

CÉSAR MORO: SURREALISMO LATINOAMERICANO, LIBERTAD Y MARGINALIDAD

SURREALISMO LATINO-AMERICANO, LIBERDADE E MARGINALIDADE

Beatriz Carlota Rodriguez Bulnes*

RESUMEN

Esta investigación explora el análisis del poemario *La tortuga ecuestre* (1938-39), *Las cartas* (1939) y el arte visual del poeta César Moro. El análisis se articula en la base de un modelo interdisciplinario que se despliega a través del surrealismo, permitiendo al artista formar su propia iconografía y abrir un abanico de posibilidades significativas. Por lo tanto se estudiará la obra en el nivel global de la "literatura del exilio", que se aglutina del espacio y del cuerpo como significados y significantes abordando a un espacio simbólico. Asimismo se analiza el espacio de (in) justicia moldeando las relaciones y el desarrollo social teorizado por Edward Soja. Igualmente, recurriendo al crítico David W. Foster se estudia las transgresiones binarias de la obra en donde se cuestiona la sociedad, los valores raciales, culturales, sexuales y de género establecidos.

PALABRAS CLAVE

Surrealismo transnacional; queer; exilio; segregación; poesía visual.

RESUMO

Esta pesquisa explora a análise da coleção de poesia *La tortuga ecuestre* (1938-39), *Las cartas* (1939) e a arte visual do poeta César Moro. A análise é articulada com base num modelo interdisciplinar que se desdobra através do surrealismo, permitindo ao artista formar sua própria iconografia e abrir um leque de possibilidades significativas. Portanto, o trabalho será estudado em nível global da "literatura do exílio", que une o espaço e o corpo como significados e significantes aproximando-se de um espaço simbólico. Da mesma forma, o espaço de (in)justiça é analisado pela formação de relacionamentos e desenvolvimento social teorizado por Edward Soja. Da mesma forma, usando o crítico David W. Foster, estudamos as transgressões binárias do trabalho em que a sociedade é questionada, os valores raciais, culturais, sexuais e de gênero estabelecidos.

PALAVRAS-CHAVE

Surrealismo transnacional; queer; exílio; segregação; poesia; arte visual.

* Arizona State University (ASU).

Algunos hombres vivimos todavía,
oscuros, hambrientos, llenos de rabia,
de la rabia insaciable del hombre por
las condiciones infames que lo
mutilan y lo arrojan, muñeco
sangriento, en las manos terribles del
sueño que desconocen las bestias
intelectuales, los famosos bueyes que
halan la gran carroza en que se pudre
y aniquila dialécticamente el mundo
occidental.
— César Moro, “La realidad a vista
perdida” (11)

INTRODUCCIÓN

propósito del siguiente ensayo es el análisis de la poesía, Las Cartas y pintura del peruano César Moro, nombre poético de Alfredo Quíspez Asín (1903-56), quien se distinguió como pintor, escritor de poesía y prosa, editor y traductor. Moro habitó un espacio de múltiples marginalidades, una de ellas el ser homosexual, cuya “vida escandalosa”¹ fue inadmisibile para el entorno que le tocó vivir. Es así que se exilia de su idioma materno por permanecer una larga temporada en Europa, desde 1925 hasta 1933 y luego en México por un lapso de diez años entre 1938 y 1948. Moro manifiesta su segregación y rebeldía frente a una sociedad jerárquica, convencional y machista limeña de los años treinta y cuarenta.

La investigación, se articula principalmente en el análisis del poemario *La tortuga ecuestre* (1938-39) y *Las cartas* (1939), las cuales fueron escritas paralelamente y en el mismo ámbito, la ciudad de México, cuyo espacio le permitió desarrollar su proyecto artístico y su identidad sexual sin sufrir las marginaciones y conflictos de Lima o París. Se examinará la situación contextual de Moro en su tiempo, en su desplazamiento (ya que se movilizó a través de diferentes continente) y espacio. Con esto intentaremos abordar al lugar que la obra de Moro ocupa en un nivel global de la “literatura del exilio”. El acercamiento de Moro al collages como forma de poesía visual le permitió formar su propia iconografía basada en su experiencia de viajes, exilio y diferencia sexual. Las imágenes son resonancia de su poesía, de sus limitaciones personales y visión ofuscada. Por lo tanto, el siguiente ensayo investiga el surrealismo de Moro, su crítica a los valores sociales de la burguesía, por tratar de cambiar las jerarquías culturales y el carácter homogéneo de la nación. Se estudiará

¹El término escandaloso pertenece a un poema del mismo poeta, César Moro, titulado “La vida escandalosa de César Moro”, el cual se encuentra en el poemario *La tortuga ecuestre*.

la fusión del espacio y del cuerpo como significados y significantes en la construcción de la obra. De esta forma, el cuerpo/personaje se concreta, se despliega y evoluciona en un espacio simbólico. En este contexto se explora la (in)justicia del espacio, teorizado por Edward Soja², componente vital de como la justicia e injusticia ha sido construida a través del tiempo. Asimismo, desde una mirada de género, se recurre al teórico David W. Foster donde se analiza las relaciones entre lo homoerótico y la ideología hegemónica de heterosexualidad compulsiva que sustenta el patriarcado.

AUTOCONSTRUCCIÓN DEL SUJETO E HISTOGRAFÍA

César Moro, cuyo nombre oficial fue Alfredo Quispe Asís, nace en el seno de una familia de la pequeña burguesía limeña. El padre de Moro fue un médico huancaíno,³ Jesús Quispe Asís, quien prematuramente falleció y dejó huérfana a su familia. César Moro y sus hermanos estudiaron en el colegio La Inmaculada⁴ de Lima y su madre estimuló la vocación artística en dos de sus hijos (GREET, p. 24). El artista vivió su infancia y su adolescencia en “el ambiente pueblerino desolado y pretensioso” de Lima, en un medio conservador, conformista y marcado por tradiciones sociales. Las primeras manifestaciones de arte de Moro se dieron en el terreno de la plástica, es alrededor de esa época, 18 años, que decide cambiarse de nombre. Más tarde no sólo se exiliaría de su país, sino que también se distanciaría de su lengua materna. La juventud de Moro transcurre durante el periodo presidencial del oncenio de Augusto B. Leguía (1919 y 1930). A dicho gobierno se le atribuye generar el nacimiento del “Perú moderno” (ZEVALLOS AGUILAR, p. 3) y construir una Patria Nueva, en un periodo de bonanza y desarrollo capitalista que aconteció con la Primera Guerra Mundial.

En las primeras décadas de los 1900, América Latina vivía un progreso postizo, se modernizaba y parecía que arribaría a niveles de prosperidad semejantes a Europa o Estados Unidos. En Centroamérica y las Antillas se consolida el Imperio del norte con el cultivo del azúcar, del café y la fundación de la United Fruit Company del banano. La primera guerra mundial aceleró la caída de la influencia Británica, quien tuvo que pagar con sus inversiones coloniales los gastos de la guerra. Los Estados

² Edward William Soja (1940-2015) era geógrafo político y teorista urbano de la facultad de planeamiento en la Universidad de Los Ángeles, California.

³ Huancayo es la capital del departamento Junín del Perú, localizado en la sierra andina, al sur de Lima.

⁴ Colegio privado y católico en Lima.

Unidos no sólo ejercen la afirmación de su hegemonía económica y militar como dueño de Puerto Rico, sino que también ocupan gran parte del área en Centroamérica, Nicaragua (1912-25), Haití (1914-34), República Dominicana (1916-24) y Cuba (1917-23). La doctrina Monroe y la política del garrote bautizada por el presidente T. Roosevelt, afirmaron e impusieron su intervencionismo cuando necesario a sus intereses. De este modo, Leguía diseñó una política atractiva para el capitalismo norteamericano, fuerte y capaz de invertir en diferentes sectores de la economía, efectuando préstamos a los bancos, proveyendo con infraestructura, crédito, seguridad y orden. Se instauró un aparato policiaco para suprimir y reprimir los nuevos movimientos obreros y campesinos, y se suministró empleo a la creciente clase media en los nuevos organismos administrativos del Estado (ZEVALLLOS AGUILAR, p. 4). Moro, por un lado, percató que el ímpetu del gobierno por estandarizarse con el modelo de vida norteamericana traía el peligro de abandonar lo auténtico que aún se conservaba y por otro lado, se perduraba con ese espíritu “pretensioso” (coloquialismo reiterado en *Los anteojos de azufre*) tan hostil, arraigado y permanente en las jerarquías sociales que más tarde fuera denunciado también por Sebastián Salazar Bondy en su ensayo “Lima la horrible” (1964). Moro desde adolescente frecuenta reuniones con escritores y artistas como de José María Eguren (1874-1942), con quien mantiene su respeto y consideración. André Coyne declara: “[...] allí descubre a la vez la poesía y el arte que se hacen en Lima con un espíritu no conformista cercano al de los simbolistas franceses en torno a Mallarmé” (COYNE; LEFORT; ORTEGA, 2015, p. 20). En ese mismo período, César Vallejo (1892-1938), había publicado su poemario *Trilce*. José Santos Chocano (1875-1934) había sido coronado como máximo exponente del modernismo peruano, cuyos primeros poemas fueron publicados en la revista *Amauta* (julio de 1926) y del cual fuera director el ilustre pensador José Carlos Mariátegui.

La vida de Moro se divide en periodos de su existencia, los cuales acontecieron en momentos claves de la historia cultural: Lima 1903-25; París 1925-33; Lima 1933-38; México 1938-48; Lima 1948- 56. Cuando Moro llega a Francia existía en la historia del arte diferentes movimientos de vanguardia que florecieron en el siglo XX, como el fauvismo, futurismo, expresionismo, dadá, surrealismo y abstracción estaban. Precisamente así fue como los vanguardismos europeos confluyeron en los Latinoamericanos y en América Latina produjeron una literatura característica de su entorno y sociedad. París era el centro artístico de las corrientes más innovadoras,

estimuladas por las importantes transformaciones de la época, desafiantes al pensamiento académico y con intenciones renovadoras. Esa fue la época de los adelantos tecnológicos, se inventó el automóvil, el avión, la luz, el cable telefónico, los trenes, y otros. Estos inventos cambiaron completamente la vida, el ritmo y la percepción del mundo. En este sentido, los artistas fueron los primeros en tenerlo en cuenta y no ignoraron lo que apasiona a la mayoría de la ciudad y de las poblaciones, convirtiéndose en lugares más accesibles. Señala Serge Fauchereau: “Todo esto, en París y en otros lugares, iba afectar en el arte plástico a la perspectiva clásica y a la teoría de los colores; en literatura, a la sintaxis y la poética; en música, a la tonalidad [...]” (FAUCHEREAU, p. 2). Toda la vanguardia reta a la pintura y la escultura oficiales que inundan los salones de Bellas Artes de la época.

EL MANIFIESTO SURREALISTA TRANSNACIONAL

El surrealismo le ofreció a César Moro el único lenguaje viable para expresar su única existencia transnacional, con el articula su propia marginalización de ser invisible como homosexual quien negoció su lugar en el arte internacional. Moro no concibió el surrealismo como una importación extranjera. Él creía que era el ideal visual y el lenguaje literario con el cual se podría contrarrestar el nacionalismo arraigado de producciones de arte en las Américas. Además, el poeta creyó que aprovechando el poder de los mitos y el sentido del misterio presente en la vida de América Latina, los artistas podrían tomar la iniciativa e implementar una nueva era de surrealismo mundial. Sus propias ideas contribuyeron, según Michele Greet: “[...] a uniquely personal, yet exceedingly Cosmopolitan manifestation of surrealists ideas, reveling the movement’s versatility and relevance beyond European borders” (GREET, p. 2). Antes de abordar al análisis, considero pertinente hacer una revisión panorámica del contexto histórico para estar en posibilidad de entender la obra del poeta peruano.

Cuando Moro llega a Francia el surrealismo está en el aire. Apenas unos meses antes de la llegada de Moro, André Breton publicó el “Manifiesto surrealista” (1924), con el cual se había iniciado el movimiento. Para los surrealistas la obra nace del automatismo puro, es decir es una forma de expresión en la que la mente no practica ningún tipo de control. Intentan plasmar por medio de formas simbólicas las imágenes de la realidad más profunda del ser humano, el subconsciente y el mundo de los sueños. Esto permitió el descubrimiento de aspectos humanos ocultos, por causas de represiones y control; declararon el amor y el erotismo como respuesta a la

represión social, siendo el amor uno de sus temas esenciales e ideológicos. Ante la condición de homosexualidad, el surrealismo fue neutral, generando una tensión entre el significado del tema amor-pasión, el cual fue concebido desde la generalización mujer-hombre. Es así que Breton para librarse de algunos rumores, hizo público su rechazo hacia la homosexualidad (SILVA-SANTISTEBAN, 1980, p. 2). De este modo César Moro participa como militante en los primeros grupos surrealistas que se fueron abriendo campo desde París, adoptó la lengua francesa ya que simbolizaba el vínculo vanguardista y la proyección de la modernidad. Además, fue su doble código de disidencia con su país y la sociedad heterosexista. Esta situación de autoexilio presente en Moro no lo colocan en una lejanía de la tradición poética peruana; su actitud y locus de enunciación mantienen una búsqueda personal y auténtica que lo sitúan y reconocen como “el más importante surrealista de los poetas en América hispánica” (COYNÉ, p. 12).

El homoerotismo, predominante en la poesía de Moro, cobra mayor relevancia en *La tortuga ecuestre*, obra que adelante se analiza. Este poemario es el único escrito en español, y en el que ofreció esta idea del amor no sólo de su vida, sino también de su obra. Lo escribe durante su estadía en México que durará diez años (1938-48), período más fecundo de su carrera y tal vez el de su mejor momento (COYNÉ, p. 10). En México, el grupo artístico de los Contemporáneos⁵ lo recibió con los brazos abiertos. Antes de eso, había tenido una estancia de cinco años en Lima donde junto a Emilio Adolfo Westphalen organizaron la Primera Exposición Surrealista Latinoamericana, ganándose la antipatía de la dictadura, razón por la que se exilia otra vez. Moro quiso publicar su poemario pero no encontró editores ni suscriptores en suficiente cantidad cuando lo intentó. En México, llegó a publicar dos de los tres poemarios que fueran publicados en vida: *Le Château de grisou* (1943) y *Lettre d'amour* (1944). *La tortuga ecuestre* fue publicado póstumamente por su amigo André Coyné, donde incluye una serie de cartas dirigidas a su inspirador: Antonio Acosta Martínez, teniente del ejército mexicano que César conoció en 1938, en un viaje a San Luis de Potosí. Este amor resplandecerá un año y las siete cartas son unas, “epístolas de una extrema densidad poética” (COYNÉ, p. 13).

Empezaremos con el análisis de algunas piezas visuales del artista, luego con su primera carta o poema y finalizaremos con el poemario *La tortuga ecuestre*. El

⁵ Grupo de intelectuales mexicanos que difundieron las innovaciones del arte y la cultura en la primera mitad del siglo XX. Fundaron la revista con este mismo nombre en 1928.

significado de todas ellas se yuxtapone y se plasman en todas las artes expresadas por Moro. El autor no concibió su poética y su práctica artística como disciplinas separadas, por lo contrario las vio como actividades integrales, poniendo lo poético en lo visual y lo visual en lo poético. Así mismo, su producción surrealista es concretamente compleja, pues se expresa en dos códigos lingüísticos y también en dos medios artísticos: la poesía y la plástica. La actividad pictórica de Moro antecede a su labor poética y advierte una exuberante y variada producción de oleos, pasteles, collages, acuarelas y dibujos en tinta china (DREYFUS, 2008, p. 103).

ARTES VISUALES Y CARTA POEMAS

En este contexto analizaremos la fotografía del mismo César Moro de 1935 con una planta de cactus sobre sus genitales, haciendo un performance de la araña,⁶ talvez en una playa en Lima. La vegetación (cactus) y el bestiario (la araña) de Moro sirve para definir el carácter pasional al encuentro amoroso. El autor de la fotografía se desconoce, el lugar específico también:



Se observa, que la presencia del cuerpo es central tanto en la narrativa de Moro como en sus pinturas, dibujos y collages. Al respecto del cuerpo de Moro en la

⁶ Llamado también puente, ejercicio gimnástico.

fotografía, observamos el esfuerzo de Moro por posicionarse como cara pública del surrealismo. La imagen irreverente viola los tabúes de la sociedad y reivindica nuevas zonas de placer, percibe el énfasis de lo *queer* en el placer erótico. David W. Foster aclara:

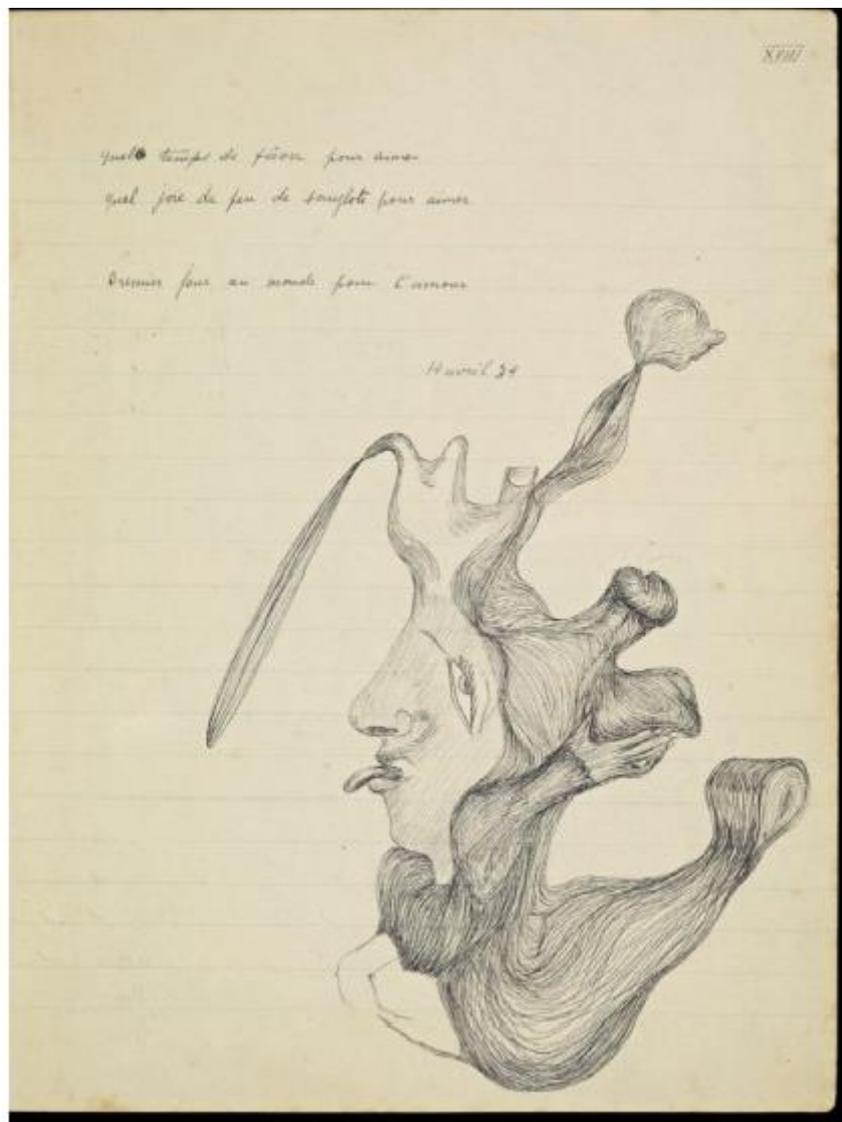
Pero más que esto instauro, no la autoridad del cuerpo para confirmar el conocimiento social e histórico, sino la centralidad de una investigación sobre lo social y lo histórico que abarque el proyecto de definir el cuerpo y de ponderar las relaciones entre el cuerpo tal como lo percibe el sujeto y los horizontes de sus experiencias sociales e históricas. (FOSTER, 2000, p. 18)

En esta lógica, de las relaciones entre el sujeto y su contexto histórico, me interesa examinar el concepto de (in)justicia del espacio geográfico acuñado por Edward W. Soja y establecido con las ideas de Henri Lefebvre (*La producción del espacio*, 1991). Este componente, es la dialéctica socio espacial, la cual significa que reconocemos que las geografías en las que vivimos, pueden tener consecuencias negativas o positivas en todo lo que efectuemos. Inspirado por las ideas de Michel Foucault (1926-1984), Soja muestra como la intersección del espacio, conocimiento y poder pueden ser opresivo o favorable. Estas ideas exponen la causalidad del espacio de la justicia y la injusticia, así mismo éstas se encuentran incrustadas en la espacialidad, en las geografías de múltiples niveles en que vivimos. Desde el espacio del cuerpo y el hogar, desde las ciudades, regiones, naciones y hasta una escala mundial (SOJA, 2010, p. 10). De esta forma, a Moro le tocó nacer en un determinado espacio y esta suerte creó desigualdades en las múltiples esferas del espacio (urbano, regional, social y de género). Fue marginado no sólo por ser homosexual, hecho que influye contundentemente en su poesía, sino también por su espíritu libre y rebelde que le permitió escribir de una forma original. El artista participa en el movimiento surrealista desde sus inicios pero nunca formó parte de él: “Moro defendía con fiereza y gracia el surrealismo, si compartía con él convicciones estéticas y una actitud desafiante frente a la convención, era también muy consciente de sus diferencias con Breton” (CÉSAR, p. 2). La tensión entre ambos estalló 20 años después, en México “para librarse de algunos rumores” (CÉSAR, p. 3), Breton hizo público su rechazo hacia la homosexualidad.

Sobre el mismo tema, examinando la carta-poema: “[...] en tu poder esta volver sombrío el día y hacer clara la noche y desencadenar lluvias tempestuosas y hacer gemir los elementos, ¿por qué no quieres transformarme en un pedazo de tu sombra [...]” (Carta 25 de julio de 1939). El semen de Antonio germina los prados, vuelve el

universo en vida, pero en su ausencia ocurre la desolación como lo expresa el hablante lírico. Para Moro, el “hacer gemir los elementos” revela el acto sexual como un acto creador y universal. Por lo contrario, el rechazo doloroso de Antonio hacia el poeta, repito la cita: “¿por qué no quieres? O más tarde en la misma carta: “Si no quieres salvarme condéname a una muerte fulminante [...]” (MORO, p. 79), denotan la destrucción, el dolor frente a la incomprensión y rechazo social que experimentó el artista. Asimismo, su misma obra no sería publicada en su totalidad hasta después de su muerte.

De la misma forma, tenemos el dibujo-poema siguiente, sin título con fecha de 14 de abril de 1934, se lee: “Que tiempo febril en el que amar, que alegría traen las lágrimas ardientes del amor, el amor por primera vez en el mundo”.



En esta época Moro había regresado a Lima. Allí experimenta una escena retrógrada de arte que lo hace sentir alienado, molesto y segregado. En *Los anteojos de azufre*, ensayos que escribiera desde los 1930, condena todos los artes en el Perú con excepción del arte de los enfermos con demencia del Hospital Larco Herrera. Moro poseía muchas obras de los pacientes porque trabajó como curador de arte en el Museo de obras de los enfermos.

Volviendo al dibujo-poema, éste fue realizado con tinta china y denota el perfil de una cara con proyecciones fállicas y vegetales alrededor de la cabeza. El ojo que mira al receptor, está representado en forma vertical, pareciera que se cae hacia abajo, mientras sostiene con una mano la parte de atrás de su cabeza. La cara de la imagen tiene un bigote de adolescente, en la boca vemos una lengua que cuelga. Los senos redondos salen debajo de su cuello y cabellera. Esta es una imagen queer, de una hermafrodita.

Lo *queer* propaga que el sexo y el género son una construcción. Así lo señala David W. Foster, es “una mirada no circunscrita, desenfrenada, una mirada sin propósito fijo [...] no la del conformismo sino la de las rupturas con él” (FOSTER, 2000, p. 16). De esta forma lo queer se crea contra el heterosexismo compulsivo, no contra el heterosexismo en sí. El heterosexismo es una opción normalizadora por causas de procreación biológica. Moro defiende la alternativa homosexual, como opción sexual, como teoría y aplicación. La liberación de la libido rechazada y por consecuencia la del individuo, y de la colectividad. Leemos:

No se trata de comprender al mundo sino de transformarlo [...] La vida toma el consabido y mal disimulado gusto acre, denso como la sangre de los toros sacrificados cada mañana en la fina transparencia del alba; la vida se evidencia ¡al fin! Como la lucha sin cuartel del hombre y de las condiciones que rigen y deforman su vida desde el nacimiento hasta su muerte, asimilación de los poetas después de muertos a fines patrióticos, religiosos. (MORO, 1958, p. 7)

Su atrevida irreverencia, pone en escenario al ser anónimo y maltratado cuyo cuerpo de ser alienado sacia los instintos propios y los de la burguesía de doble moral. Respecto a la sexualidad: “Es indudable que la sexualidad es solamente una de las construcciones del sistema binario del patriarcado. Otras construcciones se refieren a lo étnico, lo nacional, lo lingüístico, lo clasista, etc; con múltiples estructuraciones entre una otra categoría” (FOSTER, 2000, p. 53). Tanto la poesía como las artes visuales representan para Moro una experiencia vital, una lucha violenta por la conquista de la belleza en el universo, en oposición a los valores de la civilización misma. El siguiente

Según Moro, la realidad solo puede ser vista con los ojos de la locura, con los ojos de la imaginación, con el “estupor”. El “estupor” es, “el grandioso crepúsculo boreal del pensamiento esquizofrénico”, un estado privilegiado al que no se puede desistir porque en las variadas caras del diamante esquizofrénico radica el amor y la poesía, más tarde en el mismo anterior: “No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh locura de diamante”. Por ello la ilustración de la doble escopeta, que es un instrumento de autodestrucción, es precisamente el control/hecatombe del pensamiento libre y de los valores ideológicos que cimientan el dominio de la oligarquía hispánica colonialista. La concepción ideológica que subyace en su obra fue explícita por Moro en *Los anteojos de azufre*, ensayos y comentarios escrita desde 1930, que fuera publicada póstumamente en Lima, en 1958. El poeta sostiene:

No propongo ninguna escuela en reemplazo de otra. Sólo quiero suscribir al postulado de ‘toda licencia de Arte’. Contra las escuelas que no hacen sino dar fórmulas para mejor atraer y entretener al comprador y no quitarle el sueño ni interrumpir su digestión. El arte empieza donde termina la tranquilidad. Por el arte quita sueño, contra el arte adormidera (MORO, 1958, p. 21).

De este modo, César Moro planteó el surrealismo, que en suma equivale al rompimiento de códigos de conducta de todas las esferas del espacio. Esta ruptura no podría ser “tranquila”, habría que desechar todas las taras creadas contra la libertad del individuo. Asimismo, los espacios de (in)justicia afecta la sociedad y la vida social tanto como el proceso social o formas de espacios geográficos de la (in)justicia (SOJA, 2010, p. 5).

Siguiendo lo anotado, analizamos su carta-poema “Antonio es Dios” (1939), el cual representa el eje que marcó al poeta y a su obra. El poema es una letanía que consiste en 28 anáforas que definen la naturaleza divina de Antonio. Encarnado en sus versos como un dios creador de un nuevo universo, Antonio es el arquetipo creativo y tema principal de sus cartas y poemario:

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 Láctea
Antonio tiene pies de constelaciones
Antonio tiene aliento de estrella fugaz y de noche oscura...
Antonio fecunda las estrellas
Antonio es el Faraón el emperador el Inca...
Antonio es toda la Dinastía de los Ptolomeos
México crece alrededor de ANTONIO. (MORO, 1980, p. 74)

El tema es el amor homoerótico personificado en el cuerpo de Antonio, el cual puede destruir y crear el mundo. La fusión del espacio y el cuerpo es explorada como significado y significante en la construcción del discurso homoerótico. En este caso el cuerpo de Antonio se concreta no sólo con atributos en el espacio sino que se fusionan y se funden. Según Earl Jackson el cuerpo es un acumulado de significados sociales, biológicos, culturales, etc; siendo el cuerpo del hombre homosexual el antítesis del ideal heterosexual del imaginario social (JACKSON, 1991, p. 113). En este caso, Moro rompe con el ideal patriarcal y anuncia su postura homoerótica. En esa lógica canta a Antonio, su pareja, en su poema, donde a veces es dios, otro emperador, Inca o Faraón; también representa la naturaleza. Además, este amor y erotismo en Moro simbolizan la creación y búsqueda de una recreación del universo, que por lo general es una realidad inalcanzable. Observamos que en el poema Antonio personifica: “[...] the axiological and pantheistic universo in which Antonio is God” (WESTPHALEN, 1995, p. 42). Como lo sugiere el crítico y amigo de Moro, Emilio Westphalen, Antonio es la encarnación del Dios de las culturas prehispánicas y el mundo occidental. Moro reconocía sus raíces profundas que eran invisibles, en su entorno determinado y con una cultura milenaria que estaban vivas para él. El peruano dice: “He nacido cuando miles y miles de peruanos están todavía por nacer, en el país consagrado al sol y tan cerca del valle de Pachacamac, en la costa fértil en culturas mágicas, bajo el vuelo majestuoso del divino pelicano tutelar” (citado en Américo Ferrari, p. 2). Se observa que el poeta reconoce al mundo prehispánico como un elemento esencial en su interioridad, asumiendo parte del pasado como propia. México también aparece en la cartas representado por Antonio. Asimismo, Antonio es Dios, creador del universo: “Antonio es el origen de la Vía Láctea” (MORO, 1980, p. 6), creador de las estrellas, los astros, nuestra galaxia y México. Igualmente, tiene la capacidad de crear y destruir. ANTONIO, escrito con mayúscula es un vocablo mágico, tiene el nombre de una divinidad del mundo incaico. El sol como cuerpo celeste proporciona a los campos la luz y el calor que necesitan para que crezcan los cultivos. De este modo, el sol o *inti* era un Dios muy venerado por los agricultores de la civilización inca. Era así que el inca descendía directamente del inti, hecho que aumentaba la categoría de este dios. El poeta hace referencia al paso del orden al caos, que es fundamental en las cosmovisión andina y en su filosofía del dualismo y complementariedad. En muchos mitos, el accionar del dios transforma el caos en orden (FERNÁNDEZ COZMAN, p. 3), en la misma carta: “ANTONIO es la caída de las hojas y el nacimiento del día”.

Además enfatiza que el saber lógico o científico está, si se quiere subordinado al mito porque: “ANTONIO es el corazón del mineral desconocido” (MORO, 1980, p. 73).

LA TORTUGA ECUESTRE

El poemario *La tortuga ecuestre* (1938-39) forma un conjunto de trece poemas, en donde no solo se manifiesta la nostalgia pasional sino que también el reclamo de aprobación y el cuestionamiento por la integración de la diferencia. El poemario se elabora a partir del deseo y del tema amor- pasión desde una perspectiva homoerótica, la cual es distinta a la ideología surrealista. Moro integra diversos escenarios de su vida y su realidad al universo creativo, recrea una atmosfera de azar pero a la vez una composición temática que se lleva a cabo como monólogo desarrollando de esta forma una oralidad en su obra. Precisamente, el movimiento surrealista trataba de hallar una nueva concepción de la vida y del ser humano en resistencia contra las limitaciones de su propia cultura. Estas concepciones, en virtud de la evolución histórica y los progresos de la ciencia, los retan a una realidad dual (MARTINS, 2004, p. 18). Por un lado, esta es la realidad perceptible y razonable dentro del ámbito de la vigilia y la conciencia. En otras palabras, es la realidad comprendida por la inteligencia. Por otro lado, existe otra percepción o realidad intuida, imaginada e ilógica, dentro del ámbito del deseo y de la subconsciencia. Esta irrumpe a través de los sueños y las alucinaciones obsesivas. Floriano Martins sostiene: “Es el fusionar de esas dos realidades aparentemente contradictorias, en busca de un absoluto [...] Esa puerta dual nos permite el acceso a la concepción que el surrealismo tiene del mundo” (MARTINS, 2004, p. 18).

En el estilo de César Moro domina el manejo del automatismo, planteando la destrucción de órdenes previas de percepción y experiencia. Además, establece un discurso amoroso que se despliega recreando el mundo, su naturaleza y su sentido. *La tortuga ecuestre* se desarrolla en múltiples vertientes, a pesar que la mayoría de los textos son de perfil homoerótico, también se observa no sólo su mundo personal compuesto de geografías y sueños híbridos, sino que también despliega un universo innovador. Donde el cuerpo y la patria/nación/mundo que están ausentes, forjan una búsqueda originando otro universo. El título del poemario procura una definición más

bien hermética.⁷ Así mismo integra dos elementos de relación improbable que simboliza el vínculo entre el sujeto y lo divino, “[...] podría leerse como una exploración en los mares desconocidos, cuyo vehículo y guía sería precisamente la tortuga” (DREYFUS, 2008, p. 119). La tortuga adquiere doble signo, espíritu bienhechor, transportador de predicciones. También representa la sensualidad de lo prohibido y agente de la transgresión. En este sentido, es el rompimiento con las formas fútiles de la realidad, el reencuentro con lo divino en un flujo de imágenes que sustituye la razón.

Los trece poemas del libro, pueden leerse como un sólo poema, se halla una suerte de conversación entre sus textos donde se recorre una voz del dolor y el silencio hasta la cadencia de un entorno que reaparece a ser habitado hasta llegar al silencio aceptado. El primer poema del libro, “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”, cuenta con quince versos. Presenta el derrumbe de las apariencias y el amor-pasión, su tono y sus imágenes surrealistas contradicen el posible universo, subvirtiendo las imágenes y forjando un choque al lector. Dice así:

El incesto representado por un señor de levita
Recibe las felicitaciones del viento caliente del incesto
Una rosa fatigada soporta un cadáver de pájaro
Pájaro de plomo donde tienes el cesto del canto
Y las provisiones para tu cría de serpientes de reloj
Cuando acabes de estar muerto serás una brújula borracha
Un cabestro sobre el lecho esperando un caballero moribundo de
Las islas del Pacífico que navega en una tortuga musical
Divina y cretina
Serás un mausoleo a las víctimas de la peste o un equilibrio pasajero entre dos
trenes que chocan
Mientras la plaza se llena de humo y paja [...] (MORO, 1980, p. 10)

En el poema precedente se observa la ausencia de puntuación, lo cual sugiere ambigüedad y “dualidad”. “La dualidad” de imágenes, se deconstruyen: “brújula borracha”. Pues la brújula siempre señala la dirección pero aquí, no lo hace, lo lógico se convierte en ilógico, la razón en la sinrazón. El tiempo y el espacio se descontextualizan al igual que el protagonista y de esta forma se enfrenta al patriarcado y su clase dominante. Al respecto señala Foster:

Como una dimensión de su relación contestataria con la ideología dominante, lo *queer* busca las aporías y las fisuras en la estructura del patriarcado no solamente para ejercer su trabajo de análisis y (de) construcción, sino también para apropiarse el poder del patriarcado (FOSTER, 2000, p. 48).

⁷Movimiento poético y de crítica literaria provocada por los italianos de la primera mitad del siglo XX. Se caracterizó por su voluntad de la oscuridad y la utilización de analogías que permitían burlar la censura del fascismo.

De esta manera, el lenguaje y la estructura son reproducidos sin la convención del lenguaje escrito. Por ello, encontramos imágenes yuxtapuestas y elementos vegetales proponiendo una exploración surrealista: “pájaro”, “rosa”, “serpiente”, “cabestro”, etc. Así localizamos al “cadáver de pájaro” en el cuarto verso, en contrapunteo con el “pájaro de plomo, quinto verso; como la decadencia versus lo nuevo o *queer*. Así mismo declara la suntuosidad vana de “El señor de levita”, símbolo del “incesto”, de una sociedad superficial e impostora, que pretende y no lo es. Más tarde en el mismo poema:

Una sartén dorada con un retrato de mi madre
Un banco de césped con tres estatuas de carbón
Ocho cuartillas de papel manuscritas en alemán
Algunos días de la semana en cartón con la nariz azul
Pelos de barba de diferentes presidentes de la república del Perú
Clavándose como flechas de piedra en la calzada y produciendo
Un patriotismo violento en los enfermos de la vejiga [...]

Moro integra la política en su contexto presente nacional y global, dice: “manuscritas en Alemán” y “pelos de barba de diferente presidentes de la República del Perú”. Estos símbolos representan un mundo regido por ideologías fascistas que surgían desde Europa en los años treinta hasta presidentes falsos y patriotereros del Perú o de las Américas. Cabe precisar que la desigualdad entre los espacios geográficos han afectado los fenómenos sociales, de estratificación social, de racismo y discriminación de género, entre otras esferas (SOJA, 2010, p. 4). De este modo la distribución injusta del espacio ha generado consecutivamente más espacios de opresión. Al mismo tiempo, esta lucha genera la violencia, abuso y opresión. De otro lado, el uso del futuro en el décimo y veintiunavo verso sugiere la elaboración del proceso visto en el desarrollo del poema. El artista escribe:

Serás un mausoleo a las víctimas de la peste o un equilibrio pasajero a los trenes que chocan...Serás un volcán minúsculo más bello que tres perros sedientos haciéndose reverencias y recomendaciones sobre la manera de hacer crecer el trigo en pianos fuera de uso (MORO, 1980, p. 10-13).

Moro avizora un futuro prometedor: “serás un volcán minúsculo más bello [...]” después de la destrucción de un mundo que somete y aniquila al ser humano: “serpientes de reloj”⁸ Este volcán bello suplirá a un mundo de “perros haciéndose reverencias...” y de “piano fuera de uso”: con leyes obsoletas y estructuras de

⁸ Esta imagen muy fuerte sugiere no el reloj de serpientes sino el tiempo hecho o construido de serpientes (falsedad). Las serpientes aniquilan el tiempo, nuestro tiempo, que es la vida real, dejándonos como “cadáver de pájaro”.

apariencias. En los siguientes poemas que conforman la totalidad del libro, César Moro acoge el surrealismo desde la condición mística y onírica del lenguaje, transportando con imágenes herméticas su visión personal, búsqueda por el amor pasión, siendo el deseo el medio y el fin para unirse físicamente con el amante. De igual manera, lo *queer* se preocupa de que cada esfera de la sociedad deba ser organizada desde la reproducción de la especie humana y de que sea imperativo la clasificación binaria (FOSTER, 2000, p. 37). Moro no admite los códigos morales impuestos por la sociedad, ni cree en las promesas de una vida prometedoras en el otro mundo o en éste. Lo expone en 1934 en su libro *Los anteojos de azufre*, la poesía dice: “no puede ser más un refugio [...] su sólo resplandor de incendio es una amenaza” (MORO, 1958, p. 7). Para Moro el surrealismo fue el lenguaje ideal para articular su propia marginalidad y la homofobia que padeció en distintos momentos de su vida de exiliado internacional. Foster señala: “Por eso, el homosexual es un exiliado, y el exilio literal es la culminación de varias etapas de exclusión que producen el exilio interno del marginado sexual” (FOSTER, 2000, p. 50). Por consiguiente, la obra de Moro desestabiliza la clase dominante, heterosexual y desborda los vínculos políticos de la nación, en sus roles e identidades. Estos planteamientos se pueden analizar en los siguientes poemas, “El olor y la mirada”, “Un camino en medio de la tierra” y “A vista perdida”, en los cuales se transporta desde su nostalgia y condición humana más íntima, desde la piel y su entorno pasado y la geografía que lo ha acompañado.

El onirismo como realidad del aspecto ilógico, surgido del inconsciente y del sueño y sus asociaciones, intenta fusionarse con la razón. El surrealismo, busca el libre pensamiento integral, que es la ruptura con la caducidad y al mismo tiempo, la innovación e invención delirante de la poesía nutrida por el sentido de libertad y amor (MARTINS, 2004, p. 19). Esto se observa en el siguiente fragmento del poema, “Un camino de tierra en medio de la tierra”:

El sueño en la tormenta sirenas como relámpago el alba incierta
Un camino de tierra en medio de la tierra y nubes de tierra y tu
Frente se levanta como un castillo de nieve y apaga
El alba y el día se encienden y vuelve la noche y fascas
De tu pelo se interponen y azotan el rostro helado de la
Noche (11-16)
Para sembrar el mar de luces moribundas
Y que las plantas carnívoras no falten de alimento
Y crezcan ojos en las playas
Y las selvas despeinadas giman como gaviotas

Moro brinda pautas que contrastan emocionalmente con la remembranza que se aferra y un presente que ya no está, el amor como vínculo constante. Se vale de analogías en que intermedian el pensamiento primitivo y el nuevo deseo de desciframiento universal. Además, se recurre al mito en su rasgo simbólico que supera el razonamiento discursivo, en forma de dilucidación del mundo y de las cosas. Dicha proyección es dice Martins: “la del subconsciente colectivo de una sociedad que anhela ver realizado el mito. La adaptación a esa finalidad supone el cambio de las estructuras sociales y mentales” (MARTINS, 2004, p. 23). Esa misma lucha contra la razón y la lógica, se ve estimulada por el entorno socio histórico y marginal del artista y concepción del Nuevo Mundo, en el cual intervienen concepciones autóctonas, cosmopolitas, míticas, de improvisación en un contexto y estructura del heterosexismo compulsivo. Cabe precisar, que estos signos *queer*, se encuentran en constante contrapunteo con el centro hegemónico. Esta voz que desea reivindicarse, Cornejo sostiene: “[...] se asocia a la naturaleza (contra la civilización), al arcaísmo social (frente al progreso), al mito (de cara a la historia) [...]” (CORNEJO POLAR, 2003, p. 184).

El recuerdo, la ensoñación y el erotismo hacia el ser amado se mezclan; aferrándose a un presente que ya no existe, lo busca, y cuando lo encuentra, él también vuelve a la vida. Así se observa en el poema, “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”:

Apareces
La vida es cierta
El olor de la lluvia es cierto
La lluvia te hace nacer
Y golpear a mi puerta
Oh árbol (1-6).

El sujeto se despersonaliza en el paisaje que el autor recrea. En momentos importantes reaparece en segunda persona para sufrir el deseo y producir la voz poética hacia la segunda persona, de la que parten los espacios simbólicos del poemario. La nostalgia erótica se refleja en imágenes de la naturaleza: “lluvia”, “árbol”, entre otras. El tono es epistolar y elegiaco, debido a la carencia del ser amado y la patria perdida o el exilio (en muchos de sus contextos ya mencionados). Bajo el principio del deseo, a veces los paisajes son desolados, como el poema, “Oh furor el alba se desprende de tus labios”. Según Yolanda Westphalen se busca en ese erotismo, una suma: “[...] inaudita de placeres; placeres no convencionales, si es necesario violentos y perversos”. La sinestesia anhela concurrir a una realidad

sensorial, que es a la vez contrapuesta al dominio de la razón y las categorías lógicas (WESTPHALEN, 2001, p. 55). Veamos el aliento que posee su amado en su poema, “El humo se disipa”:

Frente a frente tu aliento el soplo aterrador de la primavera [...]
Tu aliento de meteorito disparado desde el cielo cayendo en
Un bosque ardiente chamuscando leopardos y provocando el alarido
De los elementos
Tu aliento es humareda de ignición de poemas obscenos tu
Aliento precipitándose a mansalva sobre campos inmensos bajo la
Luna
El aliento, expresión de la fuerza personal, es análoga a la fuerza cósmica, fuerza
que es incomprensible y destructiva.

Los poemas de amor de César Moro son de tono intenso, violento e impositivo, con una elaborada percepción a la pasión homoerótica. El lector queda desconsolado por un mundo de animales salvajes del amor incomprensido y discriminado por la sociedad heterosexual : “fuerza que es incomprensible y destructiva”. Así en “Un camino de tierra en medio de la tierra”, Moro escribe: “Ignorada del mundo bañando tus ojos y el rostro de lava verde” (MORO, 1980, p. 5). Este infierno destruirá y recreará a los amantes. Siguiendo lo planteado, Emilio Westphalen afirma: “La representación del amor en los poemas de Moro es a menudo espantable- se desencadena cataclismos-reinan el asesinato –el incesto-las hecatombes. No creo que exista en la poesía surrealista en cualquier idioma ni en otras poesías de diversa índole –un tono tan violento e igualmente tan impositivo [...]” (WESTPHALEN, 1995, p. 215). El sujeto poético, ve y nos hace ver en el poema. Expresa las imágenes sensoriales, los olores :“El olor fino solitario de tus axilas [...] /Tu olor de cabellera bajo el agua azul con peces negros [...]” (“El olor y la mirada” 1y 4). El olor del cuerpo del amado se pone en paralelo con: “estrellas de mar y estrellas de cielo” (MORO, 1980, p. 5). El amante parece querer sacrificarse y a la vez devorar al amado. El amado está ausente, la separación de éste crea una desesperada persecución. La visualidad se puede definir a partir de reflexiones pictóricas. Estas visiones presentadas crean un mundo diferente en el cual la búsqueda y la indagación son posibles. Precisamente esta búsqueda propone lo *queer*. “[...] no necesariamente para rebatirlos, sino para investigar sobre las fuerzas sociales e históricas que los han creado y sostenido y a efectos de qué postulaciones ideológicas” (FOSTER, 2000, p. 21).

CONCLUSIONES

El objetivo de este estudio ha sido investigar la obra híbrida de César Moro: pintura, poemas y *Las Cartas* las cuales no sólo transgrede las oposiciones binarias de los estudios de género sino también, como lo diría Foster, la visión clásica como construcción cultural de la diferencia sexual, la cual es una forma primaria de significantes de poder. En el análisis de la obra, el concepto de una narración de la nación es deconstruido, mientras no sólo salen del silenciamiento múltiples narraciones heterogéneas en conflicto, sino también, diversas comunidades sociales, étnicas y sexuales que luchan por desestabilizar la imagen y la narración hegemónica de la nación (CORNEJO, 1983, p. 4). Así también se examina el espacio del cuerpo, las ciudades, naciones, y otras, que han servido de molde en las relaciones sociales y del desarrollo a partir de las geografías o espacios de (in)justicia (SOJA, 2010, p. 10). Asimismo, Moro planteó el surrealismo como un movimiento en lucha por un espacio propio. Se buscaba una manifestación del inconsciente y las tentativas por crear colectivamente poemas que implicaran una socialización de la creación poética. Moro representa el poeta libre de sumisiones, él no fue nacionalista, no guardó una relación umbilical con su lengua materna, ni le importó la ley de las influencias. Moro cambió la noción de la poética y plástica, todo esto era importante para el reconocimiento público que no lo logró durante su vida, solo póstumamente.

Es claro, que la obra de César Moro no sólo transgrede lo establecido sino que se ha vuelto universal, como el mundo poético reinventado alrededor de Antonio. En ese espacio, ahonda el significado de la soledad y se descubre su sensibilidad e identidad profunda y *queer*, desplazada por las sociedades homofóbicas. Por ello debe exiliarse y huir de una sociedad cucufata y homofóbica que rechaza su poética. Asimismo, utiliza otro código lingüístico, el francés, para experimentar posibilidades de ruptura y escritura. En otro código, elabora un lenguaje con el cual explora y articula su experiencia homoerótica desde una cultura que silencia esa identidad. Al sentirse ajeno a esa Lima, recrea un universo con un espacio distinto, lugar personal con sus geografías y ensueños híbridos. La práctica de una vida homosexual y la creación de un lenguaje que pueda enunciarlo, son aspectos básicos en la obra tanto visual y narrativa del artista. Su poética es una utopía social y cultural donde cuestiona los conflictos de las sociedades y desafía los valores culturales, raciales, sexuales, de género, entre otros, establecidos. Moro colaboró con el movimiento surrealista del grupo de André Breton, compartió con él convicciones estéticas y una actitud

desafiante frente a la convención. Más tarde, el peruano modifica las propuestas de la vanguardia surrealista al declararse abiertamente homosexual y separarse de Breton quien hizo público su rechazo hacia la homosexualidad (CESAR, p. 3). El artista no es ni de Francia ni tampoco de México, es siempre de otra parte, no se adapta ni se puede localizar geográficamente, ni socialmente. Sin embargo el lugar natal le emite señales, como una presencia borrosa (“[...] vínculos, bajo el sol cubiertos de neblina. En el país consagrado al sol y tan cerca del valle de Pachacamac⁹” (citado en Westphalen Emilio). El poeta no sólo se enfrenta al hispanismo colonialista de la oligarquía sino que también cuestiona el indigenismo.

En suma, el artista vivió el exilio como una marginalidad, en esta soledad crea un mundo completamente libre que preciso la revolución misma. Moro ataca también los valores ideológicos que fundaron la oligarquía en el Perú, la religión católica y sus artificiales valores morales. Por último, la utopía del cambio social y lo *queer* están presentados en la obra de Moro ya que se enfrenta y reclama al sistema que marca la heterosexualidad como única sexualidad permisible.

OBRAS CITADAS

CÉSAR Moro, la poesía y el escándalo. *El Comercio*. Web 2 de abril 2017. <<http://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/cesar-moro-intensidad-y-creacion-sin-fin-noticia-1931680>>.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: CELACP Editores, 2003.

_____. “Totalidad Contradictoria”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 18 (1983): 37-50. Impreso.

COYNE, André; LEFORT, Daniel; ORTEGA, Julio. *Obra poética completa/César Moro*. Córdova: Alción Editora, 2015. Impreso.

DREYFUS, Mariela. *Soberanía y transgresión*. Lima: Editorial Universitaria, 2008. Impreso.

FAUCHEREAU, Serge. *El París de las vanguardias*. Web 19 de febrero 2017. <http://www.larsculturrayciudad.com/pdf/4/El%20Paris%20de%20las%20vanguardias.pdf>.

⁹ Palabra quechua, idioma de origen inca, que significa creador de la tierra. Pacha: tierra y kamaq: creador.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *César Moro y el pensamiento mítico*. Web 25 de marzo 2017. <http://carubefernandez.blogspot.com/2005/10/csar-moro-y-el-pensamiento-mtico.html>

FERRARI, Américo. *César Moro y la libertad de la palabra*. Web 25 de marzo 2017. http://www.auroraboreal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1207:cesar-moro-y-la-libertad-de-la-palabra&catid=127:la-columna-de-americo-Ferrari&Itemid=306

FOSTER, David William. *Producción cultural e identidades homoerótica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.

GREET, Michele. *César Moro's Transnational Surrealism*. Web 10 de enero de 2017 <https://repository.asu.edu/attachments/114383/content/JSA_VOL7_NO1_Pages19-51_Greet.pdf>

HUAMÁN MORI, Reinhard. *César Moro: plástica: surrealismo: militancia*. Web 15 de enero de 2017 <http://triplov.com/mori/cesar_moro.htm>

JACKSON, Earl. "Scandalous subjects: Robert Gluck's embodied narratives". *Differences: Journal of feminist cultural studies* 3/2 (1991): 112-134.

MARTINS, Floriano. *Un nuevo continente*. San José: Ediciones Andrómeda, 2004.

MORO, César. "La realidad a vista perdida." Web 10 de enero de 2017 <http://www.revistazunai.com/materias_especiais/opiario/reynaldo_jimenez_ensaio.htm>

_____. *Los anteojos de azufre*. Lima: Editorial San Marcos, 1958. Impreso.

_____. *Obra poética*. Lima: Instituto Nacional de cultura, 1980. Impreso.

SALAZAR BONDY, Sebastián. "Lima la horrible." México: Ediciones era, 1964. Impreso.

SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the politics of history*. New York: Columbia University Press, 1999. Impreso.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. *César Moro Obra poética*. Lima: Siglo XX, 1980.

_____. "César Moro, la poesía y el escándalo." Web 4/20/17.

SOJA, Edward W. *Seeking spatial justice*. Minnesota: University of Minnesota Press. 2010. Web accedido 4/20/17.

WESTPHALEN, Emilio A. "Sobre el surrealismo y César Moro entre los surrealistas." *La poesía Los poemas los poetas*. México: Universidad Iberoamericana, 1995.

WESTPHALEN, Yolanda. *César Moro: La poética del ritual y la escritura mítica de la*

modernidad. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2001.

ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan. *Indigenismo y nación*. Web 19 de febrero de 2017. <http://books.openedition.org/ifea/462?lang=en>

*Recebido em 15/10/2018.
Aprovado em 15/03/2019.*