

César Moro y sus traductores

Cesar Moro and his translators

JORGE NÁJAR

Université Paris-V-René-Descartes

Resumen:

Al tiempo que se esboza algunos de los perfiles de la personalidad del poeta, se propone un acercamiento a los hitos más relevantes de esta poesía desde sus primeros momentos hasta los textos finales. En medio de todo eso se destaca el papel desempeñado por los diferentes traductores que se acercaron a la obra de César Moro. Se analiza también las características de las dos grandes ediciones de su poesía completa realizadas, una por la Unesco y la otra por la Academia Peruana de la Lengua.

Abstract:

While outlining some of the personality of the poet profiles, an approach to the most important milestones of this poetry from the first moments until the final texts is suggested. In the midst of all this, the role played by different translators who undertake the work of Cesar Moro is crucial. The characteristics of the two major editions of his complete poetry made one by Unesco and the other by the Academia Peruana

de la Lengua (Peruvian Academy of the language- as reference in English) is also discussed.

Palabras clave: César Moro, modernidad, poesía, traducción, Limarís.

Keywords: Cesar Moro, modernity, poetry, translation, Limaris.

Recibido: 28/11/2016

Aceptado: 15/01/2017

Resulta asombroso constatar cómo a partir de tres ediciones prácticamente clandestinas, con el correr del tiempo la obra entera de César Moro ha llegado a convertirse en uno de los mayores aportes a la modernidad dentro de nuestra tradición: un mundo de intensa pasión donde los lectores encontrarán que el erotismo no es solo experiencia de la plenitud, sino también de la carencia de lo amado.

Por eso mismo conviene reflexionar sobre los elementos que intervinieron para que esta obra haya llegado al estado actual de reconocimiento.

Comencemos por recordar algunos de los perfiles de la personalidad del autor. Se ha dicho de él que era «explorador, místico, irónico, violento, sin voluntad para vivir una vida de cánones o preceptivas...» (Estela y Padilla 2003: 5). No se trata de pinceladas para retratar a un ser cualquiera. Un místico es una persona dedicada a la vida espiritual y a la contemplación de Dios, o a escribir sobre esto. Y en el caso de Moro, desde la visión de Carlos Estela, se trata de un místico que es

al mismo tiempo un ser violento. Se ha agregado que era «visionario, *cosmopolita, visceralmente peruano...* y que a poco que se lo lea suele desatar el aura de un escritor maldito y secreto» (Estela y Padilla 2003: 101). Subrayo los calificativos cosmopolita y peruano visceral para sumarlos a los rasgos del místico violento y así tendremos como resultado un Frankenstein de las orillas del océano Pacífico. Ampliando en los detalles, se ha dicho que era un «personaje enigmático [...] hombre paradójicamente discreto y apasionado hasta el punto de una saciedad verosímil, renegó de su patria y de su lengua materna» (Estela y Padilla 2003: 114). E inmediatamente, al comentar una fotografía de Moro caminando por la calle de San Juan de Letrán (Ciudad de México, 1942), el mismo Gabriel Bernal Granados lo pinta en toda su dimensión:

Lleva saco color sepia y camisa negra de cuello redondo. Espejuelos igualmente negros y frente amplia. El vaivén de sus brazos enfatiza el vértigo ilusorio de la céntrica avenida. César Moro conoció y trató a algunos miembros del grupo *Contemporáneos*, en especial se habla de su empatía con Xavier Villaurrutia, poeta nocturno del amor homosexual, la muerte y el sueño; sin embargo, algo vuela en la apariencia de Moro que lo distancia de sus compañeros de ruta. ¿Qué había en él que lo hacía distinto incluso de los líderes de la vanguardia latinoamericana educados en Europa, como Vallejo o Huidobro, o como el predecesor y maestro de todos ellos, el nicaragüense Rubén Darío? Esa diferencia que marcaba su carácter y apetitos se encuentra en algo que podría calificarse de cierto desdén poético. La cumbre de sus ambiciones no se encontraba en el reino de la literatura o de las artes, sino en el más excelso y difícil de la vida... (Estela y Padilla 2003: 116).

He ahí al personaje en relación con los demás y consigo mismo. He ahí al artista ubicado por encima de los engranajes de la promoción social y el autobombo.

Pero una vez llegado a estas alturas, conviene ir más allá de las posturas y tratar de llegar al meollo de las cosas. Para tal fin planteo un recorrido entre *Obra poética completa* de la colección Archivos y *Obra poética completa* de la Academia Peruana de la Lengua, diferentes una y otra por sus contenidos y sus opciones. La de Archivos opta por la edición crítica y la entrega de los textos de Moro en las lenguas en las que fueron escritos. La de la Academia Peruana acomete la edición bilingüe de los textos escritos originalmente en francés.

El editor de la *Obra poética completa* (2016), en versión de la Academia Peruana, ha dado cuenta del largo camino recorrido por la poesía de César Moro para llegar a su estado actual de conocimiento. Y gracias a esa misma edición resulta ahora imposible hablar de esta obra sin tener en cuenta los aportes de sus traductores. Es imposible, asimismo, hablar de ella sin detenernos previamente en los trabajos traductores del mismo Moro. ¿Por qué? Porque el traductor es el autor invisible de la historia de la literatura. Los traductores son actores de la literatura en la medida en que son importadores de literaturas. Y César Moro ha sido uno de ellos.

Así como las traducciones del Inca Garcilaso son también parte de su obra, igual se puede sostener de las traducciones de Vallejo y, por supuesto, de las traducciones realizadas por César Moro.

La obra traductora en el caso de Moro fue una de las maneras de oponerse al ostracismo.

La obra traductora en el caso del Inca Garcilaso fue una manera de facilitar la circulación de la sangre creadora.

Y en esa lucha contra el ostracismo y a favor de la regeneración intelectual no hay que olvidar que a lo largo de la historia han existido verdaderos mártires de la traducción.

He aquí uno que se me viene a la memoria: Étienne Dôlet, poeta, filólogo y humanista del siglo XVI (1509-1546), perseguido por la Inquisición y llevado a la hoguera en la plaza parisina de Maubert cuando solo contaba con treinta y siete años, por haber traducido el diálogo atribuido a Platón en el que se niega la inmortalidad del alma.

Así queda claro que traducir no es solo el hecho de pasar de una lengua a otra, sino también una manera de actuar sobre la cultura de una nación o región, aportando nuevas savias a nuestras rutinas, rompiendo fronteras en un mundo cada vez más interrelacionado y libre.

En el volumen 6 de la colección de poesía El Manantial Oculto se dio a conocer la obra traductora de César Moro (1997). Y dentro de ese cuerpo nos encontramos no solo con sus opciones estéticas, sino también con la incandescente materia de su existencia: el surrealismo.

Ahí están todos los que él amó y tradujo. En esas páginas, en esa aventura, es posible entrever la resolución de algunos problemas importantes planteados por la traducción: la traducción es la puerta de ingreso de las aportaciones de otras lenguas. En el caso de Moro, la traducción no es solo un ejercicio práctico de pasar una lengua a otra; es también obra creadora. He ahí también

uno de los aportes de César Moro a nuestra modernidad. Por eso no es exagerado sostener que todas las historias literarias, no solo en el Perú, son falsas porque hasta ahora todas ellas han excluido el aporte de los traductores.

En cuanto se llega a la columna vertebral de la obra de César Moro, a su propia poesía, no dejarán de asombrar las opiniones divergentes frente a sus opciones lingüísticas, el español o el francés. Por un lado, en la primera introducción de la *Obra poética completa-Archivos*, se ha sostenido que luego de su llegada a París el francés se iba a constituir en «su lengua poética por excelencia» (Moro 2015: XXX). En efecto, durante su vida el mismo César Moro preparó y materializó sus ediciones en dicha lengua. La primera *Le château de grisou* de 1943 (200 ejemplares) y la segunda, *Lettre d'amour* de 1944 (50 ejemplares), ambas publicadas en México; y la tercera, *Trafalgar Square* de 1953 (120 ejemplares), editada esta vez en Lima. Se trata de ediciones mínimas, como si deliberadamente no buscara lectores entre los que le rodeaban. Así y todo, estas tres publicaciones no eran más que la punta del iceberg.

Por otro lado, admitiendo que en efecto la lengua de adopción prima en cuanto al volumen de su obra, es imposible no reconocer la insuperable intensidad de la materia verbal en que ha quedado plasmada su minoritaria obra en castellano.

En otra de las introducciones a la misma *Obra poética completa-Archivos*, Julio Ortega sostiene que la obra de Moro «excede las clasificaciones y nomenclaturas, incluso dentro del mismo surrealismo, y

especialmente en su *uso libérrimo de la lengua francesa*» (Moro 2015: XLIV, el subrayado es mío: uso libérrimo). En esa misma línea, André Coyné, el autor de la tercera introducción de dicha edición, confiesa: «Desde que nos conocimos, a fines de 1948, cada vez que escribía unos versos, los copiaba para mostrármelos, no para que los discutiera estéticamente, sino para que le *enmendara, si fuese necesario, su francés...*» (Moro 2015: XLVII, subrayo nuevamente: *enmendar si fuera necesario su francés*).

De las entregas que acabo de citar, *Lettre d'amour* fue la primera en ser traducida al español. La traducción de Emilio Adolfo Westphalen, amigo personal de Moro, apareció en Lima en el mes de julio de 1948, en el número 5 de la revista *Las Moradas*. La traducción de Westphalen tuvo éxito inmediato y desde entonces se ha reproducido en diferentes recopilaciones de la obra poética de Moro. Dicha traducción sigue de cerca el original francés y en buena medida constituye un texto fiel a las opciones de Moro, respetando casi siempre el sentido, tono y valores connotativos de las imágenes. Así y todo, las elecciones que disienten del original son las que más datos aportan sobre la actitud creativa o recreativa del traductor.

Una de las más visibles se halla en el verso 15 en el original: «*ce chagrin immense que me rend plus fou qu'un lustre de toute beauté balancé dans la mer*». Traducido como: «ese pesar inmenso que me vuelve más loco que una araña encendida agitada sobre el mar».

Así observamos que el sustantivo *lustre* en francés es de sentido unívoco, designa única y exclusivamente al tipo de lámpara suspendida. Su equivalente

lingüístico castellano, *araña*, «se emplea tanto para designar al animal... como a la lámpara» (Del Río 2014: 401). Para resolver esta situación Westphalen opta por obviar la expresión *de toute beauté*, e introducir en su lugar un adjetivo, «encendida», que desambigua el equívoco puesto que «encender» un animal supondría un salto semántico distinto al del texto original.

Hay otros elementos de análisis comparativo entre el poema en francés y el poema en castellano que permiten poner en evidencia la actitud creativa o recreativa del traductor que ha dado como resultado uno de los poemas más apreciados de Moro.

A partir de ese hito se puede sostener que el develamiento de las grandezas de esta poesía había comenzado por obra de su amigo Emilio Adolfo Westphalen. Faltaba, sin embargo, recorrer un larguísimo camino que la edición peruana de su obra completa pone al descubierto.

Más complicado se vuelve el análisis en el caso de *Amour à mort*, el conjunto de poemas traducido por Américo Ferrari. De entre los 18 que componen su versión me voy a detener en el titulado «Élève âgé de l'air». Uno tendría la tentación de traducir directamente por «Discípulo con edad del aire» o por «Alumno envejecido por el aire», pero el traductor ha optado por «Criado en soledad del aire» y así deja su marca creadora no solo en el título, también a lo largo del poema.

Esa voluntad recreadora le ha permitido a Ferrari reflexionar sobre los riesgos de traducir la poesía escrita en francés por César Moro. Aludo aquí a su notable aporte sobre traducción y bilingüismo en César

Moro¹. A lo largo de ese ensayo Ferrari discute el ideal de competencia igual en dos lenguas habladas, leídas y escritas con el mismo grado de perfección, al tiempo que nos recuerda que Moro empezó a escribir poesía en Lima y en su lengua materna, el castellano. Añade que desde 1924 a 1949 se conocen de él, en castellano, unos 60 poemas, entre ellos las composiciones de *La tortuga ecuestre*; y aproximadamente otros tantos textos en prosa sobre diversos temas, algunos de ellos con una fuerte carga poética. Así y todo, el mismo Ferrari nos hace recordar que André Coyné, albacea y editor de su obra, había atestiguado la distancia creada en el poeta peruano entre el francés de los francohablantes y el uso del francés del que hacía gala Moro a medida que el tiempo lo iba alejando de París.

De ese francés «personal» emergen las complejidades con las que se han encontrado sus traductores, superadas muchas de ellas gracias a la actitud creativa o recreativa de los mismos en aras de la legibilidad, la base misma del traducir.

«¿Y qué hacer si el texto de origen no es inteligible porque su legibilidad es mínima?», se pregunta.

A manera de respuesta, Américo Ferrari ha propuesto que «más que traducir lo que se tendrá que hacer es transliterar las palabras “liberadas” del original en palabras castellanas que más o menos conserven el mismo significado».

Ante el afán lúdico que con los años fue integrándose en la escritura de César Moro, el traductor tiene

¹ Américo Ferrari. *Traducción y bilingüismo: el caso de César Moro*. <http://www.auroraboreal.net/actualidad/la-columna-de-americoferrari/1206-traduccion-y-bilinguismo-el-caso-de-cesar-moro>

que deponer su misión de mensajero del sentido para convertirse en «un imitador de los sinsentidos del sonido». Y eso, como lo hemos visto en el caso de su poema «Élève âgé de l'air», es precisamente lo que se encuentra en las traducciones insuperables realizadas por Ferrari.

Aunque fue publicado solo en 1987, *Ces poèmes* (*Estos poemas*) reúne poemas escritos en París y Lima entre 1930-1936. En realidad es la primera colección de textos poéticos en los que Moro pone en evidencia haber asumido el surrealismo como su verdadera patria. En ellos reluce una escritura poética más o menos automática, así como la opción por el amor desbocado y «la importancia de los sueños»². El poeta Armando Rojas asumió la traducción de este segmento.

A propósito de la operación traductora, el mismo Armando Rojas dejó señalado que «Más allá de los temas y las referencias personales en esta poesía hay un principio formal, un punto donde confluyen uno y otro idioma: ese principio es la decisión de ruptura [...]»³. En un francés tenso, de imágenes orquestadas por la violencia cuando no por la amargura, el poeta dibuja un impresionante laberinto de imágenes y sonidos donde el referente se ramifica «no tanto para significar sino para ver y para oír»⁴. Eso le ha llevado a sostener que la acelerada movilidad de las visiones, el agolparse

² Américo Ferrari. *César Moro y su obra poética*. <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com.es/2016/01/americo-ferrari-cesar-moro-y-su-obra.html>.

³ Armando Rojas. *Un civilizado entre primitivos*. <http://sol-negro.blogspot.fr/2017/04/armando-rojas-cesar-moro-un-civilizado.html>.

⁴ Américo Ferrari. *Lord Moro en las moradas del amor*. http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/SITIO%20MORO/CONTENIDOS/articulos/03_FERRARI.pdf.

tumultuoso de imágenes que acuden de todos los horizontes, impide que el poema sea fijado en temas o tópicos. Pero estos poemas al parecer «suelos» están íntimamente eslabonados por lo que Ferrari ha calificado de «agonía erótica». El trabajo de develamiento de ese mundo ha llevado a Armando Rojas a sostener que la poesía en este caso «nos produce el efecto de un ciclón». *Estos poemas* es, asimismo, la entrega de Moro donde las alusiones a Francia, a París más exactamente, son directamente perceptibles.

Entre todo lo que se conocía de la obra de César Moro hasta fines del siglo pasado, Ricardo Silva-Santisteban emprendió la responsabilidad de volver a traducir los segmentos más intensos y a partir de eso cuajar su antología de la poesía de César Moro, *Prestigio del amor*. El volumen apareció en el 2002 en la colección Obras Esenciales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ricardo Silva-Santisteban no solo es el autor de una poderosa obra poética; es también el mayor importador y exportador de literatura con que cuenta en la actualidad el universo literario peruano. Para ejemplo ahí tenemos su traducción de la obra poética de Mallarmé, su antología de la poesía inglesa, sus trabajos sobre Nerval, junto a muchos otros. Pues bien, a ese bagaje ha sumado su pasión traductora por la obra de César Moro.

A propósito de sus aportes, baste con señalar que retomó la traducción realizada por Westphalen de *Lettre d'amour* y aportó nuevas luces hasta convertirlo en un poema aun más nítido allí donde persistían algunas sombras.

De entre otros aciertos de la traducción aquí transcribo solo uno, ejemplo de una de las marcas de la

poesía de Moro junto a la intensidad de sus elegías y a su sentido del humor. He aquí el original francés donde Moro juega con las sonoridades del apellido del poeta mayor de la lengua francesa:

BAUDELAIRE

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

He aquí la versión de Silva-Santisteban donde no se deja escapar ninguna de las sutilezas originales:

BAUDELAIRE

Bello del aire de la noche
Bello del espejo de la luna
Bello del agua del aire
Estío e invierno bello
Bello pájaro del aire

En *Prestigio del amor* el traductor ha reunido, junto a una minuciosa cronología de la vida y obra de César Moro, una generosa antología de la obra plástica y literaria, y en este aspecto ofrece completos los cuatro libros principales de Moro y una selección de sus mejores poemas dispersos o de los libros menos significativos. Incluye textos narrativos, teatro y una selección de sus artículos y ensayos. Ese conjunto venía acompañado de un estudio preliminar del alucinante universo de Moro y en el que, además, no dudó en zanjar el dilema entre las virtudes

del recurso a la lengua materna y los riesgos de su aventura en la lengua de adopción.

A mí me cupo la responsabilidad de enfrentarme con lo que había permanecido sin traducir, ya sea porque aún no se conocían todos los poemas escritos en francés o bien porque los textos se habían resistido al empeño de sus otros traductores. Era parte de un *dossier* compuesto de varios elementos y que me llegó por encargo de su editor principal. El primer grupo lo constituía *Amour à mort* traducido por la solvencia de Américo Ferrari, trabajo al que ya me he referido. El segundo lleva el título de *Poèmes (1948-1952)*, una cincuentaena de poemas de diferente naturaleza, forma y dimensión; el contraste de niveles y efervescencia del lenguaje entre ellos es evidente. El tercer grupo lo constituye *Trafalgar Square*. La parte final se componía de los nueve poemas aquí identificados como *Derniers Poèmes (1953-1955)*, traducidos por Ricardo Silva-Santisteban. Evidentemente en unos y otros hay algunas piezas y secuencias que son verdaderos diamantes. Me refiero en particular a *Dios estaba a la puerta*, aparecido de manera fragmentaria en *Amour à mort* (Moro 1990), recuperado y establecido en su actual forma por Silva-Santisteban, un verdadero acierto. Más adelante volveremos sobre el particular.

Tras la lectura y relectura de todo el conjunto se fueron imponiendo en mí las imágenes de una danza pagana luciendo sus luces y sombras en las playas, en las calles, en los domicilios y hasta en las alcobas. Esas imágenes, muchas de ellas llenas de suntuosidad, y ese aroma de espacio interdicto, recorren de punta a punta la obra de César Moro.

A propósito de la experiencia francesa de César Moro se ha sostenido:

Moro se había embarcado a París con la intención de convertirse en bailarín profesional, para lo cual parece haber tenido especial talento —de hecho en París vivirá practicando, entre muchos otros oficios, el de maestro de baile—. Allí, a través de su prima, Alina de Silva, quien según Luis Cardoza y Aragón cantaba tangos en *boites* grandes o pequeños y, por lo mismo, conocía un buen número de gente del medio artístico, Moro entró en relación con los surrealistas. La fecha de ese contacto es 1928 (Vargas 2003: 106).

El mismo Rafael Vargas afirmó con razón que fue «el único latinoamericano de la hora —en aquel momento se encuentran en París, además del propio Cardoza, y entre muchos otros, César Vallejo, Vicente Huidobro, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias— que se suma al movimiento, en cuyas reuniones participó, a veces escandalizando a los mismos surrealistas con alguna *boutade*» (Vargas 2003: 106). Por su parte, Cardoza y Aragón fue uno de los primeros en observar que Moro abrazó el surrealismo «No como una influencia sino como una patria» (Vargas 2003: 106). Y patria en su caso carecía de las connotaciones tradicionales ligadas a la geografía, la historia y la política; esa patria para el poeta sería más bien el espacio cultural, la atmósfera social y los reflejos psicológicos con los que el poeta se sentía íntimamente ligado. Así pues, tras ese encuentro con la «patria» surrealista, la obra poética de Moro abandonará las connotaciones de la tradición «peruana» para entrar de lleno a conjugar

con los lindes de su nueva patria. No por eso se piense que su obra se encasilla; bien visto en cada una de las entregas que él mismo publicó, el lector está ante un escribir de renovación permanente.

El primero, *Le château de grisou*, es un conjunto de poemas breves gracias a los que emerge un mundo que transparenta «toda la oscuridad y las tinieblas del ser» según el decir de su traductor⁵. Y para prueba el ejemplo de «El dominio encantado»:

Ni un dedo se alza sin que fluya la amargura
Lágrima a lágrima en un mundo de olvido
Sin que el ojo noche por noche cierre sus puertas al amor
Sin que una falsa embriaguez descorazonadora abra su
herida
Sin que un hilo se rompa por siempre jamás... (Moro
2002: 129).

No hay que ser zahorí para entrever que ese fluir de «la amargura» es el curso del tiempo por donde el hablante fluye en medio de presagios.

En *Lettre d'amour* estamos en un reencuentro con las suntuosidades del cuerpo a cuerpo, el amor vivido, confesado, proclamado en sus aspectos más sombríos y hasta fatales. A este propósito, su primer traductor, E. A. Westphalen, señala que le permite al lector «observar a la pasión incommovible, aterradora, manantial arborescente, corriendo por su escenario de tiernas tinieblas, bajo el estallido de los astros, erigiendo su castillo inaprensible y doloroso, no elevado piedra sobre piedra, sino gota a gota de preciosa sangre» (2003: 15).

⁵ Américo Ferrari. (<http://arcagulharevistadecultura.blogspot.fr/2016/01/americo-ferrari-cesar-moro-y-su-obra.html>).

Sin embargo, y para mis gustos, la apuesta formal más compleja entre todas sus entregas en francés ha sido *Trafalgar Square*, un conjunto de tres poemas con diversas estancias. Se siente en ellos el anhelo de plasmar un universo que transita entre la ambigüedad y la polisemia, la sospecha de estar en un escenario de personajes locuaces y sordos. A ello se suma la deliberada voluntad de confluencia no solo en el mismo poema, sino incluso en los mismos versos, de varias voces que ven y enuncian imágenes fulgurantes, pero que no dialogan entre ellas puesto que no cuajan en diálogo.

En el tercer segmento de *La criada oriental* oímos y vemos esto:

Nosotros visitar el pabellón compuesto
Carro bicicleta ciclón palacio
Siempre se ven peatones
Esperan en la esquina del ojo
Una rueda el barrio un sánduche un tranvía

Hay la intención evidente de plasmar situaciones, estampas cotidianas, hay la voluntad de dejarnos oír el bullicio urbano. Ese verbo en infinitivo del primer verso no es casual; es una contundente burla al mal dominio de la lengua de adopción entre tantos inmigrantes de un rincón y otro del planeta «reunidos» en ese *square* londinense. Hay una voluntad irónica, sin ninguna duda. Y todo eso en efecto se oye y se ve, pero como si el anhelo de trascendencia se estancara en imágenes marcadas por un profundo desasosiego junto al afán de burla. Tal vez por eso se ha dicho de esta poesía que «la verdad central [...] destroza y rompe sus

vínculos existenciales para concentrarse en una búsqueda lúdrica del verbo» (Silva-Santisteban 2002: 23). Aun así es posible entrever un ojo, un oído, un sentimiento atento al palpar del lugar y el tiempo desde el que habla esa voz.

De la masa de los poemas publicados así como de los inéditos, tanto en francés como en castellano, han emergido diamantes y pedernales.

Ya nos hemos referido a *La tortuga ecuestre*: un diamante cuya recepción y encomio fue inmediato. No ha ocurrido lo mismo con su obra francesa, con la excepción de *Lettre d'amour*. Ni con la obra que el mismo Moro publicó en vida ni con la que su albacea fue dando a conocer a lo largo de los años: *Amour à mort* (París, 1957 y 1990), *Derniers poèmes/Últimos poemas* (Lima, 1976), *Ces poèmes.../Estos poemas...* (Madrid, 1987).

El anhelo de la publicación de *Amour à mort* era el despertar entre los lectores del francés, el interés por un poeta de una tradición extranjera, pero que desde los primeros días de su estancia en París había escogido pertenecer al universo de la lengua francesa; un interés, claro está, que fuera más allá de los linderos de los hispanistas especializados en estudios poéticos que sí han permanecido atentos al extraño caso de la poesía «francesa» escrita por Moro. En ese sentido precisamente, una visita en la red al sitio consagrado a André Breton y la búsqueda entre la impresionante información que proporciona sobre la personalidad, vida, obra y repercusión internacional del poeta francés, y su relación con Moro, nos pone ante un documento revelador. Al referirse al poema autografiado y titulado *Poème Hommage à André Breton* con

fecha de 1932, se añade que ha sido escrito por un tal César Moro, un surrealista menor («un certain... ce surréaliste mineur»)⁶.

¿Cómo explicar esta situación? Intentando una explicación se ha argüido, por una parte, que dicha obra fue escrita en una lengua «llena de extraños juegos de palabras propiamente intraducibles a otra lengua, por lo menos conservando su carga poética»⁷. Se ha sugerido asimismo que sus potenciales lectores de lengua francesa, en el caso de que lo leyeran, no entenderían sus juegos fonéticos que, en el fondo, son una fusión de español y de francés. En ese proceso se podría conjeturar incluso que el poeta hubiese optado por esa vía extraña «porque él era un poeta extrañado y en cierto modo extranjero de nacimiento, si se puede decir».

Aun así, queda en claro que toda la poesía de Moro está marcada por la obsesión del amor. En sus piezas más logradas estamos ante un amor vivido y confesado en lucha permanente de la dicha y la luz confrontadas con las ideas más sombrías y fatales para terminar todo imbricado de manera inseparable. En *Amour à mort/ Amor a muerte* su poesía está impregnada de un vivo

⁶ <http://www.andrebretton.fr> Poème autographe titré: *Poème Hommage à André Breton -Paris*. D'un certain César Moro, cet «Hommage à André Breton» daté de juin 1932. Si l'histoire n'a pas retenu le nom de ce surréaliste mineur, au moins la dédicace atteste-t-elle que par delà les ruptures (crise de 1929-1930 aboutissant au pamphlet *Un cadavre, affaire Aragon* plus récemment), le mouvement et la personne de Breton continuent de susciter les adhésions. Ce début des années 1930 voit en effet une nouvelle phase dans l'histoire du mouvement, qui continue à traverser des crises mais connaît une manière de consécration: reconnaissance internationale, adhésions spontanées. Le mouvement, sans qu'il soit pour cela nécessaire de l'imposer comme dans les années 1920, fait désormais référence.

⁷ Américo Ferrari. <https://www.scribd.com/document/284232168Cesar-Moro-Port-Americo-Ferrari>.

sentimiento de soledad y por la búsqueda de otros cuerpos en escenarios extraños.

Aparecen en estos poemas unas presencias señaladas, los Dioscuros, que fueron en la mitología hijos gemelos de Zeus y de Leda y que en los parajes míticos de la costa del Perú, en las playas de Lima que frecuentaba el poeta parecen haber encarnado en esos dioses oscuros que probablemente habitaban los cuerpos de jóvenes bañistas de la playa de Agua Dulce y otras de esa costa. El erotismo se funde en estos poemas con una especie de adoración o espacios de culto que brillan como lugares sagrados⁸.

Moro solo vivió ocho años en Francia. Desde que se retiró de París en 1933 rumbo a Londres, para embarcarse con destino a Lima a fines de ese año, no volvió a poner los pies en la sociedad cuya lengua había adoptado. Tal vez por eso mismo en esa lengua suya cunden los «claros deslizamientos de tonalidades y de formas que extrañan el verbo español», como ha sostenido Armando Rojas a propósito de *Estos poemas*⁹. Escarceos en realidad muchas veces anodinos en la medida en que el código de su «francés» puede ser fácilmente restituible por el traductor al castellano. Más complicado podría ser, supongo, para el traductor al inglés o al alemán enfrentarse con las experiencias lúdicas que cunden en esta poesía.

Por ejemplo esta entre tantas otras de *Trafalgar Square*: «Vous êtes dans le 3 / Un 20 grandissant sans

⁸ Américo Ferrari. http://www.revistazunai.com/ensaios/americo_ferrari_cesar_moro.htm.

⁹ Armando Rojas. <http://sol-negro.blogspot.fr/2017/04/armando-rojas-cesar-moro-un-civilizado.html>.

16». ¿Cómo ha de salir el traductor de esta situación? ¿Limitarse a la transcripción de una palabra tras otra y aterrizar en el insulso: «Está usted en el 3 / Un 20 aumentando sin 16» o asumir los riesgos de descifrar la pirueta fonética: «Se halla usted en la estrechez / Hay un viento que crece sin cesar» o, mejor, «Se halla usted en peligro / Hay un vino que crece sin cesar»?

De ese tipo de juegos fonéticos tan presentes en *Trafalgar Square* también está poblado el segmento aquí identificado como *Poemas (1948-1952)*, un conjunto marcado por una fuerte voluntad irónica, por la exacerbación de los aspectos lúdicos y la intención de plasmar situaciones y estampas cotidianas: el poema concebido prácticamente como un diario de batallas afectivas. Y en más de uno de ellos nos encontramos con la recuperación de verdades vinculadas a la realidad existencial.

Como lo señalé al inicio, me refiero singularmente a la serie designada como *Dieu était à la porte / Dios estaba a la puerta*, escrito entre abril de 1952 y mayo de 1953. Se compone de once versículos poblados de imágenes fulgurantes, «diurnas» dice la voz lírica, pero todo el conjunto parece emerger de una oscuridad luminosa. «Somos escogidos por el deseo. Nace por doquier el deseo que no nos volverá a encontrar». Así afirma la voz antes de enunciar, cerrando el poema, «Dios estaba a la puerta».

¿Quién es Dios en la poesía de Moro?

Si en el ciclo de *La tortuga ecuestre* Antonio era Dios, en esta serie Dios es cualquier ser humano que vigila para no envejecer, como se puede leer en el inicio de la primera parte: «El peatón oscuro irradiaba asumiendo la única luz de noche. La sombra amada

de sus piernas estaba inmersa en el oleaje y sus pies pisaban el corazón inocente del prodigio». Esta primera parte está fechada en la noche del tránsito de abril a mayo de 1952. La segunda parte fue escrita o corregida en tres fechas. El primer acercamiento es del 19 de mayo de 1953, el segundo ocurre siete días más tarde —26 de mayo— y el tercero es del 30 del mismo mes. En la segunda se explicita que Dios no solo es cualquier hombre de la playa; más precisamente es un veraneante ocupado en acondicionar las cabinas playeras:

Dios estaba a la puerta. En su cabina playera de verano. Nadaba transportando tiendas. En la luz sofocante cabía el gris claro de innumerables pupilas. Dios barría delante de su puerta y rastrillaba los pasillos entre las carpas. ¿Había dormido Dios con su mujer e inauguraba nupcias eternas? Al día siguiente su mujer fue expulsada y él vino a instalarse en el lecho divino del hada Mogador.

La lucidez conducida hasta las simas de la mordacidad.

«Traducir a Moro es una aventura apasionante pero a menudo decepcionante y a veces imposible», ha sostenido Américo Ferrari. Es apasionante cuando el lector privilegiado se confronta con diamantes. El peligro está en los pedernales que al ser sometidos al proceso de recreación en otra lengua terminen reventando entre las manos del traductor con sus afilados ángulos.

No lo negaré. A lo largo del acercamiento a los poemas que quedaban sin traducir, en no pocas oportunidades el traductor se encontró con situaciones en las que pareciera que el poeta estuviese sumido en la

pura experiencia lúdica y que, por lo mismo, se hallaba ajeno a la legibilidad de sus poemas. No negaré tampoco que en esta zarabanda lúbrica y lúdica a la vez, emerge, de pronto, la crueldad de una lucidez para observar su propia vida y renovar el compromiso de cada instante en el amor más oscuro, sin fe, sin aliento, y al mismo tiempo más luminoso precisamente por su cinismo. Emerge también la comprobación de que su historia personal es historia sagrada en los términos más banales, habitada por la idea de ese dios que barre las playas, rebosante de su amor.

Estamos lejos de los escenarios parisinos del profesor de tangos en las *boîtes* para rendir homenaje a sus amigos surrealistas. Estamos lejos de las preocupaciones lingüísticas y humorísticas del *square* de los inmigrados en el centro de Londres. Estamos lejos de la zarabanda tormentosa con el dios Antonio. Estamos, como lectores, ante escenarios en los que es posible visualizarlo, junto a su dios, con cualquier dios, con la batuta en alto, dirigiendo la danza pagana en la oscuridad de Lima.

Sin embargo, ese Dios en el conjunto *Últimos poemas* (1953-1955) se difumina dentro del hombre que se autocontempla: «Llego a mí mismo / No hay ya cielo ni dios / Y lo que imaginaba diverso / No es sino la unidad del ojo del muerto / Porque siempre he existido». Así resuena la voz del hablante en el primero de los poemas que componen el conjunto. En su recorrido, el lector se encontrará con el regreso de César Moro a dos imágenes de *Trafalgar Square*, aquellas observadas pocos días antes de embarcarse de regreso desde Europa a su tierra natal. Nadie sabe hasta ahora qué pudo haber

ocurrido en esos días de espera de la nave que lo regresaría a Lima para que las imágenes de Londres hayan perdurado prácticamente hasta sus últimos días. En los *Últimos poemas* hay incluso uno que lleva el mismo título de su célebre poemario; pero en este componente no estamos frente a las imágenes que nos ponían ante la singularidad de un mundo polifónico. En cambio sí habita en él la revelación de su naturaleza más profunda: «Soy aquel que no muere aquel que existe desde siempre / Sencillo pero difícil de sujetar»: el Dios que él mismo ha descubierto en sí. El otro poema titulado *El sombrero sobre Trafalgar Square*, fechado el 13 de abril de 1955, sí parece extraído del libro publicado por el mismo autor un año antes, como si se tratara de la recuperación de una estampa descolgada del conjunto. Más adelante, el poema con el que cierra su sublime gesto ante la poesía, es una prosa. ¡Pero qué prosa tan cargada de verdad poética! «La imagen que se aleja en el espacio pero impresa para siempre me hace trastabillar y rarifica el aire». Faltan tan solo unas cuantas sentencias lapidarias para cerrar el poema: «Una vida no explica nada. Todo está tan lejos, viene de tan lejos y se va tan lejos. La apariencia que se aleja me mata».

«¡Paciencia, demarcación e infierno!».

César Moro no volvería a escribir nada semejante después del 15 de agosto de 1955, o no se ha encontrado entre sus papeles ninguna huella en ese sentido. Consciente de su propio derrotero, el poeta Moro dejaba bien demarcado su propio espacio dentro de la poesía.

En *Razón y pasión en Moro*, Mirko Lauer dejó señalado: Moro «era un radical que precisaba un lenguaje que no fuera rescatable por el sistema, y de hecho el

surrealista no lo parecía en esos años; era un joven iracundo que valoraba su furia y entendía que ella era su mejor arma de defensa». Y luego agrega una interrogante central dentro de ese universo: «¿qué es lo más francés en esos poemas además del idioma mismo?» Y él mismo señala: «Quizá el dato más evidente sea el gusto por el juego de palabras humorístico, eufónico y aliterativo que los surrealistas en general tienen, pero que en Moro llega a niveles casi cabrerainfantinos [...]» (1990: 142). Se puede discutir el adjetivo final de esta afirmación, pero la verdad eso tiene poco relieve. Hay algo mucho más importante en las reflexiones de Lauer. En efecto, aparte de las alusiones a los poetas surrealistas, de la poesía publicada por Moro no se desprenden mayores imágenes de Francia o de París, como sí las hay sobre Londres. El lector atento sin embargo se dará pronto cuenta de que en la poesía de Moro, tal vez a pesar suyo, habla de la vida en relación con el Perú.

Habla de la necesidad de luchar contra el peso de las generaciones muertas que oprime el cerebro de los vivos, del imperativo de enfrentarse a nuestras pequeñeces de país pequeño [...] Pienso que a pesar de la amistad con el idioma francés y de los amigos mexicanos, en ninguna parte fuera del Perú pudo, puede, César Moro ser César Moro, es decir no ser César Alfredo Quíspez Así...

Allí reside la clave de la aventura de Moro: salirse del canon aún a riesgo de permanecer sumido en el olvido durante décadas.

Como acercándonos al final conviene recordar ahora el análisis de Helena Usandizaga a propósito de uno de los aspectos poco estudiados dentro de la obra

de César Moro. Ella nos advierte que se tiende a leer esta obra polifacética «como si se tratara del drama autobiográfico generado por la violencia enunciativa que define el estilo [...] Esto es cierto sólo en parte: en los diferentes textos el sujeto textual realiza operaciones diferentes y por ello no es lógico transitar sin cuestionamiento de un tipo de texto a otro» (2003: 118-127). La voz profética que campea en sus textos, la voz enunciativa de la desposesión amorosa, y su respectivo componente sacrificial, sostiene Usandizaga, «se explica también en términos de la estrategia desplegada por la pasión extrema». En su argumentación señala, por ejemplo, que en las cartas de amor falta un elemento decisivo de su tono poético, la violencia como manera de relacionarse con el mundo. Y eso le lleva a sostener que «en el tono se reelaboran las actitudes críticas y analíticas de los ensayos para trascender los límites de la autobiografía».

El mismo Moro ha sostenido en *Los anteojos de azufre* que la poesía es «la guarida de las bestias feroces, el advenimiento de la era antropófaga, la selección de los peores instintos, de los instintos de asesinato, de violación, de incesto...» El tono de Moro en los ensayos cambia. En su reflexión ensayística «Moro define la combustión con la que arden sus textos y... propone la transgresión que la propicia». En un intento de esclarecer su enraizamiento, su voluntad de permanecer entre nosotros aun considerándose ajeno, Moro se refugió intelectual, estética e ideológicamente en la imagen fulgurante y bella del antiguo Perú para oponerla «a la sordidez y vulgaridad de la vida moderna; en ella se refugia como poeta, y esa imagen, según él,

pertenece a los poetas». Concluye Usandizaga sugiriendo que hallar refugio en el mundo de las antiguas civilizaciones era para César Moro no un acurrucarse en la referencia arqueológica, sino «una percepción estética extrema que implica una manera de arder en la belleza y lo sagrado...»

Así, César Moro, un brujo escapado de las cavernas del infierno, adquiere mayor transparencia.

Pero esta visión que ahora se desprende de la obra de Moro no siempre ha sido así. No ha sido así porque durante decenios permaneció oculta en la soberbia del autor. Oculta en el tejido de las dos lenguas. Oculta en los baúles de su albacea. Oculta en los nudos de la burocracia literaria internacional. De todos esos lugares ha ido saliendo poco a poco gracias a la devoción de sus amigos, a los intérpretes de su música, a los estudiosos de sus secretos.

En Francia, en la colección Archivos, terminó cuajando en un grueso volumen en cuyas páginas está la evidencia misma: las tres cuartas partes de la obra escrita por el poeta residen en las entrañas de su lengua de adopción.

En Lima, en la edición de la Academia Peruana de la Lengua, ha dado a luz la hazaña de cinco volúmenes, es decir, la imagen completa de César Moro en las dos lenguas en las que navegó su existencia. Así reluce mejor su aureola solar navegando en la noche del universo, regando a su paso las luces de la renovación permanente y el anhelo de vivir más allá de la poesía, dentro y fuera de ella.

Ahora sí, señaladas las atingencias precedentes, antes de bajar el telón, me atrevo a sostener que vista

desde cualquier ángulo, la obra entera de César Moro emerge como un gigantesco flujo volcánico. Viene desde el fondo de la noche, desde las entrañas del planeta y expande sus aullidos y sus pepitas de oro, sus gritos poblados de diamantes y piedras extrañas, sus silencios, sus lágrimas y carcajadas como si fuera un canto diabólico. Un canto de ángeles furiosos. Un canto fúnebre en francés y en castellano, pero entonado con la misma tinta: la pasión. Se trata de un canto de inmolación en las hogueras del placer. Se trata de un himno solar a las turbulencias del amor.

Bibliografía

DEL RÍO SURRIBAS, Juan Manuel. «El andamio que cruje». Estudio de las traducciones literarias de Emilio Adolfo Westphalen», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 43. 2014, págs. 395-418.

ESTELA, Carlos y José Ignacio PADILLA (eds.). *Amour à Moro: homenaje a César Moro*. Lima, Signo Lotófago, 2003.

FERRARI, Américo. «César Moro y su obra poética», en *La soledad sonora: voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2003, págs. 229-238.

_____. *Traducción y bilingüismo: el caso de César Moro*. <http://www.auroraboreal.net/actualidad/la-columna-de-americoferrari/1206-traduccion-y-bilingueismo-el-caso-de-cesar-moro> (revisión 27 de noviembre, 2016).

_____. *César Moro y su obra poética*. <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com.es/2016/01/americoferrari-cesar-moro-y-su-obra.html> (revisión 27 de noviembre, 2016).

_____. *Lord Moro en las moradas del amor*. http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/SITIO%20MORO/CONTENIDOS/articulos/03_FERRARI.pdf (revisión 27 de noviembre, 2016).

LAUER, Mirko. «Razón y pasión en Moro», en *Hueso Húmero*. N° 27. Lima, 1990, pág. 142.

MORO, César. *Amour à mort et autres poèmes*. París, Orphée/La Différence, 1990.

_____. *La poesía surrealista*. Colección El Manantial Oculto. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

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

_____. *Obra poética completa*. Edición crítica. Coordinadores: André Coyné, Daniel Lefort, Julio Ortega. Primera edición. Colección Archivos. Poitiers, CRLA, 2015.

_____. *Obra poética completa*. 5 tomos. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Academia Peruana de la Lengua/Sur Librería Anticuaría, 2016.

SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. Caracas, Monte Ávila, 1975.

USANDIZAGA, Helena. «Saber y violencia en los ensayos de César Moro», en ESTELA, Carlos y José Ignacio PADILLA (eds.). *Amour à Moro: homenaje a César Moro*. Lima, Signo Lotófago, 2003, págs. 118-127.

VARGAS, Rafael. «Notas acerca de la relación entre César Moro y André Breton», en ESTELA, Carlos y José Ignacio PADILLA (eds.). *Amour à Moro: homenaje a César Moro*. Lima, Signo Lotófago, 2003, págs. 106-110.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo. «Le chateau de grisou», en ESTELA, Carlos y José Ignacio PADILLA (eds.). *Amour à Moro: homenaje a César Moro*. Lima, Signo Lotófago, 2003, págs. 13-15.