

## La articulación del lenguaje surrealista de César Moro

Gabriel Ramos

*Universidad Nacional Autónoma de México*

### RESUMEN

La obra de César Moro representa la mejor práctica del surrealismo dentro de la literatura hispanoamericana. En *La tortuga ecuestre* se define su estrategia poética en plena madurez expresiva. En su estilo domina el manejo del automatismo, que, a su vez, se apoya en la profusión de frases nominales, repeticiones, anáfora, etc., de donde se deriva el ritmo del poema. El discurso surrealista de Moro plantea la destrucción de los órdenes previos de percepción y experiencia. Con tensión entre la constancia del deseo y la presencia y la ausencia del amado, se establece un discurso amoroso que se desglosa interminablemente, recreando el mundo, su naturaleza y su sentido.

*Palabras clave:* poética, figuras de repetición, surrealismo, *La tortuga ecuestre*

### ABSTRACT

César Moro's work represents the main achievement of surrealism in Latin American Literature. His poetic strategy is best defined in *La tortuga ecuestre*, where he reaches the maximum width of his artistic attainment. His style is characterized by a variant of automatism, which is supported by plenty of nominal phrases, repetitions, anaphors, etc., from where the poem's rhythm is derived. Moro's surrealist discourse proposes the destruction of previous orders of perception and experience. The lover's discourse is established through the tension between the persistence of desire, and the presence and absence of the beloved. It is constantly broken down, thus recreating the world, its Nature and its sense.

*Key words:* poetics, figures of repetition, surrealism, *La tortuga ecuestre*

Tu nombre aparece intermitente  
 [...]
   
A veces puebla el cielo en forma de minúsculas abejas
   
Siempre puedo leerlo en todas direcciones
   
Cuando se agranda y se complica de todas las palabras que lo siguen
   
O cuando no es sino un enorme pedazo de lumbre
   
O el paso furtivo de las bestias del bosque
   
O una araña que se descuelga lentamente sobre mi cabeza
   
O el alfabeto enfurecido

César Moro es el mejor representante del surrealismo en el continente americano. Luego de participar en el movimiento surrealista en París,<sup>1</sup> animó las más notorias manifestaciones surrealistas en Hispanoamérica y atrajo esta estética, la cual exploró en francés, a la lengua española dándole flujo propio. Su poesía, que representa de por sí un momento estelar de la poesía hispanoamericana, es el punto de partida para entender las consecuencias que el surrealismo llegó a tener entre nosotros. Es en esta época cuando la lengua poética de Moro adquiere sus matices más peculiares y característicos. En el francés y en el surrealismo descubre el medio apropiado para su desarrollo. Sus textos muestran ya el manejo del automatismo; su profusión de letanía de frases nominales, de las que se deriva el ritmo del poema; y su brillantez característica. Sus preocupaciones emparentan la posibilidad de un mundo en la revelación de un paisaje en el que el lenguaje, el deseo y el amor se confunden. Versos de un poema de la época lo sugieren: “C’est pour ta présence que la mer se lève / Nous on viendra toujours au paysage de nous-mêmes” (Moro 2002: 50).

Más adelante, en Lima, en 1934, César Moro firma un artículo sobre la situación cultural que el Perú enfrentaba, “Los anteojos de azufre”, en el que se destaca su adhesión al surrealismo y, sobre todo, la motivación por la que el arte surrealista puede surgir en esta

---

<sup>1</sup> Sus participaciones más visibles en el surrealismo se revelan en las colaboraciones en el manifiesto *La mobilisation contre la guerre n’est pas la paix* (1932), en el libro colectivo de homenaje a *Violette Nozières* (1933), y en la publicación del poema “Renommée de l’amour”, en *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (Moro 1933: 38).

realidad: “En este medio triste y provincial, sórdido como un tonel vacío [...] la bella bomba mortífera del surrealismo nos llega para ayudarnos a desesperar más y más [...] Nada [...] puede impedir que [...] salude al movimiento surrealista como un navío de nieve cargado de explosiones y que nada podrá detener en su devenir de transformar el mundo por el hombre y para el hombre” (Moro 2003: 166 ss).

Posteriormente, en 1938, Moro tomó parte trascendental en la animación del surrealismo en México, sobre todo, con motivo de la próxima venida de André Breton, que condujo a la publicación de artículos, notas, organización de eventos, exposiciones, etc.<sup>2</sup> La nota introductoria a un juego de traducciones es un pequeño manifiesto de los valores estéticos del surrealismo, escrito con el lenguaje característico de Moro, que incluye la postulación de frases nominales de imágenes de una naturaleza violenta cuyos términos se desgajan constantemente en nuevas imágenes, como si este paisaje fuera el pensamiento del hombre y su violencia la cicatriz por donde se asoma a su interior misterioso:

El surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer volar la montaña. La cita de las tormentas portadoras del rayo y de la lluvia de fuego. El bosque virgen y la miriada de aves de plumaje eléctrico cubriendo el cielo tempestuoso. La esmeralda de Nerón. Una llanura inmensa poblada de sarcófagos de hielo encerrando lianas y lámparas de acetileno, globos de azogue, mujeres desnudas coronadas de cardos y de fresas. El tigre real que asola las tierras de tesoros. La estatua de la noche de plumas de paraíso salpicada con sangre de jirafas degolladas bajo la luna. El día inmenso de cristal de roca y los jardines de cristal de roca. Los nombres de Sade, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, en formas diversas y delirantes de aerolito sobre una sábana de sangre transparente que agita el viento nocturno sobre el basalto ardiente del insomnio. (Moro 1938b).

---

<sup>2</sup> *Letras de México* le dedicó su número de mayo, en el que Moro, Villaurrutia y Lazo publican traducciones de textos surrealistas; asimismo, Moro publica un poema titulado “André Breton”, que homenajea al mejor estilo surrealista (Moro 1938a: 4).

En México, en febrero de 1940, escribe la presentación para la Exposición Internacional del Surrealismo montada allí con Breton, Paalen y él mismo (Schneider 1978: 173). El párrafo final recupera una frase de Breton que sustenta la esperanza de un porvenir casi idílico: *habrá una vez (il y aura une fois)* (Breton 1930: 2-4). Ubicada en el futuro verbal, apunta a la posibilidad de cambiar la vida del hombre y la historia en un tiempo cercano, pero no subordinado a los hechos contemporáneos. Es un tiempo más vivificante que “caducible”, como sugiere la alusión a la fórmula liminar de los cuentos de hadas:

Pero, *habrá una vez*; el muro que nos impide ver el mar total, la noche total, caerá; las puertas del sueño abiertas a todo batiente dejarán libre el paso, apenas perceptible, de la vigilia al sueño; el amor dejará para siempre sus muletas y las heridas que cubren su cuerpo adorable serán como soles y estrellas y todo género de planetas en su constelación de devenir eterno. Olvidado el lenguaje, se cumplirá la profecía del Cisne de Montevideo “la poesía debe ser hecha por todos, no por uno” (Moro 1940).

A partir de 1938 había comenzado la composición de *La tortuga ecuestre* y de otros textos, como las “Cartas” a Antonio — casi poemas en prosa— de 1939. Un poema, “El amor al despedirse dice sueña conmigo...”<sup>3</sup> repasa algunos términos recurrentes de la obra por venir: el nombre del amado, el alfabeto simbólico que lo invoca, el paisaje desolado que lo circunda. A la vez, puede verse la influencia de Xavier Villaurrutia y el “Nocturno de la estatua”:<sup>4</sup>

El amor al despedirse dice sueña conmigo  
 el sueño es una bestia huraña  
 que hace revolverse los ojos con la respiración  
 entrecortada pronunciar tu nombre

<sup>3</sup> André Coyné lo rescata en su edición de *La tortuga ecuestre y otros poemas* (Moro 1958: 58). Ricardo Silva-Santisteban lo reeditó recientemente (Moro 2002: 209).

<sup>4</sup> Cierta aventura en los territorios del sueño anima ambos textos. Aparte del uso reiterado de infinitivos, pueden compararse los siguientes versos de Villaurrutia: “Correr hacia la estatua y encontrar sólo un grito”, con estos de Moro: “y no encontrarte y estar lejos y salir dormido”.

con letras indelebles escribir tu nombre  
 y no encontrarte y estar lejos y salir dormido  
 marchar hasta la madrugada a caer en  
 el sueño para olvidar tu nombre  
 y no ver el día que no lleva tu nombre  
 y la noche desierta que se lleva tu cuerpo

Culminando la primera travesía entre los surrealistas, Moro centra en la escritura de *La tortuga ecuestre* su concepción de la articulación poética.<sup>5</sup> En las “Cartas” a Antonio y en algunos otros textos, hasta llegar incluso al apogeo que es *Lettre d’amour* (1944), transitan las mismas preocupaciones y el mismo destinatario. El libro propiamente dicho, sus trece poemas y el rescate de otros más, tuvo su primera edición hasta 1957.

### El paisaje que brota de tu presencia

En cuanto a la temática de *La tortuga ecuestre*, se observa dos vertientes: la mayoría de los textos son de carácter erótico, mientras que los otros atienden a las capacidades de la palabra poética. En todos los poemas, la preocupación parece ser el intento de poblar de imágenes un espacio vacío. El tema, pues, es el amor y la posibilidad de convivencia amorosa merced a las palabras, en un espacio recreado al instante por la contemplación, rememoración o invocación de la imagen amada (Ortega 1970: 5). Puesto que el tema amoroso se lleva a su última consecuencia, la preocupación que en el fondo unifica todos los poemas —y que también es premisa surrealista— es transformar la realidad; transformarla violentándola, detentando su orden para acordarlo con las intuiciones de su deseo. Tras el quiebre, y en su transfiguración, el mundo se recrea; al mismo tiempo, la palabra es destructora y generadora.

La representación de ese mundo está así íntimamente ligada al deseo. La fuerza que anima sus movimientos y transfiguraciones

---

<sup>5</sup> Américo Ferrari ha reconocido en este libro, y en otros de la misma época, el “ciclo de *La tortuga ecuestre*” (Ferrari 2003: 239-249).

es el erotismo, y la presencia o ausencia del amado determina sus generaciones o sus cataclismos. El ritmo con el que progresa su discurso es el mismo que aquel con el que se vislumbra la marcha del mundo a partir del cuerpo amado. Este es el punto supremo de la revolución de la naturaleza, merced al cuerpo, al amor y a la palabra (Altuna 1994: 111).

Constantemente, se observa en los poemas que su mundo es una consecuencia del amor: “y el paisaje que brota de tu presencia cuando la ciudad no era no podía ser sino el reflejo inútil de tu presencia de hecatombe”, dice en “El mundo ilustrado”. El poema “Antonio es Dios” y las *Cartas* respaldan esta idea:

Antonio es el origen de la Vía Láctea [...] Antonio es el nombre genérico de los cuerpos celestes [...] Antonio puede crear continentes si escupe sobre el mar / Antonio hace dormir el mundo cuando cierra los ojos [...] Antonio ocupa toda la historia del mundo [...] México crece alrededor de Antonio. [...] Te puedo dar todos los nombres: cielo, vida, alfabeto, aire que respiro. [...] En tu deseo todas las formas reprimidas, exaltadas, demenciales, absurdas se resuelven y se hacen [...]. Crece la realidad y por primera vez la muerte no existe. (Moro 1980: 73, 75)

En cierto modo, *La tortuga ecuestre* es la liberación de aquellas “formas reprimidas” en el verbo poético. La forma y eficacia de la realidad se activa al mismo tiempo que el lenguaje, apasionada y patética. El gemir de un ave, el canto de una sirena, el paseo misterioso de los peces son todas revelaciones de los hábitos anímicos de la voz poética.

El deseo que anima y articula a esta poesía consiste en una conciencia de alienación, de distancia entre la voz del poeta y el objeto amado. Esto afantasma en principio su realidad, la desrealiza porque cada cosa se torna referente del vacío; es decir, lo real no se destaca por materializar algún objeto o evento, sino por ser constancia de la ausencia. Esto matiza, asimismo, el temperamento del discurso, dominado por la conciencia del mundo incompleto al que impone, merced a la magia continua de su voz, su recreación exasperada, solo posible en tanto que la proliferación verbal continúe.

El deseo, como angustia y como voluptuosidad, sus fantasmas, es decir, sus imágenes anheladas en una fase en negativo, y su encuentro —ya en positivo— en las palabras y en las imágenes constituyen el móvil estético fundamental de esta poesía. Su problemática, bien arraigada en la poesía amorosa occidental, muestra también una de las principales y más profundas empresas del surrealismo: hacer que aquello ausente, el vacío constituido por el anhelo, se pueble merced a la explosividad de la palabra poético-mágica. Al hacer de la sombra una iluminación, una *sombra lúcida*, el mundo se vuelve un paraíso recuperado.

El erotismo se erige en el libro en concordancia con el surrealismo, como una forma de experiencia absoluta y, más aún, como una forma de conocimiento. Los poemas se efectúan en un espacio en el que la dimensión erótica y el aspecto del mundo coinciden. La conciencia del mundo, el deseo y las palabras convergen. El deseo y el amor promueven un hedonismo ante un espacio vacío que se resuelve en la invocación de imágenes. El Mundo, así enunciado, es entonces una gesta de la memoria que a sí misma se ha conquistado, una edificación instantánea o, mejor, una materialización de fuerzas internas que, sorpresivamente, merced del automatismo surrealista, se revela, lúcido, preciso e instantáneo, como el espacio iluminado por el relámpago. La valencia de los espacios vacíos del deseo se torna positiva y allí la actuación del poeta implica una empresa de recuperación, una aventura promovida por la soledad y, al fin, un heroísmo; pues ha descendido a los territorios de lo subconsciente, ha robado un fuego, se ha inmolado, con el fin de recrear el mundo (Canfield 1987: 20-24). Debe subrayarse en este punto que la conciencia del deseo y la postulación de una experiencia gozosa en las palabras se resumen en la escritura como conciencia y conocimiento.

### El alfabeto enfurecido

Largas líneas configuran el verso libre de sus poemas, que, ciertas veces, tienden al versículo y, otras, hacen contrapunto en versos

de apenas una palabra. La construcción de imágenes está finamente ligada al ritmo de los poemas. Cada enunciado origina un verso que desarrolla variadas proyecciones de la imagen o postulado inicial, de modo que la extensión de los versos depende de la consecuencia de imágenes que la escritura automática permita. En esa marea rítmica, la capacidad significativa de las imágenes se precisa. La repetición anafórica sugiere un ritmo de *cataclismo* y de *ceremonia* (Coyné 1974: 448-451) que delata un verso cercano a la letanía y al sortilegio, con que empieza a delinearse la invocación maravillosa en la forma, la cual se verá también en el contenido de los poemas. El patrón rítmico de cada texto suele hallar un rompimiento o cambio, ya sea por la variación de una forma verbal, por el uso de un modificador de modo o finalidad, o por cualquier otro elemento que corte el flujo ya establecido. Al cambiar el *tempo* del poema se dota de tono conclusivo a las frases inmediatas, donde suele empezar otro ciclo anafórico.

Asimismo, la ausencia de puntuación subraya la ambigüedad sintáctica y significativa. Aunque muchas veces el discurso arroja oscuridades en su sentido, no es impreciso en las imágenes. Las imágenes yuxtapuestas encuentran sus propias relaciones en la disposición de versos en la simpatía y temple armónico que las reúne sin requerir mayor racionalización de sus relaciones. Allí se funda una especie de sintaxis propia, cabal para el poemario, por la que las imágenes, en su postulado visible y sonoro, predicen su propia existencia y sus funciones apuntan siempre a la posibilidad de seguir enunciándose. La naturaleza de esa sintaxis es metafórica, pues delega en el acercamiento de circunstancias, en apariencia ajenas entre sí, el hallazgo de relaciones sorprendidas —como sugería Reverdy—. En adición a esto, hay algunos modificadores (conjunciones, modificadores de modo, polisíndeton, asíndeton) cuya aparición estratégica aumenta o disminuye la tensión emocional de los textos.

Con respecto al desarrollo de los enunciados, destaca la abundancia de frases nominales y la escasez de verbos. Mas como se ha sugerido, la falta de predicación sintáctica por medio de los verbos se suple por las relaciones metafóricas entre las imágenes. Más aún,



pese a la apariencia estática que pudiera suponerse, esta lengua poética es especialmente móvil y dinámica. Ello es posible por diversas razones que dan fe de la capacidad creativa de Moro: el flujo nominal se anima, en principio, por las elecciones semánticas y léxicas que lo organizan, y que encuentran afinidades y funciones por virtud metafórica; por el ritmo, cuya insistencia o silencio refuerza un elemento o una acción; y por las pocas pero efectivas apariciones verbales. En realidad, en el interior de las tiradas de frases nominales abundan vocablos de ascendencia verbal: participios adjetivados, verboides o complementos propios de una predicación verbal.<sup>6</sup> Puede especularse incluso sobre la acción o afirmación sugerida por los calificadores de los sustantivos. Además, los verbos suelen tener aquí un aspecto más bien imperfectivo, principalmente si están conjugados en presente —como es el caso de la gran mayoría—, o si son infinitivos o gerundios, pues su condición de no acabados, de estar en proceso, apoya la sensación de transcurso y de fugacidad. En algunos casos, el uso del futuro sugiere la realización del proceso visto en el desarrollo del poema: “Serás un mausoleo a las víctimas de la peste o un equilibrio pasajero entre dos trenes que chocan”, escribe en “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”. En otro caso, se declara una postura: “No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfreno...”, dice en “A vista perdida”.

Ahora bien, la profusión nominal es también consecuencia de la escritura automática. La articulación del poema hace estallar la imagen en escenas insólitas que conducen a nuevas e inusitadas figuraciones. El hecho de que las imágenes transcurran como un listado apunta a su aparición intempestiva e inexplicada; y su presencia, contundente y sin subordinación, afirma su existencia. Como se explicará más adelante, la secuencia de frases nominales reitera la propia capacidad recreativa de esta poesía. Y debe notarse también que cada una de esas frases sustantivas, a la distancia, es la variación o la búsqueda de

---

<sup>6</sup> Como es el caso de “A vista perdida”, donde todos los versos entre el primero y el último pueden interpretarse como complementos de verbo de régimen prepositivo, que es allí [*no*] *renunciar a*.

un solo sujeto, su origen: “Tu imagen aparece a cada instante debajo de todas las imágenes, de todas las representaciones”, dice Moro en la Carta IV (Moro 1980: 77). De manera que cada una de estas instancias es predicado nominal del ser, así divinizado, que las anima.

La voz poética se cubre bajo la profusión de los enunciados nominales, a la vez que el sujeto hablante y consciente se esfuma, y su único rastro es la aparición interminable de paisajes, objetos o eventos. Pero no desaparece: su conciencia, su saber de las cosas y de sí mismo está disgregada entre las entidades que conciertan la totalidad del paisaje. El sujeto se despersonaliza en el paisaje que inventa o el paisaje es el aspecto ilimitado del sujeto, lo cual también implica una despersonalización. En momentos estratégicos reaparece: se revela en los verbos conjugados en primera y en segunda persona. La mayoría de veces, la presencia de la segunda persona se ve en los complementos, pero, en general, se observa una dirección del decir poético del sujeto que padece el deseo y produce la voz poética hacia la segunda persona, de la que parten los espacios simbólicos de los textos.

Esta intención de los textos, esta orientación de la escritura, dota al libro de un tono epistolar, no lejano del de las “Cartas” a Antonio y principio de lo que será la *Lettre d’amour*. Se trata de un requerimiento constante, una convocación. En ese sentido, el libro debe un tono elegíaco a la interpelación de un ser querido, con mayor o menor certeza de su cercanía, con deseo del mismo que roza la zozobra, bajo un tono lamentatorio. La nostalgia característica del modo elegíaco se origina debido a la conciencia de la carencia, ya sea del cuerpo amado o de la patria perdida. En la poesía de Moro, se deplora por igual el amor y el paisaje del exilio. Pero, a veces, el resultado es opuesto; bajo el principio del deseo, la figuración del amado, que se desglosaba en paisajes desolados, ocurre exuberante, como celebración. Ambos resultados provienen de una misma base, que es la experiencia inmediata del deseo: el estupor, es decir, la experiencia en su formato más puro, con aristas en el delirio, la conciencia, el conocimiento, el sueño, la locura y el regocijo.

El rasgo principal en la construcción de los enunciados es la repetición y enumeración anafórica, la cual se efectúa con la postulación

recurrente de intervalos nominales, verbales o de modo, a veces con una misma palabra o un sonido semejante, al inicio del verso. Los poemas comúnmente presentan un punto de partida en un vocablo, el cual, por geminación, comienza a multiplicar sus atribuciones, posibilidades y alcances crecientes (Altuna 1994: 111, 122). De esa manera, sucede una exposición que, por virtud de la concatenación, extiende el área semántica de una frase original, a la vez que propaga nuevas imágenes instantáneas de la psique del poeta, quien así mira propagarse el paisaje de su experiencia:

El estupor  
 El estupor de cuentas de cristal  
 El estupor de vaho de cristal de ramas de coral de bronquios y de plumas...<sup>7</sup>

La frase de la que parten las secuencias de palabras y de versos opera como patrón rítmico, de manera que el verso libre, extenso él mismo y en tiradas copiosas, se sostiene de manera definida, si bien con transiciones continuas, sorpresivas e hipnóticas. Los versos de Moro, en términos prosódicos, tienen la disposición exponencial de un abracadabra; la invocación que proponen no es menos mágica: trastornan la realidad al proferirse, manifiestan el cuerpo perdido, inundan con su marea el pensamiento.

Los versos son insistencia y reiteración; es decir, son determinaciones por desarrollo o aposición, variación de un mismo motivo en diversas circunstancias, los mismos que apuntan hacia una amplificación en la expresividad y en la emoción de la que está cargado el poema. Hay una consecución metafórica constante, una iteración, más que de una imagen o elemento fijos, de la facultad recreadora y de la fuerza imaginativa. Las imágenes se desarrollan así en términos que las modifican o precisan, de los que se desprenden nuevas imágenes. De esta manera, el poema subraya su propio proceso expresivo, determinado instantáneamente por la propia expectación que la proposición de una imagen provoca. Esto no es otra cosa que la

---

<sup>7</sup> Sigo la edición príncipe (Moro 1958).

escritura automática surrealista bajo el dominio de Moro. El abandono al automatismo no es absoluto; muchas veces el poema guía su transcurso por la repetición de una frase nuclear o *Leitmotiv*, en el cual se engarzan tantas variaciones como pueda requerir la intuición del poema. El nombre y el renombre acaban por ser las insignias de esta forma de versificar.

Los campos semánticos confluyen natural o sorpresivamente. El desorden o el choque son aparentes, pues el mundo de estos poemas es especialmente congruente consigo mismo; sus elementos conservan una contigüidad aun en las instancias más dispares. De nuevo, lo que reúne aun sus vuelos más excéntricos es la conciencia del deseo y el requerimiento verbal de poblar el paisaje que en aquel se origina. Su selección léxica señala así los términos de una naturaleza de aspecto y actos siempre asombrosos, siempre en trance de transfiguración y junto a esta hay aspectos u objetos banales de un mundo más trivial, más moderno o inclusive *real*. Elementos del mar, del bosque, del espacio o del cuerpo amado, todos son un conjunto de *animalia*, ya bestias, ya proliferaciones vegetales, ya la vitalidad con que los elementos de la naturaleza conquistan y conmueven ese mundo. Ello implica una suerte de *collage* verbal en los poemas. Superpuestos en el paisaje surgen, como apariciones—todo parece volverse encantamiento—, objetos como una pluma, un trazo o un columpio. En este punto, puede explicarse que la ausencia de verbos sirva también a un efecto de simultaneidad cubista. Dice en “La leve pisada del demonio nocturno”:

Y te levantas como un astro desconocido  
 Con tu cabellera de centellas negras  
 Con tu cuerpo rabioso e indomable  
 Con tu aliento de piedra húmeda  
 Con tu cabeza de cristal  
 Con tus orejas de adormidera...

Puede observarse que dos términos clave en Moro son el *lujo* y el *estupor*. El lujo se debe a la profusión de sustantivos que sostienen imágenes pródigas en significación. El estupor ocurre ante la ostentación

tación de estas visiones pasmosas entre frases insólitas; el estupor es consecuencia de la predisposición erótica que las animó y que subyuga a la voz poética. Así, este es conciencia en el deseo y en el lenguaje; es a la vez un acto que naturalmente se opone a cualquier modo de conciencia autocomplaciente, pero hueco, establecido y falso, sea en el campo individual, social, histórico o mitológico.

Estos poemas, por su tema y su comportamiento, son una afirmación constante del prestigio, del renombre, del amor, es decir, de la emoción y de la voz que la describe. Su exposición sigue así transformaciones de imágenes agónicas, donde confluyen el gozo y la desesperación, la fruición y el padecer. Algunos poemas hacen hincapié en la descripción del cuerpo amado (“El olor y la mirada”, p. e.) o en la sola experiencia amorosa (“El mundo ilustrado”). En aquellos donde se detiene ante la voz poética, el discurso adquiere aspectos de meditación, manifiesto (“A vista perdida”), presagio (“Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”), invocación (“La vida escandalosa de César Moro”) o conjuro (“Varios leones lamen al crepúsculo la corteza rugosa de la tortuga ecuestre”).

La construcción de las imágenes concede especial importancia al campo de lo visual. Si, en efecto, se procura en esta poesía poblar un vacío, la profusión de formas visibles es su acto primordial. “Langue déliée: / Horreur du vide”, dirá en “La fenêtre de la Meduse”, de *Le château de grisou* (Moro 1980: 106). La angustia del deseo promueve el poema, el acto. Y la poesía es una secuencia de actos, el decir, y de efectos, la imagen; situación que se reitera constantemente, abrumadora, hipnótica y novedosa. A la distancia, el enunciado básico de los poemas apunta a la propia capacidad recreativa, derivativa, de las imágenes. Su consecuencia son los paisajes poblados de elementos que en su presentación ya empiezan a ser otra cosa que a su vez solo anuncia otra más. “Tu mirada de holoturia de ballena de pedernal de lluvia de diarios de suicidas húmedos los ojos de tu mirada de pie de madrépora”, dice, por ejemplo, en “El olor y la mirada”.

Precisamente, en *la mirada* los elementos encuentran su constancia instantánea; sin que medie la razón —se quiere, como el automatismo surrealista—, se deja a las formas transitar a nuevas posibi-

lidades de su existencia. Todo ocurre en los ojos, *hacia adentro*; su *razón* se establece mejor allí que en el cerebro: “Je fuis les aveugles car ils ne pourront me comprendre / Tout le drame se passe dans l’œil et loin du cerveau” (Moro 1980: 110). Las imágenes buscadas tampoco están en la superficie de lo real, sino más al fondo, en el subconsciente, en el sueño y en el deseo. En las palabras, se define la fascinación del ver, que es percepción, deseo y posesión. El cuerpo del amado es la forma predilecta; de ella se parte o a ella se llega: “Cierro los ojos y tu imagen y semejanza son el mundo”, dice en “Oh furor el alba se desprende de tus labios”. De allí surge el principal problema de su actitud estética. La imagen del amado es un fantasma; cada nueva imagen es una tentativa por materializarlo. Como en la fórmula de los poetas de cancionero, solo *hay ver y desear*. La idea es traer la imagen hacia la luz de una experiencia más plena, en términos platónicos, de modo que la propia vida también se ilumine: “Y me sumerges en el mar fosforescente donde acaece tu estar”. En “El fuego y la poesía”, por ejemplo, es especialmente visible el claroscuro padecido por la palabra entre la presencia y la ausencia del amado; mientras que, en la sección tercera, se sabe su ausencia, en la cuarta, tras su invocación, se lo establece en el presente:

Amo la rabia de perderte  
 Tu ausencia en el caballo de los días  
 Tu sombra y la idea de tu sombra  
 Que se recorta sobre un campo de agua  
 Tus ojos de cernícalo en las manos del tiempo  
 Que me deshace y te recrea

[...]

Ahora sería fácil destrozarnos lentamente  
 Tu cabeza gira tus piernas me envuelven  
 Tus axilas brillan en la noche con todos sus pelos

Las secuencias de imágenes suelen estructurar listados que, en algunas ocasiones, desembocan en la mención del amado; aunque, de acuerdo con el propio poemario, todas las imágenes son ya su

mención, su búsqueda: “Siempre puedo leer [tu nombre] en todas direcciones”. La voz poética es exploración en las imágenes de un solo deseo: “como un camino que se pierde en otro continente” (“El mundo ilustrado”). Al inicio de la Carta II dirá después: “Estoy libre de deseo. Vivo al interior de él y siendo él ya no sufro. [...] Desearte es ver todos los árboles y el cielo y el agua y el aire en ti” (Moro 1980: 75). Los aspectos del paisaje son versiones de él; más que glosa, el poema es transfiguración; signos en efervescencia que conservan su fijeza apenas unos instantes para ser otra cosa, un *alfabeto enfurecido* que le debe al amor su facultad de articulación. Aun cuando el paisaje aparece desolado, es referente de aquel: “El abrir y cerrarse de puertas que conducen al dominio encantado de tu nombre / Donde todo parece / Un inmenso campo baldío de piedras y pedruscos interpretables”. A veces, el paisaje se puebla del nombre: “Tu nombre aparece intermitente [...] A veces ocupa el horizonte / A veces puebla el cielo en forma de minúsculas abejas / Siempre puedo leerlo en todas direcciones”. Si el nombre y figura del amado se revisten de multitud de imágenes, a fuerza de agotarlas acaba al final por retornar a él, y reaparece, desnudado de sus referentes, el cuerpo:

Sobre altas mareas tu frente y más lejos tu frente y la luna es tu  
frente y un barco sobre el mar y las adorables tortugas como  
soles poblando el mar y las algas nómadas y las que fijan  
soportan el oleaje y el galope de nubes persecutorias el ruido  
de las conchas las lágrimas eternas de los cocodrilos el paso  
de las ballenas la creciente del Nilo el polvo faraónico la acu-  
mulación de datos para calcular la velocidad del crecimiento  
de las uñas en los tigres jóvenes la preñez de la hembra del  
tigre el retozo de albor de los aligatores el veneno en copa de  
plata las primeras huellas humanas sobre el mundo tu rostro  
tu rostro tu rostro

[...]

Cierro los ojos y tu imagen y semejanza son el mundo

[“Oh furor el alba se desprende de tus labios”]

La construcción de las imágenes, especialmente las metáforas, denota la búsqueda de acceder a una realidad más profunda por el quiebre de la superficial. Ello se logra por la reunión de realidades atípicas entre sí, de escenarios insólitos y de actos inauditos. La contigüidad de elementos que no pertenecen al mismo campo es el primer rasgo de oposiciones en convivencia que crean la sensación de azoro. Se concede a las palabras la libertad de encontrar correspondencias, de que se ejerza una atracción verbal entre los elementos que acabe por asemejarlos, como en las metáforas de Reverdy. Estas imágenes señalan que en el pensamiento profundo, en el subconsciente, aquello que afuera es improbable, convive, ocurre naturalmente, aun a reserva de resultar opaco su sentido en el exterior. Y cada elemento nuevo vuelve a sugerir una imposibilidad. La escena poética no se construye de acuerdo con una lógica, solo subraya su secuencia caprichosa y azarosa. El poema surrealista, aquí como nunca, es un *frottage* hecho sobre el subconsciente. Las fisuras no necesitan razón para estar ahí; sencillamente, ocurren. El poema final, “Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre”, es el ejemplo mejor logrado de lo dicho; es un bombardeo de escenas precisas de gran fuerza metafórica, cuyos referentes, huidizos, parecen apuntar al subconsciente en sus regiones más complejas: el deseo, la infancia, lo sagrado, el superego desfigurado; e, incluso, un viso metalingüístico del lenguaje que puede atraer, de forma instantánea, esos ambientes:

en el rincón más hermético de una superficie accidentada como el  
 rostro de la luna  
 en la espuma de la rabia del sol anocheciendo en el beso negro de  
 la histeria  
 en el lenguaje de albor de los idiotas o en el vuelo impecable de  
 una ostra desplazándose de su palacio de invierno a su palacio  
 de verano  
 entre colchones de algas ninfómanas y corales demente-precoces  
 y peces libres como el viento empecinado golpeando mi  
 cabeza nictálope  
 [...]



a mil pies bajo el mar

[...]

una mujer desnuda hasta la cintura

un hombre y un niño desnudos varios guijarros desnudos bajo el  
frío de la noche

[...]

un caballo acostado sobre un altar de ónix con incrustaciones de  
piel humana

En resumen, el mapa del libro parte de un decir amoroso hacia una celebración, invocación y lamento del deseo; hacia una tentativa de cambiar su figura, de rellenar sus sombras; hacia la posibilidad de transformar la realidad por la inmersión verbal en el subconsciente; hacia la suerte de las fuerzas emotivas inexplicadas; hacia el desarrollo de paisajes enteros, de una naturaleza donde la imagen del amado se cifra y descifra; hacia la conquista de esos paisajes en el gozo o su pérdida en la zozobra. Así, los poemas se agrupan en dos preocupaciones que se entrelazan constantemente: aquellas sobre el amor y aquellas sobre las palabras.

### La interpretación delirante de la realidad

La frase “la tortuga ecuestre” presenta la motivación y definición del libro de manera más bien hermética. Sugiere, desde luego, el estilo surrealista, al integrar dos elementos de relación improbable y representación atípica, pero la relación de estos términos no es del todo azarosa. En diversos textos del *ciclo* aparecen, enriqueciendo su sentido, sus elementos. En “Libertad / Igualdad”, poema de 1940, se describe el encuentro divino de la tortuga y un tigre (que, según las “Cartas” a Antonio, se trata de Antonio mismo), del que se habrán de desprender las formas del mundo. Tortuga y tigre resultan los tótems que representan a la pareja, terrenal y celeste, y su idilio puede representar la motivación y tema del libro.

André Breton (1956: 60) reconoció la tortuga como el *animal totémico* de Moro. El totemismo resultaba, en efecto, en su cualidad de vincular orgánicamente al individuo con la naturaleza, afín a las

búsquedas surrealistas.<sup>8</sup> Generalmente, la tortuga suele simbolizar un vínculo entre un sujeto y lo divino, y no obstante no deja de ser un actor del mundo natural inmediato. De ese modo, individuo y tótem comparten destinos semejantes, como ocurre aquí en la identificación tortuga/César o tigre/Antonio.<sup>9</sup> En términos discursivos, el tótem es un emblema, es decir, el enunciado simbólico de un concepto. En el poemario, la tortuga funciona en dos niveles significativos: como un elemento más de la *animalia* pródiga del libro, y como una de las estelas que organizan los movimientos y pugnas del mundo verbal creado. Uno de los versos —“Un cabestro sobre el lecho esperando un caballero moribundo de las islas del Pacífico que navega en una tortuga musical divina y cretina”— orienta en cierta medida el sentido del animal en el libro. La tortuga conduce a aguas recónditas, imagen del subconsciente, de una antípoda de la realidad y de un nadir racional, mientras que el caballero moribundo, que representa la razón y la civilización, se adentra con ella. No debería olvidarse, además, que la tortuga fue lira de Apolo. Así, *La tortuga ecuestre* es emblema de la operación estética del libro: el rompimiento con las formas triviales y superfluas de la realidad, el reencuentro con lo divino, en un flujo de imágenes que suple a la razón —con lo que se explicaría el nombre y adjetivo *cretina*—.

El libro, o una primera sección al menos, tiene el siguiente epígrafe de Baudelaire: “Les ténèbres vertes dans les soirs humides de la belle saison” (*Journaux intimes*, “Fusées”, 1). El entorno de esa frase también es revelador del sentido de la obra de Moro, pues incluye la reunión amorosa, la relación de dominio sexual y la ferocidad, habituales en *La tortuga ecuestre*:

---

<sup>8</sup> Las cuestiones entre el tótem y la expresión artística formaron parte de las preocupaciones de Wolfgang Paalen, quien en 1939 llegó a México. Fundó *Dyn* en 1941, en cuyo grupo estaba Moro. Véase Paalen 1942.

<sup>9</sup> Léase la explicación de Joseph Campbell (1991: 295): “totemism is but one aspect or inflection of a larger principle, which is represented equally well in the ‘animal master’ and in the ‘animal guardian’ or personal patron”. Véase también Lévi-Strauss 1965.

L'amour veut sortir de soi, se confondre avec sa victime, comme le vainqueur avec le vaincu, et cependant conserver des privilèges de conquérant.

Les voluptés de l'entreteneur tiennent à la fois de l'ange et du propriétaire. Charité et férocité. Elles sont même indépendantes du sexe, de la beauté et du genre animal.

Les ténèbres vertes dans les soirs humides de la belle saison.

Profondeur immense de pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis.

Anecdote du chasseur, relative à la liaison intime de la férocité et de l'amour.

La problemática erótica se refleja en una imagen de la naturaleza, o puede decirse que las tinieblas verdes es una conquista de la imagen sobre una reflexión erótica.

## El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras

El primer poema del libro presenta el amor y el derrumbe de las apariencias. El título anuncia la decadencia de lo establecido (“Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”), a la vez que refiere una experiencia, soñada y maravillosa (como las *visiones* antiguas y medievales), a la que se aviene bien la escritura automática. El texto, de quince versos, parece consistir en la predicación nominal, en futuro, de extensos atributos para *pájaro de plomo*, que se articula a partir de la sexta línea.

El incesto representado por un señor de levita  
 Recibe las felicitaciones del viento caliente del incesto  
 Una rosa fatigada soporta un cadáver de pájaro  
 Pájaro de plomo dónde tienes el cesto del canto  
 Y las provisiones para tu cría de serpientes de reloj  
 Cuando acabes de estar muerto serás una brújula borracha  
 Un cabestro sobre el lecho esperando un caballero moribundo de  
 las islas del Pacífico que navega en una tortuga musical divina  
 y cretina [...]

Los primeros versos sostienen la revolución estética. Su función es precisamente el derrumbe de las apariencias y estructuras, pues el incesto funciona como uno de los principios del rechazo de los surrealistas, una violencia contra el establecimiento social y religioso (Alquié 1974: 71 s). El propio Moro había suscrito la siguiente afirmación en *El Uso de la Palabra*: “Toda especie de actividad de consecuencias imprevisibles, peligrosas y vertiginosas, como la masturbación soporífera o el incesto luminoso nos ha de abrir nuevos capítulos del conocimiento, es decir de la transformación de la realidad” (Moro 2003: 173-174). El tercer verso, “Una rosa fatigada soporta un cadáver de pájaro”, critica la idea canónica de la belleza. Puesto que la rosa representa tradicionalmente el objeto bello por excelencia, se sugiere el intercambio de valores a través del intercambio literal de la flor en sí misma por el cadáver de un pájaro.

La idea general del poema, el intercambio de valores, se presenta desde el verso seis, que inserta el verbo regente de la tirada de versos que prosigue —“Cuando acabes de estar muerto *serás* una brújula borracha”—, afirma las atribuciones futuras del pájaro y establece un campo de esperanza vital en su capacidad de transformación.<sup>10</sup> Tampoco está lejos el *serás* de la expectativa depositada en el tiempo fabulístico futuro de la frase *il y aura une fois*, de Breton. Cada nueva afirmación es un rechazo del orden anterior; cada una es una propuesta estética sobre el destino del *canto* del ave que se ha posado en el lugar de la belleza.

En los versos que siguen se repasa, siempre objetando el espacio civil sancionado, la parte secreta y atemporal de la realidad, ora en lo antiguo, ora en lo hermético, ora en lo banal:

---

<sup>10</sup> Alquié: “El surrealismo nos propone la esperanza de existir antes de cualquier desarrollo crítico, antes de cualquier reflexión sobre sí mismo, y proyecta la existencia a una especie de más allá de la vida natural, sin embargo inmanente a ella y no posterior, que parece manifestarse a quien quiere interpretar el Mundo bajo el aspecto de lo maravilloso” (1974: 15).

Mientras la plaza se llena de humo y de paja y llueve algodón  
 arroz agua cebollas y vestigios de alta arqueología  
 Una sartén dorada con un retrato de mi madre  
 Un banco de césped con tres estatuas de carbón  
 Ocho cuartillas de papel manuscritas en alemán  
 Algunos días de la semana en cartón con la nariz azul  
 Pelos de barba de diferentes presidentes de la república del Perú  
 clavándose como flechas de piedra en la calzada y produciendo  
 un patriotismo violento en los enfermos de la vejiga

Entre los elementos vegetales y los *vestigios de alta arqueología* se propone la exploración surrealista. El asomo al origen también descubre una cepa de análisis freudiano en el elemento doméstico — la *sartén dorada*—, en que se superpone la imagen de la madre. Las instituciones, el orden político y la versión de la historia reciente se tornan deleznable (estatuas de carbón), y la imagen revelada se disgrega en nuevos signos acaso escrutables (*ocho cuartillas*). El mundo, en efecto, siempre puede leerse de nuevo.

Hacia el final del poema, se lee “Serás un volcán minúsculo más bello que tres perros sedientos haciéndose reverencias y recomendaciones sobre la manera de hacer crecer el trigo en pianos fuera de uso”. En la imagen del pájaro, ahora volcán, queda establecida la idea de la belleza como el origen de la incandescencia, cifra del deseo y de la destrucción. Ya Breton había escrito lo siguiente: “Le marquis de Sade a regagné l’intérieur du volcan en éruption / D’où il était venu” (*L’air de l’eau*). No se seguirá un canon tradicional (*pianos fuera de uso*), sino que se violentará su función y reanimará su sentido (*el trigo*).

En el poema “A vista perdida” se propone la entrega absoluta a la contemplación de la imagen, la obra y la realidad, lo que implica una liberación.<sup>11</sup> El texto se basa en una repetición anafórica, regida

---

<sup>11</sup> Es calco de la expresión francesa à *perte de vue*. Moro sugería a Westphalen en carta del 1-2 de octubre de 1946 (Moro 1984: 27): “Conoces cuadros de Bonnard? Míralos *hasta perder la vista* y comprenderás como no existen junto a él la mitad de los pintores modernos...”. El subrayado es mío. Recuérdese también el artículo

por el núcleo *no renunciaré*, que enuncia el compromiso con su manera de habitar la realidad:

No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfreno suntuoso de  
 pelos como fascas finísimas colgadas de cuerdas y de sables  
 [...]
   
 La palabra designando el objeto propuesto por su contrario  
 [...]
   
 La pérdida de las facultades y la adquisición de la demencia  
 El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras  
 La logoclonía el tic la rabia el bostezo interminable  
 La estereotipia el pensamiento prolijo  
 El estupor...

El quiasmo, casi retruécano, *lujo insolente, desenfreno suntuoso* anuncia la formulación prolija y contrastante de su discurso. Las palabras conducen a una significación insospechada u opuesta: *la palabra designando el objeto propuesto por su contrario*; este es el punto focal del rechazo surrealista, que conduce a una transformación de la experiencia del mundo. Se quiebra el convenio semántico de la palabra, el orden de la razón, la capacidad de enunciar el discurso convencional en favor de las *perspectivas embriagadoras* del afásico; se procura la convulsión de las palabras (*logoclonía*), la entrega al deseo y al sueño, la multitud de imágenes (escritura automática). Todo ello se resume en el solo estado del *estupor*, de donde parte la segunda premisa del poema.

Las condiciones del lenguaje surrealista se resumen en el estupor. Parten de él incontables imágenes sobre el rechazo y la violencia, el deseo, los paisajes del subconsciente y, nuevamente, palabra desafiada. El estupor es la vía de búsqueda de la satisfacción del deseo, es fuente de imágenes, dislocación del lenguaje común, pero articulación de una gramática de lo divino: es decir, es una estrategia para restablecer el vínculo con un estado original y eficiente del mundo.

---

“La realidad a vista perdida” (Moro 2002: 322), que hace crítica social a partir de la contemplación de las condiciones bárbaras de la civilización.

Todo signo que de allí surge resplandece; descifrarlo no cesa, pues persiste en transformarse:

El estupor submarino y terso resbalando perlas de fuego impermeable a la risa como un plumaje de ánade delante de los ojos  
[...]

El estupor como ganzúa derribando puertas mentales desvencijando la mirada de agua y la mirada que se pierde en lo umbrío de la madera seca Tritones velludos resguardan una camisa de mujer que duerme desnuda en el bosque y transita la pradera limitada por procesos mentales no bien definidos sobrellevando interrogatorios y respuestas de las piedras desatadas y feroces teniendo en cuenta el último caballo muerto al nacer el alba de las ropas íntimas de mi abuela y gruñir de mi abuelo de cara a la pared

[...]

El grandioso crepúsculo boreal del pensamiento esquizofrénico  
La sublime interpretación delirante de la realidad  
No renunciaré jamás el lujo primordial de tus caídas vertiginosas  
oh locura de diamante

Aunque las secuencias de imágenes pueden resultar oscuras, debe recordarse que el acto significativo primordial es el flujo mismo, que es consecuencia y variación del deseo. El mensaje, por tanto, no se malogra. Ante la tentación interpretativa, se puede señalar que muchos elementos naturales aquí son fácilmente relacionables con la psique (*submarino, bosque, crepúsculo*) o con el deseo (*tritones, desnudez, caballo, piedras feroces*). El lugar de la experiencia mental se desgaja de la razón para disgregarse sobre el deseo.

“El mundo ilustrado”, poema quinto, es una muestra delicadísima del arte de César Moro. El texto problematiza la representación del amado y del amor; libra sus justas con el atávico problema platónico del deseo y su conciencia; y define, por fin, un espacio de realización del amor, un paisaje a la vez metafórico y literal. Las imágenes del amor ilustran un mundo entero; el mundo se define merced a las magias del lenguaje amoroso:

Igual que tu ventana que no existe  
 Como una sombra de mano en un instrumento fantasma  
 Igual que las venas y el recorrido intenso de tu sangre  
 Con la misma igualdad con la continuidad preciosa que me ase-  
 gura idealmente tu existencia  
 A una distancia  
 A la distancia  
 A pesar de la distancia  
 Con tu frente y tu rostro  
 Y toda tu presencia sin cerrar los ojos  
 Y el paisaje que brota de tu presencia cuando la ciudad no era no  
 podía ser sino el reflejo inútil de tu presencia de hecatombe  
 Para mejor mojar las plumas de las aves  
 Cae esta lluvia de muy alto  
 Y me encierra dentro de ti a mí solo  
 Dentro y lejos de ti  
 Como un camino que se pierde en otro continente

La acción principal en el poema es la caída de la lluvia, que encierra al momento al hablante. En este acto, está la presencia del amado y la generación del mundo. Como los continentes que, en las *Cartas*, nacen tras escupir el amado, aquí el paisaje se expande y nutre su vastedad al recibir la lluvia. Los demás versos son modificadores de lugar y de modo, los mismos que determinan la naturaleza del logro mágico. El problema clásico de la representación, donde el elemento referente, el signo, no puede encarnar el ser referido, quiere resolverse en este poema. La presencia y la figura celebran sus bodas sin menoscabo ni contingencia. La *ventana* simboliza la capacidad de percepción o su imposibilidad. La figura deseada se invoca a *la distancia* de la memoria, que es ejecución de sombras. El anhelo es el principio de la realidad, es la yesca de la exploración surrealista. La distancia indeterminada se precisa y se salva; y se hace presente e instantáneo el cuerpo del amado, *con tu frente y tu rostro*. Su presencia ya no requiere interiorización (*ojos cerrados*); y el paisaje brota bajo un mismo principio creativo que enlaza palabra, deseo y cuerpo, antes fantasma.



La primera manifestación de la realidad divinizada son aves, que están unguadas, en la parte de su vuelo, de la materia divina que cae. El amante, la voz, encuentra espacio habitable recién creado y conoce otra forma de la soledad: la que habita en el cuerpo del deseo, porque lo ha hecho su mundo. Dice al inicio de la carta II: “Estoy libre de deseo. Vivo al interior de él y siendo él ya no sufro de él. Ya no es múltiple en los fines, si polifacético en el deseo. Ya no vivo sino en el deseo” (Moro 1980: 73, 75). El riesgo de esta operación es que quizás el mundo añorado no se materializó, sino que el sujeto se afantasmó al mismo nivel de sus visiones.

En general, el fuego y su campo semántico aparecen en varias ocasiones en el libro, con relación a la búsqueda de la figura del amado en sus inagotables representaciones, ya por su presencia y ya por evanescente. El fuego, tornadizo, lancinante, activo e intangible, es la constancia del deseo. En el poema “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera” se ejecuta la figuración positiva del ser deseado:

Apareces  
 La vida es cierta  
 El olor de la lluvia es cierto  
 La lluvia te hace nacer  
 Y golpear a mi puerta  
 Oh árbol  
 Y la ciudad el mar que navegaste  
 Y la noche se abren a tu paso  
 Y el corazón vuelve de lejos a asomarse  
 Hasta llegar a tu frente  
 Y verte como la magia resplandeciente  
 Montaña de oro o de nieve  
 Con el humo fabuloso de tu cabellera

El tema del texto es la aparición milagrosa del sujeto amado y las consecuencias en el espacio a su alrededor. Si, por una parte, la imagen se disipa continuamente, es a la vez una emanación fabulosa, es decir, originaria y fundacional. El primer verso, “Apareces”,

inscribe el poema en el campo discursivo, en presente, del milagro; y la aparición es instantánea, como la palabra, y es invariablemente verdadera, *cierta*. Los demás elementos solo requieren de la invocación para existir, empezando por la vida misma y siguiendo con elementos que celebran la fertilidad (*el agua, el árbol*): “La vida es cierta / El olor de la lluvia es cierto”. De inmediato, cualquier paisaje hace del amado su centro, a él tiende y se hace mágico, como en un cuento maravilloso: “Y la ciudad el mar que navegaste / Y la noche se abren a tu paso / Y el corazón vuelve de lejos a asomarse / Hasta llegar a tu frente / Y verte como la magia resplandeciente / Montaña de oro o de nieve / Con el humo fabuloso de tu cabellera”. La invocación y la presencia de la figura amada es el principio de una naturaleza vívida y brillante —la primavera— que se ha originado en la sombra, en la memoria y en el deseo: “Y la noche se abren a tu paso”.

La serie de versos que sigue es un listado celebratorio de las cualidades y consecuencias en el paisaje trastornado tras el paso del amado:

Con las bestias nocturnas en los ojos  
 Y tu cuerpo de rescoldo  
 Con la noche que riegas a pedazos  
 Con los bloques de noche que caen de tus manos  
 Con el silencio que prende a tu llegada  
 Con el trastorno y el oleaje  
 Con el vaivén de las cosas  
 Y el oscilar de luces y la sombra más dura  
 Y tus palabras de avenida fluvial

Luego de esta exposición optimista, hay una recapitulación del aspecto preliminar del deseo, con el anhelo, la espera, la zozobra, la distancia y el tiempo, solo para trocar nuevamente esta conciencia oscura por la iluminación ante la presencia:

Tan pronto llegas y te fuiste  
 Y quieres poner a flote mi vida

Y sólo preparas mi muerte  
Y la muerte de esperar  
Y el morir de verte de lejos  
Y los silencios y el esperar el tiempo  
Para vivir cuando llegas  
Y me rodeas de sombra  
Y me haces luminoso  
Y me sumerges en el mar fosforescente donde acaece tu estar  
Y donde sólo dialogamos tú y mi noción oscura y pavorosa  
de tu ser

En ese instante, una vez más, el cuerpo se posee en sus diversas ramificaciones. El mundo es una arborescencia del cuerpo deseado; puede culminar en astros, en el mar, en la historia y, de nuevo, en el cuerpo. Sus transformaciones alínean también las estaciones del ser del poeta; y, si brillan o se ensombrecen, lo arrastran, no en su paisaje, sino en la misma materia de su existencia:

Estrella desprendiéndose en el Apocalipsis  
Entre bramidos de tigres y lágrimas  
De gozo y gemir eterno y eterno  
Solazarse en el aire rarificado  
En que quiero aprisionarte  
Y rodar por la pendiente de tu cuerpo  
Hasta tus pies centelleantes  
Hasta tus pies de constelaciones gemelas  
En la noche terrestre  
Que te sigue encadenada y muda  
Enredadera de tu sangre  
Sosteniendo la flor de tu cabeza de cristal moreno  
Acuario encerrando planetas y caudas  
Y la potencia que hace que el mundo siga en pie y guarde el equilibrio de los mares  
Y tu cerebro de materia luminosa  
Y mi adhesión sin fin y el amor que nace sin cesar  
Y te envuelve  
Y que tus pies transitan  
Abriendo huellas indelebles

Donde puede leerse la historia del mundo  
 Y el porvenir del universo  
 Y ese ligarse luminoso de mi vida  
 A tu existencia

Además de las variaciones de imágenes, nótese el ritmo constituido por la extensión y temática de los versos. A partir de la secuencia anafórica que inicia con “Y la potencia...”, se desarrolla un *crescendo* dramático que culmina en la historia del mundo y el porvenir del universo ligados a los hábitos emocionales del hablante. Al término del poema, donde concluye la mágica *aparición* del principio, no es ya el amado el fantasma, sino el hablante, que se reconoce subordinado a los movimientos de la imagen revelada.

Ya observada la encarnación de la figura amada, en virtud de la reconstitución mágica de la realidad del discurso surrealista, el sexto poema, “Oh furor el alba se desprende de tus labios”, conduce hacia la fase negativa del deseo: la constancia de la ausencia; la figuración que para en sombras; la distancia inevitable que se establece entre el yo y el resto de las cosas; es decir, la alienación del mundo. El principio del texto discurre sobre el momento y disposición de la contemplación, simbolizada en la *ventana*. De esta se enuncia su posibilidad múltiple de formas; puede ser luminosa y precisa, o frágil y oscura. Y puesto que ocurre en una *vuelta*, puede suponerse aquí un ejercicio de la memoria:

Vuelves en la nube y en el aliento  
 Sobre la ciudad dormida  
 Golpeas a mi ventana sobre el sol y la luna  
 A mi ventana de nubes  
 A mi ventana de senos sobre frutos ácidos  
 Ventana de espuma y sombra  
 Ventana de oleaje

A partir de allí, continúa la profusión de imágenes y sus pensamientos delirantes, simbolizados al principio por las *mareas altas*. Nótese también que alta marea es buena imagen para describir la

poesía de César Moro, pues su mensaje se cumple gracias al desarrollo rítmico de iteraciones, geminaciones y enumeraciones de la misma imagen emblemática del amado. Las imágenes en este poema empezarán a orbitar a partir de la frase *tu frente*. Su desarrollo apunta a diversos elementos de fauna: tortugas, ballenas, tigres, aligátors; y dispara su atención a tiempos antiquísimos, donde vuelve a topar con el cuerpo amado a partir de su rostro, como si todas las imágenes anteriores hubieran sido tentativas de esta palabra que lo designa. En este espacio prístino, los animales son tótems y la historia es pasaje mítico. La poesía es el camino de revelación, el desglose que intenta retornar a la palabra original:

Sobre altas mareas vuelven los peñascos en delirio y la alucinación  
precisa de tu frente

Sobre altas mareas tu frente y más lejos tu frente y la luna es tu  
frente y un barco sobre el mar y las adorables tortugas como  
soles poblando el mar y las algas nómadas y las que fijan  
soportan el oleaje y el galope de nubes persecutorias el ruido  
de las conchas las lágrimas eternas de los cocodrilos el paso  
de las ballenas la creciente del Nilo el polvo faraónico la acu-  
mulación de datos para calcular la velocidad del crecimiento  
de las uñas en los tigres jóvenes la preñez de la hembra del  
tigre el retozo de albor de los aligátors el veneno en copa de  
plata las primeras huellas humanas sobre el mundo tu rostro  
tu rostro tu rostro

Se empieza a dar noticia de la violencia del mundo: “nubes persecutorias” pronto serán el humo como materia primordial, pero también recordatorio del vacío y de la fantasmagoría de la imagen final a la que ya en este momento se avanza. Las imágenes son reverberación de algo en realidad ausente. De la difunta tortuga queda solo el caparazón, como inicio de la pérdida de vitalidad. Y se anuncia que el referente de las imágenes no reaparecerá: “Vuelven como el caparazón divino de la tortuga difunta envuelto en luz de nieve / El humo vuelve y se acumula para crear representaciones tangibles de tu presencia sin retorno”. Las imágenes que prosiguen

muestran la naturaleza que ya solo anuncia el vacío próximo. El paisaje mengua bajo la tempestad, aun la casa se vació y el amante queda postrado en su pugna contra el olvido. La memoria no ocurre a ojos abiertos, sino como aislamiento.

El pelo azota el pelo vuelve no se mueve el pelo golpea sobre  
un tambor finísimo de algas sobre un tambor de ráfaga de  
viento

Bajo el cielo inerme venciendo su distancia golpea sin sonido  
La fatalidad crece y escupe fuego y lava y sombra y humo de  
panoplias y espadas para impedir tu paso

Cierro los ojos y tu imagen y semejanza son el mundo  
La noche se acuesta al lado mío y empieza el diálogo al que asistes  
como una lámpara votiva sin un murmullo parpadeando y  
abrasándome con una luz tristísima de olvido y de casa vacía  
bajo la tempestad nocturna

El día se levanta en vano

Yo pertenezco a la sombra y envuelto en sombra yazgo sobre un  
lecho de lumbre

La *cabellera fabulosa* es apenas el azote del pelo, verdadera escena del símbolo herido, al que se deslava su significado. El viento es el elemento dispensor, que torna deleznable el mundo, como a nubes o a humo. La fauna totémica ha desaparecido y su último rastro es una *lámpara votiva*. La tempestad, como años después en *Lettre d'amour*, semeja el olvido encarnizado contra el espíritu vaciado de imágenes. El día aparece, pero no sirve ni es accesible; se convierte en signo vacío. Finalmente, el amante ha quedado cautivo en el tormento de la sombra.

### Solo el viento que trae tu nombre

La poesía de César Moro integra tanto las elecciones estilísticas del surrealismo como su estrategia estética fundada en la libertad y en el amor, a la vez que sostiene una exploración de sus posibilidades expresivas en lengua española. La articulación de su lenguaje poético

es la demolición de las formas que niegan la vida plena para fundar, siempre por el efecto mágico y milagroso de las palabras, un paisaje nuevo, a semejanza de amor y deseo. Allí, la presencia del amado define la materia y la forma de la realidad. Asimismo, la escritura se deja conducir, como una marea, por la fuerza gravitatoria del amor, que impele reiteradas evoluciones fantásticas, a primera vista inexplicables, pero no es caprichosa ni sobrenatural, sino el reencuentro de las fuerzas secretas que al articularse fundan y reinventan el mundo.

## Referencias bibliográficas

- ALQUIÉ, Ferdinand  
1974 *Filosofía del surrealismo*. Trad. de Benito Gómez. Barcelona: Barral.
- ALTUNA, Elena  
1994 “César Moro: escritura y exilio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 39, 109-126.
- BRETÓN, André  
1930 “Il y aura une fois”. *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. 1, 2-4.  
1956 “Nôtre ami Cesar Moro”. *Le Surrealisme même*. 1, 60.
- CAMPBELL, Joseph  
1991 *The Masks of God: Primitive Mythology*. Nueva York: Penguin Compass.
- CANFIELD, Martha  
1987 “César Moro, ladro di fuoco”. *Sinopia* (Padua), 8, 20-24.
- COYNÉ, André  
1974 “Al margen”. En Julio Ortega, *Palabra de escándalo*. Barcelona: Tusquets, 448-451.
- FERRARI, Américo  
2003 “Lord Moro en las moradas del amor”. En Américo Ferrari, *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: PUCP, 239-249.

MORO, César

- 1933 “Renommée de l’amour”. *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. 5, 38.
- 1938a “André Breton”. *Letras de México*, 5, 4.
- 1938b “La poesía surrealista”, suplemento de *Poesía*, 3.
- 1940 Presentación del *Catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo. Enero-febrero de 1940*. André Breton, Wolfgang Paalen, César Moro (organizadores), *Aparición de la Gran Esfinge nocturna. Relojes videntes, Perfume de la 5ª dimensión, Marcos radioactivos, Invitaciones quemadas*, Galería de Arte Mexicano, Milán, 18, México, D. F., s. p.
- 1958 *La tortuga ecuestre y otros poemas 1924-1949*. Con una nota de André Coyné. Lima: Ediciones Tigrondine.
- 1980 *Obra poética, 1*. Prefacio de André Coyné, edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- 1984 *Vida de poeta* (cartas a Westphalen desde México). *Vuelta*. 95, 24-30.
- 2002 *Prestigio del amor*, ed. de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: PUCP.
- 2003 “Los anteojos de azufre”, en *Amour à Moro. Homenaje a César Moro*. Eds., Carlos Estela y José Ignacio Padilla. Lima: Signo Lotófago / Centro Cultural de España, 159-281.

LÉVI-STRAUSS, Claude

- 1965 *El totemismo en la actualidad*. Trad. de Francisco González. México: FCE.

ORTEGA, Julio

- 1970 “Introducción a César Moro”. *Revista de Bellas Artes*, 31, 5.

PAALLEN, Wolfgang

- [1942] *Totem Art*. México: s. p.

SCHNEIDER, Luis Mario

- [1978] *México y el surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y Libros.

Fecha de recepción: 2 de noviembre, 2014

Fecha de aceptación: 2 de marzo, 2015