
INTRODUCCIÓN DE LOS COORDINADORES

Daniel Lefort

Este libro es una resurrección. Resurrección de un poeta excepcional –César Moro– en toda su dimensión, a casi sesenta años de su muerte, resurrección de un proyecto editorial que nació a fines de los años noventa y entró en catalepsia –ya casi terminado– después del alejamiento del responsable de la colección Archivos –Amos Segala– y de los problemas de salud de su coordinador –André Coyné–. Como el *Señor de Sipán*, cuyo rostro, estatura y gloria han sido restituidos por los arqueólogos –liberándolo poco a poco de las arenas de la *Huaca Rayada*– con todos sus atuendos y su pompa en vista a la inmortalidad, Moro se salvó de la sombra y del olvido gracias al fervor inagotable de amigos, admiradores e investigadores que lo leyeron, analizaron y publicaron, otorgando a su obra el cuerpo y la presencia de la vida. Por fin el lector dispone aquí, por primera vez, de un corpus que puede pretender legítimamente el título de *Obra completa*.

Un obstinado infortunio perseguió la obra de Moro a lo largo de su vida, permitiéndole solo publicar dos pequeños poemarios –*Le château de grisou*, *Trafalgar Square*– y una larga epístola en versos, *Lettres d'amour*; que son como la punta del iceberg de su obra en gran parte ignorada en su época. Sin embargo, paradójicamente, la figura de Moro, poco conocida en América hispánica, empezó a ejercer una atracción creciente, a la vez por la personalidad exigente, fundamentalmente libre del poeta y por la originalidad extrema de su poesía. Este descubrimiento se realizó progresivamente gracias a ediciones póstumas –*La tortuga ecuestre*, *Los anteojos de azufre*, *Amour à mort*, *Ces poèmes...*, que revelaron una parte importante de sus textos y permitieron investigaciones aún más profundas sobre su poesía– y, más recientemente, gracias a exposiciones que extendieron el conocimiento de su trabajo

como pintor. Pero 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 en América hispánica. Se podrán discutir las razones habitualmente expuestas por los críticos –la supuesta falta de interés de Moro respecto a la publicación de sus textos, la elección del idioma francés que lo apartó del público hispanoamericano pero que no le dio más audiencia en Francia, la dificultad de leer una poesía exigente que tiende hacia el hermetismo– y considerarlas como no pertinentes. Es verdad, más bien, que Moro siempre lamentó la falta de dinero que le impedía publicar sus poemas como lo deseaba, que un cuarto de su producción poética fue escrita en español y que su poesía no es más abstrusa que la de Mallarmé por ejemplo. No se puede dejar de pensar que Moro fue víctima del molde prefabricado del pensamiento común y del peso de arcaísmos intelectuales como el nacionalismo literario, la relación umbilical con una lengua materna, la ley de las influencias, la noción misma de *obra* poética o plástica –todos instrumentos desgraciadamente necesarios para el éxito y el reconocimiento público–. Moro es la encarnación misma del poeta libre de todas estas sumisiones. Al mismo tiempo, el ejemplo de Mallarmé comprueba que es posible promover y difundir una obra de difícil acceso para que tenga, por fin, una justa consagración gracias a la devoción de un grupo de admiradores incondicionales que, como lo escribe Julien Gracq a propósito de Mallarmé, estarían “listos para morir por él”. Es el deber que cumplieron con una magnífica dedicación, a diferentes niveles, André Coyné, Emilio Adolfo Westphalen, Américo Ferrari, Julio Ortega, Ricardo Silva-Santisteban. Es la misma devoción que empujó a una nueva generación de universitarios –Martha Canfield, Mariela Dreyfus, Yolanda Westphalen Rodríguez, Gaëlle Hourdin, entre otros– a concentrar sus investigaciones en las diversas facetas de una obra que presenta enormes problemas metodológicos. Y es justamente para continuar estos esfuerzos que la *Obra completa* aparece en esta edición crítica.

La fascinación que ejerció César Moro sobre sus amigos se debe a la personalidad de este hombre pequeño, cortés, elegante, con un temperamento muy alegre y lleno de humor, a menudo provocador. Sin embargo, como Baudelaire, Moro estuvo dividido en dos aspiraciones contrarias que lo dominaban y lo desgarraban. Su personalidad paradójicamente solar y nocturna, parece descuartizada en su poesía y su correspondencia entre violencia y éxtasis, frustración y encanto, hastío y ternura, exaltación y tristeza, siempre bajo el signo del amor y de la muerte. Por un lado, diástole, pulsión, pulsación, flujo, mar creciente :

César Moro el rostro sangriento
Recorriendo guijarros
En cada guijarro escribe un nombre y los devora

(*La tortuga ecuestre*)

Por el otro, sístole, descanso, retirada, reflujo, mar decreciente:

Tour à tour aurore ou crépuscule
Le sourire bien-aimé
 (Amour à mort)

Este movimiento del mar caracteriza las *intermitencias del corazón* (Proust) que llevan a Moro al séptimo cielo:

Estrella desprendiéndose en el apocalipsis
 Entre bramidos de tigres y lágrimas de gozo
 y gemir eterno y eterno
 (La tortuga ecuestre)

o lo rebajan hasta lo más profundo de los infiernos:

Vainement je demande au feu la soif
vainement je blesse les murailles
au loin tombent les rideaux précaires de l'oubli
à bout de forces
devant le paysage tordu par la tempête
 (Lettre d'amour)

Es porque el amor,

El amor-hecatombe
 [...]

 El amor como una puñalada
 Como un naufragio
 (La tortuga ecuestre)

está ligado con el dolor y la muerte, y su vida –“ese cataclismo que fue su vida” (Armando Rojas)– lo demuestra con la precisión matemática de una tragedia de Racine.

La vida de César Moro (1903-1956) encaja casi exactamente en la primera mitad del siglo XX cuando las relaciones entre Europa –principalmente Francia– y América Latina alcanzaban su mayor auge. Asociándose al grupo surrealista en París entre los años veinte y treinta –época de su apogeo creador e innovador–, participando en la fermentación literaria y artística –en los caminos del surrealismo– que determinó la vida intelectual en México durante la Segunda Guerra Mundial, Moro vivió dos momentos claves de la historia cultural contemporánea. Retrospectivamente, su vida se distribuye en períodos –de varios años cada uno– que conforman etapas distintas de su existencia: Lima - 1903-1925; París - 1925-1933; Lima - 1933-1938; México - 1938-1948; Lima - 1948-1956. A pesar de que estos

períodos han sido llevados a la luz por la crítica, quedan todavía amplias zonas nebulosas que siguen opacando la biografía de Moro. ¿Qué sucede entre su llegada a París en septiembre de 1925 y los años 1928-29, cuando su vinculación con los surrealistas está claramente establecida? ¿Qué experiencias hicieron que la breve estadía de unas semanas en Londres en 1933, entre dos barcos que lo llevaban de Francia a Perú, haya dejado una huella tan perceptible en su obra y en su vivir? Son estas preguntas, entre tantas otras, que siguen abiertas a nuevas investigaciones.

De su infancia, no conocemos más que la situación de su familia en el seno de la pequeña burguesía limeña por las escasas alusiones que él mismo hace en sus textos. Nacido con el nombre de Alfredo Quíspez Asín el 19 de agosto de 1903, vive su infancia y su adolescencia en “el ambiente pueblerino desolado y pretencioso”¹ de Lima, en “la calma monótona del charco natal”, en ese medio conservador, marcado por tradiciones sociales –llenas de conformismo y ancladas en una estricta división de clases– que la burguesía de las ciudades ha heredado de la aristocracia colonial en vías de desaparición, pero también empapado de la mentalidad criolla como mezcla de picardía campesina y de alegre espontaneidad. Mezcla favorable a cierta hipocresía que, detrás de una fachada moral y un pundonor puntilloso, encubre solapadamente el adulterio de los amos de casa y la violación de las sirvientas por los hijos de buena familia. En este contexto, no sorprende, como lo cuenta André Coyné, que un empleado de la casa Quíspez Asín haya iniciado al joven Alfredo al amor. Tal vez sea éste el origen de una homosexualidad totalmente asumida más tarde. Pero es también este ambiente que, en el período de su adolescencia, entre el primero y el segundo año en el Colegio Inmaculada, provocará en Moro un poderoso y duradero rechazo hacia las convenciones sociales, un deseo incontenible de libertad sin límites y una voluntad obstinada para encontrar por todos los medios una salida que se concretará con el viaje a Europa. En todo caso, en su texto crítico sobre *Arcane 17* de André Breton y basándose en el psicoanálisis freudiano, Moro reconoce las determinaciones infantiles de la personalidad en la sexualidad:

¿Acaso no sabemos, por lo menos teóricamente, que el hombre persigue a través del amor la satisfacción de una fijación infantil más o menos bien orientada, más o menos aceptada por el superyo, por la sociedad?

Y la frase siguiente traza la línea roja que atraviesa toda su obra :

¿Quita esto algo al amor, no lo enriquece más de una especie de *fatalidad dramática*² determinándolo ya desde la infancia?

¹ Todas las citas sin referencia son extraídas de los textos de César Moro.

² Subrayado por mí.

De sus sentimientos familiares, sólo el poema escrito en “Arcachon, fines de septiembre de 1925” da una idea a través de una queja donde se trasluce el amor materno (“Qué cruel mi madre de haberme besado tanto y tan dulcemente”) el reproche a su hermano Carlos (“Qué cruel fue mi hermano en haberme desnudado esta porción de espanto”) y la hostilidad hacia sus otros hermanos (“Por qué yo debí soportar mis hermanos mayores”).

En sus textos aparecen pocos datos. Entre los “Primeros poemas” de los años 1921-1925, anteriores a su partida para Europa, “Parque zoológico” debe algo sin duda a las visitas infantiles al zoológico de Lima –acompañado por su abuelo materno que era el director– y a las paradas meditativas frente a los diversos animales enjaulados.

Es posible que en su *Biographie péruvienne*, el apóstrofe a la playa de Conchán “*calcinée sous le soleil*” y las evocaciones encantadas del “*prodige de Pucusana*” y de los “*sable et sol de pierre rouge et noir sur la plage d'Ancón*” se refieren tanto a impresiones de infancia como a excursiones durante su estadía en Lima de 1933 a 1938. Y no es el poema “Infancia” fechado en “Lima, 1934”, que brindará algunos esclarecimientos salvo por la energía juvenil que genera evocando el viento, el fuego y la muerte mítica:

salvaje alegre ingenua
mi alma galopa
sobre la cuerda tensa del pensamiento mío.

Aún menos el poema en prosa del 14 de abril de 1939 –“*Pour une enfance meilleure*”– donde la evocación de “*tous les complexes*” es un deseo que no dibuja los contornos –ni siquiera en filigrana– de una infancia realmente vivida. En el sentido contrario, Moro evoca recuerdos muy precisos de su infancia en Lima en su respuesta al cuestionario sobre el arte mágico que lanzó André Breton en el verano de 1955. Uno remonta a sus primeros años :

La première [œuvre], la plus chargée de sens magique, –enfant, j'étais dans les bras de ma bonne–³ c'est la fontaine de Neptune, à Lima, dans le parc de Neptune. Sous la voûte fermée des arbres, ruisselante de fougères et de gouttes d'eau faisait infernale la représentation en bronze noir de Neptune. Cette apparition m'ouvrait un monde⁴ qui se teinterait progressivement de la nostalgie du paradis perdu et se fermerait presque, devant la chasse à courre du monde moderne.

El segundo se sitúa más tarde, siempre en la infancia :

³ Subrayado por mí.

⁴ Subrayado por Moro.

Plus tard, dans mon enfance aussi,⁵ c'est le Musée National, aujourd'hui désaffecté [...]. C'était le bric-à-brac le plus émouvant où les momies, les vases funéraires, les robes, les souliers de velours, les grands peignes ajourés en écaille de l'époque espagnole voisinaient avec les uniformes ensanglantés de la guerre de 1879 et les portraits des Vice-Rois. Des tableaux de genre et d'histoire. On voyait Atahualpa sur son lit de mort, affreusement pâle, verdâtre, entouré de ses femmes éplorées. Bien longtemps ce musée est intervenu dans mes rêves.

En resumen, estas escasas anotaciones dibujan el universo limeño de un niño de la burguesía local, de paseo con su niñera y que visita los lugares de diversión emblemáticos de la ciudad.

En plena adolescencia, hacia los dieciséis años, comienza a frecuentar las reuniones dominicales de un grupo de escritores y artistas –“intelectuales incipientes, que iban a ensayar sus casi implumes alas junto al prestigio del poeta”–⁶ en casa de José María Eguren –“el poeta por excelencia”–, en Barranco. Allí descubre a la vez la poesía y el arte que se hacen en Lima –con un espíritu no conformista cercano al de los simbolistas franceses en torno a Mallarmé– y en el mundo gracias a las revistas y los libros que Eguren presta o da con generosidad a sus amigos. Estas reuniones y sobre todo la personalidad extraordinaria de Eguren que debían ser –para un joven exaltado e impetuoso como Alfredo– una fuente abundante de ideas, sensaciones y proyectos, tuvieron sin duda un papel clave en el nacimiento y la formación de su moral y de su vocación artística. Estuardo Nuñez describió perfectamente la iluminación que había sentido él mismo y que debió sentir el futuro César Moro :

Éramos todavía estudiantes de escuela secundaria, cuando la casa de Eguren se abría acogedora para nuestras inquietudes y curiosidades. Al traspasar ese umbral, como si traspusiéramos el espejo alucinado de los cuentos de niños, por donde la sed de infinito y de idealidad que carga la mente infantil transporta del mundo de la realidad al mundo de la ilusión, ingresábamos a vivir en pocas horas la secuencia extraordinaria y fabulosa de la imaginaria poética y de la concepción peculiar de la vida que alentaba cada acto, cada gesto, cada frase surgente de la persona del poeta [...]. Aquellas visitas dejaron imborrable impresión en nuestros años juveniles, pues no sólo tuvimos en ellas la vivencia del poeta y de su obra sino el primer contacto con personajes actuantes de la vida literaria que frecuentaban la amistad de Eguren y con las novísimas corrientes de la cultura en aquella época de transición y de honda crisis espiritual.⁷

⁵ Subrayado por Moro.

⁶ Que eran, según Estuardo Nuñez, entre jóvenes y menos jóvenes todavía famosos o caídos en el olvido: Enrique Bustamante Ballivián, Luis Alayza, Manuel Beingolea, José Fiansón, Carlos Camino Calderón, Julió Hernández, Alfredo Muñoz, Enrique Carillo, Pedro Zulen, Abraham Valdelomar y Estuardo Nuñez mismo.

⁷ Estuardo Nuñez, *José María Eguren, vida y obra*, Lima, Pablo Villanueva ed., 1964, pp. 30 y 32.

La revelación se extiende también a los libros que Eguren prestaba o entregaba a sus jóvenes amigos, entre los cuales “mayormente de poesía, pocos eran españoles [...] y casi ninguno en alemán”, y donde predominaban, al lado de los clásicos universales, “los franceses del siglo XIX y comienzos del XX”. “Aquél conglomerado revelaba, además, que Eguren estaba atento a las últimas corrientes literarias, las que juzgaba con simpatía y comprensión amplísimas”. Y Estuardo Nuñez cita a Baudelaire, Proust, Francis Jammes, nombres que se encontrarán, fugazmente o de manera extensiva, en los textos de Moro.

Si uno precisa que Alfredo descubre en Eguren no solamente el poeta, sino también el pintor –“la estancia en que Eguren recibía, llana y simple, adornaba sus muros con óleos y acuarelas de impecable factura, pintados por el poeta”⁸ se da cuenta de la importancia decisiva que estos cinco o seis años en la sombra tutelar de Eguren tuvieron para la formación intelectual y estética del joven Moro. De Eguren, se puede decir que Moro heredó su altísimo concepto de la poesía y su extrema exigencia moral respecto a su vida de artista, lo que lo preparaba naturalmente para adoptar pronto el surrealismo.

El hecho es que en los años que precedieron su salida hacia París, Alfredo Quíspez Asín ya había elegido ser un artista y no otro. Empieza ya en 1920-21 a dibujar y pintar acuarelas que llevará en sus valijas. Pone como fecha “1924” a algunos poemas en español que se publicaron antes de su viaje en un periódico del interior –*El Norte* de Trujillo– y, después de su llegada a París, en otra revista peruana. Evoca en su correspondencia su propósito de dedicarse a la danza en Europa. Si bien su vía está todavía incierta, su orientación artística es firme y definitiva. Buscando el *norte* con su brújula íntima, él va a elegir, en 1923, un nombre –César Moro– que fija para siempre su destino de hombre y de poeta.

Sabemos lo que representaron los ocho años de su estadía en París (1925-1933) para el desarrollo de su personalidad. Éste está condicionado por varios eventos: el aprendizaje veloz del idioma francés que se volverá su lengua poética principal, su participación en el grupo surrealista en su apogeo, la confirmación de su vocación poética, el encuentro amoroso con Lev, o León, un joven excadete del Tsar de Rusia, que fue probablemente el primero de sus grandes amores. Si bien Moro había estudiado el francés en el Colegio Inmaculada de Lima –es la única materia que recordaba con placer– y lo había perfeccionado con sus lecturas en la casa de Eguren, es en París donde va a conocer una verdadera pasión por el idioma del cual va a lograr un conocimiento profundo –impresionante por la riqueza de su vocabulario y el manejo de la sintaxis– y que va a constituir su lengua poética por excelencia. Este descubrimiento anticipa su participación en el grupo surrealista

⁸ *Ibid.*

con el cual toma contacto probablemente en los años 1927-1928 (tal vez por el intermedio de su prima, Alicia da Silva) y donde identifica de pronto a sus dos ídolos: André Breton y Paul Éluard. No solamente les entrega un ejemplar de sus primeros poemas en francés sino que también les dedica el poemario editado de manera póstuma, cincuenta años más tarde, por André Coyné bajo el título *Ces poèmes* donde, además, les hace –a cada uno de ellos– una reverencia con dos poemas, “*Hommage à André Breton*” y “*Hommage à Paul Eluard*” (fechados en París, el primero en junio de 1932). En el barco que lo trae de vuelta al Perú, cuando atraviesa “*la mer Caraïbe, le 22 novembre 1933*”, escribe una vez más como epígrafe del poema “*Où le sang manifeste le désir*”: “*De tout temps à André Breton et Paul Éluard*”. Con André Breton y su personalidad solar, encontró la exigencia superior de la libertad y la devoción intransigente a la poesía. Con Éluard, que a su misma edad eligió su nombre de poeta en contra del estado civil, comparte una fraternidad en la simbiosis entre amor y poesía (el poemario de Éluard, *L’amour la poésie* se publica en 1929) y el sentimiento desgarrador del dolor en el amor (*Capitale de la douleur*, 1926) así como la aspiración a *La vie immédiate* (1932). No parece que su adhesión al grupo haya sido total ni tampoco exclusiva. Moro mantiene numerosas relaciones con el medio intelectual y mundano de París fuera del grupo y su homosexualidad –no abiertamente manifestada pero poco escondida– lo expone al rigorismo de Breton. Lo que le atrae y seduce en el surrealismo es más bien el espíritu rebelde y libertario que lo caracteriza, y sobre todo una puesta en tela de juicio de la sociedad hasta sus fundamentos y al mismo tiempo una liberación excepcional de las fuerzas vivas de la creación artística gracias a una subversión radical del lenguaje. En realidad, Moro descubre lo que deseaba tanto en Lima: la libertad del comportamiento, la liberación del deseo, la consagración del amor y la poesía. Su contribución escrita a la encuesta de febrero 1933 sobre el conocimiento irracional de los objetos –que es parte de las “*Recherches surréalistes*” del n° 6 del *Surréalisme au service de la Révolution*– indica su desenvolvimiento en este universo de libertad absoluta. Pero su experiencia parisina está lejos de responder a todas sus aspiraciones y él tiene grandes decepciones: renuncia pronto a su sueño de tener éxito con la danza; las dos exposiciones donde presenta algunas de sus obras plásticas –en marzo de 1926 en Bruselas y en marzo 1927 en París, ambas elogiadas por Francis de Miomandre, crítico reconocido– quedan sin consecuencias y sus poemas no son publicados, salvo el estupendo “*Renommée de l’amour*” en el n° 5 del *S.A.S.D.L.R.* en mayo de 1933, varios meses antes de su regreso a Lima.

Dos incógnitas nos impiden conocer mejor el Moro de esta época: nuestra ignorancia de sus primeros contactos con el grupo surrealista parisino⁹ y la desa-

⁹ Los editores de las *Œuvres complètes* de André Breton (París, Gallimard, Pléiade, vol. III, p.1426, nota 2 de la página 955) fechan en 1925 su encuentro con Breton. Luis Mario Schneider (*México y el*

parición de dos ejemplares de sus primeros poemarios en francés remitidos en abril 1932, uno a Paul Éluard, el otro a André Breton, que no se encontraron hasta el día de hoy.

En todo caso, es cierto que en París no se olvida del Perú, lo que atestan dos huellas elocuentes en sus escritos. La primera figura en el pasquín surrealista *La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix* (junio de 1932) donde remite a Breton los elementos de un post scriptum sobre el levantamiento de los marineros peruanos en contra de una sentencia particularmente feroz del tribunal militar después de su protesta contra las condiciones lamentables que sufren en los buques de guerra *Almirante Grau* y *Coronel Bolognesi*; la segunda en su respuesta a la encuesta lanzada en febrero de 1933 “*sur les possibilités de irrationnelles de pénétration et d'orientation dans un tableau – Giorgio de Chirico : L'énigme d'une journée*” (*S.A.S.D.L.R.* n°6, mayo de 1933) donde, a la pregunta n° 11 “*Qui représente la statue?*”,¹⁰ responde: “Raimondi” (Moro explicará mucho más tarde, en 1955, en su respuesta a otra encuesta de Breton sobre el arte mágico, que considera “*le monument à Antonio Raimondi, naturaliste italien en redingote, place d'Italie (à Lima toujours) encore debout entouré de frêles palmiers*” como perteneciendo al arte mágico). En realidad, su regreso al Perú, motivado por el estado de salud de su madre que lo reclama con insistencia, parece coincidir con el momento más intenso de su adhesión al movimiento surrealista.

Por eso, el retorno de Moro a Lima en diciembre de 1933 se traduce por una expansión de su actividad surrealista por vías múltiples durante cinco años. Como poeta, reúne en 1934 y 1936 en un poemario sin título –que André Coyné publicará después de la muerte de Moro eligiendo el incipit de la dedicatoria como título: *Ces poèmes...*– treinta y seis de los poemas de las épocas parisina y limeña escritos en francés desde 1930. Como pintor, expone en mayo de 1935 en Lima veintiocho obras plásticas junto con artistas chilenos en lo que se considera como la primera exposición surrealista internacional en América. Como polemista, combate a Vicente Huidobro a golpes de pasquines como el feroz *Huidobro o el obispo embotellado*. Como antropólogo, se interesa en el arte de los locos, trabajando con ellos en el Hospital Larco Herrera.¹¹ Como animador intelectual, crea con Emilio Adolfo Westphalen la revista *El Uso de la Palabra* (que aparecerá sólo en diciembre de 1939). Como activista político, publica con E. A. Westphalen y Manuel Moreno Jimeno el *Boletín del CADRE (Comité Amigos de los Defensores de la República*

surrealismo 1925-1950, México, Arte y Libros, 1978, p.120) sitúa la “adhesión” de Moro al movimiento surrealista en París en marzo de 1927, pero André Coyné evoca más bien el período 1928-1929.

¹⁰ “¿A quién representa la estatua?”.

¹¹ “No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh locura de diamante” (*La tortuga ecuestre*).

española –tres números de octubre 1936 a julio de 1937–) en apoyo a la lucha de los republicanos españoles. En cierta medida, y tomando en cuenta los límites del medio local, Moro arma en Lima un embrión de grupo surrealista que retoma las vías, los métodos y los medios de acción del grupo parisino. Están con él E. A. Westphalen –que será su amigo y cómplice más cercano–, Manuel Moreno Jimeno y –como lo confirmó Stefan Baciú– Rafo Mendez Dorich. El activismo que Moro desarrolla en Lima no lo aleja de sus relaciones parisinas. Tiene en realidad el papel de pasador de ideas cuando escribe artículos, por ejemplo para la publicación de la *Petite anthologie poétique du surréalisme* de Georges Hugnet, o cuando traduce poemas de sus amigos franceses en español para revistas peruanas. Su rechazo al “ambiente pueblerino”, “triste y provincial”, “sórdido como un tonel vacío” de Lima no es suficiente para alejarlo del Perú, pero sí las amenazas de la policía del gobierno dictatorial de la época a razón de su activismo político con el *Boletín del CADRE*. Por eso, va a exiliarse en México donde lo espera su amigo Agustín Lazo.

Su estadía mexicana durará diez años (marzo de 1938-abril de 1948). Es el período más fecundo, y tal vez el más propicio para una consagración¹² que no conseguirá jamás. Quizás es en México donde Moro conoce la vida del *bund* surrealista –como lo nombra Jules Monnerot– con el círculo de amigos, artistas y escritores entre quienes se destacan Agustín Lazo, Xavier Villaurruia y sobre todo Wolfgang Paalen con quien Moro colaborará estrechamente, primero en la organización de la *Exposición Internacional del Surrealismo* en México en enero-febrero de 1940 –escribe el prefacio del catálogo–, luego con sus contribuciones regulares a la revista *Dyn*, fundada por Paalen. Este círculo incluye también numerosas mujeres artistas que tuvieron gran importancia para él: Alice Rahon, Remedios Varo, Leonora Carrington, Valentine Penrose, Eva Sulzer. El grupo recibirá un fuerte impulso con la llegada de André Breton, Benjamin Péret, Max Ernst, todos surrealistas de la primera hora en el movimiento parisino. En este medio favorable, Moro consigue publicar un primer poemario, *Le château de grisou*, en 1943, y luego ese poema de sesenta y cuatro versos que es una de las cumbres de la obra moreana, *Lettre d'amour*, en 1944. Pero, apenas comienza su estadía en México, en 1938, vive una pasión devastadora –ilustración casi emblemática del *amor loco*– por un joven aspirante a la carrera militar, Antonio Acosta Martínez. Este amor que resplandecerá un año entero –seguido por largos y desgarradores ecos a lo largo de toda su vida– libera un torrente poético que dará el “ciclo de *la tortuga ecuestre*” compuesto por el poemario epónimo con dieciocho poemas en español, la *Lettre d'amour* en francés y las siete *Cartas*, epístolas de una extrema densidad poética, destinadas al amante pero jamás enviadas.

¹² “La prodigiosa década mexicana de Moro” (Mariela Dreyfus).

Sin embargo, es durante su estadía mexicana que Moro va a tomar distancias –como Paalen– con André Breton, primero con su colaboración asidua con *Dyn* y no con la revista de Breton en Nueva York, *VVV*, luego con un artículo crítico sin concesiones a propósito de *Arcane 17* donde hace de la sexualidad el motivo principal de su oposición a Breton, en el momento en que el movimiento surrealista entra en una fase defensiva después de la dispersión de sus miembros provocada por la Segunda Guerra Mundial.

El retorno a Lima –que será definitivo– significa cierto desencanto que entierra sus esperanzas antiguas y, sin apaciguar el ardor de sus pasiones ni las exigencias de su vocación artística, lo lleva suavemente hacia la muerte que él sabrá presentir. La satisfacción que tiene en publicar su último poemario –*Trafalgar Square*– está opacada por la falta de rigor en el trabajo editorial que realiza el poeta argentino Enrique Molina. Sus comportamientos amorosos quedan intactos, desde la pasión que comparte con André Coyné hasta sus amores pasajeros en las playas cerca de Lima, pero sufre de la soledad, de la pobreza y de la incompreensión de sus contemporáneos. Su atracción por el mundo de los jóvenes militares está satisfecha con su trabajo de profesor de francés en el Colegio Leoncio Prado y en el Colegio Militar de Chorillos, sin poner de lado este toque de masoquismo que le permite soportar los insultos de los cadetes, como lo cuenta Mario Vargas Llosa en su novela (*La ciudad y los perros*) y sus memorias (*El pez en el agua*). Su activismo de agitador político se canaliza ahora por cartas de protesta en contra de los responsables del municipio que dejan desaparecer los encantos de la *Ciudad de los Reyes* a favor de un urbanismo frenético y de una invasión por el ruido. Su manera de protestar contra la destrucción de los balcones limeños o el imperialismo de los altoparlantes en las playas es, en sus cincuenta años, la de un anciano. Se encuentra aún más aislado por la enfermedad y, cuando muere el 10 de enero de 1956, son pocos los que integran el cortejo fúnebre.

Parece que esta trayectoria –resplandeciente por su intensidad y su exigencia moral y artística– fue tan discreta que dejó solo algunas huellas en los escritos –poemas, memorias, correspondencias– de sus amigos y contemporáneos. Por ejemplo, no hay casi ninguna mención de Moro en los textos de Breton, a parte de “*Souvenir du Mexique*” (*Minotaure*, n° 12-13, mayo de 1939) y de la nota necrológica publicada en el primer número de *Le Surréalisme, même* en 1956.

A esta imagen de vida tan activa y, sin embargo, tan evidentemente marginalizada en los bastidores del surrealismo y la literatura, podemos superponer sin dificultad la imagen de su obra, cuya parte más grande se mantuvo en forma de manuscritos y otra parte se dispersó a través del mundo. A la historia de creación corresponde una historia de publicación. La obra de Moro fue poco publicada durante su vida –sólo los dos poemarios *Le château de grisou* en México (1943), *Trafalgar*

Square en Lima (1954) y la *plaquette* con *Lettre d'amour* (México, 1944)–, pero tuvo una difusión menos modesta después de su desaparición gracias a los esfuerzos de André Coyné para publicar varios poemarios ya preparados por Moro sin alcanzar a formar un libro: *Amour à mort* (París, 1957), *La tortuga ecuestre y otros poemas* (Lima, 1957), la compilación de textos en prosa con el título *Los anteojos de azufre* (Lima, 1958), y *Ces poèmes...* en edición bilingüe (Madrid, 1987). Más tarde, Julio Ortega siguió con la publicación de *La tortuga ecuestre* –en su libro *Palabra de escándalo* (Barcelona, 1974) y luego en volumen (Caracas, 1976)–, y de las traducciones de los surrealistas franceses realizadas por Moro bajo el título *Versiones del surrealismo* (Barcelona, 1974). Por último, Ricardo Silva-Santisteban llevó a cabo la primera tentativa de exhaustividad que representa *Obra poética I* publicado por el Instituto Nacional de Cultura en Lima (1980). Si agregamos a este corpus algunas publicaciones fragmentarias de inéditos como *Derniers poèmes/Últimos poemas* (Lima, 1976), *Couleur de bas - Rêve Tête de nègre* (Lisbonne, 1983), *L'ombre du paradisier et autres textes* (Lima, 1987), *Archipel* (*Hueso Humero*, n° 27, Lima, 1990) y el cuaderno *Raphaël* (suplemento de *Lienzo*, n° 11, Lima, 1991) así como algunas selecciones, antologías y reediciones, notamos que se trata de una obra incompleta –faltan por lo menos los dos primeros poemarios en francés extraviados por Éluard y Breton en París, a parte del baúl lleno de pinturas y dibujos de los años 1938-48 que jamás llegó a Lima– y, en todos los casos, fragmentada: ¿cuántos textos, artículos, poemas publicados en cuántas revistas en el Perú, en Francia, México, hasta Argentina, Chile y otros países de América? Esta edición de la *Obra completa* ofrece por primera vez una totalidad quizás imperfecta, pero que tiene el mérito de ser la más exhaustiva y coherente.

Los textos críticos que completan esta edición histórica cuentan también una historia, la de la recepción de la obra de Moro. Es significativo remarcar que junto a la difusión progresiva de la obra se desarrolla un acercamiento crítico que empieza por los testimonios y homenajes de los amigos cercanos como E. A. Westphalen, André Coyné, Xavier Villaurrutia, que llaman la atención sobre la personalidad de Moro y testimonian de su cualidad de gran poeta y artista. A este círculo estrecho se agrega él de los editores y comentaristas como Julio Ortega, Ricardo Silva-Santisteban y Américo Ferrari que enfocan su atención sobre los poemas en español, particularmente *La tortuga ecuestre*. Es un efecto lógico del acceso más fácil al texto original –para los no francófonos– y de los lugares de publicación –a menudo Lima, Barcelona y Madrid–. La barrera universitaria fue superada ya en los años setenta con trabajos sucintos pero fundamentales, presentados en el Perú en una perspectiva mayormente textual (Patricia Pinilla, Mariela Dreyfus, Iván Ruiz Ayala), luego a partir del final de los años noventa en Francia y Estados Unidos, y por fin con coloquios de gran envergadura que renovaron de manera espectacular el interés por la obra de Moro, especialmente los del centenario de

su nacimiento en 2003. Es el caso de *César Moro y el surrealismo en América latina* (coord. Yolanda Westphalen, Lima, UNMSM, 4-6 de diciembre), *Homenaje a César Moro en el centenario de su nacimiento* (redactor : Hildebrando Pérez Grande, Lima, USMP), *Amour à Moro: homenaje a César Moro* (coord. Carlos Estela y José Ignacio Padilla, Lima, Signo Lotófago), *César Moro (Fuego de Arena: revista de literatura n° 2/3, coord. Claudia Salazar Gímenez, Lima, septiembre)*, *César Moro: 100 años (Ensueño Indescifrable, n° 6, Lima, julio)*, “César Moro y la vanguardia” (coloquio de la Universidad Ricardo Palma, 15-16 de septiembre, no publicado).¹³ El acercamiento crítico se ha extendido tanto en superficie –alcanzando toda la obra de Moro– como en profundidad –por la diversidad de los puntos de vista y los ángulos de estudio–. Quedan por hacer las grandes síntesis de las cuales el primer ejemplo es la tesis monumental de Gaëlle Hourdin –“*L’étincelle et la plume*”: *une poétique de l’entre-deux dans l’œuvre de César Moro*– presentada en la Universidad de Toulouse en 2009 y que será publicada próximamente.

La publicación de esta primera edición de la *Obra poética completa* de César Moro debía hacerse al principio de los años 2000. Las vicisitudes de este proyecto ambicioso y complejo postergaron su finalización más de una década. Por eso, tres coordinadores se sucedieron: primero André Coyné, compañero más próximo de César Moro en sus últimos años de vida, luego Julio Ortega que se dedicó a construir la figura crítica de Moro, a finalizar este volumen y a promover a Moro en todos los foros –en los cuales ha participado; y por fin Daniel Lefort, quien firma estas líneas y que sacó el proyecto del limbo donde había casi desaparecido. A pesar de este desfase temporal de una década y media, pareció inoportuno modificar la forma y el contenido del conjunto del volumen y gracias al trabajo de Gaëlle Hourdin sólo se procedió a la puesta al día de la bibliografía que se había estancado en 2003. Así, este volumen es a la vez un punto de llegada y un punto de partida: llegada después de una trayectoria caótica de la obra moreana ya que reúne por primera vez la obra poética completa de Moro de manera ordenada y coherente, partida porque –poniendo a disposición del público la obra en su globalidad– favorece el desarrollo de los estudios críticos y, más ampliamente, el acceso de todos a una obra excepcional.

El control y ordenamiento de los textos de César Moro se deben entonces a André Coyné. En línea con la colección Archivos, él eligió presentar los textos en su idioma original, separando la obra en español –más reducida pero accesible para el lector hispanohablante– de la obra en francés –más abundante pero mucho menos publicada–. Un poema y una prosa en francés figuran excepcionalmente con su traducción en español: *Lettre d’amour* –traducido por E. A. Westphalen– y *Biographie*

¹³ El conjunto de estas contribuciones figura o en la sección crítica de esta edición, o como referencia en la bibliografía.

peruvienne. En cada sección, los conjuntos de textos poéticos están ordenados según la cronología de su publicación, ubicando los inéditos al final. Esta elección, discutida por Gaëlle Hourdin en su tesis que se inclina hacia una cronología más lineal, corresponde a una intención precisa: trazar la trayectoria de la obra siguiendo la historia de su publicación desde los poemarios publicados en vida, luego, aquellos publicados después de su muerte hasta la publicación del importante conjunto de los inéditos. Al final de la obra poética completa, Coyné agregó una selección de textos en prosa que conformaban la recopilación anterior bajo el título *Los anteojos de azufre*. Así se resume la dispersión de las publicaciones que transformó la obra en un archipiélago de textos tanto en el espacio –ya que salieron en revistas de poca difusión y poemarios confidenciales en el Perú, México y Francia, y hasta Argentina y Chile– como en el tiempo –porque pasaron ya setenta años, desde que *Le château de grisou* fue publicado en México en 1943, hasta encontrar hoy, en un solo libro, la totalidad existente de la obra poética de Moro–. Por primera vez, el lector dispone de la *Obra poética completa* ya que los textos desaparecidos sólo podrían aparecer por milagro, o pura casualidad.

Hace ya casi quince años desde que André Coyné entregó las primeras pruebas de este volumen a Amos Segala, que Julio Ortega hizo los trabajos complementarios y que Amos Segala reunió los textos críticos integrando el CD-Rom. Solo dos textos nuevos fueron agregados : el artículo de Gaëlle Hourdin que proporciona las llaves metodológicas para acceder a la lectura de los poemas más herméticos de Moro –en el CD-Rom–, y la presente introducción –en el volumen. Pero en el CD-Rom se agregan además varios documentos fotográficos y, sobre todo, la colección de un centenar de reproducciones de las obras plásticas de Moro que fueron expuestas en la Galerie L'Imaginaire de Lima en 1990, gracias a la generosidad y la activa colaboración de E. A. Westphalen. Así, el lector tendrá una visión cabal del artista que fue Moro como poeta y pintor. Agradecemos especialmente a Fernando de Szyszlo por haber diseñado y ofrecido la ilustración original de la portada de este volumen. Agradecemos también a François Vitrani, director de la *Maison de l'Amérique Latine* de París, y a John Armbruster, por facilitar la publicación de este volumen.

Ya desde hace varios años, algunos investigadores tuvieron acceso al material reunido para esta edición de Archivos y empezaron a citarlo como referencia sin que el público pudiera disfrutarlo hasta hoy. Publicarlo se había vuelto entonces una urgencia: ahora cumplimos con la *Obra poética completa*.*

[2014]

* André Coyné, principal coordinador de esta edición, falleció el 15 de enero de 2015 a los ochenta y siete años, sin poder disfrutar de esta obra en la que puso tanto empeño.

Julio Ortega

Aunque en los últimos años la obra de César Moro ha sido más ampliamente conocida y estudiada, el corpus de la obra, por un lado, y su lectura canónica, por otro, no habían sido establecidos. Por lo mismo, éste puede considerarse el esfuerzo más consistente por hacer posible ambas demandas de la lectura crítica. La diversidad, riqueza y carácter trashumante de la producción poética de César Moro, además de la escasa difusión de la misma en vida del autor, puede explicar el hecho de que una buena parte haya permanecido inédita por tantos años; también, explica la paradoja de que a pesar de las varias ediciones de algunos de sus libros, continúe pareciéndonos un autor marginal, incluso desconocido. Al mismo tiempo, la crítica se ha detenido prioritariamente en la producción en español; y aunque abundan comentarios y testimonios, es claro que en ausencia del corpus canónico han faltado los estudios de conjunto, y la cartografía atlántica de esta obra ha quedado fragmentada.

No obstante, conviene advertir que el carácter mismo de esta obra permite creer que siempre habrá nuevas páginas inéditas que añadir a esta compilación. Si hoy es posible conocer esa obra es porque André Coyné conservó los papeles de Moro. Pero si ya su primer libro se extravió en manos de Paul Éluard, no sería extraño hallar todavía otros papeles suyos. Esa latencia de una escritura inédita es propia de un poeta ajeno a los circuitos literarios, capaz de haber hecho suya la hipótesis surrealista de una poesía tan vivida como gratuita y casual. Con todo, a través de ediciones parciales y antologías convocadoras, esta obra ha venido irradiando su imaginación activa, desencadenante. Esas ediciones llevan el sesgo de su necesidad reveladora; testimonian, así, la recepción de la obra, su fervor descubridor. La obra de Moro ocurre en ese repetido redescubrimiento, como un acto de reparación y entusiasmo.

Una vez establecido el corpus poético, la tarea de historiar, el texto se mostró, precisamente, como un recuento de su recepción en Lima, a través de la polémica con Huidobro, episodio que es importante por revelar la índole surrealista, irreverente y panfletaria, de Moro y sus amigos. En México, donde fue amigo de Xavier Villaurrutia, cuyo magisterio inspirado reconoció, y en cuyo espacio literario fue acogido. Y, al final, de vuelta en Lima, en la última etapa de su exilio. La historia del texto es parte de una figura que se construye, al final, como la voz heroica del deseo y la pasión poética, sin otro territorio propio que las palabras urgidas de presente y de presencia.

Es revelador el hecho de que esta “historia del texto” demuestra la notable imbricación de vida y poesía en una obra cuya genética (manuscritos de un árbol frondoso) coincide con su realización: los borradores y los textos definitivos son indistinguibles, alternos y equivalentes, porque el proceso de la escritura es abierto y no concluye. Así, los poemas “inéditos” llevan el aire de su novedad, el palpito de su traza, como si fueran anotaciones y borradores suficientes. Son poemas que se generan de su propia matriz discursiva, como origen y culminación a un tiempo. Llevan el fulgor y el ardimiento, la llama y la ceniza de su notación de acecho y nostalgia, de asedio y fruición.

Los estudios dedicados a la poesía de César Moro no dejan de confirmar este trasvase de crítica y biografía, de historia de la recepción y génesis textual. Por eso, más que diferenciarse por sus temas y focalización, se interpolan y arman como una figura crítica de la peculiar lectura convocada por Moro: exégesis permanente, esta lectura crítica es de aproximación y reinterpretación. No en vano nuestro *Liminar* es una composición de lectura, debida al imaginativo poeta español José-Miguel Ullán, quien tiene a César Moro entre los primerísimos creadores en esta lengua.

El criterio de esta edición es que la obra de Moro se resiste a una historia literaria que la procese y explique, pone en crisis el hábito de la lectura homogenizadora, y excede las clasificaciones y nomenclaturas, incluso dentro del mismo surrealismo, y especialmente en su uso libérrimo de la lengua francesa. Por eso mismo, a falta de una historia literaria puntual, nuestro *dossier* da cuenta de la recepción de esta obra, selecciona algunos testimonios elocuentes, y ofrece una breve muestra de artículos y ensayos. Incluye también algunos textos inéditos, preparados para esta edición. Con ese concierto de aproximaciones, confiamos haber reconstruido una figura crítica de César Moro, peculiar y distinta, sin duda convocada por las demandas de su misma obra.

Estas compilaciones no hubiesen sido posibles sin los archivos de André Coyné, quien proporcionó copias de la variada papelería documental que preserva. En el ordenamiento de los muchísimos papeles reunidos, hemos contado con la ayuda de Esther Truzman; y en el establecimiento de la bibliografía, con la colaboración de Chad Leahy, ambos en Brown University. Agradecimiento especial es

debido a Amos Segala, por su paciencia y fe en esta empresa, y a Aurore Baltasar por su vigilancia editorial.

[2003]

Nota: La bibliografía original, establecida en el año 2003, fue reemplazada en esta edición por la de Gaëlle Hourdin, que actualiza, completa y corrige la precedente.

André Coyné

En vida, César Moro publicó un libro, *Le château de grisou*, México, 1943, y dos *plaquettes*, *Lettres d'amour*, México, 1944, y *Trafalgare Square*, Lima, 1954, tres obras en francés de tirada limitada, y que casi no salieron del círculo de sus amigos.¹ No porque Moro rechazara la publicación, sino que para él la edición de poemas merecía un cuidado especial, algo que subrayara el carácter sagrado de la Poesía.

En junio de 1940, había pensado publicar primero *La tortuga ecuestre*, su único libro en español, en suscripción, la edición limitada a 75 ejemplares numerados, con un frontispicio de Manuel Álvarez Bravo. No recibió las suficientes suscripciones y desistió de la publicación. Si bien publicó tres años más tarde *Le château de grisou*, es porque recogió bastantes suscripciones, debido al hecho de que se habían refugiado en México muchos pintores y poetas surrealistas europeos que entendían o hablaban el francés. Para la publicación de ese libro puso como pie de imprenta Éditions Tigroindine (nombre inventado por él, con el cual reúne el tigre, encarnación del macho, y la ondina, divinidad de las aguas, símbolo de la hembra). De *Le château de grisou* salieron 55 ejemplares sobre papel especial, 50 de ellos numerados de 1 a 30 y los 25 restantes HC (fuera de comercio), los cinco últimos marcados con AÉ; completaban la edición 200 ejemplares sobre papel corriente. *Lettre d'amour* entusiasmó a Wolfgang Paalen, quien lo publicó personalmente bajo el signo de *Dyn*, la revista que él editaba, en tirada de 50 ejemplares.

¹ De sus poemas en español, en número mucho más reducido que los franceses, había dado solamente algunos a unos periódicos y revistas de Lima, México y Buenos Aires.

En Lima editó *Trafalgar Square*. Moro pidió una ilustración a Remedios Varo, y a pesar del formato reducido de este librito, distinguió nuevamente dos tipos de ejemplares, uno de lujo para los suscriptores y otro corriente, no pasando la totalidad de 120 ejemplares.

Ahora bien, ya que requería un tipo de edición óptima para la poesía, no toleraba que el texto llevara erratas y no estuviera totalmente correcto. Para la publicación de *Trafalgar Square* (paralela a la de mi primer librito *L'absence à habiter*; para el cual había hecho un *collage*), el único de su último período limeño (entre 1948 y 1956), había contado con el poeta argentino Enrique Molina, quien entonces se encontraba en Lima y trabajaba en una imprenta. En la noche en que Enrique iba a dar la última mano a la edición, Moro se ofreció para acompañarlo y asegurarse de que no había ningún error en el texto impreso. Molina se negó, afirmándole que él se encargaba de que todo saliera perfecto. Promesa vana, como muchas de las suyas, pues según vimos al día siguiente, cuando llegaron los primeros ejemplares, él había ido muy tarde a la imprenta, ya bebido, y en vez de las últimas correcciones había agregado erratas, algunas monstruosas, a consecuencia de que Moro se enfadó con él y casi rompió toda relación, no obstante quererlo mucho. En una carta de febrero de 1925 a su amigo Carlos Tossi, que vivía en París, le escribe: "Yo te enviaré muy pronto *Trafalgar Square*. Salió, gracias a la eficacia de Enrique, lleno de errores que tengo que corregir a mano, lo que me da una pereza y que me impide haber casi enviado el libro". Agrega: "Sigue todo lo demás inédito y se publicará, quizás, post mortem". No podía ser mejor profeta, ya que la edición completa de su obra poética la estamos realizando solamente ahora, casi al medio siglo de su muerte.

Añadiré, únicamente, lo siguiente para mostrar hasta qué punto Moro, hasta el final de su vida, se mostró particularmente sensible a la corrección ortográfica de sus poemas. Desde que nos conocimos, a fines de 1948, cada vez que escribía unos versos, los copiaba para mostrármelos, no para que los discutara estéticamente, sino para que le enmendara, si fuese necesario, su francés y, especialmente, los acentos sobre los cuales siempre conservó alguna duda. Tengo aquí la página del poema que empieza por "Défaits les nœuds l'ivresse...". Como no me encontró en mi casa, me dejó el poema bajo la puerta con una adenda escrita a mano y que traduzco, esperando no traicionar su *humour*; tan característico de él:

Señor,

Tomo la libertad de dirigirle esos versos, conociendo su indulgencia y deseo de conocer su opinión acerca de ellos. ¿Será pedirle demasiado? En caso de que sí, los puede rasgar, en lo contrario si usted los mira con ojo favorable, le quedaré agradecido, y mucho, cuando me comunique sus impresiones.

Pasaré uno de esos días por la Alianza Francesa. Ese día llevaré en la mano un cuaderno verde y una rosa roja en el ojal de mi saco. Hasta que llegue ese día, le ruego recibir la expresión más viva de mi muy distinguida consideración.

X. Y. Z.

Y nada más.

[2003]