta. Igual que los surrealistas europeos, Moro tuvo que abandonar París a causa de la Segunda Guerra Mundial y destinarse luego en México, dadas las circunstancias de su natal

---

<sup>278</sup> Bradu, Fabienne, *Benjamin Péret y México*, México, FCE, 2014.

<sup>279</sup> Cardoza y Aragón, Luis, *André Breton atisbado sin la mesa parlante*, 1982, UNAM.  
....., *Poesías completas y algunas prosas*, México, FCE (Tezontle), 1977, p. 7-39 y 603-631.



Lima. Aunque regresó a su país al final de su vida, fue un perseguido político igual que autores de la vanguardia peruana: Magda Portal o Alberto Hidalgo<sup>280</sup> son otros nombres en esta situación.

Moro es casi un sinónimo del Surrealismo en su país para quien lo conoce, ha sido considerado el auténtico surrealista peruano<sup>281</sup>. Habría que repensar lo anterior dados los elementos que nos otorgan sus poesías, que evolucionan en relación a la ruta existencial del poeta. Encontramos elementos tanto ideológicos como estéticos para aseverar la existencia de un "Surrealismo" en sus creaciones, uno propio o mejor dicho, particular, desligado en más de un sentido del canon propuesto por André Breton o alguno de los padres fundadores del movimiento. Igual que Remedios Varo, el peruano se mofaba de cualquier autoridad excesiva que buscara imponerle medidas o recetas para sus creaciones: la risa era uno de sus elementos de ataque. Encontramos en la actitud rebelde de Moro la muestra perfecta de cómo un movimiento puede ser proclive a ser cuestionado desde sus propios principios.

Cabe destacar cada uno de los elementos de la obra de César Moro que nos indican que si bien existía una influencia central, esta influencia podía ser superada por la individualidad del artista. Muchos han sido los poetas o artistas del movimiento que pasaron a la historia precisamente por no hacer caso a su autonomía, a su personalidad<sup>282</sup>. Si bien Moro ha sido tildado muchas veces de egocéntrico, tal vez este elemento de su condición le haya permitido despuntar y no arredrarse ante los surrealistas europeos. Su entorno lleno de competencias le exigía inmiscuirse con seguridad de sus creaciones y su propia persona, esto lo encontró en el despunte de su ser auténtico.

---

<sup>280</sup> De Magda Portal ya hemos hablado, por su parte, Hidalgo representa un vanguardismo ligado más bien a la experimentación con las formas –caligramas, poemas visuales– que se entiende en corrientes ideológicas cercanas al comunismo, como es el "aprismo" en el Perú, partido político que hicimos mención anteriormente. También fue exiliado a causa de su militancia.

Cf. Pineda. *Op. cit.*, p. XVIII-XXII

<sup>281</sup> Ruiz Ayala, Iván, *César Moro y la Tortuga ecuestre: dos lecturas*, Perú, Banco Central de Lima (Editorial), 1998.

<sup>282</sup> Octavio Paz enunciaba que el trabajo del creador es ante todo un ejercicio de enaltecer la personalidad, lo cual se inserta en la paradoja del poeta moderno que es precisamente, su marca impersonal. Nuevamente hablamos de una contradicción que tensa al individuo.

Paz, Octavio, *El arco y la lira (Edición facsimilar conmemorativa 50 aniversario)*, México, FCE, p. 153-177.

Como este trabajo no se ocupa centralmente de los elementos lingüísticos/poéticos que podrían darnos una muestra esencial de lo anterior, dejaremos esta discusión para otro momento. Basta decir, en el sentido sociológico de la investigación, que la obra de un autor peruano en Francia y luego en México, refulgió por su capacidad de acoger y revolucionar diversas tradiciones e influencias de capitales consolidadas y emergentes del arte mundial a un mismo tiempo. Es verdad, Moro fue un gran lector de su tiempo y gracias a ello pudo hacerse notar.

El artista limeño fue a buscar lo mejor de la cultura donde pudo, extrajo y luego alzó la voz. Hablamos de un viaje, de un *nomadismo* como refiere Attali (atrás referenciado), de un trashumante como dice Carretero, lo cual nos ayuda a explicar los movimientos geográficos de un individuo dispuesto a trascender su situación personal. En palabras de Jean-Paul Sartre, lo que nos importa es descubrir la *vocación*, el destino elegido y nunca soportado del artista<sup>283</sup>. En el caso de Moro, se trata de una vocación creativa de principio a fin.

Tenemos frente a nosotros un proceso de *trasculturación*, de apropiación y creación de lo nuevo más que una avalancha de influencias que recaen sobre el individuo. Esto supone una resistencia del artista, un saber medir las lecciones aprendidas y sobre todo, una posición epistémica del creador: César Moro jamás olvidó su lugar de origen, nunca pretendió ser un parisino ni un cosmopolita, pese a que odiaba Lima con denotada furia entendió a cabalidad su compromiso con lo peruano. Los elementos de sus conquistas por supuesto no han sido inmediatos, es difícil alcanzar a ver cuando un poema de Moro se alza con individualidad suficiente y cuando –no omitiremos este punto– la poética del creador se asimila de forma perfecta a la del surrealista europeo. Quizás por lo anterior muchas veces se asimile a un César Moro ceñido casi por completo a la retórica surrealista, y con ello, se dejen atrás importantes elementos de apropiación artística más que de sumisión cultural. Y es que aquí encontramos una marca personal que viaja por el mundo, que se alimenta a medida que recorre parajes y no detiene su mirada única en detrimento de su autenticidad.

Explicar a Moro es complicado porque el poeta en sí es complicado. Complejo igual que cualquier humano, comprende un cúmulo de impresiones multidimensional que explican cada una de sus decisiones: hablar y escribir francés, abandonar su ciudad natal, adscribirse y luego distanciarse del Surrealismo. Detrás de cada decisión hay una serie de factores que nos dan cuenta de la relevancia

---

<sup>283</sup> Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Argentina, Losada, 1968. p. 7.

de comprender antes de justificar. Gracias a esto podemos asimilar mejor los procesos sociales que atravesaron al poeta y con ello, al andamiaje del Surrealismo en tanto movimiento social y es que, ¿de qué otra forma si no es dándole un rostro podemos comprender la ruta histórica de fenómenos artísticos de este tipo?

Sólo el tiempo dirá si la obra de nuestro poeta tiene la solidez para encumbrarse en las cimas del Parnaso latinoamericano. En lo personal, considero que sustentándonos con la opinión de profesionales del arte poético ya tenemos cierta seguridad que la obra *moreana* tiene asegurada su posteridad. El Surrealismo latinoamericano tiene un referente fundamental hoy, a casi cien años del nacimiento del movimiento: César Moro. Los homenajes probablemente serán más frecuentes y seguramente, el Campo literario se moverá muchas veces más gracias al nombre de nuestra “tortuga ecuestre”. Lo haya querido o no, el gran poeta tendrá algo que jamás aseguró en su vida: porvenir.

Por lo pronto cabe decir que el trabajo de rastrear los elementos peruanos y latinoamericanos en su obra, aquí apenas se han logrado; esta es una tarea incompleta, puesto que falta enunciar sistemáticamente tal serie de características. Lo que se consiguió, espero, es dar certeza de las condiciones elementales para hablar de una apropiación más que de otro colonialismo cultural.

Pese a las intenciones libertarias de André Breton y compañía en Latinoamérica, no podemos olvidar que sus miradas fueron las del europeo antes que las del latinoamericano. Hace falta escribir la historia de la vanguardia latinoamericana aún, como refiere Cardoza y Aragón; la tarea “decolonial” está aún pendiente.

Espero que con este análisis e historia de César Moro comencemos a resarcir esta tarea con él y otros olvidados; esto nace del esfuerzo sistemático por hacer notar la lucha de un poeta que logró vencerse a sí mismo y luego, hacerse notar en su país, en Europa y en nuestro continente. Tiene lugar además la determinación del individuo que resiste su época –la modernidad– y que por ello se relega del sistema, posicionándose en lo que Foucault llamó “heterotropías”, sitios trashumantes fuera de toda comprensión social e incluso literaria. En espacios como éste se configura la poesía.

Pese a la imposibilidad, los sociólogos estamos llamados a estudiar el sentido –social y trascendente– de la belleza puesto que ayuda no sólo a conocer la historia sino a sensibilizarla.

## CONCLUSIONES

### 4.1 Hacia una sociología de la poesía

Este trabajo surgió como debería nacer la crítica literaria, según George Steiner: a manera de deuda de amor. Explicaré un poco lo anterior. Cuando conocí la poesía César Moro quedé sublimado por su capacidad de llenar de imágenes –poéticas, surrealistas– al lector, de impactar con cada de ellas la nuestra mente y de, pese a los sentimientos implícitos en cada verso, sostener el orden requerido para dar forma al poema. Encontré desde mi perspectiva, una poesía que tenía gran valor de difusión y en el proceso de realización de esta tesis, caí en cuenta que mi opinión era compartida no sólo por la comunidad literaria sino desde las ciencias sociales.

La obra de César Moro nos devela una parte oculta de nosotros mismos. Algo me decía que cada poema suyo tenía, con toda su complejidad y hermética composición, un sentido, mismo que podría ser glosado para incorporarse al análisis sociológico. No hablo sólo del sentido subjetivo o psicológico –aunque también– sino de las posibilidades de descifrar mejor la historia que se ha construido con respecto a este personaje y la que podemos construir nosotros alrededor de él.

Desde que terminé mi tesis de licenciatura, a propósito de la vida y obra de un poeta, aunque enfocándome más bien en sus novelas, decidí en mi maestría abordar la poesía desde la sociología. A medida que ahondaba en tal preocupación, encontré una certeza que luego busqué llevar a este campo de estudio: la poesía y cualquier arte son una forma de conocimiento. Esta idea la encontré después en la obra de Hugo Zemelman, quien sirvió como un referente metodológico de inicio a fin en este trabajo. Sin embargo, cabe decir que las formas de conocimiento y exploración para reivindicar este punto están pendientes.

Lo anterior se explica en buena medida porque se mantiene en lo general una idea asociada a la irracionalidad de la poesía, por su carga de misterio y característica serie de experimentaciones lingüísticas. Tal fenómeno aleja tanto a lectores como a estudiosos. En defensa de un concilio entre “razón y poesía”, encontré un texto que me encaminó aún más mis aspiraciones ya no tanto relacionadas con estudiar los mecanismos sociológicos de la vida humana y relaciones de

producción en la poesía, sino en la obra misma, es de Benjamín Péret (y traduce por cierto, César Moro):

Las generaciones futuras tendrán que encontrar la síntesis de la razón y la poesía; no se puede continuar oponiendo una a la otra, arrojando deliberadamente un púdico velo sobre su común origen. Puede reprocharse generalmente al pensamiento racionalista, tan seguro de sí mismo, el no tomar en cuenta sus fundamentos inconscientes y el esperar arbitrariamente lo consciente, de lo inconsciente, el sueño de la realidad. Mientras no se reconozca sin reticencias el rol capital del inconsciente en la vida psíquica, sus efectos sobre lo consciente y las reacciones de este sobre aquel, se continuará pensando en cura, es decir, en salvaje dualista, con la reserva sin embargo, de que el salvaje permanece poeta mientras que el racionalista se rehusa a comprender la unidad del pensamiento siendo un obstáculo para el movimiento cultural.<sup>284</sup>

De esta forma, opté por recorrer no sólo la vida, sino la obra del poeta, consciente de la dificultad doble que la tarea estipulaba. Encontré argumentos teóricos que me sirvieron de justificación en Lucien Goldmann y Roland Barthes, al igual que en Pierre Bourdieu. Así, fueron lo estético y lo social materia dual de este análisis. Busqué un punto medio entre el análisis del texto y del sujeto frente a su historia. En ningún momento descuidé una parte en menosprecio de la otra: tanto el análisis estético como el social jugaron un papel central en el proceso argumentativo que, si bien parte de la sociología, recoge elementos de diversas disciplinas humanísticas. Jugué una partida de tenis mental en la que la poesía y la sociología eran los jugadores, no siempre amables por cierto, dado que encontré más de una vez divergencias. De ahí la importancia que fue coincidir con la teoría de la trashumancia de la Dra. Reyna Carretero como mi centro del análisis teórico, dado que de igual forma recoge elementos de la filosofía, la literatura y la sociología que parecían estar hechos a la medida para explicar la complejidad de un individuo como César Moro.

Esto último, por cierto, tiene una referencia teórica pues el “mapa” de conceptos alrededor de la trashumancia que fueron presentados durante estas páginas ha sido ordenado por Carretero en lo que denomina “planómeno” (concepto retomado de Deleuze y Guattari). Gracias al “planómeno trashumante” pude encontrar una serie de categorías que profundizaban en la comprensión de mi

---

<sup>284</sup> Moro, César, *La poesía Surrealista y otras traducciones*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p.155.

objeto de estudio, que daban consistencia al mismo: “(El planómeno es) Un todo unificado donde los conceptos filosóficos, que son todos fragmentarios, encuentran un lugar de resonancia, de congruencia. El planómeno es “una mesa, una planicie, una sección. Es un plano de consistencia o, más exactamente, el plano de inminencia de los conceptos”<sup>285</sup>. Vistas en perspectiva, las categorías que usé pueden centrarse todas en la trashumancia, que es el precepto que unifica esta *totalidad*.

Gracias a esta propuesta teórica aprendí a unificar y apropiarme del valor de lo interdisciplinar, su potencial riqueza fue crucial para ayudarme a explorar algo a lo que he entregado mi vida: la poesía. En línea directa, debo decir que este trabajo es esencialmente de colaboración, puesto que los aportes que puedan surgir no se pueden entender sin destacar la ayuda de Reyna Carretero, quien mostró siempre disposición y hospitalidad para resolver dudas o plantear caminos de aproximación.

Reitero la importancia de abrir vasos comunicantes entre disciplinas. Y es que, como escuché en uno de mis congresos durante la maestría, sobre reflexiones actuales de la teoría social, ya no podemos situarnos desde una ciencia unilateral, sino más bien, apostar por la multiplicidad de perspectivas. Cerrarnos implica encarecer búsquedas y descubrimientos. Una de las conclusiones luego de terminar esta tesis es que elaborar un análisis sociológico de la poesía, da cuenta perfectamente del momento inter/multi/trans-disciplinar que vive el conocimiento social de nuestro tiempo. La apuesta es mantenerse abiertos a críticas que vengan de distintos campos del conocimiento humano. Por mi parte, para aumentar mis alcances recurrí a clases de crítica literaria (especialmente poética) donde encontré casi de inmediato los nexos de discusión que se tienen respecto a las ciencias sociales. Comprendí que analizar un poema tiene mucho qué ver con pensar la sociedad: ambas significan aproximación y distanciamiento, paciencia y saber observar detalles.

Andar un camino relativamente nuevo como es la poesía desde la sociología implica tropiezos inevitables. Un primer impedimento llegó cuando comencé a elaborar el planteamiento de investigación: decidí guiarme más por mis pasiones que por los criterios, no tanto académicos, sino sociológicos que requería una investigación de esta naturaleza. Ensayé más literaria que objetivamente. Fue gracias a mis maestros –nombrados al principio de estas páginas, en las

---

<sup>285</sup> Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 39. citado por Carretero en:

Carretero, Reyna, *Ultraestructura trashumante, Una gramática de la hospitalidad*, México, FOEM/UAMEX, 2016, p. 69.

dedicatorias– que pude al menos, darme cuenta de este problema. Una relectura de Edward Said y su *Cultura e Imperialismo* me recordó la importancia de estudiar de forma lúdica lo literario, sin por ello omitir la parte crítica en esta labor. Espero haber dado resolución a mis problemas de método en este sentido, y encaminado una serie de trabajos al menos, de cierto valor para quien busque una opinión distinta a la crítica artística/literaria en mi disciplina de origen.

En lo que respecta al campo problemático, pude notar de inmediato que la gran cantidad de textos propios de la crítica artística relativos al Surrealismo se dejan guiar por una cuestión de la cual me intenté alejar: defensa o detrimento de cierta obra. Es decir, a medida que investigaba más sobre el tema, encontraba que cada artista –principalmente, André Breton– tenía una legión de apólogos o enemigos a ultranza, muchas veces disfrazados de académicos o investigadores “objetivos”. Hallé un problema de orden epistemológico, dado que tales posturas no daban cuenta de sus prejuicios sobre su propio tema de investigación, ni querían hacerlo: más bien se dedicaban a enarbolar argumentos en pro o en contra casi sin considerar puntos medios. Prácticamente no hubo libro alguno, de las decenas que consulté, que tuviera este rasgo característico: voltear sobre sí y dudar si acaso, sus aseveraciones podrían ser consideradas desde otra perspectiva.

No obstante, encontré en un texto sin pretensiones de objetividad científica, una referencia para lidiar con tal situación, se trata de “André Breton o la búsqueda del comienzo” de Octavio Paz, donde el mexicano recuerda una conversación con el francés donde concluyen: “...la negación vive en función de la afirmación y ésta de aquella; dudo mucho que el mundo que empieza ahora pueda definirse como afirmación o negación: entramos en una zona neutra y la rebelión surrealista deberá expresarse en formas que no sean ni la negación ni la afirmación. Estamos más allá de la reprobación o la aprobación”<sup>286</sup>.

Ir más allá de la reprobación y la aprobación, este sería un precepto incluso en nivel metodológico. Considero que estamos en un punto del análisis y de la crítica, que puede empezar a despedirse de las posiciones absolutas. Establecernos en lo definitivo comienza a dejar cierto sentimiento de incompletud racional. Tanto más si hablamos de un trabajo serio, como el que pretendemos elaborar en las universidades. Como acoté, caí al comienzo en el grave error de pensar que mi objeto de investigación era pulcro, proclive solamente a las defensas sin rango para dar una crítica contraria.

---

<sup>286</sup> Paz, Octavio, *Obras completas II*, México, FCE, 2014, p.153.

Me sirvió tanto darme cuenta de este descuido, de esta omisión a la “vigilancia epistemológica” de Bachelard, que reelaboré de principio a fin la investigación.

Una vez superada esta etapa, intenté ofrecer una imagen de César Moro más humana. Pienso aquí en Robert Scarpit, quien escribió que el sociólogo no escribe sobre lo que quisiera que exista, sino sobre lo que es. Exponer los aciertos y equivocaciones del poeta, acotar ciertas relaciones privadas, sí, aunque jamás en señalización morbosa sino como mera condición analítica durante el proceso. No me puse con él ni contra él, sino que intenté estar a su lado, consciente de mi propia falibilidad u omisiones. Lo anterior no está peleado de ninguna manera con mi predilección particular a su obra. Esta colocación dio más frutos de los que esperaba: gracias a sus traspiés (señalados por él o sus cercanos) encontré los motivos de ciertas decisiones, aún desconocidas para diversos especialistas del tema; cuando ahondé en sus inseguridades pude notar mejor sus rasgos de valentía; y al momento de abordar su melancolía y soledad entendí mejor el fenómeno sociológico la exclusión del artista y más aún, del artista homosexual. Porque son categorías distintas “artista” y “artista homosexual”: ambas categorías tienen condicionamientos políticos propios (igual sería decir “mujer” y “mujer negra”) como escuché en un congreso celebrado en Lima, Perú.

Gracias a mi Programa de Posgrado, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM pude hacer dos viajes. Uno de ellos fue a Perú, donde conocí la tan amada y odiada Lima de César Moro: su vida cultural y las condiciones de su gente. Me hice de cierto modo, un trashumante, entendí mejor la experiencia de estar lejos de la tierra natal y la relevancia sociológica de ciertas sentimentalidades<sup>287</sup>. Observé similitudes económicas e históricas. De entrada pienso que en México no estamos tan lejos de la ciudad que vio nacer al poeta, pues hay cosas que están sumamente arraigadas en Latinoamérica, mismas que tardarán años en desdibujarse del rostro continental: el conservadurismo moral es un ejemplo de ello, pero también lo son las resistencias indígenas que cada vez alzan más su voz. Las urbes mencionadas comparten el contraste entre tradición y modernidad que ofrecen ciertas latitudes del –mal– llamado “tercer mundo” y con ello, dolencias y formas de vivir semejantes. Este margen de contradicciones es perfecto para dar origen a individuos como el creador de *La tortuga ecuestre*.

---

<sup>287</sup> No dejo de hacer hincapié en este punto, que pude ver con claridad gracias a los aportes de la obra y enseñanzas Dra. Emma León, quien fue mi maestra en el Posgrado.



En la capital andina, expuse mis avances de investigación el pasado diciembre de 2019. No fue mucha mi sorpresa al encontrarme pocos peruanos en la academia que conocían a César Moro, recibí críticas positivas pero ninguna interpelación retroactiva. Ya he señalado la condición de marginal del limeño en repetidas ocasiones, era lo que esperaba. Lo que sí fue extraordinario fue el gran movimiento editorial que hoy consolida a Lima, lo digo sin resquemor, como una gran capital de producciones de alto valor literario. Se gesta un gran movimiento de poetas interesados por difundir a los fundadores de su tradición moderna. De la capital limeña pude traer a México, luego de buscarlo mucho, la *Obra poética completa* en cinco tomos de César Moro; reparo en ello porque junto con estos libros terminé la investigación documentándome a la altura que había proyectado desde el inicio de mis labores. Lo anterior me lleva a pensar que mi investigación puede comenzar una serie de réplicas más que sustentadas, mismas que puedan ayudarnos –al fin– a restituir la figura de la “tortuga ecuestre” de su olvido. Otra conclusión es señalar que los estudios (lingüísticos, literarios, sociológicos, etc.) sobre el poeta aquí seleccionado están en ciernes, con la ventana abierta para quien guste profundizar.

Obtuve un panorama no sólo de lo literario en el Perú, sino de las condiciones de pobreza que hay en la región, la ignorancia y la marginalidad como rasgos característicos en claro despunte frente a la riqueza en ciertas zonas. Desigualdad, en una palabra. Adquirí herramientas analíticas no sólo para analizar lo social sino lo poético, pues como he dicho, la literatura encuentra un punto de *resignificación* distinto si le damos un contexto histórico. Lima y la Ciudad de México son parecidas en su cúmulo de desigualdades, escenarios ambos ideales para lo poético dado que hablamos de claras diferencias, de señaladas vicisitudes y de injusticias arrastradas históricamente. Son ciudades que inspiran al poeta y que al mismo tiempo le impiden desarrollarse, crueles y hermosas al mismo tiempo. Viajar a la tierra que aún hoy ha olvidado a Moro me ayudó a comprenderlo mejor, a sentir un poco lo que él sufrió.

Y es que sin *sentir* no puede existir la crítica del Surrealismo, ninguna crítica en sí, ninguna elucubración como ha señalado Hugo Zemelman. La pasión es indispensable para el proceso analítico, refiere Carlos Gurméndez<sup>288</sup>. Y en las reflexiones sobre el Surrealismo hay pasiones, muchas veces desmedidas sí, pero al fin y al cabo humanas. Cuando aseveramos que una obra es incomprensible, lo que deberíamos decir en realidad es “no he sabido sentirla”.

---

<sup>288</sup> Gurméndez, Carlos, *Crítica de la pasión pura (Tomo II)*. México, FCE, 1989, p. 14

Una serie de conferencias sobre el Surrealismo el año 2019 en el Palacio de Bellas Artes en México<sup>289</sup>, me dejaron la impresión de cuán palpitante está el movimiento y que, sin duda, es la vanguardia artística de mayor peso mundial en la actualidad pese a ser una de las más antiguas. No podemos decir que el Futurismo, el Cubismo, el Creacionismo y demás, han tenido las mismas repercusiones que los actos surrealistas en los últimos movimientos artísticos y literarios: pensemos tan sólo en el nexo con el denominado “Realismo mágico”<sup>290</sup> y con el actual “Infrarrealismo”. Los puentes de continuidad siguen haciéndose notar, las sombras renacen.

Aquí podemos retomar al propio Breton, tan controvertido y repudiado, cuando se planteó como primera necesidad replantear el porvenir del movimiento. Si bien, las vanguardias artísticas tienen por definición su muerte intrínseca<sup>291</sup>, en el caso del Surrealismo hablamos de un movimiento que se entiende únicamente si está *vivo*. ¿Qué decimos con lo anterior? Que hay una serie de devotos, sean analistas o creadores, dedicados desde prácticamente un siglo a hacer memoria de los hombres y las mujeres que enmarcaron con sus sueños el destino de sus vidas. Recordemos por decir alguien, la obra de uno de los últimos surrealistas vivos, Jean Clarence-Lambert (nacido en 1930), que nos enseña qué tanto palpita el Surrealismo en la actualidad.

Más allá de todo sentimentalismo, esta serie de movimientos ayuda a entender la composición de relaciones pasadas y presentes del Campo literario. Podríamos preguntarnos hoy qué tanto hablan las relaciones económicas y qué tanto las de auténtica amistad para preservar el arte y a los artistas, sobre todo si ponemos a cotejo la experiencia Surrealista. Hoy más que nunca la obra artística pretende un sustento basado en crematística, situación que comenzó a agudizarse precisamente en tiempos de los Surrealistas<sup>292</sup>. Visto desde aquí podemos entender el valor real de las

---

<sup>289</sup> INBAL (prensa), “Analizan el legado surrealista y su influencia en México con miras a su centenario”, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Publicado el 5 de agosto de 2019, consultado el 5 de marzo de 2019. Link: <https://inba.gob.mx/prensa/12750/analizan-el-legado-surrealista-y-su-influencia-en-mexico-con-miras-a-su-centenario>

<sup>290</sup> “Se ha hablado mucho del boom de la novela latinoamericana, pero se olvida demasiado que a este boom lo precedió y alimentó un boom anterior, el de la poesía...”

Bordelois, *Op. cit.*, p. 123.

<sup>291</sup> “El sacrificio agónico viene a ser así el sentido fatal del individuo artista...”  
Poggioli, *Op. cit.* p. 77.

<sup>292</sup> Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *OBRAS* libro I, vol. 2, España, Abada editores, 2012, p. 50-85.

aproximaciones que podrían darnos nuevos estudios sociológicos en tenor de este movimiento, que se ha estudiado mayoritariamente bajo la óptica de la crítica del arte. Los procesos de movilización social del arte, se explican tanto fuera de las obras como dentro de ellas.

César Moro nos permite ver de lejos los fenómenos coyunturales de Europa y Latinoamérica: guerras, dictaduras, persecución política. Pero de cerca, repunta los fenómenos propios del artista en su dimensión humana: discriminación, censura, exilio. La sociología de la literatura no se ciñe a la obra, sino que realiza su búsqueda ahí en la vida inmediata, en sus pasajes luminosos y oscuros.

Si estudiamos la poesía desde la sociología hay mucho aún por descubrir e imaginar (imaginar como lo plantea Wright-Mills, no significa inventar<sup>293</sup>). Hay que decir de entrada que la poesía es el género literario más inaprensible para su estudio: la multiplicidad de interpretaciones de un poema puede ser infinita y acercarnos peligrosamente a lo relativo. Esto crea una capa de solemnidad que puede implicar distanciamiento. La poesía dice lo indecible y por ello, atraviesa los límites del lenguaje y expande así nuestras visiones del mundo, retomemos este valor del género. Encontramos en el arte de Virgilio una ventana de oportunidades de enorme valor para el sociólogo: al analizar un poema encontramos la posibilidad de descubrir determinados códigos en las lenguas y la posibilidad revolucionarlas, contribuir en su evolución. Cada poema leído puede llevarnos a cimbrar la manera de pensar y escribir el mundo futuro. En lo que respecta al oficio del sociólogo, los versos y sus juegos del lenguaje nos proporcionan herramientas para nombrar los fenómenos del mundo.

Diversos pensadores cercanos a la filosofía o las ciencias sociales nos demuestran la necesidad de reinventar el lenguaje desde nuestras disciplinas de estudio: Karl Marx, por ejemplo es la referencia perfecta de quien no sólo pretendió innovar la teoría, sino sus cimientos lingüísticos<sup>294</sup>. Desde aquí podemos seguir a Ivonne Bordelois, poeta y ensayista que nos dice:

El lenguaje es un amenazante peligro para la civilización mercantilista, por su estructura única e indestructible, que ningún mercado puede poner en jaque. Por eso, para los sectores del poder es perentorio, dada la resistencia del lenguaje, volverlo invisible e inaudible, cortarnos de esa fuente popular inconsciente y solidaria de placer que brilla en el habla

---

<sup>293</sup> Wright-Mills, C., *La imaginación sociológica*, México, FCE, 2003.

<sup>294</sup> Steiner, George, *Los Logócratas*, México, FCE, 2010.

popular, en los chistes que brotan como salpicaduras en las conversaciones con amigos, en las nuevas canciones hermosas, en las creaciones auténticas que surgen todos los días en el patio del colegio, en la mesa familiar, en una charla de un grupo de adolescentes.

Y es que habría que arremeter de nuevo contra el lenguaje de lo estable, pensar en tal posibilidad. ¿Cuántas veces se ha acusado a los sociólogos de escribir sólo para sí mismos sin considerar al lector común? Tal vez desde la poesía y su capacidad de reinención podremos encontrar los fundamentos para elaborar un discurso dinámico y asequible que permita ordenar nuevos códigos de comprensión de lo social. La poesía teje el camino de comunicación –desde lo alto o lo bajo– para que la sociedad enarbole su lenguaje, así lo demostró Dante al atreverse a cantar en “lengua vulgar”<sup>295</sup>. En cualquier caso, la poesía más que quitar, otorga. Alejarnos de los prejuicios en torno a ella es dibujar nuevos vasos comunicantes, rutas de exploración y por ende, verdades aún no descubiertas en nuestras investigaciones.

¿Sociología de la poesía? Es posible si la instauramos dentro de las ramas de la sociología del arte, como parte de un todo unitario (orgánico, diría Hegel), incluso a manera de componente general en las ciencias sociales<sup>296</sup>. Tal vez sea cuestión de dar con el método idóneo, en paráfrasis a Gustave Flaubert<sup>297</sup>. Al respecto, las discusiones epistemológicas-metodológicas en la materia, debemos decir que están pendientes. Hay lugar para estudios sociales donde sea que haya manifestaciones de lo humano y aunque pareciera que aún nos faltan por descubrir infinidad de mundos en el nuestro, de entre tanto olvido y rezago, podemos dar inicio a caminos de comprensión sociológica gracias a las lecciones que ofrecen los poetas. Y en relación al arte surrealista, nos recuerda Maffesoli, podemos empezar a pensar nuestra labor de teóricos de lo social relacionada indivisiblemente con respecto a la vida. Es decir, hacer de teoría y vida un dúo indisociable igual que Breton o Moro comprendieron a la poesía y la existencia.

---

<sup>295</sup> Carretero, Reyna, *Dolce convivio. Composibles del trashumante urbis*. México. CRIM/UNAM. (En proceso de edición).

<sup>296</sup> Así lo pensó Lucien Goldmann: “...la sociología de la literatura, que una vez constituida será muy importante como aportación tanto para la historia cuanto para la crítica literaria o la reflexión sociológica en general.

V. A. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>297</sup> Bourdieu, *Op. cit.* p. 261.

César Moro fue un poeta marginal –deliberado e impuesto– en un contexto de múltiples modernidades que enfrentó que puesto en relación nos sirve para entender la evolución social del lenguaje –desde la poesía– y diversas condiciones históricas de cambios profundos en la sociedad latinoamericana y europea, así como sus interacciones. A medida que pase el tiempo, serán más recurrentes los homenajes en su honor y su figura obtendrá el brillo que merece, su papel referencial será para también, conocer mejor nuestro presente. Comprender a poetas trashumantes es mejorar nuestra visión sobre los mecanismos de “lo oculto” pero existente a nuestro alrededor. Una verdad última reluce: el Surrealismo, en un sentido distinto al que tuvo ayer, está por escribir su historia definitiva, las contribuciones que podamos hacer para ello, son piezas de una gran cadena de esfuerzos.

Igual que el movimiento surrealista, César Moro vivió entre contradicciones que más que insoportables, tuvo que aprender a formar parte de sí. Llama la atención que el poeta haya decidido escribir en francés buena parte de su obra, pero deberíamos cuestionar a la par, que muchas de sus obras de categórica profundidad estética y personal las escribió en español (*La tortuga ecuestre* es el mayor ejemplo). Jamás fue del todo peruano ni del todo europeo, su identidad lingüística –central en cualquier poeta–, osciló hasta el final de sus días. Esa tremulidad existencial ayuda a entender no sólo a artistas parecidos, sino a individuos cercanos a sus dudas e inquietudes sobre quiénes son, de dónde vienen realmente y hacia qué parte deben ir. Desde ahí, podemos pensar que igual que ciertas personas dentro de ella, la sociedad más que por fijeza, puede comprenderse mejor a partir de lo inestable: de ese devenir que no deja ninguna pauta segura, que es esencialmente cambio y que si queremos estatizar entramos en callejones sin salida.

Los siguientes versos me sirven para terminar este estudio, que deja más deudas y preguntas que conclusiones determinantes. El texto es del poeta madrileño Luis Antonio de Villena (escrito en 1988), quien ha señalado desde España, la importancia de Moro no sólo como creador hispano-francés, sino como bardo universal: su defensa proviene de la creación de poesía, la cual continúa una tradición de búsquedas y correspondencias artísticas en relación al poeta limeño que a decir del Campo literario, refuerzan los lazos de comunidad y solidaridad entre pares. La memoria social se preserva y continúa gracias a estas obras, que denotan nexos no obstante la distancia geográfica o el tiempo. Con ello sostenemos, junto a Gide, que el escritor es quien hace una defensa de lo humano.

El siguiente poema igual que nuestra investigación pinta vasos comunicantes que suponen multiplicidad de perspectivas, para apostar por el diálogo y el entendimiento. Al tiempo, sus palabras intentan hacer justicia a un olvido artístico imperdonable. Ese es otro principio que podemos retomar de lo literario: comunión y rescate entre *otredades* aparentemente distantes:

### CÉSAR MORO

Se llegaría a hablar -como de varios otros-  
de una soledad desdeñosa y altiva.  
Dirían muchos (con desprecio) que se creyó un genio,  
porque acaso algún día jugó a serlo,  
y desde luego nunca aceptó la confusión del gremio.  
Fue inevitable hablar de su afán de distancia  
y dandysmo. De su penuria. De sus muy malas rachas.  
De su nunca estar a gusto. Y naturalmente  
(siempre alimenta eso) de sus vicios no ocultos,  
y de las vanas locuras a que un obrerito le condujo.  
Y es cierto que fue rey y también miserable.  
Que se aupó hasta el delirio, e íntimamente supo  
que no valía mucho más que cualquier otro hombre.  
Que se pensó divino soñando en liquidar el «yo»,  
y padeció y sufrió porque la suerte quiso,  
y porque él no aceptó (aunque dudase a veces)  
destinos más oscuros. Centuplicó la apuesta,  
sabiendo que el «croupier» no tenía fondos,  
y ansió lo más alto, lo perfecto y lo noble,  
no ignorando que sólo vuela el sueño,  
y de fango y basura se levanta lo otro.

Supo que era tan hondo su fracaso  
que procedía de antes aún de haber nacido.  
Y pese a ser sólo un raro, un huidizo,

un hurraño, un hombre antipático y engreído  
(sin causa) y un maricón solemne,  
triste, sin futuro, y tan eufórico a ratos;  
a pesar de su hermoso vacío, de su historia frustrada,  
de sus palabras bellas, perdidas en el viento,  
y que los siglos volverán -como éstas- perdidas;  
pese a tanta extrañeza y tanto horror,  
y tanto hueco negro, y sima y desfortuna  
(todo cuanto no oculta el porte digno  
ni el aire escrupuloso, egótico y vampírico)  
escribió: «Sé que amo la vida  
misma, por el olor de la vida...»  
Probablemente eso (en noches, tan visible)  
ese tirón tan sólo de delicia y de cieno

le apartó del derrumbe, y le otorgó valor,  
dignidad, honor, resistencia y belleza. Sólo eso.<sup>298</sup>

Y como dijo César Moro en su “Entrevista al dejar México”: “En el mundo enfermo no puede hablarse de realidad sino de realidad fallida. La realidad está por hacerse”<sup>299</sup>. La poesía es derrumbe pero también construcción de lo urgente. La crítica (artística y social) de la realidad, encuentra en la literatura un espacio del bien más valioso de la belleza: resistir. Tal resistencia puede ser el punto de partida no sólo para revolucionar el análisis en tanto sociólogos, sino para justificar nuestro compromiso de incidir en el entorno que nos rodea.

En honor de quienes resisten sean los trabajos surrealistas pasados, presentes y futuros. Defendamos la poesía de los que luchan por cambiar el mundo y la vida... esa belleza convulsiva, esperanzadora.

---

<sup>298</sup> De Villena, Luis Antonio, “César Moro, recuerdo del poeta y mi poema”, subido el miércoles, 9 de Enero de 2019. Página personal del autor. Consultado el 5 de marzo de 2020. Link: <http://luisantoniodevillena.es/web/noticias/cesar-moro-recuerdo-del-poeta-poema/>

<sup>299</sup> Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016, p. 329.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abeleira, Xoán. “Un grito fulgurante del espíritu”, en Breton, André. *Pleamargen*. España. Galaxia Gutenberg. 2016.
- Adorno, Theodor, *Minima Moralia*, Colombia, Taurus, 2001.
- Andrade, Lourdes, *Para la desorientación general: Trece ensayos sobre México y el Surrealismo*, México, ALDVS México, 1996.
- Arguedas, José María /Westphalen, Emilio Adolfo, *El río y el mar (Correspondencia 1939-1969)*, Perú, FCE, 2011.
- Attali, Jacques, *El hombre nómada*, Colombia, Luna libros, 2010.
- Barrera Enderle, Víctor, *De la amistad literaria*, México, UANL, 2006.
- Bataille, Georges, *Obras escogidas*, México, Fontamara, 2006.
- Bellatin, Mario, “Lecciones para una liebre muerta”, en *Obra reunida 2*, México, Alfaguara, 2014.
- Benjamin, Walter. *El Surrealismo*. Casimiro. España. 2016.
- ....., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *OBRAS* libro I, vol. 2, España, Abada editores, 2012.
- Bordelois, Ivonne, *La palabra amenazada*, Argentina, Libros del zorzal, 2005.
- Borges, Jorge Luis, *Lugones*, Argentina, Pleamar, 1965.
- ....., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *OBRAS* libro I, vol. 2, España, Abada editores, 2012.
- ....., Benjamin, Walter, “Parque Central” en *Las flores del mal*, España, Abada editores, 2013.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del Campo Literario*. España. Anagrama. 2011.
- Bradu, Fabienne, *André Breton en México*, México, FCE, 2012.
- ....., *Artaud, todavía*, México, FCE, 2008.
- ....., *Benjamin Péret y México*, México, FCE, 2014.
- Breton, André/ Éluard, Paul, *Diccionario abreviado del Surrealismo*, España, Siruela, 2015.
- ....., *La llave de los campos*, España, Libros Hiperión, 1976.
- ....., *Las conferencias de México (1938)*, México, AUIEO/ Museo Frida Kahlo/ Museo Diego Rivera-Anahuacalli, 2015.
- ....., *Los vasos comunicantes*, España. Siruela. 2005.



- ....., *Pleamargen*, España, Galaxia Gutenberg, 2016.
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, España, Plaza y Janés, 1983.
- Cardoza y Aragón, Luis, *André Breton atisbado sin la mesa parlante*, México, UNAM, 1982.
- ....., *Poesías completas y algunas prosas*, México, FCE (Tezontle), 1977.
- Carretero Rangel, Reyna. *Atlas místico de la hospitalidad-trashumancia*. Madrid. Sequitur/UMSNH. 2013.
- .....*Dolce convivio. Composibles del trashumante urbis*. México. CRIM/UNAM. (En proceso de edición).
- .....*La comunidad trashumante y hospitalaria como identidad narrativa*, México, El Colegio de Michoacán/Fideicomiso Teixidor. 2012.
- .....*Ultraestructura trashumante, Una gramática de la hospitalidad*, México, FOEM/UAMEX, 2016.
- Castells, Isabel, “Introducción” en Varo, Remedios, *Cartas, sueños y otros textos*, México, ERA, 1997.
- Celan, Paul, *Obras completas*, España, Trotta, 1999.
- Cofreces, Javier (selección y prólogo), *Siete surrealistas argentinos*, Argentina, Editorial Leviatán, 1999.
- Contreras, Carlos, *Historia Mínima de Perú*, México, El Colegio de México, 2002.
- Contreras, Carlos / Cueto, Marcos, *Historia del Perú Contemporáneo*, Instituto de Estudios peruanos. Lima, 2013.
- Coyné, André. “Cronología de César Moro”. En *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015.
- Corominas i Julián, Jordi, “Jean Cocteau o la búsqueda incesante del camaleón”, en *Jean Cocteau Una mentira que dice siempre la verdad (Antología poética)*, España, Salto de Página.
- .....*Microfísica del poder*, Ediciones La Piqueta, Madrid, 1993.
- Debroise, Olivier, Diego (Rivera) de Montparnasse, Colección Letras Mexicanas, México, FCE-SEP, 1985.
- De Villena, Luis Antonio, *Poesía simbolista francesa*, España, GREDOS, 2005.
- Elias, Norbert, *Mozart: Sociología de un genio*, España, Península, 1991.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad Tomo II (El uso de los placeres)*, España, Siglo XXI, 2019.
- ....., *Raymond Roussel*, México, Siglo XXI, 2012.
- García, Ponce, Juan, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, España, Anagrama, 2001.

- Gurméndez, Carlos, *Crítica de la pasión pura (Tomo II)*. México, FCE, 1989.
- Heraud, Javier, *Poesía reunida*, Perú, Peisa, 2016.
- Hernández Echávarri, José Ricardo, *César Moro: Los versos de un voluntario inadaptado*, Tesis para optar por el grado de Doctorado en Literatura Hispánica, México, El Colegio de México, 2011.
- García Ponce, Juan, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, España, Anagrama, 2001.
- Gide, André, *La pasión moral: Ensayos escogidos*, México, UNAM, 2007.
- Heidegger, Martin, *Desde la experiencia del pensar*, España, Abada, 2005.
- Heine, Heinrich, *Para una historia de la nueva literatura alemana*, España, La Fontana Mayor, 1976.
- Herrera Guido, Rosario. “La travesía poética del infierno a la ciudad celeste”. En: Carretero Rangel, Reyna. *Ultraestructura trashumante: una gramática de la hospitalidad*. México. FOEM-Gobierno del Estado de México-UAEM. 2016.
- Edmond, Jabès, *El libro de la hospitalidad*, México, Aldvs, 2002.
- Lottman, Herbert, *El París de Man Ray*, España, Tusquets, 2003.
- Lúkacs, Georgy, *Significación actual del realismo crítico*, México, Editorial ERA, 1963.
- Maffesoli, Michel, *La violencia totalitaria*, España, Herder, 1982.
- Mariátegui, José Carlos, “Colofón”, en *La casa de cartón*, México, Textofilia, 2009.
- Mata, Rodolfo, “Introducción” en Tablada, José Juan, *Li Po y otros poemas*, México, UNAM, 2017.
- ....., “Prólogo” en Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, México, UNAM, 2011. p. I-IX.
- Mc Evoy, Carmen, *La experiencia burguesa en el Perú (1840-1940)*, España, Editorial Iberoamericana, 2004.
- ....., *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Ediciones Solidaridad, 1969.
- Moro, César, *Los anteojos de azufre (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016.
- ....., *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015.
- ..... , *Tomo I (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016.

- ....., *Tomo II (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016.
- ....., *Tomo III (Obra poética completa)*, Perú, Sur Librería Anticuaria/Academia Peruana de la Lengua, 2016.
- Montemayor, Carlos, *Los tarahumaras: Pueblo de estrellas y barrancas*, México, ALDVS, 1995.
- Nadeau, Maurice, *Historia del Surrealismo*, España, Ariel, 1975,
- Ortega, Julio, *Arte de innovar*, México, UNAM/ Ediciones El Equilibrista, 1994.
- .....,“Introducción”, en *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015.
- Pacheco, José Emilio, *Antología del Modernismo*, México, ERA, 2019.
- Paz, Octavio, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- ....., *El arco y la lira. Edición facsimilar de la primera edición*, México, FCE, 2006.
- ....., *El laberinto de la soledad*, España, Cátedra, 2003.
- ....., *Obras completas II*, México, FCE, 2014.
- ..... , *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, FCE, 2018.
- ....., *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1978.
- Pineda, Carlos, “Poesía de la locura al cielo” en *Cuatro libros vanguardistas (1923-1934)*, México, CONACULTA/Ediciones del lirio, 2013.
- Polizzotti, Mark, *Revolución de la menta: La vida de André Breton*, México, FCE/Turner/, 2009.
- Popa, Vasko, *Poesía*, México, Editorial Calamus/ FCE, 2012.
- Portal, Magda, *Obra poética completa*, Perú, FCE, 2010.
- Ruiz Ayala, Iván, *César Moro y la Tortuga ecuestre: dos lecturas*, Perú, Banco Central de Lima (Editorial), 1998.
- Salazar Bondy, Sebastián, *Lima la horrible*, Perú, Concepción: Editorial Universidad de Concepción, Cuarta edición. 2002.
- Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Argentina. Losada. 1968.
- Schwob, Marcel, “El arte de la biografía en *El terror y la piedad*, Argentina, Libros del zorzal, 2006.
- Seféris, Giórgos. “El arte y el tiempo”, en *El sentimiento de eternidad*. México. FCE. 1994.
- Serrano, Pedro, *La construcción del poeta moderno: T. S. Eliot y Octavio Paz*, México, CONACULTA-UNAM-El centauro, 2011.
- ....., *Defensas*, México, Fractal/ CONACULTA, 2014.

- Steiner, George, *Los Logócratas*, México, FCE, 2010.
- Toriz López, Rafael, “Prólogo” en *Galaxia de un hombre solo*, México, Universidad Veracruzana, 2019.
- Torri, Julio, “Tres libros”, en *Obra completa*, México, FCE, 2011.
- Trías, Eugenio, *El artista y la ciudad*, España, Anagrama, 1997.
- Ullán, José-Miguel. “Introducción”. En *Obra poética completa*. Argentina. Alción editora/Centre de Recherches Latino-Américaines. 2015.
- V. A., *Literatura y sociedad (problemas de metodología en sociología de la literatura)* , España, Ediciones Martínez Roca, 1969.
- Varela, Blanca, *El suplicio comienza con la luz (Poesía reunida: 1949-2000)*, México, UNAM, 2013.
- Vargas, Llosa, Mario, *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, FCE, 2011.
- Varios autores, *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia, 1999.
- Westphalen, Emilio Adolfo, *Escritos varios de arte y poesía*, México, FCE, 1997.
- Westphalen, Yolanda, *César Moro: la poética de lo ritual y la escritura mítica de la modernidad*, Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 2001.
- Wright-Mills, C., *La imaginación sociológica*, México, FCE, 2003.
- Zemelman, Hugo, *Los horizontes de la razón, Tomo I*, Anthropos Editorial, España, 2012.
- ....., *Pensar teórico, pensar epistémico*, México, IPECAL, S/D.

### **Publicaciones consultadas (físicas y en línea)**

- Abril, Pablo, “Fragmento de su obra”, en <https://linkgua-digital.com> S/D. Consultado el 5 de marzo de 2020. Link de consulta: <https://linkgua-digital.com/producto/ausencia/>
- Andrade, Lourdes, “César Moro: la poesía entre el viejo y el nuevo mundo”, en *Piso 9 Investigación y Archivo en Artes Visuales INBAL*, publicado el 14 de marzo de 2014. Link de consulta: <https://piso9.net/cesar-moro-la-poesia-entre-el-viejo-y-el-nuevo-mundos/>
- Apollinaire, Guillaume, *El espíritu nuevo y los poetas*, en “Mecánica celeste”, S/D. Consultado el 5 de marzo de 2020. Link de consulta: <https://lamecanicaceleste.wordpress.com/2010/07/18/el-nuevo-espíritu-y-los-poetas/>

- Auster, Paul, “Discurso de Paul Auster en la FIL Guadalajara”, en *La Conjura libros*, S/ D, Link de consulta: <http://laconjuradeloslibros.com/discurso-paul-auster-fil-guadalajara/>
- Avilés, Marco, *César Moro, varias veces maldito*, México, Revista *Gatopardo*. Publicado el 19 de marzo de 2012. Consultado el 15 de octubre de 2018.  
Link de consulta: <https://gatopardo.com/revista/no-128-febrero-2012/cesar-moro-varias-veces-maldito/>
- De Villena, Luis Antonio, “César Moro, recuerdo del poeta y mi poema”, subido el miércoles, 9 de Enero de 2019. Consultado el 5 de marzo de 2020. Link de consulta: <http://luisantoniodevillena.es/web/noticias/cesar-moro-recuerdo-del-poeta-poema/>
- Espinoza, Walter, en Revista *Martin* N° 7 y 8. Lima, 2003. Consultado el 5 de marzo. Disponible en: <https://copypasteilustrado.wordpress.com/2014/10/30/andre-coyne-recuerda-a-su-amigo-intimo-cesar-moro/>. Consultado el 5 de marzo.
- Ferrari, Américo, “César Moro y la libertad de la palabra”. En *Autora boreal* (para los amantes del español). S/D. Consultado el 5 de marzo de 2020. Link de consulta: <https://www.auroraboreal.net/literatura/ensayo/1207-cesar-moro-y-la-libertad-de-la-palabra> .
- Foucault, Michel, “¿Was ist Aufklärung?“. En *Anábasis* 4, 1996/1, pp. 9-26. Traducción de Germán Cano.
- INBAL (prensa), “Analizan el legado surrealista y su influencia en México con miras a su centenario”, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Publicado el 5 de agosto de 2019, consultado el 5 de marzo de 2019. Link de consulta: <https://inba.gob.mx/prensa/12750/analizan-el-legado-surrealista-y-su-influencia-en-mexico-con-miras-a-su-centenario>
- Lucas, Antonio, “Escribir es una travesía por el espejo (Entrevista a Enrique Vila-Matas y Sara Mesa”, en *El mundo*, Publicado el 28 de febrero de 2016, consultado el 10 de mayo de 2020.  
Link de consulta: <https://www.anagrama-ed.es/view/12275/Mesa%20NH%20558%20-%20El%20Mundo%20%28conversacion%20con%20Vila-Matas%29.pdf>
- Milosz, Czeslaw, “Czeslaw Milosz (entrevista con Robert Faggen)” en *The Art of Poetry No. 70*, Invierno de 1994, consultado el 20 de mayo de 2020.  
Link de consulta: <https://www.theparisreview.org/interviews/1721/the-art-of-poetry-no-70-czeslaw-milosz>
- Rama, Ángel. “La modernización literaria latinoamericana”. En: *Hispanamérica*. Año 12. No. 36 (Dec., 1983).

- Usandizaga, Elena, “A la partida de André Coyné”. Publicado *Laguna Brechtiana* el lunes 9 de febrero de 2015, S/ D. Consultado el 5 de marzo.
- V. A. *Enciclopedia de literatura Mexicana*, Publicado el 26 agosto de 2018. Consultado el 9 de marzo de 2019. Link de consulta: <http://www.elem.mx/institucion/datos/1848>
- Waldman, Gilda, *Exilio, memoria y utopía: Un ensayo en torno a Isaac Bashevis Singer y Joseph Roth*, Tesis para obtener el grado en doctorado en Sociología, México, UNAM, 1995.

### **Recursos audiovisuales**

- Delfin, Mauricio, *Viaje hacia la noche*, Realidad Visual, 2003. La primera parte del documental (36 min) puede ser vista en el sitio: <http://www.vimeo.com/5033507>
- Plectro editores, *César Moro, por Mario Vargas Llosa*, Youtube, Publicado el 29 jul 2016. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=kviwiNIY9fw>