

CÉSAR MORO Y LOS ECOS DEL SURREALISMO¹ FRANCÉS EN EL PERÚ

Camilo Fernández Cozman

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad San Ignacio de Loyola. Perú)

Un cuadro de Salvador Dalí frente al rostro de Luis Buñuel en cierta galería de arte. La escena se completa: Federico García Lorca está leyendo *Poeta en Nueva York* mientras algún niño cierra los párpados con sigilo y se sumerge en el mundo de los sueños. Una mujer escribe la palabra "libertad" y desconfía del vertiginoso avance de la ciencia: desea reemplazar el logos por el mito y hacer del erotismo una crítica de la civilización contemporánea porque percibe que alguien, en la penumbra, controla el movimiento de los cuerpos que se unen al compás del viento. La fantasía y la locura se confunden. Decía André Breton² que los locos eran víctimas de su imaginación, mas respiraban el aire de la libertad mientras, en la orilla opuesta, un rostro yacía encadenado al crepitar de las máquinas. Mejor reemplazar el método de Comte por el hilo del deseo, pues el poeta también es hacedor de conocimiento. Stéphane Mallarmé afirmaba, en el prefacio a *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, que todo el poema tenía el hálito de una hipótesis³: un científico era hermano del poeta, quien esparcía las palabras como el racimo de notas musicales a lo largo de la página en blanco: un pentagrama donde bullen los vocablos debajo de la lluvia y al borde del silencio.

Hay un río que viene de Mallarmé y llega al surrealismo sobre la base de la crítica de la racionalidad positivista. Debemos escuchar los ecos del deseo y abandonar la dictadura del pensamiento cartesiano. En "L'amoureuse", Éluard afirma : "Elle a la forme de mes mains/ La couleur de mes yeux". Es decir, los

¹ La expresión "surréalisme" debiera traducirse como "superrealismo", "suprarrealismo" o "sobrerrealismo" porque el prefijo "sur" significa, en francés, "sobre". En español, "surrealismo" tiene, morfológicamente, un sentido disímil, pues el prefijo "sur" no tiene la acepción precisa que posee en francés; sin embargo, es el término que se ha impuesto por el uso.

² "Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación". André Breton. *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona, Ed. Labor, 1992, p. 19.

³ « La fiction affleure et se dissipe, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit ». Stéphane Mallarmé. *Poesías. Seguido de Otras poesías/ Anécdotas o poemas/ Igitur/ Una jugada de dados*. Edición bilingüe. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, p. 500.

límites entre el cuerpo del yo poético y la esfera corporal de la amada no quedan claros. ¿Cómo explicar el sentido de estos versos a partir del pensamiento de Comte, quien negaba al poeta la posibilidad de producir conocimiento?

Que este breve introito sirva para abordar la recepción del surrealismo francés en el Perú y cómo ello se hace palpable en *Lettre d'amour*⁴, de César Moro (1903-1956), el más importante poeta surrealista peruano. Un árbol se pierde si no se ve al interior de un bosque o de una pradera. El artista no es nada sin la tradición que se construye día a día. Quisiera referirme a cómo llegaron las primeras resonancias de la escuela de Breton al Perú y quiénes fueron los que sometieron a crítica los aportes de esta última porque ello permitirá situar la poesía de Moro en el ámbito de la tradición cultural.

A) LA RECEPCIÓN DEL SURREALISMO FRANCÉS EN EL PERÚ. TRES CASOS REPRESENTATIVOS

Hay tres autores muy ligados a la recepción del surrealismo francés en el Perú: Xavier Abril (1905-1990), José Carlos Mariátegui (1894-1930) y César Vallejo (1892-1938)⁵. El primero difundió, en América Latina, los aportes de la escuela de Breton y abordó la inserción de ésta en el ámbito de la cultura occidental; el segundo abrió las páginas de la revista *Amauta* y puso de relieve la crisis de la civilización capitalista a través del análisis de las propuestas de algunas escuelas vanguardistas que cuestionaron el paradigma del realismo decimonónico; el tercero sometió a crítica las propuestas surrealistas manifestando una conciencia crítica respecto de las contribuciones de la literatura europea después de la Primera Guerra Mundial.

Por su parte, César Moro empleó, con mayor asiduidad, una praxis surrealista eligiendo, de manera muy creativa, el francés como lengua poética

⁴ La primera vez que se publicó *Lettre d'amour* fue en México por Éditions Dyn en 1944.

⁵ Hay que recordar que el poeta peruano José María Eguren (1874-1942), en un ensayo ("El nuevo anhelo") también se refiere al surrealismo en estos términos: "Pero si en la realidad se descubren bellezas que parecen soñadas, ante todo el surrealismo es una realidad de sueños". *Obras completas*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Mosca Azul, 1974, p. 294. Cf. Ricardo Silva-Santisteban. "André Breton en el Perú". En: André Breton. *Poemas*. Traducción de Armando Rojas. Lima, Jaime Campodónico/ Editor, 1993, p. 15.

y buscando la metáfora vanguardista de términos alejados y la enumeración caótica como recursos para cuestionar la primacía de la racionalidad occidental. Así, daba primacía al eje del deseo que se evidenciaba a través de una verdadera cadena de tropos interminables y de una apología del exceso y del paroxismo verbal.

A.1) EL SURREALISMO SEGÚN XAVIER ABRIL

Uno de los pilares de la difusión del surrealismo francés en el Perú fue Xavier Abril⁶, poeta y crítico literario que abordó, en *Exégesis trilceca* (1980), los profundos vínculos que había entre Mallarmé y Vallejo; pues evidenció, de modo indubitable, que el escritor de Santiago de Chuco se nutrió de *Un Coup de Dés...* para la estructuración de algunos poemas de *Trilce* (1922). Un artículo de Abril en la revista *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui, es la puerta de entrada para comprender la recepción del surrealismo en el Perú. ¿El título? “Estética del sentido en la crítica nueva”⁷. Allí afirma que “[I]os más nuevos, los surréalistes, queremos un cinema del sueño. Para ello hace falta una vida del sueño. Una cultura del sueño”⁸.

Aquí se puede observar el fecundo vínculo que, para Abril, se establece entre el movimiento de las imágenes cinematográficas y la dinámica del discurso onírico: en ambos casos predominan los aspectos visuales y la noción de montaje. Pienso que el poema surrealista realiza una yuxtaposición de imágenes de corte onírico, cuya secuencialidad es realizada a través de un proceso de montaje. En forma parecida, el discurso cinematográfico se construye sobre la base de imágenes que son concebidas de manera algo independiente y después se fusionan a través de un proceso de montaje.

Además, Abril concibe la necesidad de “una vida del sueño”. En tal sentido, considero que allí se percibe la idea de que el surrealismo constituye

⁶ Yazmín López Lenci afirma que “Xavier Abril es el primer poeta peruano que tiene contacto directo con el surrealismo francés, entre los años 1925 y 1927, y uno de los iniciadores de la resonancia de este movimiento en español”. Cf. *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima, Editorial Horizonte, 1999, pp. 101-102.

⁷ Xavier Abril. “Estética del sentido en la crítica nueva”. En: *Amauta*, No. 24. Lima, junio de 1929, pp. 49- 52.

⁸ *Ibidem*, p. 52.

un *modus vivendi*; es decir, hay una forma surrealista de concebir el mundo y las relaciones intersubjetivas. Cuando un poeta asume con fe la escritura automática, se entrega a la dinámica del discurso onírico, rechaza radicalmente la opresiva racionalidad positivista, valora los aportes del discurso del loco y asume el mundo de manera lúdica, está materializando un *modus vivendi* surrealista al poner el deseo como centro de la existencia y rechazar así las cadenas de una racionalidad basada en el culto a lo útil.

Abril también alude a que resulta imprescindible cultivar “una cultura del sueño”. Sin duda, la cultura implica un proceso de clasificación y remite a una forma de concebir el mundo. Por eso, Abril está subrayando los lazos que deben existir entre las diversas creaciones del ser humano a partir de un eje articulador: el sueño. Situado en un contexto posterior a la Primera Guerra Mundial, Abril cuestiona la primacía de la ciencia que, desde una perspectiva positivista, se planteaba –en el siglo XIX—como un discurso superior al mito, al poema o al texto religioso. Los positivistas decimonónicos creían que un libro de biología o de física era superior a un relato mítico o a un manual de filosofía metafísica. Sin embargo, la crisis del paradigma científico positivista después de la Primera Guerra Mundial permitió el renacimiento de otras formas de acercarse al mundo. Se comenzó a valorar más la expresión de la subjetividad o el carácter espontáneo del deseo frente al asfixiante control racionalista. Entonces reaparecieron otros discursos (como el del loco o el del niño) que cuestionaban, de modo ostensible, la primacía del racionalismo de la ciencia positiva.

En tal sentido, “una cultura del sueño” significa una puerta abierta a la libre expresión de la subjetividad sin ataduras racionalistas ni rindiendo pleitesía al “omnipotente” método científico. Se trata de unificar las distintas prácticas culturales (el cine, la literatura, el mito, etc.) a través de la idea de que no hay conocimiento sin lenguaje y no hay lenguaje sin una visión subjetiva que impregna la observación de todos los fenómenos cotidianos. Por eso, asumir la subjetividad significa poner sobre el tapete que detrás de toda percepción de un objeto hay un sujeto provisto de intereses y deseos que

busca expresarse, de modo analógico, a través de una práctica cuestionadora de la primacía de la ciencia positiva.

Abril remarca que el surrealismo es el genuino "círculo totalizador" de otras escuelas vanguardistas como el dadaísmo o el futurismo porque posee un estrecho vínculo con dos hitos en el ámbito de la cultura: el psicoanálisis y el marxismo⁹. Pienso que hay un hilo conductor entre Freud y los surrealistas a partir del tamiz de la imaginación onírica que constituye una crítica de la censura instaurada por los paradigmas racionalistas. Acercarse al mundo de los sueños (a través de la escritura automática o de la práctica terapéutica psicoanalítica) significa valorar la introspección como método de conocimiento y buscar una concienciación de los procesos inconscientes.

Creo, además, que existe un vínculo fecundo entre el marxismo y la escuela surrealista. Los postulados del marxismo intentaban convertir el reino de la carencia en el reino de la satisfacción de las necesidades materiales gracias al trabajo y a la labor transformadora del hombre en el río de la historia; todo ello basado en la idea de que la contradicción posibilita el desarrollo y el progreso. Los surrealistas, desde su particular punto de vista, anhelaban liberar al ser humano del yugo del pensamiento dirigido; por eso, se trataba de situar a la rosa "en una dinámica fecunda de contradicciones de más alcance, en la que la rosa fuese sucesivamente aquella rosa que proviene del jardín, la que cumple una función singular en un sueño, la que no se puede separar de 'un ramo óptico', la que puede cambiar totalmente sus propiedades al pasar a la escritura automática, aquella que tan sólo conserva de la rosa cuanto el pintor ha querido conservar en un cuadro surrealista, y, por fin, aquella rosa, totalmente distinta a sí misma, que regresa al jardín"¹⁰. Es decir, la noción de contradicción permite dibujar un puente que va desde Breton y llega hasta Marx de modo insoslayable: la oposición entre dos o más elementos posibilita el desarrollo y la síntesis. Por eso, la rosa –en la visión de

⁹ Cf. Camilo Fernández Cozman. *Las islas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. 2da. edición. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Dedo Crítico Editores, 2003, p. 48.

¹⁰ André Breton. *Op. cit.*, p. 183. Se trata de las ideas del segundo manifiesto surrealista.

Breton—ha experimentado un proceso de mutación hasta retornar al jardín como un ente radicalmente transformado.

A.2) EL SURREALISMO FRANCÉS Y JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

Mariátegui estuvo muy atento a la difusión de los movimientos de vanguardia en América Latina. *Amauta*, revista dirigida por él, dio a conocer algunos artículos significativos para el abordaje del surrealismo como corriente artística que significa una crítica de la modernidad a través del empleo de un lenguaje onírico y de una escritura automática como poderosos instrumentos para cuestionar la racionalidad oprimente que ha primado en el mundo moderno.

Como indica Ricardo Silva-Santisteban, “[e]l interés de Mariátegui en los movimientos de vanguardia es patente y en especial por el movimiento superrealista. Aparentemente, Mariátegui le solicitó a Abril la dirección de Breton, pues el poeta peruano se la señala escuetamente en una carta fechada el 8 de octubre de 1928”¹¹

Mariátegui tiene tres artículos¹² que fueron posteriormente incluidos en su libro *El artista y la época* (1959). Se trata de “El grupo suprarrealista y ‘Clarté’”, “El balance del suprarrealismo” y “El superrealismo y el amor”¹³. Quisiera abordar el contenido de estos tres ensayos porque son manifestaciones de cómo fue la recepción del surrealismo francés en el Perú.

En “El grupo suprarrealista y *Clarté*”, Mariátegui afirma, de modo contundente, que la escuela de Breton es una protesta espiritual¹⁴ que recusa la civilización capitalista, defiende el irracionalismo, coincide con el marxismo en su repudio del *statu quo* y constituye un nuevo romanticismo por su

¹¹ Ricardo Silva-Santisteban “André Breton en el Perú”. En: André Breton. *Poemas*. Lima, Jaime Campodónico/Editor, 1993, p. 8.

¹² Silva-Santisteban (véase nota anterior) alude a otro artículo de Mariátegui (“*Nadja*, por André Breton”) publicado en *Variedades*, No. 1141. Lima, 15 de enero de 1930. Allí Mariátegui afirma: “Proponiendo a la literatura los caminos de la imaginación y del sueño, los suprarrealistas no la invitan verdaderamente sino al descubrimiento, a la recreación de la realidad”. Luego dice que no se puede describir la realidad sin la fantasía y que “yo no me sentiré nunca lejano del nuevo realismo, en compañía de los suprarrealistas”.

¹³ Mariátegui emplea, indistintamente, los términos “suprarrealismo” y “superrealismo” como sinónimos de “surrealismo”.

¹⁴ Cf. José Carlos Mariátegui. *El artista y la época*. Lima, Empresa Editora Amauta, 1988, p. 42.

búsqueda de la libertad del espíritu. La fusión del grupo suprarrealista –al decir de Mariátegui– y de la revista *Clarté* es un indicio inequívoco de que los seguidores de Breton han optado por un cambio profundo de las estructuras sociales para dar paso a la liberación de los deseos. Pienso que ello materializa la fe en la utopía vanguardista de un mundo donde se tomen en cuenta los discursos (como el del niño o el del esquizofrénico) tradicionalmente excluidos de la dinámica de las relaciones intersubjetivas.

En “El balance del suprarrealismo”, Mariátegui señala que la escuela de Breton ha tenido un proceso cuya infancia posee un inocultable nombre: el dadaísmo. “Pero nada rehúsan –dice Mariátegui– tanto los suprarrealistas como confinarse voluntariamente en la pura especulación artística. Autonomía del arte, sí; pero, no clausura del arte. Nada le es más extraño que el arte por el arte”¹⁵. Como ha señalado Pierre Martino, fue Victor Hugo uno de los primeros en emplear, en Francia, la expresión “arte por el arte”. Théophile Gautier defendía, en 1856, la idea de la autonomía del arte: “el arte para nosotros no es el medio, sino el fin”¹⁶. En tal sentido los parnasianos (Leconte de Lisle, Théodore de Banville, entre otros) siguieron la concepción de Gautier, poniendo de relieve el esteticismo, la erudición pintoresca, el predominio descriptivista-exterior y la admiración por la cultura greco-latina. Por eso, cuando Mariátegui afirma que Breton y sus seguidores recusan el arte por el arte, está comprobando que en ellos se halla manifiesta una vocación antiparnasiana. En el primer manifiesto surrealista, Breton reconoce el aporte de los simbolistas como Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud. Allí el autor de *Nadja* subraya que “Rimbaud es surrealista en la vida práctica y en todo. Mallarmé es surrealista en la confidencia”¹⁷. En otras palabras, los surrealistas se alejan de los principios parnasianos y se acercan a la noción de escritura vidente de Rimbaud y al “laboratorio lingüístico” de Mallarmé.

En “El superrealismo y el amor”, Mariátegui destaca la filiación romántica o neorromántica del movimiento liderado por Éluard, Breton, Aragon y Soupault. En Francia, los primeros manifiestos literarios en la modernidad

¹⁵ *Ibidem*, pp. 47-48.

¹⁶ Pierre Martino. *Parnaso y simbolismo* (1850-1900). Buenos Aires, Ed. El Ateneo, 1948, p. 26.

¹⁷ André Breton. *Op. cit.* p. 46.

fueron escritos por Madame de Staël y Victor Hugo. En *De Alemania* (1810) y en el prólogo a *Cromwell* (1827) hay un rechazo, a veces implícito, a los postulados del neoclasicismo francés y, por lo tanto, una predilección por los principios artísticos, enarbolados por el romanticismo cuyas resonancias venían desde Alemania. Hugo afirma: "Que el poeta evite, sobre todo, copiar, sea quien sea el modelo, tanto si es Shakespeare como Molière, tanto si es Schiller como Corneille"¹⁸. Creo que Breton, en sus manifiestos, continúa la línea trazada por Hugo y acentúa más la vocación parricida.

Mariátegui subraya, en "El surrealismo y el amor", que "[n]o es contradictorio ni anómalo profesar los principios de Freud sobre la libido y confesar el más poético y romántico sentimiento del amor"¹⁹. Ello se observa, con claridad meridiana, en el poema "On ne peut me connaître", de Éluard:

Tes yeux dans lesquels nous dormons
Tous les deux
On fait à mes lumières d'homme
Un sort meilleur qu'aux nuits du monde

Estos versos son sumamente ilustrativos de cómo los surrealistas fusionaron la libido con una neorromántica devoción por la mujer concebida como ente organizador del mundo y "mediadora de la salvación terrestre"²⁰. Los ojos de la mujer constituyen un espacio privilegiado porque abren la posibilidad de la fusión erótica y de la eliminación de las contradicciones a través de un proceso de síntesis suprema entre dos cuerpos más allá de todo tiempo cronológico y por encima de toda racionalidad asfixiante.

A.3) CÉSAR VALLEJO, CRÍTICO DEL SURREALISMO

¹⁸ Victor Hugo. *Manifiesto romántico*. Barcelona, Editorial Península, 1971, p. 62

¹⁹ José Carlos Mariátegui. *Op. cit.*, p. 54.

²⁰ Cf. G. Durozoi [y] B. Lecherbonnier. *El surrealismo. Teoría, temas, técnicas*. Madrid, Ed. Guadarrama. 1974, p. 176. Para estos autores, los surrealistas concebían que la mujer ordenaba los deseos latentes (p. 177).

A diferencia de Abril y de Mariátegui, Vallejo fue un crítico despiadado del surrealismo en dos textos: "Autopsia del superrealismo" y el poema "Un hombre pasa con un pan al hombro". En tal sentido, la perspectiva de Vallejo se asemeja a la del poeta chileno Vicente Huidobro, quien recusaba el planteamiento de Breton cuando éste decía que el surrealismo era un "automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral"²¹. Huidobro señala que la palabra "pensar" ya implica control (...) Desde el instante en que os preparáis para escribir, el pensamiento surge controlado"²². Es decir, no se puede reflexionar al margen de las normas que establecen ciertas pautas al interior de un sistema lingüístico o cultural. Cuando pensamos, estamos asumiendo, necesariamente, ciertos principios que controlan nuestros actos de habla: no es posible, según Huidobro, la escritura automática, pues todo acto comunicativo presupone el funcionamiento de ciertas leyes que rigen la ejecución de nuestros discursos.

En "Autopsia del superrealismo", Vallejo evidencia su rechazo a las escuelas literarias porque éstas plantean triviales fórmulas "en vez de devenir austero laboratorio creador"²³ y ofrecen "una receta más de hacer poemas sobre medida"²⁴. El surrealismo, para Vallejo, no constituye una excepción a la regla ni representa aporte constructivo alguno. La doctrina surrealista, según el autor de *Trilce*, ya se halla en el pensamiento de Guillaume Apollinaire.

Influido por la ortodoxia marxista, Vallejo le niega --algo injustamente-- toda originalidad al movimiento de Breton y remarca que éste construye baladíes juegos de salón, es decir, ejercicios lúdicos muy cerebrales. Acto seguido, Vallejo traza el desarrollo de la escuela surrealista y su vinculación al pensamiento anarquista debido al carácter nihilista de este último; finalmente, aborda la vinculación de aquélla con el marxismo. Esta adhesión es vista

²¹ André Breton. *Op. cit.* p. 44.

²² Vicente Huidobro. *Poesía y poética (1911-1948)*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 130.

²³ César Vallejo. *Ensayos y reportajes completos*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, p. 420.

²⁴ *Ibidem*, p. 415.

exenta de toda autenticidad, pues Vallejo piensa que los surrealistas no variaron, sustancialmente, sus métodos cuando se sintieron cercanos al pensamiento de Marx.

Hay un texto de *Poemas humanos* (1939) donde se alude, de manera muy crítica, a Breton. Se trata de "Un hombre pasa con un pan al hombro":

*Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?*

*Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?*

*Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano
¿Hablar luego de Sócrates al médico?*

*Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Breton?*

*Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?*

*Otro busca en el fango huesos, cáscaras
¿Cómo escribir, después, del infinito?*

*Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?*

*Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?*

*Un banquero falsea su balance
¿Con qué cara llorar en el teatro?*

*Un paria duerme con el pie a la espalda
¿Hablar, después, a nadie de Picasso?*

*Alguien va en un entierro sollozando
¿Cómo luego ingresar a la Academia?*

*Alguien limpia un fusil en su cocina
¿Con qué valor hablar del más allá?*

*Alguien pasa contando sus dedos
¿Cómo hablar del no-yo sin dar un grito?*

(5 nov. 1937)²⁵

Son trece dísticos en los cuales el yo poético contrasta la cruda realidad (marcada por el hambre, el sufrimiento y la crisis de valores) frente a las construcciones teóricas de la cultura occidental. El dolor del paria o del que tiritita de frío es una realidad mucho más contundente que la pintura de Picasso o las teorías sobre el yo profundo. El psicoanálisis queda como una doctrina llena de limitaciones frente a la evidencia de que alguien “extrae un piojo de su axila”. La innovación, en el ámbito tropológico, está –desde el punto de vista valorativo—muy por debajo del padecimiento del albañil, quien, sin almorzar, se encuentra con las garras de la muerte.

En los versos 7 y 8, Vallejo se refiere al adalid del movimiento surrealista. Sucede que un cojo pasa ofreciendo el brazo a un niño, entonces el yo poético se pregunta: “¿Voy, después, a leer a André Breton?”; aquí se observa una crítica a ciertos principios del surrealismo. Para Vallejo, no tienen sentido la práctica lúdica, la escritura automática y el relato de los sueños que predominan en los poemas de Breton, porque la cruda realidad supera toda ficción. No hay nada más sorprendente que un contexto marcado por la

²⁵ César Vallejo. *Poesía completa III*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997, pp. 241-242.

carencia y el sufrimiento del sujeto pobre. Después de percibir esa atmósfera llena de penuria, no resulta pertinente elucubrar ejercicios lúdicos que nos quitan el profundo vínculo que debe haber siempre entre el ser humano y el mundo real a partir de la solidaridad como principio moral esencial. Vallejo parece decirnos que los textos de Breton nos alejan de la rica interrelación que debiera haber, en todo momento, entre el hombre y su entorno real, sediento de una manifestación de solidaridad y de cooperación mutua.

B) CÉSAR MORO Y LA POESÍA SURREALISTA EN FRANCÉS

César Moro escribió gran parte de su obra poética en francés. Concibió, en español *La tortuga ecuestre* (1938-1939)²⁶, en cuyo título el autor textual "pone en relación dos órdenes: lo animal, lo acuático, terrestre y lo construido (en tanto connota estatua) y aéreo, lo que plantea una zona de indeterminación, de entrecruzamiento de elementos que alteran lo real"²⁷. Sin embargo, fue en la lengua de Baudelaire donde Moro produjo sus textos más significativos, razón por la cual se trata de un fenómeno de bilingüismo: un hispanohablante que emplea creativamente el francés con fines literarios y para internacionalizar la literatura peruana porque este idioma poseía un enorme prestigio en el contexto vanguardista. Recordemos que Vicente Huidobro, uno de los representantes del creacionismo, también empleó el francés y escribió buena parte de su poesía en dicha lengua²⁸. Como Moro, Huidobro concibió la posibilidad de un nuevo público lector y la posibilidad de insertarse en la discusión sobre la vanguardia artística como fenómeno internacional. Por su parte, César Vallejo escribió algunas obras de teatro y

²⁶ La primera edición de *La tortuga ecuestre* apareció póstumamente en el volumen *La tortuga ecuestre y otros poemas, 1924-1949*. Lima, Ediciones Trigondine, 1957. La recopilación fue de André Coyne.

²⁷ Elena Altuna. "César Moro: escritura y exilio". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 39. Lima, Latinoamericana Editores, 1er. semestre de 1994, p. 110.

²⁸ Por ejemplo, los poemarios *Horizon carré* (1917) y *Saisons choisies* (1921), entre otros.

textos de crítica teatral en la lengua de Rimbaud²⁹; así, pudo polemizar con los adalides de la dramaturgia contemporánea.

Moro escribió *Le Château du grisou* (1939-1841), *Lettre d'amour* (1942), *Pierre des soleils* (1944-1946), *Amour à mort* (1949-1956), *Trafalgar Square* (1953), *Derniers poèmes* (1953-1955), entre otros. Su poesía se nutrió de la imaginación onírica y manifestó la idea de que la vigilia era un fenómeno de interferencia, poniendo de relieve la predilección por el mundo de los sueños a través de una serie interminable de imágenes, donde es posible observar un fragmentarismo vanguardismo y un cuestionamiento del paradigma modernista. Ello implicó la asunción de una modernidad periférica a través de una crítica de la racionalidad instrumental y de un paroxismo verbal, donde el exceso sea visto como la posibilidad de un diálogo entre el hombre y la naturaleza sobre la base de un uso lúdico del lenguaje.

Pienso que *Lettre d'amour* es un poema fundamental porque permite abordar el funcionamiento de los cuatro elementos (el aire, el fuego, la tierra y el agua), la vigilia como fenómeno de interferencia, la simbología cromática y la posibilidad de llegar a un nombre sagrado, el cual reconcilie a la poesía con el discurso mítico y el ritual cosmogónico. Nombrar significa ordenar los entes del universo y clasificar las distintas formas de experiencia. Y no es posible concebir una cultura sin la clasificación como procedimiento cognitivo.

B.1) CESAR MORO Y LETTRE D'AMOUR

Veamos el poema:

*Je pense aux holoturies angoissantes qui souvent nous
entouraient à l'approche de l'aube
quand tes pieds plus chauds que des nids
flambaient dans la nuit
d'une lumière bleue et pailletée*

²⁹ Vallejo, en el género teatral, pergeñó algunas piezas en francés (*La Mort* y *Le Jugement dernier*, por ejemplo) y escribió artículos sobre temas relacionados al género dramático (*Notes sur une nouvelle esthétique théâtrale*, 1934, verbigracia). Vallejo no fue un escritor surrealista.

*Je pense à ton corps faisant du lit le ciel et les montagnes
suprêmes
de la seule réalité
avec ses vallons et ses ombres
avec l'humidité et les marbres et l'eau noire reflétant toutes
les étoiles
dans chaque oeil*

*Ton sourire n'était-il pas le bois retentissant de mon enfance
n'étais-tu pas la source
la pierre pour des siècles choisie pour appuyer ma tête?
Je pense ton visage
immobile braise d'où partent la voie lactée
et ce chagrin immense qui me rend plus fou qu'un lustre
de toute beauté balancé dans la mer*

*Intraitable à ton souvenir la voix humaine m'est odieuse
toujours la rumeur végétale de tes mots m'isole dans la nuit totale
où tu brilles d'une noirceur plus noire que la nuit*

*Toute idée de noir est faible pour exprimer le long ululement
de noir sur noir éclatant ardemment*

*Je n'oublierai pas
Mais qui parle d'oubli
dans la prison où ton absence me laisse
dans la solitude où ce poème m'abandonne
dans l'exil où chaque heure me trouve*

*Je ne réveillerai plus
Je ne résisterai plus à l'assaut des grandes vagues*

*venant du paysage heureux que tu habites
Resté dehors sous le froid nocturne je me promène
sur cette planche haut placée d'où l'on tombe net*

*Raidi sous l'effroi de rêves successifs et agité dans le vent
d'années de songe
averti de ce qui finit par se trouver mort
au seuil des châteaux désertés
au lieu et à l'heure dits mains introuvables
aux plaines fertiles du paroxysme
et de l'unique but
ce nom naguère adoré
je mets toute mon adresse à l'épeler
suivant ses transformations hallucinatoires
Tantôt une épée traverse de part en part un fauve
ou bien une colombe ensanglantée tombe à mes pieds
devenus rocher de corail support d'épaves
d'oiseaux carnivores*

*Un cri répété dans chaque théâtre vide à l'heure du spectacle
inénarrable
Un fil d'eau dansant devant le rideau de velours rouge
aux flammes de la rampe
Disparus les bancs du parterre
j'amasse des trésors de bois mort et de feuilles vivaces en argent corrosif
On ne se contente plus d'applaudir on hurle
mille familles momifiées rendant ignoble le passage d'un écureuil*

*Cher décor où je voyais s'équilibrer une pluie fine se dirigeant rapide
sur l'hermine
d'une pelisse abandonnée dans la chaleur d'un feu d'aube
voulant adresser ses doléances au roi*

*ainsi moi j'ouvre toute grande la fenêtre sur les nuages vides
réclamant aux ténèbres d'inonder ma face
d'en effacer l'encre indélébile
l'horreur du sang
à travers les cours abandonnées aux pâles végétations maniaques*

*Vainement je demande au feu le soif
vainement je blesse les murailles
au loin tombent les rideaux précaires d'oubli
à bout de forces
devant le paysage tordu dans la tempête*

(México, D.F. décembre 1942)

B.1.1) Los cuatro elementos

En *Lettre d'amour*, observamos la poética de los cuatro elementos: el fuego, el aire, la tierra y el agua. En "Unión libre", Breton había escrito:

*Mi mujer de ojos de sabana
Mi mujer de ojos de agua para beber en prisión
Mi mujer de ojos de bosque siempre bajo el hacha
De ojos de nivel de agua de nivel de aire de tierra y de fuego³⁰*

Aquí observamos cómo el autor de *Nadja* concibe que la mujer es la síntesis de casi todo el universo, pues condensa los cuatro elementos, la naturaleza y gran parte de las experiencias en el mundo, como se puede apreciar, con nitidez, si leemos "Unión libre" en su totalidad. Se trata de un poema donde el sintagma anafórico "Mi mujer" se repite obsesivamente a lo

³⁰ Javier Sologuren. *Razón ardiente. Poesía francesa de Apollinaire hasta nuestros días*. Lima, Colmillo Blanco Editores, 1988, p. 81. (Se trata de la compilación de unos textos de poesía francesa traducidos magistralmente por Sologuren). El texto original dice así: "Ma femme aux yeux de savane/ Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison/ Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache/ Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu". El poema "L'Union libre" pertenece a *Clair de terre* (1931).

largo del poema y pone de relieve una asociación del ser amado con innumerables objetos que pueblan el mundo.

Por su parte, Moro piensa que el fuego es el elemento cosmogónico más poderoso: los pies del ser amado (“tes pieds plus chauds que des nids/ flambaient dans la nuit”) se asocian con la imagen de la calidez y con el ardor en la noche. Las holoturias, desde el punto de vista de la organización espacial, completan la escena, pues rodean al yo poético y al ser amado en una atmósfera marcada por la proximidad del alba.

También el fuego se enlaza, en *Lettre d'amour*, con las sensaciones auditivas y las visuales (“le long ululement/ de noir sur noir éclatant ardemment”) a partir del empleo de las sinestesias. Se entiende tradicionalmente la sinestesia como un tipo de metáfora adjetival³¹. Baudelaire y Rimbaud la emplearon con maestría en los poemas “Correspondances” y “Voyelles”, respectivamente. Las palabras “long” y “noir” materializan, en el texto de Moro, una sensación visual; en cambio, el término “ululement” subraya el funcionamiento de un nivel auditivo. En tal sentido, se percibe una fusión de sensaciones, como si el color se escuchara o el sonido se dibujara en una pintura. El adverbio “ardemment” subraya el vínculo entre el acto de resplandecer y el fuego. Es como si la luz fuera una manifestación inequívoca de este último en una esfera marcada por el erotismo.

Asimismo, el fuego se asocia fuertemente con una representación teatral, sin embargo, la sala yace vacía en el momento del espectáculo del amor: “Un fil d'eau dansant devant le rideau de velours rouge/ aux flammes de la rampe”. En la metáfora nominal “flammes de la rampe” se observa un lazo muy profundo entre la línea de luces en el proscenio del teatro y las llamas. Es como si el acto erótico implicara la materialización del espectáculo de un paroxismo corporal indescriptible, donde la danza del hilo del agua posibilitara la cabal fusión de los amantes en el espacio privilegiado del deseo.

³¹ Fontanier, en un tratado clásico sobre el tema, concibe que hay metáforas de nombre, de adjetivo, de participio, de verbo y de adverbio. Cf. Pierre Fontanier. *Les figures du discours*. Paris, Flammarion, 1977. Para este autor, la metáfora es un tropo por semejanza. En tal sentido, “Les Tropes par ressemblance consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun lien que celui d'une certaine conformité ou analogie » (p. [99]).

El agua cobra primacía en el poema de Moro y se materializa en las imágenes de la humedad y del agitado mar. Las olas representan la violencia del acto erótico; en cambio, la lluvia encarna la mesura: "Cher décor où je voyais s'équilibrer une pluie fine". Además, la lluvia genera la comunicación entre la esfera de lo alto (el cielo) y la esfera de lo bajo (el lecho de los amantes). No hay que olvidar que en la segunda estrofa se dice que el cuerpo del ser amado casi convertía el lecho en el cielo y, por lo tanto, la experiencia erótica involucraba una vivencia algo "religiosa"³², donde la fusión corporal configuraba un rito de redención y una apología del exceso.

El aire aparece en la imagen del viento y de la tempestad. Veamos esta metáfora nominal: "Raidi sous l'effroi de rêves successifs et agité dans le vent/d'années de songe", donde se observa el funcionamiento de tres dominios semánticos: el aire, el tiempo y la ilusión³³. El yo poético, inmóvil, percibe el terror de la cadena interminable de los sueños ante la presencia del viento que se enlaza fuertemente con la posibilidad de sumergirse en el universo de la ilusión y en el discurrir temporal como una especie de liberación interior.

La tierra, en el poema de Moro, se manifiesta en la idea del bosque resonante de la infancia, en los valles y el rumor vegetal. El poeta alude a "plaines fertiles du paroxysme", donde la noción de fertilidad y de exceso se unen en el tejido metafórico. Aquí observamos el funcionamiento de dos dominios semánticos: el de la naturaleza y el del deseo. El primero se asocia con la fertilidad; y el último, con el hecho de sobrepasar los límites para la materialización plena del acto erótico. Pero hay una confluencia entre ambos dominios semánticos de manera que las llanuras tienen una fuerte connotación erótica en el poema; y el paroxismo, por su parte, está "naturalizado" porque se vincula sólidamente al mundo de los espacios donde prepondera solamente la música de los árboles.

B:1.2) La vigilia como fenómeno de interferencia

³² "Religiosa" porque se trata de una vivencia donde se rinde culto al cuerpo del amado como si éste fuera un demiurgo.

³³ "Songe" tiene, en el poema de Moro, el sentido de ilusión y fantasía.

Breton decía, en el primer *Manifiesto del surrealismo* (1924) que el sueño es "continuo y con trazas de tener una organización y estructura"³⁴; por ello, consideraba a la vigilia "como un fenómeno de interferencia"³⁵. Lo ideal sería, según el autor de *Nadja*, que el ser humano se entregara completamente a los sueños, pues "[e]l espíritu del hombre que sueña queda plenamente satisfecho con lo que sueña"³⁶.

En *Lettre d'amour* se afirma "Je ne me réveillerais plus" y ello implica que el yo poético piensa que el estado de vigilia es un fenómeno de interferencia y no queda sino entregarse a las llamas del deseo tratando de asumir, hasta la muerte, la cadena de sueños interminables: "Raidi sous l'effroi de rêves successifs". No importa si estos últimos producen temor en el hablante lírico. Lo importante es comprender que la vigilia permite renunciar al paroxismo y domesticar el deseo cuando, en realidad, lo importante es sobrepasar los límites racionales para asumir la "revolución surrealista" de manera cabal y así reemplazar el método científico por el automatismo onírico.

Sumergirse en el sueño significa vivir como si uno fuera un actor en el teatro con butacas vacías ("théâtre vide"), candilejas y escenas indescriptibles. Al final del poema se alude a que caen los telones bastante precarios ante la tempestad que no sino el deseo que se ha volcado sobre la naturaleza y ha producido un movimiento cósmico interminable.

B.1.3) La simbología cromática

En *Lettre d'amour* hay una simbología cromática. El negro es el color más relevante, pues revela el brillo del cuerpo del ser amado que supera con intensidad a la noche: "tu brilles d'une noirceur plus noire que la nuit". Asimismo, el resplandor "du noir sur noir éclatant ardemment" manifiesta el deseo erótico. No cabe duda de que la sensación cromática aquí se ha tornado en un indicio de un erotismo profundo que posibilita la fusión de los cuerpos.

³⁴ André Breton. *Op. cit.*, p. 27.

³⁵ *Ibidem*, p. 28.

³⁶ *Ibidem*, p. 29.

Otro color esencial en el poema es el azul que se asocia con la luminosidad y el brillo: "d'une lumière bleue et pailletée". El paisaje se configura de la siguiente manera: una noche muy oscura y los pies del ser amado brillan provistos de una luz azul. Si se toma en cuenta la alusión a "nids" y, en la siguiente estrofa, a "ciel", entonces resulta pertinente considerar que el azul se vincula al cielo y a la posibilidad de convertir el lecho del amor en el cielo supremo.

También tenemos el color rojo en la siguiente metáfora: "Un fil d'eau dansant devant le rideau de velours rouge". Se trata de una "metáfora orientacional"³⁷ porque establece, desde una óptica cognitiva, una organización espacial: hay un objeto que danza *delante* de una cortina de terciopelo rojo. En efecto, el rojo aquí simboliza el triunfo del fuego (=el deseo) sobre los otros elementos y el profundo vínculo que se instaura entre la música y la representación teatral del acto erótico frente a unas butacas vacías.

B.1.5) El nombre sagrado

El yo poético se esfuerza por deletrear un nombre sagrado: "ce nom naguère adoré/ je mets toute mon adresse à l'épeler". Se trata de toda una travesía por aprehender las sílabas y letras de aquella palabra divina que motiva un fervor de profunda raigambre "religiosa". Sin embargo, dicho nombre (que evoca el cuerpo del ser amado) evidencia innumerables transformaciones alucinantes, por lo tanto, posee una connotación mítica en el poema porque conlleva la búsqueda de la palabra del origen que permite ordenar los distintos objetos del universo.

Se trata, sin duda, de un término que motiva una profunda adoración en el hablante lírico. Buscar dicho nombre significa reconciliar al poema con el discurso mítico y el ritual cosmogónico. El mito implica una relación sagrada con los objetos del mundo y el empleo de un lenguaje que, alejándose de todo empobrecedor racionalismo, se acerque a la poesía y configure un universo de

³⁷ Cf. George Lakoff y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 50.

relaciones intersubjetivas donde el hombre se reintegre creativamente a la naturaleza y rechace la dictadura de la racionalidad instrumental. En ese contexto aparece el ritual cosmogónico. Frente a la crisis del paradigma de ciencia después de la Primera Guerra Mundial, los surrealistas reemplazaron el método científico por la escritura automática y así crearon sistemas de formación de universo basados, a veces, en los cuatro elementos fundamentales (aire, fuego, tierra y agua)³⁸ y en la fluencia interminable de imágenes oníricas, expresión suprema de libertad frente a la racionalidad instrumental.

La búsqueda de un nombre por parte del yo poético, en *Lettre d'amour*, significa que el hombre se reconcilia con el mito y formula una cosmogonía: el universo se formó cuando el hombre se dio cuenta de la necesidad de comunicarse con sus semejantes y para ello buscó afanosamente las palabras como si éstas fueran seres humanos que dicen, al oído, su mensaje infinito.

B.2) CÉSAR MORO, UN GRAN POETA SURREALISTA

César Moro es un gran poeta surrealista. No resulta fácil escribir poesía de tanta calidad en una lengua ajena. Generalmente el uso del código literario exige al hablante un dominio de los aspectos prosódicos y rítmicos del idioma hasta percibir las eufonías y disonancias de este último.

Moro aprendió algo tardíamente el francés, pero al final bregó con la sintaxis y la fonética de esta lengua hasta llegar a dominarlas y ofrecernos poemas que, con el paso del tiempo, han quedado como monumentos de la literatura latinoamericana. Por eso, sería digno de elogio leer la poesía de César Moro en una noche de lluvia, frente al mar, y cuando asoma, leve y majestuosamente, el alba.

³⁸ Por ejemplo, en "Unión libre", de Breton y en la poesía de Paul Éluard se observa la construcción de una cosmogonía basada en los cuatro elementos.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Joseph, Daniel LEFORT [y] José A. RODRIGUEZ GARRIDO (comp.) *A Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina*. Lima, Institut Français d'Études Andines, Pontificia Universidad Católica del Perú (Actas del coloquio sobre el surrealismo en el Perú y América Latina, realizado en Lima en 1990), 1992.

ALTUNA, Elena. "César Moro: escritura y exilio". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 39, Lima-Berkeley, 1994, pp. 109-125.

ABRIL, Xavier. "Estética del sentido en la crítica nueva". En : *Amauta*, No. 24. Lima, junio de 1929, pp. 49-52.

BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona, Ed. Labor, 1992.

DREYFFUS, Mariela. *César Moro o la sublime interpretación delirante de la realidad*. Tesis para optar el título de Licenciada en Literatura. Lima, UNMSM, Escuela Profesional de Literatura, 1989.

DUROZOI, G. [y] B. LECHERBONNIER. *El surrealismo. Teoría, temas, técnicas*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1974.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. 2da. edición. Lima, Fondo Editorial de la UNMSM y Dedo Crítico Editores, 2003.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris, Flammarion, 1977.

CANFIELD, Martha. *Configuración del arquetipo*. Firenze, Università degli Studi di Firenze. Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine, Opus Libri, 1988.

COYNÉ, André. *César Moro*. Lima, Imprenta Torre Aguirre, 1956.

_____. "Cayó la cortina de tinieblas..." En: *El dominical*, de *El comercio*. Lima, 15 de enero de 1956, p. 2.

_____. "César Moro". En: *Cultura*, N0 1. Lima, enero, febrero y marzo de 1956, pp. 58-60.

_____. "Sobre la personalidad de César Moro". En: *El comercio*. Lima, 7 de setiembre de 1956, p. 2.

_____. "Vallejo y el surrealismo". En: *Revista iberoamericana*, Vol. XXXVI, N0. 71. Pittsburgh, abril-junio de 1970, pp. 243-301.

_____. "No en vano he nacido": César Moro". En: *Eco*, N0. 243. Bogotá, enero 1982, pp. 287-306.

_____. "Moro entre otros y en sus días". En: *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 448. Madrid, octubre de 1987, pp. 72-89.

_____. "Moro: una edición y varias discrepancias". En: *Hueso húmero*, No. 10. Lima, julio-octubre 1991, pp. 148-170.

_____. "César Moro: surrealismo y poesía". En: *Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina*. Lima, IFEA y PUCP, 1982, pp. 189-202.

FERRARI, Américo. "Moro, el extranjero". En: *Hueso húmero*, No. 2, Lima, 1979, pp. 57-69.

_____. *Los sonidos del silencio (Poetas peruanos del siglo XX)*.
Lima, Mosca Azul Editores, 1990.

_____. *La soledad sonora. Voces poéticas de Perú e
Hispanoamérica*. Lima, PUCP, 2003.

GROUPE μ . *Rhétorique générale*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.

HUGO, Victor. *Manifiesto romántico*. Barcelona, Ed. Península, 1971.

HUIDOBRO, Vicente. *Poesía y poética (1911-1948)*. Madrid, Alianza Editorial,
1996.

LAKOFF, George [y] Mark JOHNSON. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid,
Ed. Cátedra, 1995.

LÓPEZ LENCI, Yazmín. *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*.
Lima, Ed. Horizonte, 1999.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poesías. Seguido de Otras poesía/ Anécdotas o poemas/
Igitur/ Una jugada de dados*. Edición bilingüe. Traducción de Ricardo
Silva- Santisteban. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *El artista y la época*. Lima, Empresa Editora
Aamuta, 1988.

MARTINO, Pierre. *Parnaso y simbolismo (1850-1900)*. Buenos Aires, Ed. El
Ateneo, 1948.

MORO, César. "Renommée de l'amour". En : *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Paris, Editions de Cahier Libres, mayo de 1933, No. 5, p. 38.

_____. *Le Château de Grisou*. México, Éditions Trigondine, 1943.

_____. *Lettre d'Amour*. México, Éditions DYN, 1944.

_____. "Viaje hacia la noche ", "Un pintor inglés". En: *Las Moradas*, vol. 1, No. 1, mayo de 1947, pp. 143-144.

_____. "Homenaje a Bonnard". En: *Las Moradas*, vol. 1, No. 2, julio-agosto de 1947, pp. 143.144.

_____. "Breve comentario bajo el cielo de México". En: *Las Moradas*, vol. 1, No. 3, diciembre de 1947-enero de 1948, pp. 265-270.

_____. *Trafalgar Square*. Lima, Éditions Trigondine, 1954.

_____. *Amour à Mort*. Paris, Éditions Le Cheval Marin, 1957.

_____. *La tortuga ecuestre y otros poemas*. Lima, Ediciones Trigondine, 195, 1957.

_____. *Los anteojos de azufre*. Prosas reunidas y presentadas por André Coyné. Lima, Editorial San Marcos, 1958.

_____. *Versiones del surrealismo*. Edición a cargo de Julio Ortega. Barcelona, Tusquets Editor, 1972.

_____. *Derniers poèmes/ Últimos poemas (1953-1955)*. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Ediciones Capulí, 1976.

_____. *La tortuga ecuestre y otros textos*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1976.

_____. *Obra poética 1*. Prefacio de André Coyné. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban Edición bilingüe Lima, INC, 1980.

_____. *Couleur de bas-rêves Tête de Nègre*. Lisbonne Alta Forte, 1983.

_____. *Ces poèmes*. Edición bilingüe. Madrid, Libros Maina, 1987.

_____. *L'ombre du paradisiar et autres textes/La sombra del ave del paraíso y otros textos*. Edición bilingüe. Traducción de Franca Linares. Lima, Antares Artes y Letras, 1987.

_____. *Amour à mort et autres poèmes*. Choix et présentation par André Coyné. Paris, Orphée/La Différence, 1990.

_____. *La poesía surrealista*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, El Manantial Oculto, 1997.

_____. *Prestigio del amor*. Selección, traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, El Manantial Oculto, 1998.

_____. *Viaje hacia la noche. Antología poética*. Edición y prólogo de Julio Ortega. Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2000.

_____. *Vida de poeta. Algunas cartas de César Moro*. Presentación de Mariela Dreyfus. Caracas, Fondo Editorial Pequeña Venecia, 2000.

_____. *Con los anteojos de azufre. César Moro artista plástico*. Lima, Centro Cultural de España, 2000.

_____. *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*. Edición e Introducción de Américo Ferrari. Epílogo de André Coyné. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2002.

_____. *Prestigio del amor*. Selección, traducción y prólogo de Ricardo Silva- Santisteban. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*. Barcelona, Ed. Ariel, 1972,

NOULET, E. "E. Noulet escribe sobre un libro de César Moro". En: *La Prensa*, 23 de abril de 1944, p. 8.

NUÑEZ, Estuardo. "José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año III, N0- 5, pp. 57 66.

PAOLI, Roberto. *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze, Università degli Studi di Firenze, 1985.

PINILLA, Patricia. *Hacia la recuperación de la obra de César Moro*. Tesis para optar el grado de bachiller en literatura. Lima, Facultad de Letras de la UNMSM, 1979.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

RUIZ AYALA, Iván. *César Moro y La tortuga ecuestre*. Lima, Banco Central de Reserva del Perú, 1998.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. "La poesía como fatalidad". En: *Escrito en el agua*. Lima, Ed. Colmillo Blanco, 1989, pp. 266-283.

_____ . "André Breton en el Perú". En: *Poemas*. Traducción de Armando Rojas. Edición, prólogo y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Jaime Campodónico/Editor, 1993, pp. 7-50.

SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México, FCE, 1985.

VALLEJO, César. *Poesía completa III*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

WESTPHALEN, Yolanda. *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2001.