

Visiones del surrealismo, versiones del yo: César Moro y la traducción

Andrea Gremels

Goethe-Universität Frankfurt am Main /

École des Hautes Études en Sciences

Sociales

a.gremels@em.uni-frankfurt.de

Résumé :

Cet article analyse la figure de César Moro en tant que traducteur culturel, à partir de deux textes : son poème "Lettre d'amour" de 1944 et son essai "Coricancha" de 1943. L'auteur analyse deux problématiques centrales : la traduction en poésie et le lien entre l'histoire personnelle de l'auteur et l'histoire du Pérou.

Mots-clés : César Moro, bilinguisme, déterritorialisation, traduction culturelle

Resumen:

Este artículo analiza la figura de César Moro como un traductor cultural, a partir de dos textos: su poema "Lettre d'amour-Carta de amor" de 1944 y su ensayo "Coricancha" de 1943. La autora analiza dos problemáticas centrales: la traducción en poesía y el vínculo entre la historia personal del autor y la historia de Perú.

Palabras clave: César Moro, bilingüismo, desterritorialización, traducción cultural

Abstract:

This article observes the figure of César Moro as a cultural translator, based on two texts: his poem "Lettre d'amour-Carta de amor" (1944) and his essay "Coricancha" (1943). The author analyzes two central topics: translation in poetry and the link between the author's personal life and the history of Peru.

Keywords: César Moro, bilingualism, deterritorialization, cultural translation

En 1961, el poeta argentino Aldo Pellegrini publica *Antología de la poesía surrealista*, una colección importante que ha formado dos generaciones de lectores hispanoamericanos en su conocimiento de este movimiento vanguardista que se proponía cambiar la realidad a través del sueño, el inconsciente y la irracionalidad. Curiosamente, en su antología Pellegrini sólo reúne a poetas de lengua francesa que él mismo tradujo al español. El único autor hispanoamericano en la compilación es el surrealista peruano César Moro, a quien Pellegrini quiere rendir homenaje porque "tanto ha hecho por la difusión en habla castellana de los poetas surrealistas franceses" (10).

Moro es un intermediario muy importante del surrealismo entre Francia y América Latina dado que su vida transnacional lo lleva a París en el año 1925, le hace retornar a Lima en 1933, buscar refugio en México entre 1938 y 1948, y, finalmente, volver a Lima donde fallece en 1956 de leucemia (Hourdin 17). En *Versiones del surrealismo*, publicada en 1974, Julio Ortega compiló todas las traducciones que Moro hizo de los textos surrealistas de Hans Arp, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Jacques Réverdy y Leonora Carrington.

Pero Moro no sólo forma parte de la *Antología de la poesía surrealista* por sus méritos de promover el surrealismo francés en América Latina a través de sus traducciones, sino también porque es un poeta francófono. Durante su estancia en París en los años 20 cambia su lengua literaria y a partir de 1929 escribe la mayor parte de su obra en francés, aun después de que vuelve a vivir y a publicar en México y Perú. ¿Por qué este cambio de lengua? ¿Pretendió ser un afrancesado que, adhiriéndose al surrealismo, negó su lengua materna, vinculada a una sociedad conservadora, "sórdid[a] como un tonel vacío", como describe el Perú de los años 30 después de su vuelta de Europa (*Los anteojos* 617)? ¿Es el francés la lengua de su liberación que implica incluso la rebeldía del poeta homosexual contra las normas sociales rígidas de su sociedad de origen? ¿Y qué vínculo hay entre el cambio de lengua y la constitución de una subjetividad en la poesía de Moro?

Últimamente, el *bilingüismo* o *translingüismo* del autor ha suscitado el interés de la crítica, que lo considera no sólo como algo que le ha restringido –porque su decisión por el francés fue poco favorable con respecto a la difusión de su obra– sino también como algo que ha enriquecido su universo poético (Lefort 117; Hourdin 30-42; Nicholson 85; Westphalen, "poeta híbrido" 171)¹.

¹ Gaëlle Hourdin y Yolanda Westphalen analizan la interpenetración sonora y la hibridez lingüística en la poesía de Moro. Daniel Lefort ofrece un análisis detallado de sus (pocos) poemas bilingües, y Melanie Nicholson pone el énfasis ante todo en la recepción de su poesía.

César Moro es un poeta desterritorializado. Incluso dejó atrás su nombre natal –Alfredo Quíspez Asín– para identificarse con la antigua cultura de los moros en la península española. Al vivir y escribir entre mundos, pertenece al grupo de los *hombres traducidos* –*translated men*–, escritores que, en el sentido que menciona Salman Rushdie, constantemente se mueven entre diferentes culturas, lenguas y geografías, y por ello, consideran su lugar de origen siempre desde una distancia (13). En este contexto, propongo considerar a Moro no sólo como traductor literario, sino también como traductor cultural que logra trasladar el surrealismo a América Latina y que transforma su identidad cultural a través del surrealismo.

Me enfocaré en dos textos de Moro para indagar en estas formas y dinámicas de traducción subjetivas y culturales. Con el ejemplo de "Lettre d'amour – Carta de amor" de 1944, discutiré cómo el poeta desarrolla su propia visión del surrealismo basado en el concepto de *amour fou*, tal como lo plantea André Breton. A través de su visión surrealista, Moro crea al mismo tiempo una versión del yo que va a la búsqueda de sí mismo para sólo (re)encontrarse en el otro. Con respecto a su historia de traducción, "Lettre d'amour" es el único poema que, durante su vida, fue publicado en ambas lenguas –francés y español–². El original vio la luz en las ediciones *Dyn*, dirigidas por el pintor Wolfgang Paalen en México. Cuatro años más tarde sale la versión española en el quinto número de la revista *Las Moradas*, fundada por Moro y su amigo Emilio Adolfo Westphalen, quien hizo la traducción. Esta vía de traducción no sólo me permite reflexionar sobre el surrealismo transversal en América Latina, sino también sobre la traducción poética que muchas veces se concibe como tarea imposible, porque como género que se basa principalmente en el lenguaje mismo –su ritmo y su sonido–, transferir la poesía de una lengua a otra significa reescribirla³.

Hay otro texto que vincula a Moro con el proyecto *Dyn* de Paalen y con el grupo de los surrealistas exiliados en México durante la Segunda Guerra Mundial: su ensayo "Coricancha", que se publica en 1943 en el quinto número de la revista *Dyn*, el "Amerindian number", dedicado a las culturas indígenas de las Américas. Se

² Casi toda la obra de Moro se publica póstumamente. En el siglo XXI, prácticamente al mismo tiempo, se publican dos ediciones de su *Obra poética completa*, una en 2016 en Lima, editada por Ricardo Silva-Santisteban (4 tomos). La otra edición de la *Obra poética completa* es un proyecto transatlántico entre Argentina y Francia y fue editada por André Coyné, Daniel Lefort y Julio Ortega. Me apoyaré en este último, usando la abreviación OPC.

³ Por la cohesión entre el significado y el sonido en la poesía, Hans-Georg Gadamer sostiene que la traducción poética sólo puede acercarse al original, pero nunca reproducirlo de manera equivalente (252-253). En el mismo sentido, desde una perspectiva semiótica, Roman Jakobson se apoya en el mismo argumento enfatizando que la poesía es por definición intraducible (265).

trata de una traducción inglesa de *Biographie péruvienne*, un texto que –en su versión original francesa– nunca fue publicado durante su vida⁴. En este ensayo, Moro crea una versión del yo, sobre todo porque lo presenta como *biografía*. Sin embargo, en la compilación de *Dyn* tiene más bien la forma de un texto antropológico. La manera en que vincula su historia personal con la historia precolombina de Perú muestra –en el marco de la traducción cultural– cómo transforma su identidad y la reinventa a partir de los mitos incaicos y a través de una poética surrealista.

Moro y su *amour fou*: "Lettre d'Amour – Carta de amor"

Después de desterrarse de Perú en 1938 y escoger México como tierra de acogida, Moro tiene una fase de extrema productividad. Además, colabora intensamente con el grupo de surrealistas que huyeron de Europa por la Segunda Guerra Mundial. Junto con Paalen, por ejemplo, organiza la *Exposición internacional del surrealismo* en 1940. Su período en México también está vinculado a una experiencia que cambia su vida: su *amour à mort*⁵ con Antonio Acosta Martínez, un joven militar con quien mantiene una relación amorosa entre 1938 y 1939. A él están dirigidos casi todos los poemas de *La tortuga ecuestre*, otra antología que solo se publica póstumamente en 1957 por André Coyné. Según Hourdin, el hecho de que Moro *retorna* al español como lengua poética en estos años tiene que ver con la intensidad de esta experiencia amorosa y con el idioma de su destinatario. Unos años después, cuando revisita esta pasión desde la distancia, vuelve a escribir su poesía en francés (Hourdin 180-181)⁶.

El poeta escribe "Lettre d'amour" en 1942, entonces en el período de lejanía a la experiencia directa. Si la decisión para escribirlo en francés hubiera sido pragmática, sería porque el idioma principal de las *Éditions Dyn* fue el francés. Sin embargo, las pequeñas ediciones publicadas allí no tenían una gran difusión; el valor artístico era mucho más importante para Paalen. Tanto *Lettre d'amour* como *Château de grisou* de 1943 salieron con un tiraje de solamente 50 ejemplares. Alice Rahon (para entonces la esposa de Paalen) hizo el diseño de la portada, en que el título está traducido a múltiples lenguas, desde el alemán "Liebesbrief" o el español "Carta de amor" hasta las lenguas que tienen otro sistema

⁴ En español fue publicado treinta años después por André Coyné, en *Suceso*, dominical de *Correo*. Lima, 28 de marzo de 1976, 9 y 12.

⁵ Título escogido por André Coyné para una antología poética de Moro. Con respecto al bilingüismo de Moro, juega con la homofonía entre "à mort" y "amor" y hace hincapié en la fuerte vinculación entre ambos temas en su poética.

⁶ Esto es lo que sostiene Coyné en el prefacio de *Amour à mort* (4). Hay que resaltar que Moro siempre siguió escribiendo la prosa en español. El cambio de lengua se constituye más radicalmente en la poesía.

de escritura como el árabe, el japonés y el ruso. Así, hace hincapié tanto en la universalidad del amor en tiempos de guerra, como en el translingüismo de Moro.

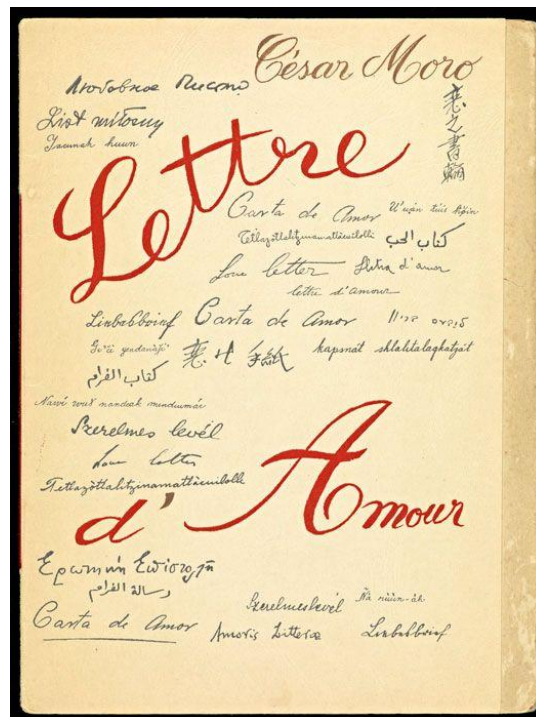


Imagen 1: Diseño de "Lettre d'Amour" por Alice Rahon. Getty Research Institute, Los Angeles, 980029.

El translingüismo se manifiesta además en la vía de la traducción española que Westphalen hizo para la revista *Las Moradas* (n. 5), y que fue examinada y aprobada por el autor, como Pellegrini supone (10). Esto muestra la posición radical del poeta peruano hacia el cambio de lengua, tal que escribe su poesía en francés en tierras hispanoamericanas y que incluso no se ocupa él mismo de traducirla, aunque este es su oficio. Propongo analizar este caso de re-traducción a través de la comparación de algunos ejemplos de la versión original y de la traducción realizada por Westphalen.

Además, "Lettre d'amour" nos revela cómo Moro tradujo el surrealismo a su propio universo poético. El poema refleja la búsqueda de Moro de "renombrar el amor", como sostiene Yolanda Westphalen (*La poética* 10). En un sentido más concreto, es también una búsqueda por renombrar una idea principal del surrealismo, *l'amour fou*, que, según Breton, revela otro conocimiento de la vida y del pensamiento que se descubre, más allá de la racionalidad, a través del deseo, del azar y de la locura. Al igual que Breton, el amor, el erotismo y el deseo son los fenómenos principales de autoconocimiento para Moro. Sin embargo, el amor es también la razón por la cual el poeta peruano finalmente se distancia del surrealismo a partir de 1945. Lanza una fuerte crítica

hacia el ensayo de Breton *Arcane 17*, en que éste expresa su convicción platónica que cada persona busca una contraparte única en el otro sexo, una afirmación "tan gratuita, tan obscurantista" para Moro, no sólo porque le parece no indagar suficientemente en el psicoanálisis del amor como una necesidad de significado ya determinada a partir de la infancia, sino también porque excluye las relaciones homosexuales (*Breton Arcane 637*).

En "Lettre d'amour", la indagación en el deseo es una búsqueda de significado que tiene un carácter sumamente íntimo y personal porque está vinculada a la experiencia vivida con Antonio Acosta, a quien Moro escribe varias cartas –en español– en que expresa su pasión devastadora. En una de ellas dice: "Estoy libre del deseo. Vivo al interior de él y siendo él ya no sufro de él. Ya no vivo sino en el deseo" ("Cartas" 63). Esta fusión incondicional con el deseo revela la consumación amorosa de Moro que se disuelve y se transforma en pasión. Según Mario Vargas Llosa, es sobre todo allí donde se expresa el surrealismo de Moro, en este "amor-pasión, el temible amor surrealista, carnal y concreto, excluyente y total" (*Carta 185*). Por encontrarse ligado a esta búsqueda existencial y totalizante de su propio yo, se puede considerar el amor loco de Moro casi como una radicalización del *amour fou* de Breton.

En "Carta de amor" ya no se refleja la presencia de la pasión devastadora, sino su ausencia. Es la fase que corresponde a la vuelta del autor a la lengua francesa y en que la poesía de Moro se caracteriza por una reflexión sobre la ausencia y la memoria. Esta última está interrogada en la tercera estrofa:

Ton sourire n'était-il pas le bois re-
tentissant de mon enfance
n'étais-tu pas la source
la pierre pour des siècles choisie pour
appuyer ma tête ?
Je pense ton visage
immobile braise d'où partent la voie
lactée
et ce chagrin immense qui me rend
plus fou qu'un lustre de toute beauté
balancé dans la mer. (Moro,
« Lettre » 181)

¿No era tu sonrisa el bosque reso-
nante de mi infancia
no eras tú el manantial
la piedra desde siglos escogida para
reclinar mi cabeza?
Pienso tu rostro
inmóvil brasa de donde parten la vía
láctea
y ese pesar inmenso que me vuelve
más loco que una araña encendida
agitada sobre el mar. (Moro, *Carta*
184)

Este fragmento del poema muestra cómo el yo lírico se funde en el tú hasta convertirlo en el símbolo de su propio origen, la tierra de su infancia. La metáfora de la "piedra desde siglos escogida" remite a la firmeza y la solidez de este amor y ratifica al mismo tiempo su valor eterno. El tema de la eternidad corresponde al de la infinitud expresado en la "vía láctea" que el yo encuentra en el rostro amado. La memoria de la dicha paradisíaca

de esta comunión total interfiere con el infierno doloroso que el yo siente por su ausencia. La locura está situada entre estos polos de la experiencia amorosa. En la comparación del original con la traducción destaca el último verso de la cita, que es el único en que Westphalen intervino semánticamente. Traduce "un lustre de toute beauté" a "una araña encendida", una imagen que evoca tanto la lámpara del techo como el animal. Además, cambia la atribución que remite a la belleza por una que radica en el campo metafórico del fuego y, entonces, expresa más intensamente la cualidad intensa y *ardiente* tanto del amor loco como del dolor de la pérdida. En este verso, la polisemia producida en la traducción crea una imagen mucho más ambigua y surrealista que el original. Se diferencia además de la traducción de Ricardo Silva-Santisteban que dice: "y esta inmensa desazón que me torna más loco que una lámpara bellísima balanceada sobre el mar" (Moro, *Carta* Tomo II 129).

El tema de la ausencia hace que el amor loco se vea representado, ante todo, como una experiencia de la negación total, o una sensación de la nada:

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

Toda idea de lo negro es débil para ex-
presar la larga ululación de lo negro so-
bre negro esplandeciendo ardiente-
mente.

Je n'oublierai pas
Mais qui parle d'oubli
dans la prison où ton absence me
laisse
dans la solitude où ce poème
m'abandonne
dans l'exil où chaque heure me
trouve. (Moro, « *Lettre* » 181)

No olvidaré nunca
Pero quien habla del olvido
en la prisión en que tu ausencia me
deja
en la soledad en que este poema me
abandona
en el destierro en que cada hora me
encuentra. (Moro, *Carta* 184-185)

En este pasaje del poema se destaca la manera en que Moro trata de potenciar lo negro llevándolo a un cúmulo en el que se desdobra hasta estallar y arder. En el original, Moro usa el verbo "éclater" que en francés tiene esta doble connotación de un ruido violento y de algo que brilla bella y luminosamente. Aunque la traducción no puede transportar este doble significado, es notable que tanto Westphalen, quien usa "negro esplandeciendo", como Silva-Santisteban que lo traduce a "esplendiendo", tratan de resaltar la cualidad brillante y luminosa de la negritud, produciendo así un oxímoron en que la oscuridad absoluta y el esplendor magnífico de la luz se fusionan radicalmente. Con este verso, Moro alude entonces tanto al amor como al dolor de la ausencia en sus extremos. Estos sentimientos siguen vivos en la memoria, como acentúa el verso "No olvidaré nunca". Allí, Westphalen intensifica la negación en su traducción por el uso de "nunca" que no figura

en el original que dice "no olvidaré". Al mismo tiempo, el olvido es una fuerza amenazante que agudiza la desesperación, como sostiene Vargas Llosa: "La imaginación y la memoria reviven la felicidad sólo momentáneamente, pero son un débil sostén: ésta puede esfumarse en cualquier instante" (*Carta* 187-188).

Contrario a su presencia violenta, se encuentra entonces la ausencia del amor que aboca al exilio del yo lírico. La subjetividad del yo lírico se revela a varios niveles. A nivel psíquico se siente aprisionado porque la memoria al amor perdido no le libera. A nivel de la escritura y de la autoría, el poema revela que la creación poética está estrechamente vinculada a la vitalidad del amor. La escritura que revive este amor y lo revisita a través de la memoria, deja al yo, que ha vivido este amor y que ya no lo puede alcanzar, en el abandono y la soledad. La noción del exilio hace hincapié en un sujeto que, carente de amor, no pertenece a ningún territorio. Allí la versión española utiliza el término significativo del "destierro". El cuerpo del ser amado –y la ausencia de lo mismo– es el único espacio en que el yo puede vivir y por ello, es su única realidad: « Je pense à ton corps faisant du lit le ciel et les montagnes suprêmes / de la seule réalité » / "Pienso en tu cuerpo que hacía del lecho el cielo y las montañas supremas / de la única realidad" (Moro, *Lettre – Carta* 181, 184).

El sujeto poético se constituye entonces en este destierro, tanto como se ancla en la geografía del otro. La búsqueda de sí, es decir el auto(re)conocimiento encuentra la respuesta solo en el otro, en el poder incontrolable del deseo, en la presencia fantasmagórica e irreparable del ser amado, y también en el cambio de la lengua. En "Lettre d'amour" Moro se traduce a lo desconocido, para ir al encuentro de sí mismo en el territorio sin explorar que es el amor loco.

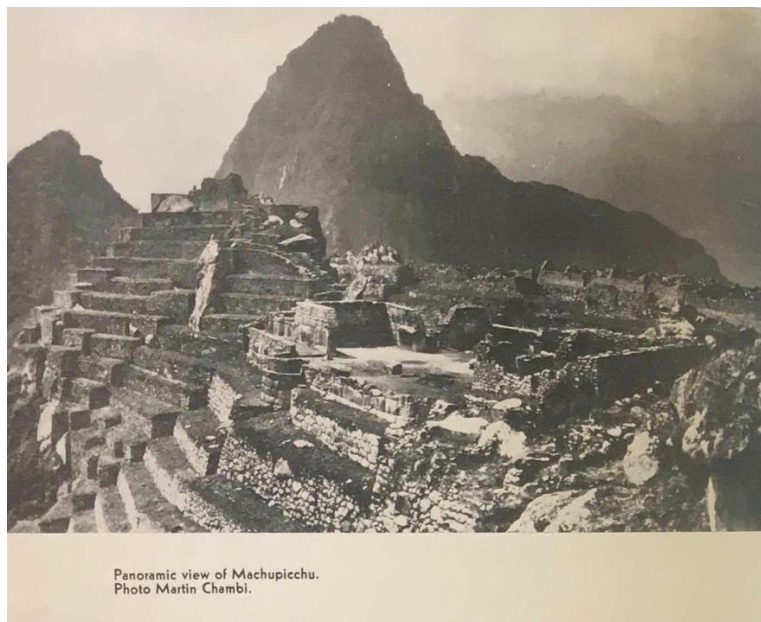
El Perú de César Moro: "Biographie péruvienne" –"Coricancha"

Aunque situado y publicado en México, el inglés es la segunda lengua de *Dyn* además del francés. Allí se manifiesta la desterritorialización cultural, lingüística y geográfica del surrealismo, especialmente en los años de la Segunda Guerra Mundial. El predominio del inglés en *Dyn* muestra que Paalen se quería posicionar contra André Breton, Max Ernst y Marcel Duchamp, quienes en el mismo año 1942 fundaron la revista cultural *VVV* en Nueva York. Con su artículo "Farewell au surréalisme" (*Dyn* 1, 26-27) Paalen intentó independizarse de Breton y plantear una visión surrealista diferente. Sin embargo, quería alcanzar el mismo público de lectores: los escritores y artistas europeos del exilio y sus colegas estadounidenses en Nueva York (Sawin 212). Además de César Moro, escritores/as como Henry Miller, Valentine Penrose y Anaïs Nin, y las/los artistas Alice Paalen, Eva Sulzer, Manuel Álvarez

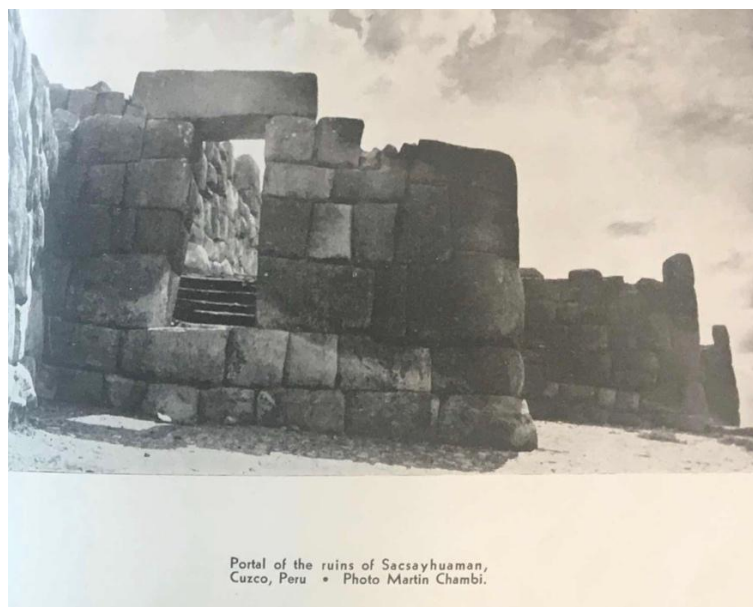
Bravo y Edward Renouf, quien desempeñó la función de codirector, regularmente contribuyeron a la revista *Dyn*.

La decisión de Paalen por la exclusión del español como lengua de la revista consta de una cierta perspectiva hegemónica⁷. No obstante, esta política lingüística contribuyó, especialmente en el "Amerindian Number", a que los textos traducidos al inglés de los autores latinoamericanos como Miguel Covarrutias, el principal interlocutor antropológico de Paalen en México (Garza Usabiaga 97), fueron accesibles por primera vez a un público anglófono. Esto es el caso de "Coricancha" de Moro que fue traducido –de acuerdo con el autor– por José Vázquez Amaral (ver Moro, "Biografía" 11).

El título se refiere al templo político y religioso más importante de los incas. Este sitio sagrado –en quechua *Quri Kancha* significa *recinto de oro*– fue casi completamente destruido durante la conquista. Sus restos, por parte reconstruidos como convento católico en el siglo XVI, se encuentran en el centro de Cusco. A través de su ensayo histórico en *Dyn*, Moro revisita algunos de los momentos más destructivos de la colonización de su país. Las imágenes del anfiteatro Kenko, del palacio Huayna Cápac y la fortaleza ceremonial de Sacsayhuaman en Cusco, que acompañan su ensayo, aluden a las ruinas que la conquista dejó en el paisaje peruano, y que bordean incluso la montaña imperiosa del Machu Picchu, como ilustran algunas fotos panorámicas.



⁷ La comparación con la revista *VVV* es interesante porque ésta es trilingüe – francés, español e inglés –, lo que fue una estrategia lingüística claramente anti-hegemónica.



Portal of the ruins of Sacsayhuaman,
 Cuzco, Peru • Photo Martin Chambi.

Imágenes 2 y 3: Fotografías que acompañan "Coricancha" de César Moro en *Dyn* 4-5 (1943): 76 y 78. Getty Research Institute, Los Angeles, 980029.

Sin embargo, "Coricancha" no es un texto antropológico en sentido estricto y por ello es una excepción en la compilación del "Amerindian Number"⁸, sobre todo si consideramos el título del texto original, "Biographie péruvienne"⁹. Además, hay que tomar en cuenta que tampoco se trata de una traducción en *sensu stricto* sino de una versión alterada y cortada en que sólo algunos pasajes corresponden al original. La traducción y el contexto de su publicación en la revista *Dyn* contribuyen entonces a la hibridez genérica de su ensayo que mezcla lo histórico y lo poético, lo antropológico y lo biográfico.

Su ensayo no sólo responde al interés de los surrealistas por las culturas indígenas precolombinas y sus saberes autóctonos, sino también a la corriente indigenista en el Perú de los años 30 y 40. Éste reclamaba una revisión de la historia del arte y la literatura a partir de la cultura indígena (Westphalen, *La poética* 117). Esta reivindicación fue contestada por los *hispanistas* que seguían viéndose dentro de la tradición española y que reprodujeron un

⁸ "Amerindian Number" muestra el nexo fuerte entre antropología y arte de vanguardia en la historia de las revistas surrealistas. No sólo *Minotaure*, revista publicada entre 1933 y 1939, sino también *Documents*, la revista dirigida por Georges Bataille entre 1929 y 1930, pueden haber servido como modelos para *Dyn*.

⁹ Últimamente se le ha dado mucha importancia a este ensayo. Tanto Coyné en *OPC* como José Antonio Chang Escobedo lo ponen en primer lugar en *Homenaje a César Moro al centenario de su nacimiento* de 2003. En la obra crítica editada por Silva-Santisteban se añade el manuscrito original del ensayo. En este, se puede ver el otro título –escrito a mano– que Moro le dio, "La muraille de soie" y además una nota a pie en español –tachada también a mano– que contiene una cita de la *Crónica del Perú* de Pedro Cieza de León del siglo XVI. (Moro, "Biografía" 133 y 135).

discurso colonizador que ignoró y despreció el legado de los incas en el Perú. Moro fue un contrayente despiadado de ambos grupos. En su ensayo "A propósito de la pintura en el Perú" de 1938, atacó a los *hispanistas* por adherirse a una tradición literaria que no tenía ninguna innovación desde el Siglo de Oro, como a los *indigenistas* por la representación folclórica y pintoresca de los indios en su producción artística que le pareció insoportablemente esotérica, superficial y falsa ("A propósito" 3).

En "Coricancha" / "Biografía péruvienne", Moro rechaza tanto la idealización de la cultura indígena y su instrumentalización para fines nacionalistas, como la ignorancia de esta misma por un *hispanismo* que cierra los ojos a la historia sangrienta de la conquista, determinada por la destrucción y la codicia.

Ocean overflowing with history where swims the debris of a fabulous and glittering past measurable by the cannibalistic rage of the Conquest that devoured stones, reduced to money the gold and the silver, the spinal column of the great dream of pre-Columbian society. (Moro, "Coricancha" 73)

Mer débordée de l'histoire où surnagent les débris inappréciables de tout un passé éblouissant qui nous donne encore le goût de vivre dans cette continuité périlleuse dont la poésie est l'axe diamantin et aimanté. [...]

Aussi loin que je puisse me souvenir, le Pérou est un pays de lumière : totale avant l'arrivée des Espagnols ; [...] dès lors les grands cataclysmes commencèrent et l'avidité se rua et roula et, assoiffée d'or et de sang, vint atteindre la pierre et l'or et l'argent qui étaient la matière même du grand songe des civilisations précolombiennes au Pérou se déroulant pendant des siècles. (Moro, « Biographie » 5)

Aquí se observa que el texto original es mucho más detallado que la versión inglesa. Se destaca también que el poeta habla en primera persona cuando declara, o más bien se recuerda que el Perú siempre ha sido un *país de la luz*. También hay una voz colectiva, un *nosotros* con que Moro se dirige a todos los que sienten aún la continuidad y calidad poética de la historia precolombina en el Perú. Ambas afirmaciones personales son cortadas en la traducción inglesa, así que ésta parece mucho más neutral. En "Coricancha" usa además la metáfora del canibalismo para describir la atrocidad de la conquista, mientras en "Biographie péruvienne", habla de *cataclismos*. Usando el plural, enfatiza la acumulación de catástrofes en la historia colonial de Perú.

En *Dyn*, el texto de Moro se orienta más en las imágenes que describe a través de notas explicativas, por ejemplo, sobre el templo de Pachacamac. En "Biographie péruvienne" no sólo describe sino también relata varios acontecimientos para resaltar *los horrores de la conquista*. Basándose en el libro histórico de William

Prescott, *Historia de la conquista del Perú* de 1851, Moro evoca la historia del último rey de los incas, Atabaliba, que se enfrenta a los españoles con 500 príncipes con sus tocados adornados que llevan las insignias reales: las plumas del *coraquenque*, el pájaro sagrado de los incas¹⁰. Cuando los conquistadores entregan la Biblia al rey inca, éste la arroja al suelo, porque le parece un objeto inútil y sin valor. De allí, comienza el gran derramamiento de sangre en la Plaza Caxamalca, donde miles de hombres, mujeres y niños son asesinados. Además, recuenta que un terremoto –como si fuera producido por las fuerzas mágicas de los incas– detuvo al conquistador Hernando Pizarro en su intento de saquear el templo sagrado de Pachacamac. No obstante, cuando Pizarro finalmente logra despojar al templo de sus riquezas, reemplaza la magnífica estatua de oro del rey Pachacamac por un crucifijo de yeso. A través de este símbolo, Moro invierte radicalmente el discurso colonial de civilización y barbarie (Ades 29), destacando la bajeza de los conquistadores españoles y su profanación del sagrado culto del sol y del oro. La barbarie de los conquistadores culmina en el escándalo del disco de oro que un soldado español había robado del templo y que perdió en el juego la noche anterior al gran saqueo. Moro se refiere a esta arbitrariedad infame que determina la historia de su país con la alusión intertextual a Stephane Mallarmé, uno de los poetas simbolistas predilectos de los surrealistas: « *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* » ("Biographie" 7).

Esta cita –igual que los acontecimientos recapitulados en el texto original en francés– no aparece en la versión inglesa. No obstante, al final de ambos ensayos, "Coricancha" y "Biographie péruvienne" se acercan otra vez:

I ask myself in anguish whether so many animistic treasures are going to be lost or are already irremediably lost. Whether nothing will remain of this wonderful past, whether we shall always have to continue to turn aside our faces from the burning bush in order to lose ourselves fully in the banality of the occident. All our Orient lost!

Immense storm-pearl who rolls over the country deaf and blind, you continue to be the target, the aerial treasure of exiled poets. (Moro, "Coricancha" 73)

On doit se demander avec angoisse si de tels trésors animiques vont se perdre ou sont déjà perdus définitivement. Si rien ne subsistera de ce passé mirifique, si nous devons continuer toujours à détourner la tête du buisson ardent pour nous jeter en plein dans la banalité occidentale. Tout notre Orient perdu !

Immense perle qui roule mutilée et sanglante sur un pays sourd et aveugle, tu continues à être point de mire, le trésor aérien des poètes

¹⁰ "Yo soy el coraquenque ciego", es un verso de César Vallejo, del poema "Huaco" que forma parte de *Los heraldos negros* de 1918 (68). Vallejo es el otro poeta peruano desterritorializado a principios del siglo XX que mantenía una posición de distancia hacia el surrealismo.

exilés dans leurs terres de trésor.
(Moro, « *Biographie* » 9)

En esta cita destaca el uso de la primera persona en "Coricancha", en contraste con el original en francés, en el cual se usa un pronombre más neutral, "on" ("Es para preguntarse..." en la traducción española) (OPC 15). La voz del autor se sumerge en la memoria histórica de su país, preguntándose si el legado mágico de la cultura y los cultos incas se perderá o si ya se ha perdido para siempre porque no es posible revitalizar su fuerza y esplendor. Moro construye un correlato entre este pasado perdido y su propio *insilio* en el Perú, especialmente en la versión francesa del texto, en la que no solamente se refiere al exilio de los poetas en general, sino a los que están "exiliados en sus tierras de tesoros" ("Biografía" 16). De esta manera, Moro vincula la historia colectiva del Perú con su biografía. En este contexto, otra vez se observa una transición del *yo* al *nosotros*, que es aún más obvia en la versión inglesa.

Moro les recuerda a todos los peruanos que no aparten la vista de esta historia. Refiriéndose al Antiguo Testamento, particularmente en el pasaje en que Dios se manifiesta a Moisés en la zarza ardiente, el poeta deja claro que la inmersión en este mundo perdido de los incas significa una revelación fundamental que se opone a la *banalidad* occidental. Apela a todos los poetas que se orientalicen para salvar esta *perla mutilada y sangrante* y recuperar este *pasado fantástico* que no puede ser reconstruido, sino solamente a través de la imaginación:

I salute you, vanished strength,
whose shadow I take for reality.
And, as is right, I let go the prey for
the shadow. I salute only you, great
shadow, strange to the country that
saw my birth. You no longer belong
to it, your domain is vaster, you in-
habit the hearts of the poets, you
dampen the wings of the ferocious
eyelids of the imagination (Moro,
"Coricancha" 75).

Je te salue, force disparue dont je
prends l'ombre pour la réalité. Et,
comme de juste, je lâche la proie
pour l'ombre. Je ne salue que toi,
grande ombre étrangère au pays que
me vît naître. Tu ne lui appartiens
plus, ton domaine est plus vaste, tu
habites le cœur des poètes et tu
mouilles les ailes des paupières fé-
roces de l'imagination. (Moro, « Bio-
graphie » 9-10).

Es en este último párrafo del ensayo que la traducción es más fiel al original. Ambas versiones culminan en una declaración personal del poeta peruano que se dirige a un *tú*, que es la personificación de este pasado glorioso de los incas. En la búsqueda de su propio lugar en la historia de su país, Moro se une con la *sombra* de esta historia, es decir, se identifica con lo que desapareció para siempre y con aquello que se edificará de nuevo sobre las ruinas del imperio precolombino de la luz.

Para subrayar la liberación que significa este proceso de unión con la sombra, el autor entrelaza otro intertexto en su ensayo. Este es el caso de « *Lâchez tout* », un poema de Breton de 1922, que dice: « *Lâchez tout [...] / Lâchez vos espérances et vos craintes [...] / Lâchez la proie pour l'ombre* » (263)¹¹. Así pues, la liberación que Moro reclama para la construcción de su identidad cultural, consiste en un proceso de desvincular la historia de los incas de la historia destructiva del colonialismo determinada por la explotación, la mutilación y la profanación. El territorio de los incas es mucho más vasto que la tierra real del Perú, porque el mito eterno –que los poetas deben revivir– sobrepasa la realidad histórica.

El mito colectivo a que Moro se refiere es al mismo tiempo el punto de partida de su *Biografía peruana*. A través de la imaginación crea una nueva geografía de pertenencia que en la lógica surrealista sólo el sueño y la poesía pueden alcanzar. Más allá de la realidad peruana, Moro se ancla en el mundo mítico de los incas, en un Perú que no es Occidente sino Oriente, y en la lengua de Mallarmé y Breton, para crear una identidad cultural que se libera de cualquier origen impuesto. Es en este sentido más libre en el cual Moro asume la posición de un *hombre traducido*, alguien que deliberadamente se ha vuelto infiel a su origen, un mundo traducido a su universo poético para reinventarlo.

Conclusión

Un poeta hispanoamericano que cambia su lengua literaria y que, después de regresar de París, reside en Lima y México, donde publica su obra en inglés y francés: César Moro es un escritor des-territorializado por excelencia, sobre todo mientras vive en su país de origen, el Perú. Su obra no existe sino en la traducción, tanto en un sentido literal como simbólico. Su cambio de lengua es “una renuncia a una identidad” (Rojas 73), especialmente a una identidad cultural y lingüística vinculada a la historia de la colonización, y a una sociedad en que se siente aprisionado y restringido en su libertad artística. Por tanto, la fórmula surrealista de Breton, *lâchez tout* implica para él una liberación sustancial de esta pertenencia impuesta. Moro cuestiona la noción del *origen* y asume una posición de *hombre traducido*. Se lanza deliberadamente en un *entre-deux* (Hourdin) para constituirse como alguien otro.

Cuando Moro traduce el surrealismo a su universo poético, su visión principal es el descubrimiento de *tierras incógnitas* como instrumento de autoconocimiento. En “*Lettre d’amour*”, esta exploración se manifiesta a través del deseo, el amor loco y la

¹¹ Agradezco a Dawn Ades por hacerme descubrir este intertexto. “Dejar la presa por la sombra” es una fórmula recurrente en la obra de Breton que también retoma en *El amor loco* (30).

absorción total tanto en la ausencia del ser amado como en su presencia fantasmagórica recuperada y recreada a través de la memoria y la poesía. Es en el constante proceso de desconocerse y reconocerse en el otro que Moro se descubre a sí mismo.

En "Coricancha" – "Biographie péruvienne" se evoca la historia mítica de los incas para redescubrir su propio origen. Sin embargo, las ruinas de este imperio del oro y de la luz muestran que esta historia está perdida para siempre, destruida en el curso de la conquista. Moro va al encuentro con su sombra para retraer esta realidad perdida a la luz. Conforme a su visión surrealista, recuperar esta historia es una tarea poética porque ésta tiene que ser reinventada tanto a nivel colectivo como a nivel personal. En este sentido, su ensayo es una *biografía peruana* porque su objetivo principal es hallar su propia historia en las ruinas precolombinas del Perú. Igual que el pasado mítico de los incas, su biografía no pertenece a un territorio real, sino "al dominio del sueño" ("Biografía" 16), es decir a un territorio de pertenencia libre donde es posible reinventarse a sí mismo. Por ello, las visiones del surrealismo de Moro se hallan estrechamente vinculadas a sus versiones del yo que crea a través de la traducción poética y cultural.

Bibliografía

- Ades, Dawn, "We who have neither church nor country": César Moro and surrealism". *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*. Ed. Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications, 2012. 15-40.
- Breton, André. « Lâchez tout » . *Œuvres complètes*. Tomo I. Ed. Marguerite Bonnet. Paris : Gallimard, 1988. 262-263.
- _____. *El amor loco*. Ed. y trad. Juan Malpartida. Madrid: Alianza, 2008.
- Chang Escobedo, José Antonio, ed. *Homenaje a César Moro al centenario de su nacimiento*. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2003.
- Gadamer, Hans-Georg. *Kunst als Aussage*. Tomo I, "Ästhetik und poetik". Tübinga: Mohr, 1993.
- Garza Usabiaga, Daniel. "Anthropology in the journals *Dyn* and *El hijo pródigo*: A comparative analysis of surrealist inspiration". *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*. Ed. Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications, 2012. 95-110.
- Hourdin, Gaëlle. *L'étincelle et la plume. Une poétique de l'entre-deux dans l'œuvre de César Moro*. Toulouse : Hespérides, Presses Universitaires du Midi, 2016.
- Jakobson, Roman. "On linguistic aspects of translation". *Selected Writings*. Paris: The Hague, 1971. 260-266.
- Lefort, Daniel. "Moro *bifrons*: la poesía con dos lenguas". *César Moro. Obra poética completa*. Suplemento "Crítica". Ed. André Coyné, Daniel Lefort y Julio Ortega. Córdoba (Argentina), París: Colección Archivos, 2015. 117-129.
- Moro, César. *Amour à mort et autres poèmes*. Ed. André Coyné. Paris : Orphée, La Différence, 1990.
- _____. "André Breton-Arcane 17". *Obra poética completa*. Ed. André Coyné, Daniel Lefort y Julio Ortega. Córdoba (Argentina), París: Colección Archivos, 2015. 636-638.
- _____. "A propósito de la pintura en el Perú". *El uso de la palabra* 1 (1938): 3 y 7.
- _____. « Biographie péruvienne – Biografía peruana ». *Obra poética completa*. André Coyné, Daniel Lefort y Julio Ortega (ed.). Córdoba (Argentina), París: Colección Archivos, 2015. 4-16.
- _____. "Biografía peruana". *Los anteojos de azufre*. Ed. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Sur librería anticuaría, Academia peruana de la lengua, 2016. 123-140.
- _____. "Cartas". *Obra poética completa*. André Coyné, Daniel Lefort y Julio Ortega (ed.). Córdoba (Argentina), París: Colección Archivos, 2015. 59-70.
- _____. "Coricancha". *Dyn* 4-5, "Amerindian Number", (1943): 73-79.
- _____. « Lettre d'amour – Carta de amor ». *Obra poética completa*. André Coyné, Daniel Lefort y Julio Ortega (ed.). Córdoba (Argentina), París: Colección Archivos, 2015. 179-186.
- _____. « Lettre d'amour – Carta de amor ». *Obra poética completa*. Tomo II. Ricardo Silva-Santisteban (ed.). Lima: Sur librería anticuaría/ Academia peruana de la lengua, 2016. 127-135.

- _____. "Los anteojos de azufre". *Obra poética completa*. André Coyné, Daniel Lefort y Julio Ortega (ed.). Córdoba (Argentina), París: Colección Archivos, 2015. 615-619.
- _____. *Versiones del surrealismo*. Julio Ortega (ed.). Barcelona: Tusquets Editor, 1974.
- Nicholson, Melanie. *Surrealism in Latin American literature. Searching for Breton's ghost*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Paalen, Wolfgang. "Farewell au surréalisme". *Dyn* 1 (1942): 26-27.
- Pellegrini, Aldo. *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires: Argonauta, 1961.
- Prescott, William G. *Historia de la conquista del Perú. Con observaciones preliminares sobre la civilización de los incas*. Madrid: Imprenta y librería Gaspar y Roig editores, 1851. Web. 16 may. 2019 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-conquista-del-peru--con-observaciones-preliminares-sobre-la-civilizacion-de-los-incas/>>.
- Rojas, Armando. "Un civilizado entre los primitivos". *César Moro. Ces poèmes... Estos poemas*. Trad. Armando Rojas. Madrid: Libros Maina, 1987. 73-82.
- Rushdie, Salman. "Imaginary homelands". *Imaginary homelands. Essays and criticism 1981-1991*. London: Granta Books, 1991. 9-21.
- Sawin, Martica. *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- Vallejo, César. "Huaco". *Los heraldos negros*. Lima: Editorial Perú Nuevo, 1959. 68.
- Vargas Llosa, Mario. "Carta de amor, de César Moro". *César Moro. Obra poética completa*. Suplemento "Recepción". André Coyné, Daniel Lefort y Julio Ortega (ed.). Córdoba (Argentina), París: Colección Archivos, 2015. 185-188.
- Westphalen, Yolanda. *César Moro: la poética del ritual y la escritura de la modernidad*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2001.
- _____. "César Moro: poeta híbrido y transnacional". *Letras* 88, 127 (2017): 171-184. Web. 16 may. 2019 <<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/389/368>>