

UCLA

Mester

Title

“Cher ami, Je suis en retard avec toi...”: Una carta-poema surrealista de César Moro (1941)

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1sj05666>

Journal

Mester, 43(1)

Author

Ramírez Mendoza, Rafael

Publication Date

2014

DOI

10.5070/M3431029481

Copyright Information

Copyright 2014 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Translation

“Cher ami, Je suis en retard avec toi. . .”: Una carta-poema surrealista de César Moro (1941)

*Rafael Ramírez Mendoza (UCLA), Introducción y traducción
Paul Cella (UCLA) y Hélène Roy (Université de Poitiers),
Traducción*

En el Instituto de Investigación Getty de Los Ángeles se conservan más de un centenar de cartas que el mayor poeta surrealista latinoamericano, el peruano César Moro, le envió a Emilio Adolfo Westphalen (EAW) entre 1939 y 1955, la mayoría escritas en francés. El texto que presentamos aquí, que por cuestiones prácticas llamaremos “Cher ami, Je suis en retard avec toi. . .”, fue escogido de entre ese vasto conjunto, y es una poco conocida carta-poema de Moro a su amigo y colaborador, fechada en México D.F., el 25 de setiembre de 1941.¹

César Moro (1903-1956) viajó a Francia en 1925 y allí frecuentó el círculo de André Breton a partir de 1928. Desde entonces adoptó el francés como lengua literaria y colaboró en algunas de las empresas del movimiento surrealista. Fue 1933 el año en que su acercamiento produjo resultados publicados. En mayo apareció su poema “Renommée de l’amour” en la quinta entrega de *Le surréalisme au service de la révolution* y en el número 6 de la misma revista Moro respondió a una encuesta sobre un cuadro de Giorgio de Chirico. En junio Moro agregó una nota en contra de la represión del gobierno peruano de Luis Sánchez Cerro a la declaración grupal “La movilización contra la guerra no es la paz” (“La mobilisation contre la guerre n’est pas la paix”), y en diciembre se publicó un poema suyo en una plaqueta epónima en favor de la parricida Violette Nozières.

De regreso en Lima a fines de 1933, Moro participó en la primera exposición surrealista en Latinoamérica (1935), producto de la cual se involucró en una ácida polémica con el chileno Vicente Huidobro. Entre 1936 y 1937 co-elaboró un boletín clandestino en defensa de la República española, por lo que sufrió persecuciones. Se exilió luego en México, en 1938, país donde empezó la etapa más fértil de su carrera

literaria. Justamente en 1938 se reencuentra con Breton, y junto a éste y al pintor Wolfgang Paalen organiza la Exposición Internacional del Surrealismo de enero de 1940. En 1939, producto de su colaboración con EAW, había aparecido el único número de la revista *El uso de la palabra*.

Pero quizá el evento personal más importante de su estancia en México sea el haber conocido en 1938 a Antonio Acosta Martínez, un joven militar mexicano con quien establece una relación tormentosa. Desbocado por este “amor-hecatombe” Moro regresa al español y le dirige entre 1938 y 1939 las potentes “Cartas a Antonio”. También durante esos dos años y como parte de este ciclo creativo escribe su poemario más famoso, *La tortuga ecuestre*, y a fines de 1942, el largo poema titulado *Lettre d'Amour*.

Como ha señalado André Coyné (2015:713-8), en el momento en que Moro le escribe a Westphalen la carta-poema que ahora presentamos, “Cher ami, Je suis en retard avec toi. . .”, Antonio se encontraba destacado en Mazatlán, Sinaloa, desde febrero de 1941. Esa lejanía del amado coronaba varios meses previos de agitados vaivenes entre rechazos cínicos y frases cálidas, distanciamiento que repercutió en el tono menos exaltado de *Le château de grisou*, conjunto escrito entre 1939 y 1941. Acosta además enfrentaba problemas con la justicia: a fines de junio hiere de muerte a un civil, y recurre a la ayuda de Moro. En este contexto, poco antes de escribir “Cher ami, Je suis en retard avec toi. . .”, Moro le anuncia a Antonio que debido a problemas familiares debía regresar al Perú. Estas son las dificultades a las que parece aludir Moro al principio de su manuscrito al excusarse por la demora en contestar las cartas de EAW.

Por otra parte, mientras en sus primeros años mexicanos Moro continuó siendo un fiel seguidor de las ideas de Breton, un cambio de actitud frente al surrealismo empieza a desarrollarse en 1941, tránsito en el que mucho tuvo que ver la influencia de Wolfgang Paalen, llegado al D.F. en setiembre de 1939. En este sentido, “Cher ami, Je suis en retard avec toi. . .”, fechada en setiembre de 1941, se escribió en el contexto de ese primer momento de transición hacia una posición crítica del surrealismo, la que cuajará en 1944. Como ha reseñado Dawn Ades,

[e]n noviembre de 1941 una carta de Breton en Nueva York le llega a Paalen, solicitando su colaboración y proyectando la actividad surrealista a lo largo del globo lo que

involucraría también a Moro y Westphalen. Moro comunicó esta invitación a Westphalen en Perú, urgiendo a su amigo a que acepte ser el representante del surrealismo en el Perú. Él mismo, sin embargo, estaba ya comprometido con Paalen, quien ‘se está separando del movimiento y pensando en lanzar una revista’ (2, la traducción es mía).

El texto al que alude Ades es una carta de Moro a EAW del 25 de noviembre de 1941, y su contenido contrasta claramente con el prólogo al catálogo de la exposición surrealista en el D.F., firmado en noviembre de 1939, en el cual Moro afirma que el Perú y México son “[p]aíses que guardan . . . millares de puntos luminosos que deben sumarse bien pronto a la línea de fuego del surrealismo internacional”.²

Ades ha resumido cómo Moro argumenta la génesis de su alejamiento de Breton en la mencionada carta de noviembre del 41 a EAW:

Las razones de Moro para ponerse del lado de Paalen eran, según le dice a Westphalen, puramente personales, aunque luego le expresó su desilusión de que el surrealismo no hubiera encontrado la energía para renovarse a sí mismo y que fuera demasiado dogmático. Moro también informa a Westphalen que Paalen, un consumado teórico, tenía una crítica de fondo al marxismo, un factor importante, por implicación, en el rechazo de éste al surrealismo (2, la traducción es mía).

A diferencia de Paalen, en el caso de Moro tendremos que esperar hasta 1944 para que escriba, más allá de las cartas personales, un primer texto de crítica al surrealismo.³

SOBRE EL MANUSCRITO

Luis Fernando Chueca ha explicado cómo en varias de las “Cartas a Antonio” las fronteras entre el género epistolar y lo literario se borran. En el otro sentido, el 26 de mayo de 1945 el propio Moro le había escrito a EAW en relación con su poema *Lettre d’Amour* cómo “[p]ara sentirlo bien habría que leerlo en un solo sollozo. Es demasiado íntimo. Piensa que es una carta con destinatario” (Moro 1983 s.n.). Sin embargo, las fronteras genéricas en la obra de Moro no se difuminan sólo cuando se trata de poetizar su pasión por Antonio. El manuscrito

“Cher ami, Je suis en retard avec toi. . .” que presentamos ahora no es una carta corriente: si bien no aborda el tema de la pasión amorosa, sí comparte con varias de las cartas a Antonio su carácter de poema en prosa. Algo que corrobora esta idea es la similitud entre un par de líneas de esta carta-poema y el epígrafe a la primera sección de *Pierre des soleils*, titulada “L’enceinte du couchant”. La única diferencia entre ambos es la siguiente variante: en el libro se muestra cómo un muro aparece calentado por el sol de invierno del infierno (“Un mur de briques chauffé au soleil d’hiver d l’enfer / Le doux soleil couleur de rouille ruisselant sur les épaules nues d’un phoque. . .”), y en el manuscrito de la carta-poema los que aparecen calentados son los ladrillos de una muralla (“. . .une muraille de briques chauffées. . .”). Es decir, Moro utilizará parte de esta carta de 1941 como material para elaborar un epígrafe de un poemario posterior, lo que demuestra que no se trataba de una prosa epistolar de simple carácter comunicativo.

En nuestra transcripción de “Cher ami, Je suis en retard avec toi. . .” hemos normalizado la ortografía del original usando corchetes para que el lector pueda notar las diferencias entre el francés estándar de la transcripción y el francés moreano del facsimilar. Creemos que esta marca de los corchetes echa luces sobre el texto, mostrando tanto los errores involuntarios como las decisiones de un autor bilingüe de forzar y jugar con su lengua literaria. En cuanto a los primeros, hay una falta constante de las tildes propias del francés que se explica fácilmente porque Moro usaba una máquina de escribir que no tenía estos signos. Otras faltas sí son errores atribuibles al autor, acaso por la prisa de componer un texto que no fue concebido para publicarse: “j’aurai bien voulu” en lugar de “j’aurais bien voulu”, “reprennait” en lugar de “reprenait”, “détronnées” por “détrônées”, “purvue” en lugar de “pourvue”. Por otro lado, un error interesante se ve en “Je te dirai tout un jour quand les mouches aient des ailes de supplément”. Interesante porque resulta una huella no intencionada del bilingüismo de Moro, quien utiliza el subjuntivo “aient”, como sería lógico en castellano, sin tomar en cuenta que para expresar la misma idea en francés luego de *quand* se usa el futuro, en este caso “auront”.

Como se puede apreciar, esta última errata se debe claramente a la interferencia del castellano en la lengua literaria de Moro, y quizá tenga que ver con el inicio de un proceso que Coyné reseñaría del siguiente modo: “a medida que el tiempo lo iba alejando de París, seguía escribiendo más y más en francés, en un francés cada vez más personal que,

cuando en 1948 regresó a Lima —ciudad donde habría de morir en 1956— literalmente casi nadie comprendía en torno suyo” (1980: 20).

Pero “Cher ami, Je suis en retard avec toi. . .” es aún más interesante. Al bilingüismo que transluce sin intención en ese subjuntivo mencionado arriba, se le unen otras marcas explícitas, estas sí intencionadas y mayoritarias, tanto de convivencia como de forzamiento y juego con el francés.³ En primer término, recordemos cómo empieza Moro su texto, fechándolo como si fuera una carta común, la primera parte en español (México, D. F.), la segunda en francés (*le 25 septembre 1941*). La convivencia deliberada de los dos idiomas se marca además por la alternancia de letras en tinta roja y letras en tinta negra.

La cosa se torna más compleja luego: ¿se puede hablar de un error cuando Moro agrega tildes para decir Méxiqúe y no Mexique, e inmediatamente después léxiqúe en lugar de lexique? Creo que no: se trata más bien de una elección intencional para marcar la hibridación de ambos idiomas presente en su texto.⁴ En este sentido, los contactos de “Cher ami, Je suis en retard avec toi. . .” con el ciclo de Antonio son dobles: por un lado la imagen del país asociada al castellano y al amado aparecen ya en el verso que cierra su poema “ANTONIO es Dios” (“. . . México crece alrededor de ANTONIO”), y en segundo lugar, según refiere Coyné, el original de este poema está “mecanografiado a dos colores, la palabra ANTONIO en rojo y el final de los versos en negro” (2015: 57), juego de colores que también caracteriza la carta-poema que presentamos.

Veamos ahora lo que dice André Coyné sobre Moro y su relación con el francés:

Desde fines de 1948 . . . él solía enseñarme, a medida que los escribía, sus nuevos versos . . . No solicitaba mi *opinión*, sino que esperaba que le señalara sus posibles fallos lingüísticos, pues, si bien dominaba el francés y hacía tiempo que, en su poesía, *jugaba* con el idioma de Baudelaire, de Mallarmé y de Lautréamont, los tres astros de su devoción, quería estar seguro de que, al practicar el equívoco, la distorsión o la ruptura, no infringía el código de la lengua, confundiendo acentos, sonidos sordos y sonoros, letras simples y dobles, aquellos elementos, entre fónicos y gráficos, que precisamente le proporcionaban la sustancia de sus *juegos* (Moro 2015: 743).

Es decir, no solo hay hibridación, sino que Moro muestra una espléndida agencia al manipular el francés a través de una serie de juegos fonéticos y semánticos, como se ve en la siguiente línea de “Cher ami, Je suis en retard avec toi. . .”: “. . . les yeux hors de la tête la tête hors d’œuvre italien pour chef d’œuvre nubile. . .”. La ambigüedad de este fragmento viene de la repetición de *hors* (fuera) y *œuvre* (obra), y de que Moro ha decidido remarcar esta repetición al no poner las rayas que forman las palabras *hors-d’œuvre* (bocadito, entremés) y *chef-d’œuvre* (obra maestra). Esta elección de obviar las rayas abre una serie de posibilidades semánticas, especialmente para un lector cuya lengua nativa no es el francés, como era el caso de Westphalen. Al respecto tomemos en cuenta cómo, en una carta de octubre de 1946, Moro expone confiado su competencia en la lengua francesa y le dice de manera exigente a Westphalen: “No capto bien qué es lo que no comprendes en mi último poema *Le temps*. Debías habérmelo escrito. Desde luego es una falsedad lo que dices de que ciertas expresiones se te escapan. Tú tienes la obligación de leer perfectamente francés” (s.n.). En este sentido, al no poner Moro la raya entre *hors* y *d’oeuvre*, el destinatario también bilingüe podría construir versiones paralelas a la imagen primaria (“una cabeza-bocadito italiano”), en sus intentos de descifrar e interpretar el texto: por ejemplo, una segunda imagen que mantenga la repetición de *hors* (“los ojos fuera de la cabeza y la cabeza fuera de[l] bocadito italiano”), o incluso una tercera posibilidad en que las palabras se tomen de forma independiente (“los ojos fuera de la cabeza y la cabeza fuera de [la] obra italiana”).

Los juegos fonéticos de este tipo aparecen en otras partes del texto, algunos más difíciles de traducir que otros: por ejemplo, “les yeux dans le plat le plat dans la boue et la boue très propre de sang. . .” (“los ojos en el plato el plato en el lodo y el lodo muy limpio de sangre. . .”) y “ne rien dire o maudire o mot dire. . .” (“pero en realidad para nada decir o maldecir o quedarme sin palabras”). El caso de esta última secuencia es interesante también porque privilegia la repetición fonética, omitiendo una sección de la frase hecha “rester sans mot dire”, cuyo significado (quedarse sin palabras) queda implícito para un autor que prefiere mantener el aspecto lúdico. Dicho esto, en la traducción que presentamos a continuación fue imposible reproducir varias de las manipulaciones y juegos fonéticos de Moro sin alterar el que nos pareció el sentido, por lo que optamos en dichos casos por privilegiar el significado sobre la experimentación formal.⁵

Finalmente, en cuanto al contenido de la carta-poema solo diremos que la sucesión explosiva de imágenes inesperadas que Moro encadena busca verbalizar un malestar existencial que está presente también, de manera desbordante, en sus otras cartas, más convencionales, a EAW. Dejamos en manos del lector el gozo e interpretaciones de estas imágenes en las que se renuevan la sentencia moreana aparecida en el prólogo al catálogo de la exposición de 1940: “El Surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer volar la montaña”.

Notas

1. El primer antecedente importante a esta publicación es la edición en 1983 de algunas cartas de Moro a Westphalen por parte de este último, escritas en una prosa convencional en México entre 1943 y 1948, y presentadas todas en español. El segundo antecedente es la publicación en la revista *Fuegos de Arena* (2003) de una carta-poema de Moro a EAW felicitándolo por el año nuevo de 1947, texto que combina el francés y el español y articulado a través de juegos surrealistas, paradojas presentadas en la forma de problemas matemáticos e incluso imágenes a la manera de un collage.

Por otra parte, a punto de culminar el proceso de publicación de *Mester* nos hemos dado cuenta de que acaba de aparecer una transcripción del original francés de este texto, que había permanecido inédito hasta el momento, en la recién publicada *Obra poética completa* del autor (Poitiers: CRLA-Archivos, 2015). La transcripción se encuentra en la sección “Prosa poética-Diálogos” de la mencionada edición crítica (pp. 470-1), aunque sin ninguna noticia de su origen ni de a quién fue dirigido el texto original. En este sentido, *Mester* publica por primera vez una reproducción facsimilar del original (en la versión online se pueden apreciar los juegos de Moro con la tinta roja), una transcripción con una versión estandarizada del francés que indica los cambios con respecto al original, y una primera traducción del texto al español. Los agradecimientos van para John Armbruster quien, tras la reciente muerte de André Coyné, ha quedado a cargo de los derechos de la obra de César Moro, y quien generosamente nos concedió el permiso para reproducir este documento.

2. Efectivamente, Paalen ya había manifestado sus primeras críticas al surrealismo en *View 7-8* (octubre–noviembre de 1941) y las consolidará poco después en “Farewell au surréalisme” (“Adiós al surrealismo”), un texto publicado en el primer número de su anunciada revista *Dyn* (abril-mayo de 1942).

3. “Puede parecer más que osada...”, texto incluido en el libro póstumo *Los anteojos de azufre* de 1958.

4. Los juegos con la ortografía se ven incluso en algunas de sus cartas escritas en español. Por ejemplo, en la del 1 de octubre de 1946, Moro le dice a EAW: “Debes haber rezivido ya carta mía, la puse al correo hace unos diaz después de aberla tenido guardada. Convensido de que la avía enbiado ya” (s.n.).

5. Otras partes del manuscrito, como la inusual construcción con que se inicia (“Je suis en retard avec toi”) se pueden interpretar como Camilo Fernández Cozman lo ha hecho: intentos de ofrecer una versión marginal, no metropolitana, de una lengua literaria adoptada, o incluso, por momentos, de castellanizar el francés. Respecto a estos “errores lingüísticos” hay dos posiciones enfrentadas en la crítica moreana: para más detalles cf. Ferrari y Fernández Cozman (2005 y 2012, especialmente las páginas 20-29).

Obras citadas

- Ades, Dawn. Introducción. “Dyn. An Introduction”. *Farewell to Surrealism. The Dyn circle in Mexico*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012. 1-8.
- Chueca, Luis Fernando. “Las Cartas a Antonio de César Moro”. *Umbrales y márgenes: el poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2010. 141-170.
- Coyné, André. “Ahora, al medio siglo”. César Moro. *Obra poética completa*. Poitiers: CRLA-Archivos, 2015. 743-751.
- . Prefacio. “César Moro entre Lima, París y México”. César Moro. *Obra poética I*. Lima: INC, 1980. 11-23.
- . “Cronología”. César Moro. *Obra poética completa*. Poitiers: CRLA-Archivos, 2015. 687-741.
- Fernández Cozman, Camilo. *César Moro, ¿un antropófago de la cultura?* Lima: Revuelta, 2012.
- . “César Moro y el francés como lengua internacional”. *Escritura y Pensamiento* 16 (2005): 173-180.
- Ferrari, Américo. “Traducción y bilingüismo: el caso de César Moro”. *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: PUCP, 2003. 193-208.
- Moro. “ANTONIO es Dios”. *Obra Poética 1*. Lima: INC, 1980. 73-4.
- . “Cartas [a Antonio]”. *Obra Poética 1*. Lima: INC, 1980. 74-81.
- . “Carta de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen. (Inédita hasta hoy). Año Nuevo de 1947”. *Fuegos de Arena* 2/3 (2003): 137-138.
- . *Pierre des soleils. Obra Poética 1*. Lima: INC, 1980. 140-73.
- . *Vida de poeta. Algunas cartas de César Moro escritas en la Ciudad de México entre 1943 y 1948*. Ed. Emilio Adolfo Westphalen. Lisboa: Minigráfica, 1983.