

2001

El cuerpo musical de la palabra: erotismo en la poesía de César Moro

Perla Masi

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Masi, Perla (Otoño 2001) "El cuerpo musical de la palabra: erotismo en la poesía de César Moro," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 54, Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss54/3>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

EL CUERPO MUSICAL DE LA PALABRA: EROTISMO EN LA POESÍA DE CÉSAR MORO

Perla Masi

Università di Firenze

Con un trozo de carbón
con mi gis roto y mi lápiz rojo
dibujar tu nombre
el nombre de tu boca
el signo de tus piernas
en la pared de nadie
En la puerta prohibida
grabar el nombre de tu cuerpo
hasta que la hoja de mi navaja
sangre
y la piedra grite
y el muro respire como un pecho

Octavio Paz, *Garabato*

César Moro fue el único poeta hispanoamericano que participó, entre 1928 y 1933, en las actividades del grupo surrealista parisiense, trabando amistades con sus más importantes exponentes. Si bien sus primeras pasiones fueron la pintura y la danza, el contacto con el surrealismo le permitió descubrir su verdadera vocación de poeta y, sobre todo, de poeta en francés. Entre 1938 y 1939 Moro escribió los poemas de *La tortuga ecuestre*, su único poemario en español: 13 poemas y seis *Cartas* de amor –verdaderos poemas en prosa– precedidas por un poema-oración que revela el nombre del amado en una elocuente anáfora:

ANTONIO es Dios
 ANTONIO es el Sol
 ANTONIO puede destruir el mundo en un instante
 ANTONIO hace caer la lluvia
 ANTONIO puede hacer oscuro el día o luminosa la noche
 ANTONIO es el origen de la Vía Láctea¹.

La relación amorosa que inspiró esa fulgurante temporada poética fue muy breve: el amor entre el poeta y Antonio nació entre noviembre y diciembre de 1938 y a comienzos de 1939 ya se había acabado, como revelan las *Cartas* poéticas dedicadas a él. Pero esa pasión siguió acechando al poeta durante muchos años: los poemas escritos a partir de 1938 –los de los poemarios en francés *Le château de grisou* (1939-1941)², *Lettre d'amour* (1942)³, *Pierre des soleils* (1944-1946) y *Amour à mort* (1949-1950)⁴ – atestiguan la duración de ese intenso y tenaz sentimiento que lo acompañó hasta su muerte.

EL MAR Y LA POESÍA

Podríamos decir que Moro compuso, a partir de 1938, un único poema, una larguísima carta de amor a Antonio, siguiendo a ciegas el hilo milagroso de la poesía, ese *hilo de Ariadna* que para siempre lo ligó al cuerpo del amado y al cuerpo de la escritura poética. Ya el título de *La tortuga ecuestre*, como vamos a ver, alude a una amorosa fusión e identificación de cuerpo y palabra, de la música poética con el ritmo vital de un desenfrenado erotismo.

El amor nace en la líquida y sensual obscuridad submarina, lejos de la caducidad de la vida terrenal, de la precariedad del tiempo humano que amenaza la eternidad del amor. La danza erótica de los amantes se realiza en lo azul del océano, donde se desvela la vida de los amantes y de la palabra poética, ola que nunca acaba de transformarse y renovarse, lejos del vulgar ruido del mundo (“Tratando de robarte a la realidad / al ensordecedor rumor de lo real”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 60).

“ANTONIO sobrepasa en majestad el espectáculo grandioso del mar enfurecido” (“Antonio es Dios”, *Cartas*, OP, p. 73) y el mar, con su incesante y sensual oleaje, es la cuna de los amantes, el lugar de origen del sentimiento amoroso. El agua es el elemento materno por excelencia: las aguas son *fons et origo*, la matriz de toda posibilidad de existencia, la substancia primordial en que nacen todas las formas y a la cual vuelven por regresión o cataclismo. El agua es el elemento de la epifanía de la vida en su pureza primigenia y tiene el poder de devolver a los amantes la desnudez original: el poeta hundido en la profundidad de la emoción poética habla de “los días y las horas de desnudez eterna” (“El fuego y la poesía”, OP, p. 63), de la vitalidad de un amor que no teme la amenaza del tiempo.

Los griegos identificaban el tiempo con el mar, con Océano, el gran río divino que rodeaba la tierra como un anillo, abrazando con su flujo el universo: serpiente de agua que se comía la cola y llevaba en las espaldas el zodíaco, imagen de un tiempo circular en que vida y muerte se sucedían sin fin.

Homero en la *Ilíada* llama a Océano la *matriz* de los dioses⁸; el padre de todas las divinidades tenía una enorme potencia generadora y el mundo había nacido, según el antiguo mito, gracias a la unión de ese flujo masculino con la diosa del mar Tetis, su doble femenino, que acogiéndolo en su regazo había dado a luz a todas las criaturas de la tierra. Después de la procreación primordial, la fuerza de Océano se había desatado en el flujo de los ríos y en el mar infinito, cuna, desde el principio, de una vida inacabable. En la *Tortuga ecuestre* el mar es el lugar privilegiado en que “el amor [...] nace sin cesar” (“Vienes en la noche...”, OP, p. 59), en que “la adhesión sin fin” (*ibid.*, OP, p. 59) del poeta al amado no puede terminar (“Y las provisiones para tu cría de serpientes de reloj”: “Visión de pianos...”, OP, p. 51). El mar es también la imagen privilegiada del inconsciente, y las palabras del poeta son sobre todo las del abismo, que como “lenguas de petróleo renacientes y moribundas” (“A vista perdida”, OP, p. 53) emergen desde las profundidades del ser para revelar al mundo un amor puro y secreto, que sólo podía ser vivido lejos de la luz del sol.

El mar, según Erich Neumann, representa simbólicamente ese estadio de la vida psíquica en que un yo todavía embrionario está adormecido y acunado en el abismo del inconsciente, todavía debajo del dominio del Uroboros: un antiguo símbolo egipcio, serpiente anudada que como Océano representaba las aguas primordiales y que fecundándose a sí misma había dado a luz el universo. El mar, imagen del vientre materno, es el símbolo del tiempo anterior a la conciencia, del silencio sagrado anterior al nacimiento. Para el poeta el poema es el lugar de recogimiento místico donde es posible recobrar la palabra originaria y pura, cargada del sentido de la vida y de la muerte relacionadas con el sentimiento amoroso.

El amor para el poeta es un eterno “vivir bajo las algas” (“Un camino de tierra...”, OP, p. 52), una inmersión en un “estupor submarino y terso” (“A vista perdida”, OP, p. 53); el cuarto en que los amantes se encuentran es el espacio sin límites de la imaginación del poeta, el oasis profundo del silencio enamorado:

a oscuras
 en la cama
 a mil pies bajo el mar
 sobre la almohada húmeda de lluvia¹⁰

El poeta es una ola que sin cesar se ofrece al amado (“Y mi adhesión sin fin y el amor que nace sin cesar / y te envuelve”: “Vienes en la noche...”, OP,

p. 59) y el cuerpo del amado es el océano en que nace la poesía (“Y me sumerges en el mar fosforescente donde acaece tu estar”, *ibid.*, OP, p. 58). Antonio se revela al mundo en la dulzura y la energía vital de los elementos (“Tu aliento es como la mejor mañana fresca de olor de aves / y de mar”: “El humo se disipa”, OP, p. 57) y el poeta posee, gracias a la experiencia del cuerpo y de un erotismo desenfrenado, el secreto de una vida incesantemente renovada (“Crece la realidad, y por primera vez la muerte no existe”, *Cartas*, OP, p. 75).

En la *Tortuga ecuestre* vida, muerte y vuelta a la vida se funden en el flujo de la palabra poética, en el abrazo de Antonio y en el abrazo de la poesía. El mar, como el poema, es la *matriz* de la pasión: Afrodita, la diosa de la belleza y del amor, nació, como nos cuenta Hesiodo en la *Teogonía*¹¹, desde la espuma del mar, substancia erótica por excelencia en cuanto fruto del semen viril de Urano, dios del cielo, esposo de Gea, diosa de la tierra, caído en el mar cuando uno de sus hijos lo emasculó para vengar el cruel asesinato de sus hermanos. Afrodita es también llamada Anadiomene, la diosa surgida de las olas, o también Pelagia, criatura del mar. La palabra pasional del poeta no podía nacer sino de las olas viriles del océano, siendo su inmersión una búsqueda puramente sensual de la verdad del ser.

Je pense aux holoturiers angoissants qui souvent nous entouraient à
l'approche de l'aube
quand tes pieds plus chauds que des nids
flambaient d'une lumière bleue et pailleté¹².

“La mer qui déferle l'écume aux lèvres” (“L'abeille noire”, *Le château de grisou*, OP, p. 88), el agua que da a luz y erotiza la palabra, es el elemento en que carne y poesía adquieren un cuerpo, el cuerpo incorruptible y sensual del poema.

EL PERÚ: UNA GEOGRAFÍA DEL EROS

Sabemos que Moro dejó su país a los 23 años: en 1925 llegó a París donde empezó una nueva vida, cambiando su nombre y eligiendo la lengua francesa como medio privilegiado para la expresión poética. Volvió a escribir en castellano en pocas ocasiones: al componer los poemas de *La tortuga ecuestre* y al escribir algunos que nunca fueron insertados en las ediciones de sus sucesivos poemarios. Martha Canfield subraya la importancia de este fenómeno, relacionando el rechazo de la madre lengua con el deseo de alejarse y emanciparse de la figura materna¹³.

El hecho de que Moro volviera al español para escribir los poemas de *La tortuga ecuestre* es muy significativo. En una carta de 1948 a su amigo Emilio Adolfo Westphalen, Moro decía:

El problema tremendo de la mayoría de la gente es su ceguera para el mundo exterior, cierran las narices para no respirar ni oler el paisaje; cierran los ojos y no ven nada alrededor suyo. El sol, el aire, ¿no siguen siendo la maravilla de las maravillas? No hay perros, pájaros, plantas? Ahora, después de tantos años de haber pensado en el suicidio, sé que amo la vida por la vida misma, por el olor de la vida .

En esta carta, escrita cuando ya había vuelto al Perú, el poeta habla del mar, asociándolo a la vida, al *olor* de la vida. Lo mismo ocurre al hablar de Antonio: en el primer verso de *El olor y la mirada*, Moro subraya la percepción erótico-olfativa del cuerpo del amado (“El olor fino solitario de tus axilas / Un hacinamiento de coronas de paja y heno fresco cortado con dedos / y asfódelos y piel fresca y galopes lejanos como perlas”: “Visión de pianos...”, OP, p. 52), asociándolo a la tierra madre. Antonio representa la *dimora vitale* del poeta, el paisaje de su infancia, el Perú amado y odiado al cual él estuvo siempre profundamente ligado, a pesar de los años de exilio voluntario.

En la *Biografía peruana*¹⁶, un texto escrito unos años antes de *La tortuga ecuestre*, Moro reflexionaba sobre la belleza de su país definiéndolo el lugar ideal para la poesía. En ese texto se hace evidente la correspondencia entre el paisaje peruano y el paisaje poético de *La tortuga ecuestre*, como pondré en evidencia en las notas, señalando la reiterada intertextualidad:

Entre el agua y el cielo el Perú despliega su figura rugosa y bárbara. [...] Sobre el agua profunda y rica donde los delfines y los lobos de mar²⁰ juegan perdidos de vista¹⁸, deslizándose sobre las fosforescencias¹⁹; mar rica en medusas²⁰ con largas manchas de petróleo en el puerto del Callao²¹; mar que arrastra guijarros demoníacos²², fragmentos de estelas grabadas²³ en el tiempo inhallable en el que las culturas se reverdecían, en sentido propio y figurado, desde el más próximo borde del mar hasta el extremo límite de los fríos eternos. Mar inundado de la historia²⁴ donde sobreviven vestigios²⁵ inapreciables de todo un pasado deslumbrante que nos da todavía el gusto de vivir en esta continuidad peligrosa de la que la poesía es el eje diamantino²⁶ e imantado. [...] Mar Pacífico. Me acuerdo de ti, playa de Conchán calcinada bajo el sol²⁷, yo me paseo sobre tu arena blanca y ardiente resonando a cada asalto de las olas terribles²⁸ donde se veía de pie, por transparencia, los pocos bañistas que estábamos allá ese día. Playas de arena de tinta china sembradas de menudas conchas²⁹ y de flores marinas blancas y malvas como granos de arroz coloreados y ensamblados³⁰. Rocas eternamente batidas por este mar en furia³¹ con dobladillo de armíño y de espuma de cerveza³². Prodigio de Pacusana donde el agua tranquila de la dársena, a algunos metros del mar desencadenado, deja ver largas plantas acuáticas en forma de sable³³ llevando a su extremidad el diseño oval de un paisaje minúsculo. Arena y sol de piedra roja y negra en la playa de Ancón donde el agua es fría como cien mil agujas y las dunas ardientes hasta deshollarnos la piel. La costa tan bella de cerca, tan árida y monótona

de lejos.³⁴ Siempre el color en el tono general gris bajo *un cielo de perla irisada*. Toda esta variedad uniforme rodea Lima, donde en la noche *el olor del mar*³⁵ ahonda los muros y las demasiado bestiales construcciones modernas que, al ritmo conocido, reemplazan las bellas casas criollas.

Muchas de las palabras y expresiones de ese texto se encuentran en los versos de *La tortuga ecuestre* y en las *Cartas*, como si el amado hubiese tenido el poder de devolver al poeta no sólo el recuerdo de la tierra abandonada, sino también la voluntad de escribir en español, la lengua madre rechazada a lo largo de toda su vida, y con ella la posibilidad de recobrar y revelar la desnuda verdad de su ser, escondida bajo el nuevo nombre y la lengua francesa. La nostalgia del amado es añoranza de una patria lejana e inalcanzable:

Para mejor mojar las plumas de las aves
Cae esta lluvia de muy alto
Y me encierra dentro de ti a mí solo
Como un camino que se pierde en otro continente³⁶,

nostalgia de la criatura que debió darle a luz por segunda vez, restituyéndolo a sus orígenes, a un *paisaje interior* y a sí mismo: “Y el paisaje que brota de tu presencia cuando la ciudad no era no podía ser sino el reflejo de tu presencia de hecatombe” (“El mundo ilustrado”, OP, p. 55); “Los paisajes de la saliva inmensos y con pequeños cañones de plumas-fuentes” (“A vista perdida”, OP, p. 53); “Je ne me réveillerais plus / Je ne résisterais plus à l’assaut des grandes vagues / venant du paysage heureux que tu habites” (*Lettre d’amour*, OP, p. 134).

Para hablar de Antonio, Moro volvió a la lengua de la infancia, a la lengua asimilada con la leche materna, ese idioma primordial que le hubiera permitido hablar del comienzo de la vida:

Las ramas de luz atónita poblando innumerables veces el área de tu frente
asaltada por olas
Asfaltada de lumbre tejida de pelo tierno y de huellas leves de fósiles de
plantas delicadas
Ignorada del mundo bañando tus ojos y el rostro de lava verde³⁷.

El cuerpo del amado es una tierra muy antigua, hundida en el abismo de la memoria. Antonio tiene el poder de *dar a luz* esa tierra olvidada (“ANTONIO puede crear continentes si escupe sobre el mar”: “Antonio es Dios”, *Cartas*, OP, p. 73) ya que en su cuerpo es posible leer la historia del mundo (“las primeras huellas humanas sobre el mundo tu rostro tu rostro tu rostro”: “Oh furor...”, OP, p. 56).

Antonio, como el mar, ha creado el mundo y la belleza de la substancia de su propia carne, y su cuerpo se vuelve el objeto secreto del deseo, un

tesoro escondido en las profundidades del mar peruano (“Un ánfora desnuda hiende el agua”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 64), mientras la oscuridad envolvente es un acuario poblado de estrellas marinas y estrellas celestes (“Tu olor de cabellera bajo el agua azul con peces negros y estrellas de mar y estrellas de cielo”: “El olor y la mirada”, OP, p. 52). El cuerpo de Antonio es esa “playa de Conchán calcinada bajo el sol” que Moro evocaba con dolorida nostalgia en el texto de la *Biografía peruana* (“El agua cayendo lenta / Sobre el mundo / Junto a tu reino calcinante”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 65). La pasión significó para el poeta una vuelta a su tierra de origen, un viaje hacia el pasado, hacia el tiempo de los dioses y de la antigua civilización de los Incas (“ANTONIO es el Dios / ANTONIO es el Sol / ANTONIO puede destruir el mundo en un instante / ANTONIO es el Faraón el Emperador el Inca”: “Antonio es Dios”, *Cartas*, OP, p. 73) y el amado, en el delirio de la veneración amorosa, adquirió las semblanzas del todopoderoso Atahualpa evocado en el texto de la *Biografía peruana*:

Había vestiduras tejidas con lana, oro y plata, otras estaban hechas enteramente de plumas. Las vestiduras del Inca particularmente preciosas no eran llevadas sino una vez y se las quemaba inmediatamente después de haber sido llevadas. Se habla de un manto de Atahualpa, de alas de murciélago. Ese manto color de humo a los reflejos de herrumbre y venado de sangre aérea yo lo veo sobre las terrazas inmensas del palacio imperial absorbiendo bajo la luna todo el color incendiario de las piedras y del oro que flameaba bajo el Imperio. Manto alado, pesante, manto de hechicero sublime, aislado, manto para recibir el más próximo mensaje nocturno y solamente imaginable en el silencio absoluto que debía hacerse apenas el Inca se lo ponía sobre los hombros³⁸.

HERMES Y EL CUERPO DE LA PALABRA

La inmersión simboliza, según Mircea Eliade, una regresión a lo informe y revela un deseo de purificación, de regeneración total³⁹. La inmersión durante el rito del bautismo y en los antiguos mitos sobre el diluvio significa renacimiento: el ser hundido en el agua purificadora pierde y se recobra a sí mismo en el momento de la muerte, gracias a la *extinción* del viejo ser y de la corrupción del pasado.

En *La tortuga ecuestre* la vida depende enteramente de la voluntad de Antonio y el paisaje poético es atravesado por su violenta dulzura, asociada siempre a la imagen del agua, de “lluvias intermitentes y divinamente funestas” (“La vida escandalosa...”, OP, p. 66): “ANTONIO es el Diluvio” (“Antonio es Dios”, *Cartas*, OP, p. 73) y su presencia permite una *disolución* del pasado del poeta. La vida renace de la muerte y la palabra del silencio (“Bocas de dientes de azúcar y lenguas de petróleo renacientes y

moribundas” : “A vista perdida”, OP, p. 53). La lluvia llevada por el amado (“Tu espalda de diluvio / Tu vientre de aluvión”: “Batalla...”, OP, p. 60) permite al poeta conquistar el presente (“Apareces / La vida es cierta / El olor de la lluvia es cierto / La lluvia te hace nacer / Y golpear a mi puerta”: “Vienes en la noche...”, OP, p. 58). En “La vida escandalosa de César Moro” el poeta invoca un cataclismo, una muerte profunda, que lo aleje de la corrupción del mundo y que lo salve de la angustia padecida desde el nacimiento:

Dispérsame en la lluvia o en la humareda de los torrentes que pasan
Al margen de la noche en que nos vemos tras el correr de nubes
[...]
Dispérsame en el vuelo de caballos migratorios
En el aluvión de escorias coronando el volcán longevo del día⁴⁰

El cuarto en que los amantes se encuentran es un barco, un arca que los salva del aniquilamiento del mundo:

Tras los muros el espacio
Y nada más el gran espacio navegable
El cuarto sube y baja⁴¹
Las olas no hacen nada

La cama, el barco y el arca son, según Erich Neumann, el símbolo del vientre materno, lugar de protección asociado al cuerpo de la mujer, el vaso sagrado por excelencia de la vida y de la muerte⁴². La cama del poeta es “un barco sobre el mar”, es un barco que lo lleva hacia lo desconocido, hacia el principio y el fin de su existencia.

Gaston Bachelard, en *L'eau et le rêves*⁴³, subraya la relación entre el viaje y la muerte: muchos pueblos de grandes navegantes, como los vikingos por ejemplo, abandonaban los cuerpos de sus muertos a la corriente de los ríos y del mar en grandes barcos, de modo que pudiesen volver al origen de la vida. La muerte sería así el primer viaje enfrentado por el hombre: “Le héros de la mer est un héros de la mort. Le premier matelot est le premier homme vivant qui fut aussi courageux qu'un mort”⁴⁴.

Navegar para el poeta significa aceptar el peligro implícito en el encuentro con el amor y consigo mismo. El primer viaje importante, el joven pintor lo hizo a Francia donde, a través de un bautismo simbólico, Alfredo Quíspez Así *murió* para renacer poeta con el nombre de César Moro. El viaje a México, el de la vuelta a las raíces americanas, significó para Moro una segunda muerte, que lo llevó a descubrir de nuevo su antigua identidad, de hombre, de poeta y de hispanohablante. En *Le château de grisou* Moro se pregunta el porqué del dolor necesariamente relacionado con el amor y el nacimiento, sirviéndose una vez más de la imagen del mar:

Je parle d'un certain enchantement incompréhensible
 D'une habitude méconnaissable et irréductible
 De certaines larmes sèches
 Qui pullulent sur la face de l'homme
 Du silence qui résulte du grand cri de la naissance
 De cet instinct de mort qui nous soulève
 Nous les meilleurs parmi les hommes
 Chaque matin se faisant tangible sous forme d'une méduse sanglante à la
 hauteur du cœur⁴⁵

El poeta parece interrogarse sobre el dolor implícito en el abandono de su país, acerca de ese exilio necesario que le había permitido descubrir la esencia de su ser:

Je parle à mes amis lointains dont l'image trouble
 Derrière un rideau de vacarme de cataractes
 M'est chère comme un espoir inaccessible
 Sous la cloche d'un scaphandrier
 Simplement dans la solitude d'une clairière⁴⁶.

El amante sobrevive al diluvio-naufragio del amor (“El amor como una puñalada / Como un naufragio”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 63) sólo gracias a la palabra poética: el rechazo del amado (“Tu mirada de holoturia de ballena de pedernal de diarios de suicidas húmedos los ojos de tu mirada de pie de madrépóra”: “El olor y la mirada”, OP, p. 52), asociado al deseo de pureza del mar (“el mar escupe ballenas enfermas”, *ibid.*), es el abismo en el cual el poeta navega sin rumbo:

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 cretina⁴⁷.

El mar es un lugar poblado de criaturas peligrosas que cantan la muerte del poeta: “El sueño en la tormenta sirenas como relámpagos el alba incierta” (“Un camino de tierra...”, OP, p. 52). Las sirenas representan el peligro⁴⁸ y los engaños de la pasión, la auto-destrucción implícita en el deseo, de modo que todo el poemario parece animado por el que podríamos definir un *complejo de Odiseo*. Las sirenas, según el antiguo mito, eran diosas del amor y de la muerte al servicio de Perséfone, la reina de los infiernos. La tarea de las sirenas consistía en acoger a los que llegaban al reino de los muertos con cantos piadosos; por esta razón en muchos lugares eran consideradas oráculos omniscientes y se les dedicaban altares y cultos⁴⁹.

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 lejos
 Y los silencios y el esperar el tiempo⁵⁰

Es el grito del poeta naufrago acechado por la nostalgia del amado, criatura que lo espera para “sembrar el mar de luces moribundas” (“Un camino de tierra...”, OP, p. 52), de miradas cargadas de olvido y abandono (“tu mirada de objeto muerto tu mirada podrida de flor”: “El olor y la mirada”, OP, p. 52).

El canto de las sirenas es también el canto del poeta que trata de reconquistar al amado a través de la palabra poética. En *La tortuga ecuestre* la tortuga es el símbolo del amor y de la poesía: la “tortuga musical divina y cretina” –Cretina era el nombre de una tortuga que Moro poseía cuando estaba en México–, es también la tortuga-barco sobre la cual el poeta navega hacia el amado, es el símbolo del viaje hacia el amor y la muerte.

Para los antiguos griegos la tortuga era esencialmente el símbolo de la música: en el himno homérico *A Hermes*⁵¹ se dice que fue Hermes, el mensajero de los dioses, quien inventó la lira de Apolo – símbolo por excelencia de la poesía– utilizando el caparazón de una tortuga. En la *Odisea*, Hermes es el dios que guía a las almas de los muertos hacia el Hades, para que no se pierdan, es el mensajero que pone en contacto el mundo de los vivos con el reino de los dioses infernales y celestes⁵². Como Odiseo, Hermes es el eterno viajero, el que nunca deja de oscilar entre la vida y la muerte; como Hermes, Odiseo viaja, huye incesantemente por mar, reino de las infinitas posibilidades y peligros. Pero Hermes es también un dios de la fecundidad (el ingenioso artífice creó la música –la vida– a partir del silencio –la muerte– del animal) por lo cual se le representaba con estatuas de forma fálica, las “hermas”, bustos sin brazos que simbolizaban el poder fecundante de la tierra.

En *La tortuga ecuestre* la poesía, la tortuga musical y divina, es el *instrumento erótico* con que el poeta canta el enlace indisoluble de vida, amor y muerte. Como Hermes y Odiseo, el poeta oscila entre la música y el silencio eternos (“Y el oscilar de luces y la sombra más dura”: “Vienes en la noche...”, OP, p. 58), sobre el abismo.

El lenguaje poético, la música de la tortuga ecuestre, de la poesía y de los cuerpos enlazados, es su única posibilidad de salvación. *La tortuga musical* es el poema y es también el cuerpo del poeta: ese cuerpo herido de muerte en que sobreviven la voz y la pasión del amante que “vuelven como el caparazón divino de la tortuga difunta envuelto en luz de nieve” (“Oh furor...”, OP, p. 56), dentro de ese caparazón vacío pero musical con el que el poeta vence el silencio del abandono. El poema es el cuerpo del poeta, ese

maravilloso vehículo de amor con que Moro vuelve a unirse al cuerpo del amado-tigre:

La esmeralda puede resistir la presencia insólita del tigre
 Acoplado a la divina tortuga ecuestre
 [...]

 En vano los ojos se cansan de mirar
 La divina pareja embarcada en la cópula
 Boga interminable entre las ramas de la noche
 De tiempo en tiempo un volcán estalla
 Con cada gemido de la diosa
 Bajo el tigre real³³

En el abrazo de las palabras ese amor se vuelve eterno. *La tortuga ecuestre* es el lugar en que se cumple el milagro de la presencia absoluta, en que la vida se enamora de la muerte y la transforma en canto imperecedero. El paisaje poético de César Moro es el de Hermes, el de un dios poeta y mensajero que quería “récupérer la force incantatoire de la parole”³⁴ para acercarse y hechizar, con la belleza del canto, al amado mortífero e inaccesible.

MISTIFICACIÓN DEL AMOR ANIQUILANTE: DE BAUDELAIRE A SAN JUAN

La relación entre cuerpo y escritura, herencia surrealista, así como entre erotismo y palabra poética constituyen claves fundamentales de la poesía de César Moro y confirman iluminantes afinidades con algunos de los poetas que pueblan los altares del surrealismo³⁵. Para Moro la palabra poética es un cuerpo habitado por la pasión, es el precioso receptáculo del deseo del poeta-amante después de la extinción del amor. A través de la palabra el poeta vuelve a poseer *carnalmente* al amado. Para Breton, la diferencia entre la emoción poética y el placer erótico es simplemente de grado³⁶.

Según Octavio Paz³⁷ hay una relación muy profunda entre erotismo y lenguaje poético: el erotismo es una “poética corporal”, la poesía una “erótica verbal”. La relación entre poesía y erotismo es parecida a la que existe entre lenguaje cotidiano y sexualidad. El objeto del lenguaje cotidiano es la simple comunicación, el de la sexualidad la simple reproducción. La poesía y el erotismo ignoran la transmisión de meros contenidos verbales y vitales: el erotismo, observa Paz, es sexualidad transfigurada, invención incesante, metáfora, representación; el lenguaje poético se hace *ludus* erótico, juego sensual y gozo infinito de las palabras. El deseo y la imaginación son los móviles fundamentales del acto erótico y del acto poético. La poesía erotiza el lenguaje cotidiano, y la palabra del lenguaje

poético deja de ser un puro vehículo de significados para adquirir la sensibilidad y la sensualidad de un cuerpo.

Para César Moro la poesía fue al mismo tiempo “erótica verbal” y “poética corporal”. En *La tortuga ecuestre* el poeta habla de la pasión como expresión eminentemente poética: “Tu aliento es humareda de ignición de poemas obscenos” (“El humo se disipa”, OP, p. 57); podríamos decir que la escritura poética fue para Moro un purísimo *polvo enamorado*, cuerpo consumido por el fuego de la pasión y traza evidente de la *candente* vivencia del amor.

Y más, el lenguaje poético coincide con el lenguaje erótico del cuerpo de Antonio: “Te puedo dar todos los nombres: cielo, vida, *alfabeto*, aire que respiro” (*Cartas*, OP, p. 75). La divina tortuga musical, el cuerpo musical de la palabra, fue el cuerpo verbal del poeta en los años amargos de la ausencia del amado, y todo el poemario parece el relato de un viaje hacia la plenitud de la *nominación*, en búsqueda de un posible “puerto”, punto de arribo verbal, después del naufragio de la relación amorosa.

“Tranquille dans la mer un homme se noie” (“Fata Alaska”, *Le château de grisou*, OP, p. 90): el poeta, viajero y náufrago por vocación, parece seguir las huellas de Baudelaire, a quien cita ya en el epígrafe inaugural de *La tortuga ecuestre* (“Les tenèbres vertes dans les soirs humides de la belle saison”) y de quien seguramente recuerda los célebres cuartetos de “L’homme et la mer”:

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
 La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
 Dans le déroulement infini de sa lame,
 et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer.
 [...]
 Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
 Homme, nul n’a sondé le fond de tes abîmes;
 O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,⁵⁸
 Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!

El amante (“cuando acabes de estar muerto serás una brújula borracha / Un cabestro sobre el lecho”: “Visión...”, OP, p. 51) parece navegar hacia Citera, la isla de la pasión desgarradora, esa fatal “île des doux secrets et des fêtes du coeur”⁵⁹ en que Baudelaire contemplaba los estragos del amor y el trágico fin de un desdichado adepto de Venus-Afrodita. Sigue Baudelaire:

Nous vîmes que c’était un gibet à trois branches,
 du ciel se détachant en noir, comme un cyprès.
 De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
 Détruisaient avec rage un pendu, déjà mûr,
 Chacun plantant, comme un outil, son bec impur⁶⁰
 Dans toutes les coins saignants de cette pourriture .

Baudelaire fue sin duda uno de los poetas más apreciados por Moro⁶¹, y su idea del “amor-hecatombe” debe mucho a la concepción demoníaca y fatal del Eros que se encuentra en *Les fleurs du mal*:

Nous devons l'iris de l'œil la rosée l'ivresse
 D'une nuit où tu voulais m'abattre je portais un drapeau noir
 La nuit où toutes les flammes parlaient bouche close
 Yeux détournés et rentrés dans la baie
 La nuit où tout parlait d'un enchanteur désir de mort
 Où les larmes ayant tout dit voulaient me porter ailleurs
 Vers un superbe tombeau de poussière de marbre
 Un tumulte d'hypnose progressive
 Toujours le feu de la pensée l'idée fixe
 Si je voulais vivre ce ne serait pas sur cette île⁶²

Le paradisier et l'œuvre
 Elastique des fleurs
 Sur un squelette de cheval
 Pour la mémoire poignante
 D'un gibet sous la lune
 A ma naissance⁶³

Moro hereda de Baudelaire la estética del Mal y la tensión entre *satanismo* e *idealidad*: la contraposición entre *élan* –hacia lo Desconocido, lo trascendental, el Amado– y *chute*, o sea el castigo del ángel rebelde, el poeta que, como Prometeo e Ícaro, se ha atrevido a acercarse y a robar el *fuego* divino, la Poesía⁶⁴. De Baudelaire deriva esa tensión hacia el Abismo, ese abismo del mal que para el poeta francés constituía el lugar de transcendencia especular del Reino Celeste en la época de la ausencia de Dios⁶⁵.

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!
 Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
 Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
 Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!
 Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
 Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
 Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?⁶⁶
 Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*

La ciega huída de Moro hacia el Abismo –el abismo de la Poesía y del Amado, criatura divina y demoníaca que lleva su adepto al aniquilamiento– así como la asociación de Amor y Muerte, revelan la coincidencia de su concepción de lo divino con la del gnosticismo –como ha demostrado Martha Canfield en su agudo ensayo⁶⁷ –, y de su concepción del amor con la de los poetas del *amour courtois*, que según Denis de Rougemont hicieron derivar de las doctrinas maniqueas y de la herejía cátara la divinización del

objeto amoroso y la concepción del *amour-passion*, es decir, exaltación del adulterio como único y verdadero amor, de la pasión fatal y mortífera⁶⁸.

Para Moro la pasión es *transgresión* y místico *padecimiento*, medio para la subversión del orden cósmico y camino ineluctable hacia la Nada. El poeta caballero y náufrago, destinado a la poesía, al amor y a la muerte, nos hace pensar en Tristán, el poeta desdichado por excelencia, destinado a naufragar con su arpa en la isla de la amada Isolda. En la poesía de Moro, como en ese mito, el amor es una traición del orden establecido y la pasión nunca puede librarse de la sombra amenazadora de la culpa y de la muerte. En el poema “La vida escandalosa de César Moro”, manifiesto poético y existencial, Moro alude explícitamente al mito del *amour passion* y al arquetipo provenzal de la *fin amor*⁶⁹ exaltado por los poetas cortesanos:

Dispérsame en la lluvia o en la humareda de los torrentes que pasan
Al margen de la noche en que nos vemos tras el correr de nubes
Que se muestran a los ojos de los amantes que salen
De sus poderosos castillos de torres de sangre y de hielo⁷⁰

Pero el viaje del desdichado amante es también la aventura de la *voyance* poética y es imposible no pensar en Rimbaud y en la intensidad evocadora de “Le bateau ivre”:

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d’astres, et lactescent,
Devorant les azurs verts où, flottaïson blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;
Où, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
Plus fortes que l’alcool, plus vastes que nos lyres,
fermentent les rousseurs amères de l’amour!⁷¹

Lo que distingue Moro de Baudelaire y de Rimbaud es el rechazo de la *despersonalización* lírica, del abandono de la confesión, de la *ivresse du cœur*. Su poesía está profundamente vinculada a su vicisitud existencial, lejos del ideal de *deshumanización* requerido por la poesía pura. El nihilismo baudelaireano y rimbaudiano es templado por la ternura de la poesía mística cristiana, por la lírica deslumbrante de San Juan de la Cruz y por la asimilación del erotismo sagrado del *Cantar de los Cantares* –evidente en las imágenes y la estructura de *La tortuga ecuestre*, en que el uso del versículo da a cada poema el tono de una oración. En algunos versos de *Lettre d’amour*,

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 œil,

es posible oír el eco de la voz del grande poeta y místico del *Cántico espiritual*:

Mi Amado las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas estrañas
los ríos sonorosos,
el silvo de los ayres amorosos
la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora⁷².

El Amado para Moro es el único *Inconnu* posible y representa el Edén, el paraíso terrenal perdido, el lugar sagrado del cual el poeta siente una añoranza infinita, y que implica más una idea de inmanencia que de trascendencia:

Ton sourire n'était-il pas le bois retentissant de mon enfance
n'était-tu pas la source
la pierre pour des siècles choisie pour appuyer ma tête?⁷³

EROTISMO Y POESÍA: EL ABISMO DE LAUTRÉAMONT

El viaje a Francia debió de dejar una huella muy profunda en el poeta peruano, en su manera de percibir el mundo. En algunos poemas, como ya hemos subrayado, habla de ese entrañable sentimiento de *exilio*. Ese desarraigo interior es al mismo tiempo una vocación y una condena, y su condición de viajero entre dos mundos, entre el Nuevo Mundo y Europa, nos recuerda a Lautréamont, el poeta más idolatrado por los surrealistas.

Así como Isidore Ducasse (1846–1870) dejó su Montevideo natal para trasladarse a París y, al publicar el primer canto de *Les chants de Maldoror* (1868), adoptó el pseudónimo de Comte de Lautréamont, tomándolo de una novela de Eugène Sue (*Lautréamont*, 1938); del mismo modo, Alfredo Quíspez Asín viajó desde la América Latina a Francia, vivió en París y escogió el nombre literario de César Moro, tomándolo de una novela de Ramón Gómez de la Serna.

La relación entre la poesía de Moro y la de Lautréamont se hace evidente en la semejanza entre el paisaje submarino de *La tortuga ecuestre* y el paisaje oceánico evocado por Lautréamont en su obra maestra: "Il n'y a pas

longtemp que j'ai revu la mer et foulé le pont des vaisseaux, et mes souvenirs sont vivaces comme si je l'avais quitté la vieille"⁷⁴.

Lautréamont murió muy joven, a los 24 años, en París, pero en su poesía es evidente la memoria de la tierra hispanoamericana y de la experiencia de la larga travesía por mar hacia Francia, sobre todo en el primer canto, en que el poeta exalta el Océano y sus misteriosas criaturas:

Tu est plus beau que la nuit. Réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère?
Remue-toi avec impetuosité... plus... plus encore, si tu veux que je te compare à la vengeance de Dieu; allonge tes griffes livides, en te frayant un chemin sur ton propre sein... c'est bien. Déroule tes vagues épouvantables, océan hideux, compris par moi seul, et devant lequel je tombe, prosterné à tes genoux⁷⁵.

El océano en *Les chants de Maldoror* representa el abismo insondable del corazón del hombre: "profondeur de l'océan" y "profondeur du coeur humain"⁷⁶. El océano había sido celebrado por los poetas románticos (Chateaubriand, Byron, Hugo, Baudelaire), y Lautréamont debió de unir las reminiscencias literarias a su experiencia directa del mar, sin poder olvidar su viaje a Europa, ni dejar de reivindicar su origen hispanoamericano⁷⁷.

El cuerpo humano y animal está muy presente en la obra de Lautréamont, con una abundancia de descripciones anatómicas y la evocación obsesiva de órganos sexuales y de ríos de sangre. En el segundo canto, como en muchas ocasiones, el agua adquiere una fuerte valencia sexual, en la descripción de la lucha-abrazo incestuoso entre Maldoror y la hembra de un tiburón después del naufragio de un barco:

Arrivés à trois mètres de distance, sans faire aucun effort, ils tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants, et s'embrassèrent avec dignité et reconnaissance, dans une étreinte aussi tendre que celle d'un frère ou d'une soeur. Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangues; et, les bras et les nageoires entrelacés, autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour, tandis que leurs gorges et leurs poitrines ne faisaient bientôt plus qu'une masse glauque aux exhalaisons de goémon; au milieu de la tempête qui continuait de sévir; à la lueur des éclairs; ayant pour lit d'hyménée la vague écumeuse, emportés par un courant sous-marin comme dans un berceau, et roulant, sur eux-même, vers les profondeurs inconnues de l'abîme, ils se réunirent dans un accouplement long, chaste et hideux!⁷⁸

Les chants de Maldoror fueron una de las obras más transgresivas con respecto a los tabúes sexuales de la moral burguesa, y los surrealistas los consideraron una obra-manifiesto, el evangelio de la definitiva liberación

existencial del hombre por su elogio de todas las llamadas “perversiones”. En el canto quinto el sexo se vuelve el camino privilegiado hacia una subversión total del orden cósmico establecido por el Dios tirano contra el cual Maldoror se desata en blasfemias⁷⁹. El imaginario erótico de Lautréamont es exasperadamente morboso y cruento, pero aparece siempre teñido de cierta sombra sagrada, y Moro parece haber heredado esa dimensión sagrada y cósmica de la erótica de Maldoror:

Gran vendaval, dispérsame en la lluvia y en la ausencia celeste, dispérsame en el huracán de celajes que arremolina tu paso de centellas por la avenida de los dioses donde termina la Vía Láctea que nace de tu pene .

Pero en su poesía cuerpo y palabra coinciden y el lenguaje poético se hace *substancia erótica* por excelencia: “ANTONIO es el origen de la Vía Láctea” (“Antonio es Dios”, *Cartas*, OP, p. 73), el origen de esa misteriosa materia sensual y musical que brilla incandescente en el cuerpo de la escritura poética:

Il est question de la victoire sur le temps
De la continuité de nos rapports oraux
Question de savoir si je tiendrais longtemp⁸¹
Sevré du lait musicale de ta parole

En la poesía erótica de Moro la presencia de Antonio implica la evocación de una multitud de animales –pájaros, serpientes, perros, caballos, holoturias, madreporas, ballenas, chacales, ánaes, cerdos, carneros, cocodrilos, tigres, tortugas, aligatores, gacelas, osos polares, leopardos, cernícalos, mariposas, arañas, lobos, hipocampos, toros, peces, lagartos, y muchos otros– pertenecientes al reino del aire, del agua, de la tierra y del fuego (de las profundidades subterráneas). El poeta parece de esta manera relacionar la *eternidad* del amor con la antigüedad de los cuatro elementos y de sus criaturas: el lenguaje poético es un lenguaje *genesíaco*, es el Verbo que se encarna en la poesía, en el cuerpo del poema, y origina la maravillosa realidad del Edén poético. “Cierro los ojos y tu imagen y semejanza son el mundo” (“Oh furor...”, OP, p. 56), exclama, nominando y creando, el poeta-Hacedor de *La tortuga ecuestre*.

También el bestiario del poeta peruano parece derivar de la imaginería ferina de Lautréamont, en la que prevalecen criaturas marinas y animales carnívoros, asociados a la naturaleza metamórfica de Maldoror. Gaston Bachelard, en su ensayo sobre el bestiario de Lautréamont⁸², dice haber encontrado más de 180 nombres de animales y haber observado cerca de 400 actos animalisés a lo largo de la obra, y sostiene que todos los vicios humanos son proyectados en el reino animal: “chez Lautréamont, la faune est l’enfer du psychisme”⁸³. El reino animal representa los impulsos más

profundos del ser humano, y más precisamente la violencia o la latencia del instinto sexual que condena las criaturas vivientes al ciclo ininterrumpido de la vida y de la muerte. En la poesía de Lautréamont “la griffe [est] le symbole de la volonté pure”⁸⁴: las garras, humanas y animales, son el símbolo de la ciega voluntad de vida que anima la Creación y que se expresa a través de la agresividad del instinto erótico; en la poesía de Moro el animal que mejor representa la misteriosa y fatal naturaleza del amor es el tigre:

Los árboles vuelan a ser semillas y el bosque desaparece
Y se cubre de niebla rastrera
Miríadas de insectos ahora en libertad ensordecen el aire
Al paso de los dos más hermosos tigres del mundo⁸⁵.

El sentimiento de angustia existencial y de exaltación casi mística frente a la fatalidad del Eros, vivido como privilegio y condena –a la vida y a la muerte–, es constante en la obra poética de Moro: el amado encarna la potencia aniquiladora de la fecundidad, y en las *Cartas* es la “bestia” invocada por el poeta para que llegue a destruir el mundo (“tigre implacable de testículos de estrella, gran tigre negro de semen inagotable de nubes inundando el mundo”, *Cartas*, OP, p. 76; “poderoso Pégaso celeste, gran caballo apocalíptico de patas de lluvia, de cabeza de meteoro, de vientre de sol y luna, de ojos de montañas de la luna”, *Cartas*, OP, p. 80) y a establecer un nuevo orden.

En la poesía de Lautréamont, observa Bachelard, el agua es el elemento privilegiado de la imaginación, asociado a la creación del mundo y a la *brutalité* del Hacedor: “nous sommes ici devant l’amour du gouffre, l’amour froid, l’amour glaçant, celui décrit par les incubes comme la brûlure du froid. Le feu de la poésie ducassienne est le feu noir et froid”⁸⁶. Lo mismo podría decirse de la poesía de César Moro, caracterizada por un profundo arrojado prometeico y por el fuego frío y abismal de la titánica subversión maldororiana.

Una de las fuentes de *Les chants de Maldoror* es el *Apocalipsis* de San Juan: Maldoror es al mismo tiempo el demonio, Satán, el enemigo de Dios, y el ángel del abismo, el ser que encarna la cólera de Dios y el flagelo divino que venga la culpable rebelión de los hombres⁸⁷. La atmósfera apocalíptica de *La tortuga ecuestre*, en que el amado es una criatura angélica y demoníaca, “bestia” y ser humano al mismo tiempo, constituye de ese modo también un homenaje implícito al poeta maldito más idolatrado por el surrealismo.

De todos modos, la fuente directa de la poesía ferozmente erótica de César Moro fue una real, más que literaria, *odisea* del cuerpo y del espíritu, y la poesía, *ludus* erótico de palabras, acabó siendo una vivencia a la vez verbal y carnal.

En el origen de la Poesía, como del Eros y de la Vida –según el antiguo mito sobre el nacimiento de Afrodita– hay una sagrada *violencia*: una

laceración que aleja para siempre el Cielo de la Tierra, lo divino de lo humano, lo sagrado de lo profano⁸⁸. La Poesía y el Eros no son sino la expresión del deseo de una vuelta a la unidad y a la armonía originarias, de una reconciliación de los opuestos, la Carne y el Espíritu, el Cuerpo y la Palabra.

La poesía de César Moro fue y sigue siendo un espléndido homenaje al Eros y a la vida en toda su espantosa y deseable violencia: *cuerpo de palabras* enamorado, testimonio de la luminosa epifanía del amor y relato del irrenunciable viaje hacia la obscuridad de sus abismos.

NOTAS

- 1 “ANTONIO es Dios”, *Cartas*, en *Obra poética*, a cargo de Ricardo Silva-Santisteban, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980, p. 73. Todas las citas de Moro corresponden a esta edición, indicada con la sigla OP. De ahora en adelante daremos el título de la composición, el del poemario cuando no se trate de *La tortuga ecuestre*, y el número de página.
- 2 *Le château de grisou*, Editions Tigronline, México, 1943.
- 3 *Lettre d'amour*, Editions Dyn, México, 1944.
- 4 *Amour à mort*, edición de André Coyné, Le Cheval Marin, Paris, 1957.
- 5 “No sé si la Poesía deba situarse en el presente, en el futuro o en el pasado. Sola, se sitúa en el tiempo barriendo con las pueriles antinomias que quieren separarla de la vida como si precisamente en Ella no estuvieran contenidas y resueltas de antemano todas las reivindicaciones humanas, desde las más elementales hasta las más elaboradas y complejas. Fuera de Ella –hilo de Ariadna–, la desesperación, el fragor estéril de las simulaciones, la ceguera que inmoviliza dentro del Laberinto”: “Carta a Xavier Villaurrutia” (1949), en César Moro, *La tortuga ecuestre y otros textos*, edición de Julio Ortega, Monte Ávila, Caracas, 1976, p. 130.
- 6 Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1948; trad. it. *Trattato di storia delle religioni*, Einaudi, Torino, 1957, p. 193.
- 7 Marie-Louise Von Franz, *Time, Rhythm and Repose*, Thames and Hudson, London, 1978; trad. it. *L'esperienza del tempo: il dio arcano che presiede alla vita*, Red, Como, 1989, p. 10.
- 8 *Iliade*, canto XIV, 201. Versione di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1977.
- 9 Erich Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*, Verlag, Zürich, 1949; trad. it. *Storia delle origini della coscienza*; Astrolabio, Roma, 1978, p. 31.
- 10 “Batalla al borde de una catarata”, OP, p. 60.
- 11 Esiodo, *Teogonia*, introduzione, traduzione e note di Graziano Arrighetti, Rizzoli, “Bur”, Milano, 1999, vv. 176-206.
- 12 *Lettre d'amour*, OP, p. 132.

13 Martha Canfield, “El francés como lengua de salvación en César Moro”, en *Signoria di parole*, a cura di Giovanna Calabró, Liguori, Napoli, 1998, pp. 133-148.

14 *Vida de poeta, Vida de poeta: algunas cartas de César Moro escritas en la Ciudad de México entre 1943 y 1948*, SCARL, Lisboa, 1983. La carta está fechada “30 de marzo de 1948”.

15 Para el concepto de *morada vital* (en italiano, *dimora vitale*), véase Oreste Macrí, *Le mie dimore vitali: Maglie-Parma-Firenze*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma, 1998.

16 *Biografía peruana*, texto aceptado por Julio Ortega en César Moro, *La tortuga ecuestre y otros textos, cit.*, pp. 9-14.

17 “El cuarto sube y baja / Las olas no hacen nada / El perro ve la casa / Los lobos se retiran”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 65.

18 El título del cuarto poema de *La tortuga ecuestre* es “A vista perdida”, OP, p. 53.

19 “Para vivir cuando llegas / Y me rodeas de sombra / Y me haces luminoso / Y me sumerges en el mar *fosforescente* donde acaece tu estar”: “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, OP, p. 58.

20 “Amo el amor de ramaje denso / Salvaje al igual de una *medusa*”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 62; “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”: *Lettre d’amour* (1942), OP, p. 132; “Je parle [...] / Du silence qui résulte du grand cri de la naissance / De cet instinct de mort qui nous soulève / Nous les meilleurs parmi les hommes / Chaque matin se faisant tangible sous forme d’une *méduse* / sanglante à la hauteur du cœur”: “Adresse aux trois règnes”, *Le château de grisou*, OP, p. 108.

21 “Bocas de dientes de azúcar y lenguas de *petróleo* renacientes y / moribundas descuelgan coronas sobre senos opulentos / bañados de miel y de racimos ácidos y variables de saliva”: “A vista perdida”, OP, p. 53.

22 “Amo el amor [...] / De rocas transparentes / De montañas que vuelan y se esfuman / Y se convierten en minúsculos *guijarros*”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 62; “El agua lenta las variaciones mínimas lentas / El rostro leve lento / El suspiro cortado leve / Los *guijarros* minúsculos / Los montes imperceptibles”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 65.

23 Hay muchas alusiones, en *La tortuga ecuestre*, a épocas históricas del pasado, sobre todo al esplendor de las antiguas civilizaciones de los Incas y del Antiguo Egipto: “ANTONIO es el Faraón el Emperador el Inca” : “ANTONIO es Dios”, Cartas, OP, p. 73; “Mientras la plaza se llena de humo y de paja y llueve algodón / arroz agua cebolla y *vestigios* de alta arqueología” : “Visión de pianos apolillados cayendo en riunas”, OP, p. 51. Como muchos surrealistas – piénsese en el viaje de Antonin Artaud a México – Moro tenía una gran pasión por la arqueología y la antropología: el texto de la *Biografía peruana* constituye una síntesis de su amor a la antigua civilización de los Andes y es tal vez la expresión más intensa y directa de su afición al Perú.

- 24 “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” : “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, OP, p. 59; “El sabor más amargo que la *historia* conozca / El mortecino fulgor y la sombra / El abrir y cerrarse de puertas que conducen al dominio encantado / de tu nombre” : “Batalla al borde de una catarata”, OP, p. 60; “Tu *historia* es la historia del hombre” : *Cartas*, OP, p. 76.
- 25 “Verte si cuento las horas / La espalda del tiempo divinamente llagada / Un *ánfora* desnuda hiende el agua / El rocío guarda tu cuerpo”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 64.
- 26 “No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas / oh locura de *diamante*”: “A vista perdida”, OP, p. 54.
- 27 “El agua cayendo lenta / Sobre el mundo / Junto a tu reino *calcinante*”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 65.
- 28 “Las ramas de luz atónita poblando innumerables veces el área / de tu frente *asaltada por olas*”: “Un camino de tierra en medio de la tierra”, OP, p. 52.
- 29 “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 / fijas soportan el oleaje y el galope de nubes persecutorias el ruido de las *conchas*”: “Oh furor el alba se desprende de tus labios”, OP, p. 56.
- 30 “Mientras la plaza se llena de humo y de paja y llueve algodón / *arroz* agua cebolla y vestigios de alta arqueología”: “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”, OP, p. 51.
- 31 “ANTONIO sobrepasa en majestad el espectáculo grandioso del *mar enfurecido*”: “Antonio es dios...”, *Cartas*, OP, p. 74.
- 32 “Quién vive! Apenas dormido vuelvo de más lejos a tu encuentro / de tinieblas a paso de chacal mostrándote caracolas de / *espuma de cerveza* y probables edificaciones de nácar enfangado”: “Un camino de tierra en medio de la tierra”, OP, p. 52.
- 33 “No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfreno suntuoso de / pelos como fasces finísimas colgadas de cuerdas y de *sables*”: “A vista perdida”, OP, p. 53.
- 34 “Galopes lejanos como perlas”: “El olor y la mirada”, OP, p. 52.
- 35 “El *olor* fino solitario de tus axilas / Un hacinamiento de coronas de paja y heno fresco cortado con dedos y asfódelos y galopes lejanos como perlas”: “El olor y la mirada”, OP, p. 52.
- 36 “El mundo ilustrado”, OP, p. 55.
- 37 “Un camino de tierra en medio de la tierra”, OP, p. 52.
- 38 *Biografía peruana*, cit., p. 12.
- 39 Mircea Eliade, op. cit., p. 30.
- 40 “La vida escandalosa de César Moro”, OP, p. 66.

- 41 “El fuego y la poesía”, OP, p. 65.
- 42 Erich Neumann, *Die Grosse Mutter*, Rheim-Verlag, Zürich, 1956; trad. it. *La Grande Madre: fenomenología delle configurazioni femminili nell'inconscio*, Astrolabio, Roma, 1981, p. 51.
- 43 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942.
- 44 *Ibidem*, p. 88.
- 45 “Adresse aux trois règnes”, *Le château de grisou*, OP, p. 110.
- 46 *Ibidem*.
- 47 “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”, OP, p. 52.
- 48 Erich Neumann, *La grande madre*, cit., p. 149.
- 49 Károly Kérynyi, *Die Mythologie der Griechen, Die Heroen der Griechen*, Rhein-Verlag, Zurigo, 1951, 1958; trad. it. *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Il Saggiatore, Milano, 1972, pp. 55-58.
- 50 “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, OP, p. 58.
- 51 “A Hermes”, en *Inni omerici*, a cura di Filippo Cassola, Mondadori, Milano, 1991, vv. 20-59.
- 52 *Odissea*, canto XXIV, vv. 1-10. Versión de Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1977.
- 53 “Libertad-Igualdad”, en César Moro, *La tortuga ecuestre y otros textos*, cit., p. 27.
- 54 “Tombée de la foudre Beton de l'amour”, en *Poèmes (1932-1937)*, OP, p. 73.
- 55 Breton reconocía la influencia de Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont (de quien nos ocupamos más adelante) como muy importante en el surrealismo. Cfr. André Breton, “Le surrealisme et la tradition”, en *Perspective cavalière*, p. 128; citado por G. Durozoi/B. Lecherbonnier, *Le surréalisme: théories, thèmes, techniques*, trad. esp. *El surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1974, p. 12.
- 56 André Breton, *L'amour fou*, Gallimard, Paris, 1937. A este propósito es muy ilustrativa la antología de A. Le Brun, *Les mots font l'amour*, Le Terrain Vague, Paris, 1970.
- 57 Octavio Paz, *La llama doble*, Seix Barral, Barcelona, 1993 y 1995; trad. it. *La duplice fiamma: amore ed erotismo*, Garzanti, Milano, 1994, pp. 12-15.
- 58 Charles Baudelaire, “L'homme et la mer”, en *Les fleurs du mal / I fiori del male*, Feltrinelli, Milano, 1992, p. 32.
- 59 Charles Baudelaire, “Un voyage à Cythère”, en *Les fleurs du mal*, cit., p. 226.
- 60 *Ibidem*, p. 228.
- 61 En *Pierre des soleils* crea un magnífico poema a partir de su nombre: “Beau de l'air de la nuit / Beau de la glace de la lune / Beau de l'eau de l'air / Été et hiver beau

/ Bel oiseau de l'air": véase "Baudelaire".

62 "Comptes à régler", *Le château de grisou*, OP, p. 124.

63 "Lu dans la brume", en *Pierre des soleils*, OP, p. 144.

64 Martha Canfield, "César Moro: ladro di fuoco", en *Sinopia* (Padova), n° 8, V-VIII 1987, pp. 20-30.

65 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 1956; trad. it. *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano, 1971, pp. 47-49.

66 Charles Baudelaire, "Le voyage", en *Les fleurs du mal*, cit., p. 260.

67 Martha Canfield, "Gnosis de la tiniebla: César Moro", en *Configuración del arquetipo*, Opus Libri, Firenze, 1988, pp. 145-172.

68 Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Librairie Plon, Paris, 1939; trad. it. *L'amore e l'occidente: eros, morte e abbandono nella letteratura europea*, Rizzoli, "Bur", Milano, 1988.

69 Ulrich Mölk, *Trobadorlyrik. Eine Einführung*, Artemis Verlag, München, 1982; trad. it. *La lirica dei trovatori*, Il Mulino, Bologna, 1986.

70 "La vida escandalosa de César Moro", OP, p. 66.

71 Arthur Rimbaud, "Le bateau ivre", en *Opere*, a cura di Ivos Margoni, Feltrinelli, Milano, 1998, p. 132.

72 San Juan de la Cruz, "Cántico", en *Poesía*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 252.

73 *Lettre d'amour*, OP, p. 132.

74 Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Paris, Bordas, 1970, p. 31.

75 *Ibidem*, canto I, estrofa 9, vv. 177-183, pp. 35-36.

76 *Ibidem*, vv. 98-103.

77 "La fin du dix-neuvième siècle verra son poète [...]; il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos Ayres, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire": *ibidem*, canto I, estrofa 14, vv. 7-14, pp. 52-53.

78 *Ibidem*, canto II, estrofa 13, vv. 212-226, pp. 97-98.

79 Maldoror imagina poseer *carnalmente* el universo, como si la violación del inmenso *cuero celeste* y cósmico pudiese remediar al caos y a la perversión implícita en la Creación: "Le malheur n'aurait pas alors soufflé sur mes yeux aveuglés, des dunes entières de sable mouvant; j'aurais découvert l'endroit souterrain où gît la vérité endormie, et les fleuves de mon sperme visqueux auraient trouvé de la sorte un océan où se précipiter!", *ibidem*, canto V, estrofa 5, vv. 34-42, p. 178.

80 *Carta V*, OP, p. 80.