

## ESCORPIONES QUE VIGILAN EL HORRIBLE SUBSUELO DE LA ETERNIDAD<sup>1</sup>: CÉSAR MORO, LA HISTORIA Y EL ARTE DEL PERÚ ANTIGUO

### SCORPIONS THAT SURVEILL THE HORRIBLE SUBSUELE OF ETERNITY: CÉSAR MORO, HISTORY AND THE ANCIENT ART OF PERU

Franco Cavagnaro Farfán<sup>2</sup>

**Resumen:** La aproximación al arte prehispánico de César Moro es una que evoluciona en tres momentos: 1937, 1948 y unos años antes de morir. Para establecerlo, en este artículo ha sido primordial tejer redes intertextuales entre el conocimiento arqueológico, histórico y estético del arte prehispánico y las propias consideraciones del poeta. Su aproximación al mismo va de la ambivalencia hasta otra de orden irracional. En ese recorrido, Moro ha viajado del Perú a México, ha recordado la imagen del Museo Nacional en su niñez y su exploración del mundo andino en 1937, y, finalmente, se ha enriquecido con las lecturas de historiadores forjando un vínculo milenario en México con sus antiguas civilizaciones. Con ello ha unido surrealismo y arte prehispánico, oponiendo el arte adormidera en busca de un nuevo imaginario nacional en su trazo hacia el futuro.

**Palabras clave:** César Moro; poesía surrealista; arte prehispánico

**Abstract:** The approach to the pre-Hispanic art of César Moro is one that evolves in three moments: 1937, 1948 and before die. To establish it, in this article it has been essential to weave networks between the archaeological, historical and aesthetic knowledge of pre-Hispanic art and the considerations of the poet. Its approach to it goes from ambivalence to another irrational order. On that tour, Moro has traveled from Perú to México, remembered the image of the National Museum in his childhood, his exploration of the Andean world in 1937, and has enriched himself with the readings of historians forging an ancient link in Mexico with its ancient civilizations. In other words, he has joined surrealism and pre-Hispanic art, opposing false art in search of a new national imaginary in its line towards the future.

**Keywords:** César Moro; surrealism; pre-hispanic art

### Introducción

<sup>1</sup> Este es un verso citado por Emilio A. Westphalen, poeta peruano y amigo personal de César Moro, el cual lo recuerda en el artículo *Emilio Rodríguez Larraín. De una escultura “virtual” a “un cuarto de escultura”* incluido en su libro de 1997 al hablar del trabajo plástico del mencionado artista. Allí confirma su vocación poética, la obsesión por lo transitorio y lo permanente, y el tránsito por el peligro que unen a Rodríguez Larraín y César Moro.

<sup>2</sup> Licenciado en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú y colaborador del equipo de investigación “Ressignificações do passado na América; processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção – vias para a descolonização”. Ha publicado la novela *El viaje (film de treinta minutos)*. Fue finalista de la Bienal de la Bienal de Novela Premio Copé 2011 con *Me he puesto el traje aquel*. En 2016 publicó *Huaquero (una historia sobre la Historia)*, la cual junto con la anterior forman su *Díptico del pasado*. Actualmente cursa la Maestría en Arte Peruano y Latinoamericano en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El presente artículo fue el trabajo final del curso “Seminario de Arte del Perú Antiguo”, semestre 2019 I, impartido por Patricia Victorio. E-mail: [cavagnoroff@gmail.com](mailto:cavagnoroff@gmail.com)

Si muchas veces las exposiciones museísticas traen la revalorización del pasado a los primeros conmovidos con su esplendor, y quienes buscan en la estética milenaria una suerte de interpretación de dicho arte, es decir, los artistas plásticos, los escritores, los poetas, los estetas, el caso de César Moro es atípico, pues no encuentra en el Perú dicho espíritu: es más bien en 1957 (un año después de su muerte) que se publicará póstumamente lo que el poeta recuerda de una visita al Museo Nacional (“[d]urante mucho tiempo, este museo ha invadido mis sueños”) (MORO, 2016, p. 341), la cual deja una marca psíquica que lo persigue hasta el año 1940 en México. Allí el poeta desarrolla en forma ensayística (artículos y reseñas) un acercamiento al arte prehispánico<sup>3</sup> hasta su regreso definitivo en 1948 al Perú. Y lo hace en ensayos específicos sobre lo prehispánico o a propósito de algún otro tema o reseña de exposición o publicación de un libro en revistas peruanas o mexicanas<sup>4</sup>. Entonces, cabe hacerse la misma pregunta que Emilio A. Westphalen formula en 1965:

¿Qué relación guardaría este poeta peruano, que escribía en francés y se sentía en México como en su propia patria, con respecto a su país de origen? (...) Moro no renegó nunca de su pasado ni de su tradición, aunque él podría decir de *su* pasado, que *su* tradición no tenían por qué ser los nuestros. (WESTPHALEN, p.110-111, negrita del autor).

A esta interrogante, Ricardo Silva Santisteban intenta responder así: “Podría explicarse su conducta por el aislamiento en su propia tierra, o en México, país este último también mágico y de raíces milenarias como el Perú, que fue para Moro una extensión del suyo” (MORO, 2002, p. 10). En 1957 aparecen póstumamente sus respuestas a una encuesta sobre Arte mágico<sup>5</sup>, hecha por el propio André Breton y Gerard Legrand. En ella va a

<sup>3</sup> Aquí mantenemos el uso del término prehispánico. Sin embargo, es necesario problematizar dicha elección: prehispánico, precolombino y del Perú antiguo, y su relación con la forma anglosajona *antiquities* (antigüedades). En la UNMSM, el curso de Arte prehispánico pasó a denominarse Arte del Perú antiguo en 2008. Del mismo modo, mantenemos la idea de evolución de dicho arte. Ambas elecciones se siguen desarrollando en la tesis de maestría que estamos redactando.

<sup>4</sup> Nos serviremos de la edición del 2016 que reúne material adicional y corrige erratas de la edición de 1957 de la prosa de César Moro en *Los anteojos de azufre*, editado por André Coyné en el Boletín Bibliográfico de la UNMSM. Los ensayos elegidos son *A propósito de la pintura en el Perú* (aparecida en el *Uso de la palabra* N 1 1939); *Exposición Internacional del Surrealismo* (escrita en noviembre 1939 para la presentación del catálogo: enero, febrero 1940); *Biografía peruana* (publicado póstumamente en 1976 por A. Coyné en Suceso, originalmente escrito hacia 1940 aprox.); *Breve comentario bajo el cielo de México* (en Las Moradas 1947-1948) y *Encuesta sobre el Arte mágico* (publicado en 1957 por Breton y Legrand, Formes de L’art. Tome I: L’Art Magique). De todas estas prosas, solo la primera y la última no fueron publicadas en México.

<sup>5</sup> El arte mágico difiere del arte primitivo, el cual incluye el arte de los niños, los locos, los naifs y el arte del pasado, según los surrealistas. Para la encuesta se considera, como se verá más adelante, el arte mágico y abarca diversas creaciones, incluso occidentales. Sobre el término primitivo, Claude Levi Strauss lo desecha en su artículo *¿Primitivos?*, publicado en 1951, llevando el meollo de la referencia a las sociedades que no tienen

desarrollar dos temas:

1. La totalidad del quehacer del mago y la magia frente a lo parcial y fragmentario en el quehacer del artista o poeta.
2. Sus preocupaciones cívicas ante una monumentalidad (a sus ojos) antojadiza frente a la presencia mágica del arte y la arquitectura prehispánica.

De los dos apartados anteriores se establece un tipo de aproximación al arte prehispánico (el cual más específicamente se encuentra dentro del círculo del arte mágico, según el surrealismo). No obstante, del conocimiento del mismo se podría decir que se empieza a desarrollar a partir del siglo XX: primero científico, que con el avanzar del siglo se irá transmitiendo a los historiadores del arte, estetas, artistas, quienes se proponen o no como intérpretes de algo que puede estar muerto o vivo, o, por otro lado, se declaran incapaces de ser los intérpretes. Moro es uno de los primeros capítulos de esa aproximación.

Dicho esto se puede aseverar del punto 1 que ante la decadencia occidental, incluso posterior a las guerras mundiales, y a la que el poeta tilda de “nebulosa, caos, ausencia”, “el mago y el artista intentan una aventura similar [...] donde la página en blanco, lugar de encuentros, donde van a nacer los hechizos, hechizar el mundo y provocar las apariencias, la *realidad*, cuyos maestro (sic) son el artista y el mago” (MORO, 2016, p. 337, negrita del autor). El acto creativo no es una simple forma de mimesis, sino que de la propia magia se crea la realidad<sup>6</sup>. Y en ese acto creativo, “[...] ni ciencia ni religión”, solo el arte “halla en lo irracional, no condicionado, no utilitario, duradero” (Ibídem, p. 337). Con ello se entiende el quehacer del antiguo mago creador del arte mágico como el actual que rechaza un tipo de arte (ortopédico, adormidera) por otro que crea la realidad y que es más vasto que el falso arte. “El artista y el mago se han divorciado [...] la magia, tarde o temprano – si las cosas van por su

---

escritura y que han olvidado su civilización y sus conexiones con otras sociedades por carecer de escritura. Es decir, por no recordar una gran cantidad de datos. Como conclusión el antropólogo asevera que “[...] la noción de “sociedad primitiva” es engañosa. En cambio, la de “sociedad sin escritura nos permite acceder a un aspecto esencial del desarrollo de la humanidad, explica la historia y facilita las previsiones acerca del futuro de los pueblos en cuestión, así como la posibilidad de influir en él” (LEVI STRAUSS, 2008, p. 20). El uso de la iconografía andina, por ejemplo, por parte de estas sociedades y la imposibilidad hasta hoy en día de desentrañar su compleja verdad, nos da una idea complementaria de la de Levi Strauss.

<sup>6</sup> El desarrollo de este apartado, nos recuerda lo expuesto por Cristóbal Campana (1995) en relación a la función del artista del formativo peruano (al cual se le da diversas categorías a lo largo del estudio: mago, sacerdote, artista sacerdote, etc.) para su libro sobre iconografía Chavín: “Inicialmente, el artista del Formativo pudo ser un mago cuyo dibujo debió tener una función de encantamiento, de explicación cosmogónica y de manejo teogónico (...) Además en un gesto permanentemente mágico quiso crear dioses, ordenar sus potencialidades y ponerlas bajo control de la inteligencia y las fuerzas humanas. Así, modeló para ponerlos al alcance visual y táctil de los hombres. También, les transfirió sus esperanzas y sueños, dentro de su actividad productiva” (CAMPANA, 1995, p. 2). Además dijo sobre el artista sacerdote que “[...] toda forma o imagen creada no es imitación, es una nueva verdad que inaugura ceremonias, ritos, liturgias” (Ibídem, p. 1). Es decir, en términos morianos: “hechizar el mundo y provocar las apariencias, la *realidad*” (Ibídem, p. 1).

sentido lúcido, humano – debe influir en el arte del modo más amplio, dirigido, directo”. (Ibíd., p. 338)

En la propia encuesta, los autores pretenden hacer una revisión de las relaciones entre magia, arte y ciencia. Sobre todo los dos primeros conceptos, pues lo mágico como epíteto está siendo usado para obras presentes y pasadas, bajo esta nueva perspectiva algunas obras presentan un aspecto enigmático, así son reordenadas estas obras de arte en una nueva jerarquía de valores. Es decir, una revisión de la Historia del Arte, por ello el resultado de la encuesta prevé una clasificación en cinco volúmenes (arte mágico, arte religioso, arte clásico, arte barroco y arte por el arte), del cual el primero es el que le causa mayores interrogantes a los autores, de ahí la encuesta para oponer a sus opiniones subjetivas<sup>7</sup>.

Por otro lado, al preguntársele a Moro sobre qué documentos (gráficos) de la encuesta pertenecen al arte mágico (entre ellas piezas de Egipto, Galia, Columbia Británica, Islas Marquesas, el Mercurio filosófico, el Tarot, y creaciones individuales de Paolo Uccello, Hans Baldung-Grien, Edvard Munch, Giorgio de Chirico y Kandinski), el poeta reordena jerárquicamente estos ejemplos, después señala no sus impresiones personales, sino sus investigaciones para desarrollar una crítica a la monumentalidad limeña, calificándola de “mamarracho” opuestas a sus propias consideraciones sobre el arte mágico. Da tres ejemplos de ella: la fuente de Neptuno en Lima, el Museo Nacional y el monumento a Raimondi. A esto le denomina peyorativamente lo “mágico involuntario”. Lo que nos interesa aquí es el segundo de ellos, del cual resalta la ruina y la mescolanza que persigue al poeta como una imagen del Perú<sup>8</sup>. De este dice que “subsiste sólo en ruinas, en medio de la ciudad abandonada por todas las potencias: acuchillada, mutilada, amordazada” (Ibíd., p. 340). Además de esto lo califica de “emocionante baratillo” y enumera los objetos de la historia del

<sup>7</sup> *Grosso modo*, los postulados del grupo surrealista sobre el arte son expresados en el Primer manifiesto surrealista, escrito en 1924 por André Breton: “Automatismo psíquico puro mediante el cual se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado mental sin control de la razón, más allá de cualquier consideración estética o ética” (KLINGSOHR-LEROY, 2004, p. 6).

<sup>8</sup> Al referirse al Museo Nacional, Moro está señalando el Museo de Historia Nacional fundado en 1905 durante el periodo del Presidente José Pardo y Barreda (1904-1908), el cual estaba bajo la dependencia del Instituto Histórico del Perú; su inauguración se dio el 28 de julio de 1906. Fue Max Uhle quien se encargó de acrecentar las colecciones debido a su experiencia, excavando y comprando, entregando dicho patrimonio arqueológico a una comisión el 23 de diciembre de 1911. Sobre el anterior Museo de Historia Natural, antigüedades históricas y curiosidades estéticas, el viajero Thomas Hutchinson en 1872, en su traslado al Palacio de la Exposición, declaró: “Esto fue una decepción para mí. Sobre sus paredes están colgados los retratos de todos los virreyes; fuera de esto las colecciones constan de varios centenares de aves y algunos animales monstruosos de dos cabezas”, y continúa la relación de objetos que alcanzó a ver (TANTALEÁN, 2016, p. 61-65). Sobre el desorden, la desorganización y el entrevero institucional del Museo Nacional ver *Odisea del Museo de Historia Nacional Segunda Década (1911-1920)* en *Paracas* (TELLO, 2005, p. 163-169), del cual es posible que Moro fuera un inocente testigo.

Perú: momias, huacos funerarios, vestidos, zapatos de terciopelo, grandes peines incrustados de conchepérlas de la colonia española, uniformes ensangrentados de la guerra de 1879 y los retratos de virreyes. Pareciera hacer una relación de un entrevero donde pinturas de género se aglomeran con pinturas de historia, como la de Atahualpa en su lecho de muerte (Ibíd., p. 340-341). Sin embargo, la perspectiva cambia abruptamente cuando Moro es interrogado ante la forma de acercarse al arte mágico. El poeta es extremadamente revelador, su aproximación es de “orden emocional, irracional”:

Repentinamente trato de alcanzar – sucede que vivo ese mundo, aunque sea milenario. No experimento ninguna dificultad de moverme en él, por más remoto que se encuentre en el tiempo, también ignorado, como el mundo precolombino. Huacos funerarios del Perú, petroglifos de Canta, que cubren literalmente los cerros, cuyo origen y cuya época se desconocen, me son próximos como el Ojo Real, mucho más próximos que la sórdida expresión del mundo que me rodea. Es evidente que el placer estético no progresa con el conocimiento intelectual, con frecuencia hipotético en estas materias. Ese placer es distinto, nos ayuda a situarnos mejor en el mundo, en nuestro mundo (Ibíd., p. 342).

Si la magia hace la realidad y hacia ese punto avanza el arte que Moro propone, al mismo tiempo su apreciación de ese arte lo lleva a aseverar que el placer estético no progresa con el conocimiento intelectual, con frecuencia hipotético. Moro es certero al decir esto. Y lo será al considerar la “carga” que tienen los objetos mágicos, los cuales conservan parte de ella o toda; esos objetos, asegura, encuentran difícil hallar a su adecuado “destinatario”. Además considera que el placer estético obtenido de la mirada irracional y emocional sitúa mejor en el mundo del presente. Esa mirada poética sobrepasa la imposibilidad de medir de modo “objetivo”, “científico”, “racional”, esos objetos, para después extenderlo al territorio, los edificios y algunos seres.

En el Perú, algunos lugares, verdaderos desiertos, en la soledad cerca de los cerros, ciertos lugares de la costa, siempre y cuando estén deshabitados, resuenan aún de modo imperioso: fortalezas del mundo moral, estético, metafísico que los impregnó durante tanto tiempo, puesto que son, sin duda, lugares y no obras de arte con un título cualquiera, lugares y vínculos carentes de toda intención de adaptación, bajo el sol o cubiertos de una neblina bajo la cual se siente la presencia inmanente del sol (Ibíd., p. 343-344).

Aquí el poeta deja en claro que esos lugares tienen una cualidad triádica: moral-estética-metafísica. Y su profecía, al final, es poderosa; con ella se acerca a lo expresado por Westphalen al inicio de este artículo: “[...] él podría decir de *su* pasado, que *su* tradición no tenían por qué ser los nuestros”. ¿Le pertenecía acaso a esos peruanos que estaban por tomar

conciencia de la fuerza y la carga de esa triada moral-estética-metafísica? O a aquellos que aún están por nacer, pues “[n]o en vano he nacido, cuando miles de peruanos están todavía por nacer, en el país consagrado al sol y tan cerca del valle de Pachacamac, en la costa fértil de culturas excelsamente mágicas” (Ibíd., p. 344). La respuesta es afirmativa.



Figura 1. César Moro en Lima.  
Fuente: publicada en Gatopardo.

### **1 Enigma e interpretación, 1937**

¿Es posible aplicar la visión de la sección precedente a la que tuvo Moro cuando visitó lugares monumentales de difícil acceso en una geografía inexplorada por la intelectualidad limeña de fines de los años 30?

*Biografía peruana (el muro de seda)* no estuvo incluida en la edición de 1958 de *Los anteojos de azufre*, y vio la luz pública hasta 1976. En ella, Moro testimonia un viaje a los Andes en 1937, ciudad de Huánuco, y, luego, describe la ciudad del Cusco. Este ensayo es importante porque allí establece su papel de intermediario entre ese pasado rutilante, manifiesto en lugares cargados de magia como Machupicchu, estableciendo un paralelo en el que ve el arte prehispánico de forma ambivalente, como algo vivo y posible de traducción a través de sus enigmas, y también semejante a algo inaccesible y muerto.

Viajo de noche hacia el muro de seda. La piedra de los doce ángulos centellea destacada sobre el cielo estrellado: constelación de la mano del hombre [...] Es para preguntarse con angustia si tales tesoros anímicos van a perderse o están ya perdidos definitivamente. Si nada subsistirá de ese pasado mirífico, si nosotros deberemos continuar siempre volviendo la cabeza de la zarza ardiente para echarnos en pleno en la banalidad occidental. ¡Todo nuestro oriente perdido! Inmensa perla de ruedas mutilada y sangrante sobre un país sordo y ciego, tú continuas siendo el punto de mira, el tesoro aéreo de los poetas exiliados en sus tierras de tesoros. Tú maculas de tu sangre el progreso grotesco y la jactancia oficial, así como la farsa lamentable de aquellos que en tu nombre hacen un arte ortopédico. Tú abres tu paradigma y tu paraíso. Cada tarde yo espero bajo tu cielo el pasaje anunciador del coraquenque, de la pareja alada dejando caer las plumas catastróficas. Tú no perteneces al pasado, en el dominio del sueño y de las superestructuras formando el alma colectiva y el mito. Yo te saludo fuerza desaparecida de la que tomo la sombra por la realidad. Y acribillo la proa por la sombra que me vio nacer. Tú no le perteneces más, tu dominio es más vasto, tú habitas el corazón de los poetas, tú bañas las alas de los párpados feroces de la imaginación (MORO, 2016, p. 131-132).

Ante la pregunta “si tales tesoros anímicos van a perderse o están ya perdidos definitivamente”, el propio poeta se responde: “tú continuas siendo el punto de mira, el tesoro aéreo de los poetas exiliados en sus tierras de tesoros”, puesto que “tú habitas el corazón de los poetas”. Es decir, un paso anterior a las conclusiones de la encuesta de 1957, donde la presencia del arte prehispánico era algo a lo que se podía acercarse de forma emocional e irracional y moverse en él aún más vivamente que en la propia realidad del presente, puesto que la realidad se creaba desde el arte mágico. Aquí cabe resaltar el orden cronológico en el pensamiento del poeta. Este ensayo es de inicios de los 40, constituyendo un precedente a las conclusiones finales de la sección anterior. En 1940 es adecuado todavía preguntarse con angustia, esbozar la duda, luego de realizar un viaje hacia el Ande desconocido, antes del exilio mexicano, aunque escrito fuera del Perú. De forma paralela, al referirse a las plantas y flores reproducidas en oro y plata en el templo del Sol afirmará que estaban “cargadas de un sentido hoy día perdido y recobrado entre nosotros los poetas agitados al viento igualmente nocturno” (Ibíd., p. 124). En la conclusión de la historia incaica, Moro vuelve sobre la posibilidad/imposibilidad de interpretar: “De toda esta gloria fulgurante el Perú no conserva sino ruinas y esa luz de la que he hablado y que no dirá nunca, sin duda, eso que ella cubría”<sup>9</sup> (Ibíd., p. 129). Definitivamente es ambivalente, ¿los poetas pueden recobrar ese sentido

---

<sup>9</sup> Este mismo acercamiento lo realiza cuando Moro hable de la pintura de Wolfgang Paleen. Precisamente pretenderá poder interpretarla, desarrollando una idea parecida, al asegurar que “es la pintura hecha por una planta, por el habitante de un planeta cercano que nos habla en un idioma lleno de equivalencias pero sin traducción posible” (MORO, 2016, p. 147). Y lo complementa al preguntarse: “¿Cabe mayor ingenuidad que preguntar que quiere decir el cuadro? Un volcán en ebullición no quiere decir nada. Dice simplemente su lenguaje de lava y de fuego”. (Ibíd., p. 157). Ambas afirmaciones hechas entre 1941 y 1945.

perdido en la decoración del Templo del Sol o, por otro lado, las ruinas no dirán nunca lo que ellas cubrían, sino que solo tendrán acceso al tesoro aéreo oculto en el corazón de los poetas?



Fig. 2 Moro: “La piedra de los doce ángulos centellea destacada sobre el cielo estrellado”.

Fuente: Carlos Santolalla.

Adicionalmente, en el inicio de *Biografía peruana*, Moro asume una perspectiva aérea que nos recuerda la mirada arqueológica sobre el territorio de autores como Max Uhle (UHLE, 2003, p. 58-59), Julio C. Tello (TELLO, 2005, 110-129) e incluso George Kubler (KUBLER, 1980, 377-378) para hablar del Perú, descubriendo desde la poesía ese país “de culturas excelsamente mágicas bajo el vuelo majestuoso del divino pelícano tutelar”. Es precisamente al abrir el ensayo que Moro inicia su exploración aérea sobre la geografía del vasto territorio peruano. “Entre el agua y el cielo, el Perú despliega su figura rugosa y bárbara. Bajo la luz más punzante, más cargada de inmanencia que conozco, siempre sobre el punto y la punta de la revelación” (MORO, 2016, p. 123). Cuando habla del “mar inundado de la historia”<sup>10</sup> refiere los “guijarros demoniacos, fragmentos de estelas grabadas en el

<sup>10</sup> Tanto la parte citada del ensayo como el análisis de Escobar, nos ponen sobre aviso de la visión de Max Uhle, en Pachacamac, donde se cuenta que “cerca de la villa de Lurín, en momentos de la bajamar, pueden verse los cimientos de antiguos edificios en la escasa profundidad de la playa [...] En viejos documentos legales que datan de la cuarta década del siglo XVII, y que se encuentran en la Biblioteca nacional de Lima, así como en las escrituras de la hacienda San Pedro, se menciona un lugar llamado Quilcay que ya no existe en el valle y que según la leyenda se hundió en el fondo del mar [...] Por inexacta que sea esta afirmación, hay motivos suficientes

tiempo inhallable en el que las culturas reverdecían, en sentido propio y figurado, desde el más próximo borde del mar hasta el extremo límite de los fríos eternos” (Ibíd., p. 330). En relación a esta imagen, Alberto Escobar (1989) afirma:

[E]s sorprendente la forma cómo el mar en vez de inundar, es decir asumir un papel bravío, es, al revés, invadido por los vestigios inapreciables de restos de la historia. Y es ahí en esa oscilación entre la historia remota y el presente, y a un paso del porvenir – que en palabras de Moro – nos da el gusto de vivir en una continuidad peligrosa, de la que la poesía es el eje [...] Y los renglones de Moro nos instalan a la sombra de un imaginario reverberante en la geografía de la costa, calcinada por las huellas de los peces y aves recubierto por el sol y la brisa marina.<sup>11</sup> (ESCOBAR, 1989, p. 46-47).

Moro cree vivir ese pasado deslumbrante (“cuya luz nos llega todavía como aquella de las estrellas apagadas”) y en ese mar inundado de historia, gracias al eje diamantino e imantado de la poesía, puede intuir su riqueza. En esa visión puede observar la luz que aún emana de la oscuridad en la que la ha sumido la historia, que no deja que aquella emane y que solo ha podido visualizar y comparar en México apenas llegado en 1938. A la materia que sostiene esa visión desértica, bordeada por el mar en el que se encuentra la historia, Moro opone la materia que sostiene el mito andino que conserva su luz a pesar de los cataclismos, pero ésta es una luz echa de piedra y oro, materia del gran sueño de las civilizaciones prehispánicas. Allí descansa ese “arte ejemplar que, como una bestial cabeza decapitada, no cesa de amenazar con sus terribles fuerzas de sueño, la miserable realidad que lo circunda y lo desvirtúa.”<sup>12</sup> (MORO, 2016, p. 97)

En referencia a la idea de recuperar el sentido de los símbolos y las construcciones milenarias: piedra, oro, plata y flores en la villa imperial, haciendo referencia al Cusco, y a la

---

para suponer que desde el tiempo de los Incas la línea de la costa ha retrocedido buen trecho tierra adentro, aunque no toda la distancia que separa hoy aquella de las islas rocosas” (UHLE, 2003, p.60-61).

<sup>11</sup> En ese apunte final de la geografía de la costa, “[...] calcinada por las huellas de los peces y aves recubierto por el sol y la brisa marina” no puedo dejar de pensar en los cuadros matéricos de Jorge Eduardo Eielson en la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú* de 1961. Asimismo, la mirada del piloto artista Gastón Garreaud sobrevolando los vestigios arquitectónicos de la costa en su avión y llevados a sus *Shapes*. Del mismo modo, desde lo científico, el arquitecto Carlos Williams traza sus ilustraciones de las huacas en una mirada aérea desde el avión para su análisis en *Arquitectura y urbanismo en el antiguo Perú*. Cómo no pensar en Maria Reiche en los aviones de la FAP sobrevolando y fotografiando las líneas de Nazca. Esta consideración también se puede hacer extensiva como una influencia cuando Breton hable de México, al expresar sobre su geografía que “un relieve, un clima, una flora son también la propia expresión de la mentalidad del país” (PONGE, 2005, p. 368).

<sup>12</sup> Este fragmento pertenece a *A propósito de la pintura en el Perú*. Sobre la procedencia y el tiempo de difusión del mito de la cabeza del inca, ver el artículo de Franklin Pease (1977), *Las versiones del mito de Inkarrí*: “En los años 50 fueron registradas las versiones iniciales del mito de Inkarrí en diferentes lugares de los Andes (...) Las primeras versiones publicadas por Arguedas (1956), Núñez del Prado (1957) y Morote (1958), llamaron la atención sobre la importancia etnográfica del mito” (MORO, 1939, p. 25). En muchos sentidos, Moro es un precursor que habla “a los miles de peruanos están todavía por nacer”.

descubierta Machupicchu, Moro vuelve a las piedras “[...] superpuestas hasta el estallido tangible del acto gratuito” (Ibíd., p. 124), y cuyo muro de seda, que es el muro de piedras, se reflejan y “resplandecen a veces en las endrinas anteadas de la raza de los hijos del Sol” (Ibíd., p. 124). De este modo, une la idea del pasado pétreo con el presente y en la seda como un espejo que refleja esa perfección en los descendientes de quienes realizaron dichos trabajos.

Quiero centrarme en la idea material de esta muralla, la cual el poeta toca: este muro no separa, sino que es grácil y puede intentar interpretar, pues sus piedras, como el jardín milagroso en el Templo del sol, están “cargadas de un sentido hoy día perdido y recobrado entre nosotros los poetas agitados al viento igualmente nocturno” (ibid, 2016, p. 124) y se diferencia del muro indigenista que pretende aislar al Perú en la incompreensión, pues este es un reflejo “real” y no un adorno, un decorado, o un límite infranqueable que separa al Perú del universalismo (el surrealismo) y su plena comunicación con el mundo. Es, asimismo, una paradoja, pues recuerda los muros fascistas por un lado, que también aíslan a Moro del resto de limeños y las malas decisiones que hacen de Lima ese lugar bárbaro y medieval del cual huye en 1938.

Moro opone este otro muro que no aísla y que transmite la luz y la belleza pasada a explorar. Ya no mira hacia el cielo de las constelaciones (como lo hará con su texto sobre la *Exposición Surrealista*, en México de 1940), pues parece estar allí, en el recuerdo de la separación espacial en México, que es un lugar desde el cual pensar el origen del Perú, y desde ese recuerdo en la cuna moral, metafísica y estética del Perú (como algunos años después lo hará Martín Adán en Machu Picchu), sopesar cuál es el papel del poeta frente a esa nueva realidad descubierta en México.<sup>13</sup>

Finalmente, podríamos concluir en esta sección que la aproximación inicial de Moro es ambivalente, el arte prehispánico está vivo y posible de interpretación, y también semejante a algo inaccesible y muerto.

---

<sup>13</sup> Aquí hay que tomar en cuenta lo dicho por José María Arguedas en su ensayo *El Nuevo sentido histórico del Cuzco* de 1941 en el que en relación a la exploración del mundo andino y el Cusco en particular dice: “Y los hombres de las cuatro regiones – el anti, el kolka, el chincha y el kunti–, los que conocen la historia y tienen la conciencia del proceso y del destino de este Perú más pequeño, pero nacido del centro, del foco máximo de la cultura inca; esos están empezando de nuevo a ir en peregrinación a la gran ciudad; y a la vista de ella, a su proximidad, también se descubren como los indios quechuas” (Citado por REBAZA, 2017, p. 218-219). Por otro lado, ese viaje debe haber sido profundo en el pensamiento del poeta, pues apenas dos años antes, dudaba de la existencia del Perú: “En el año 1935 tuve la desgraciada oportunidad de asistir en un país de cuya existencia no estoy muy seguro, he nombrado Perú, a uno de los actos más bochornosos a que un hombre pueda asistir”. (MORO, 2016, p. 105).

## 2 Breve comentario sobre el cielo de México, 1948

Precisamente es México, el lugar que reúne a todo el grupo surrealista, que encuentra el espacio donde saciar su deseo de conocimiento de lo prehispánico<sup>14</sup>. Por ello, se podría decir que la “América primitiva, precolombina y popular imprimió una marca esencial y profunda en el surrealismo, y que, a su vez, ese movimiento imprimió una marca indeleble y destacada en el panorama intelectual y artístico del continente” (PONGE, 2005, p. 386). Sobre este mismo aspecto, Juan Larrea (1979) expresa que “por muy extraño que a primera vista aparezca, no puede comprenderse en su plenitud objetiva el surrealismo si no se lo impulsa con ciertas circunstancias y fuerzas imantatorias específicamente americanas”. (LARREA, 1979, p. 231). Como ya dijimos en una nota, la prosa de Moro se verá influenciada por Breton, quien por ejemplo escribe haciendo referencia a las pirámides mexicanas en 1939 que “[...] su gran mensaje, por caminos inimaginables, carga de electricidad el aire” o que las efigies de Xochipili y Coatlicue, que están en el Museo Nacional, “intercambian de un extremo al otro palabras aladas y gritos roncós” (PONGE, 2005, p. 368).

En 1940, durante la Exposición Internacional del Surrealismo en la ciudad de México, en donde “se suscitó una mezcla de curiosidad, incomprensión e incluso desprecio” (Ibídem, 2005, p. 377), en el catálogo que Moro escribió para esta exposición en 1939 y aparecido en 1940, este alía el surrealismo con la “larga noche precolombina”, optando por una imagen aérea, las constelaciones:

---

<sup>14</sup> Es precisamente para la Exposición Surrealista en México que coincide con André Breton. Como el propio poeta expresa en *Trajectoire du reve. Documents recueillis par André Breton. G.L.M. Paris, 1938*: “Breton testimonia nuevamente su inapreciable calidad mental y moral, su honestidad a toda prueba. Muchos, a su paso por México, prefirieron cerrar los ojos y abrirle camino en medio de la frialdad y la incomprensión más absolutas” (Ibídem, p. 110-111). Será en la segunda mitad de los años 30 que los surrealistas, expulsados o huyendo de Europa, debido a la presencia del fascismo y la explosión de la Segunda Guerra Mundial, conocerán las culturas prehispánicas y el arte primitivo y popular de los indígenas americanos en la misma América. César Moro también llegará a México huyendo por su participación en la impresión de un panfleto antifascista llamado *Boletín de la CADRE* (Comité de Amigos de los Defensores de la República Española). Siempre hastiado del medioevo limeño, sale a México, dejando el Perú por segunda vez. En función de la derrota de la España republicana frente a Franco y con la ocupación de casi toda Europa occidental por las tropas del 3er Reich, México se transformó en uno de los principales países de exilio para aquellos que huían del franquismo o del hitlerismo. Otros itinerarios son los de Antoin Artaud en 1936, quien se quedará tres meses en México: toma contacto con los tarahumaras y experimenta con el uso del peyote. Lo propio ocurrió con Kurt Seligmann, quien viaja a la Columbia Británica con los indios Tsimshians. Adicionalmente, Gordon Onslow Ford vivió cinco años en una aldea de indios tarascos.

Por primera vez en México, desde siglos, asistimos a la combustión del cielo, mil signos se confunden y se distinguen en la conjunción de constelaciones que reanudan la brillante noche precolombina. La noche purísima del Nuevo Continente en que grandiosas fuerzas de sueño entrechocaban las formidables mandíbulas de la civilización en México y de la civilización en el Perú. Países que guardan, a pesar de la invasión de los bárbaros españoles y de las secuelas que aún persisten, millares de puntos luminosos que deben sumarse bien pronto a la línea de fuego del surrealismo internacional (MORO, 2016, p. 117).

Es indudable que Moro inscribe una continuidad entre esa brillante noche precolombina y lo que va a pasar en esa exposición, una continuidad temporal, pero también espacial entre México y Perú, países que guardan millares de puntos luminosos que se unirán (o siempre han estado unidos a la magia y su carga que busca destinatario) al surrealismo. Es importante observar esa progresión: desde el viaje de 1937, antes del exilio, a esta inicial conjunción en suelo mexicano que se abre con la Exposición Surrealista para luego, antes de volver a Lima, en 1948, escriba un largo texto evaluación sobre su estancia en ese país: *Breve comentario bajo el cielo de México*. Allí dirá sobre sí mismo: “Yo respiro aire milenario de culturas refinadas y difuntas – tan afines a mi interno código – bocanadas de humo purísimo, inmarcesible al grito amorfo de la realidad, bajo el cielo entrañable” (Ibíd., p. 229), poniéndose a sí mismo como un visionario de “la terrible belleza del tiempo abolido, del maravilloso panteón de las edades muertas”, gracias al pico bravo y rojo de Ehécatl, dios del viento. Es un visionario, no un intérprete, pues expresa:

¡Si rompiendo la valla del tiempo pudiera transcribir con justeza el rumor que viene de tan lejos! El rumor que la Conquista no pudo, ni aquí ni en el Perú apagar totalmente porque lo mágico, lo esencial, lo trascendental de nuestro pasado quedó fijo en el ámbito encendido del cielo, en la sombra oblicua de las montañas heridas por la luz del atardecer; en ese silencio preñado de silencios anteriores, espejos distantes que desenvuelven ante el espíritu agonizante en este siglo estéril, desnudo, hostil, las voces, la suntuaria, la vida, la filosofía de nuestro pasado rutilante y muerto (Ibíd., p. 230).

Se deduce aquí que el tiempo ha separado esa imagen y solo ha quedado un rumor, no es posible moverse en él, a lo sumo saludar a través de la magia del pico del dios del viento Ehécatl. Y Moro busca “transcribir” esa magia que crea una nueva realidad, pero él, como nexos distante, se propone tan solo como un “transcriptor”. No obstante, esa magia se retiene de forma animista en el paisaje, y la acumulación de escenas sensoriales nos devuelven a la poesía, aquella que habita el corazón de los poetas<sup>15</sup>. Aquella que a fines de 1934 el poeta

---

<sup>15</sup> Es esta transcripción la que lleva a investigadores como Cristóbal Campana a hablar de las formas naturales en los alejados paisajes del Norte. Cuando trate de hablar de una piedra y el petroglifo denominado “El prisionero

aseguraba que “no existía [...] en el Perú sino como fenómeno eminentemente individual, ignorado” (Ibíd., p. 26), por eso, vuelve a tomar una vista aérea antes de sobreponerse como un esteta que oteara en lo invisible, la verdad. Podrá así hablar de esas “esplendorosas estelas que, viniendo de muy lejos, cruzan zigzagueantes el cielo negro de la cultura en el siglo XX” (Ibíd., p. 236). Y, entonces, Moro, tras su estancia, puede finalmente proponer una unión, que tiene como ejemplo el caso mexicano, de “[...] sus fuerzas tradicionales prehispánicas, coloniales y ahora efectúa su elaboración llena de aliento hacia la realidad y el porvenir, vale decir enteramente actual” (Ibíd., p. 235). Es decir, una debida asimilación de sus diversas tradiciones. Por eso su programa antes de partir

[...] es humano, es fatal, es simplemente vital romper el molde, desechar el arquetipo propuesto y elegir otro nuevo, quizá fusión pasional de varios arquetipos que, en realidad, formarán uno, el elegido. Es lo que acontece al hombre que prepara su madurez, su mayoría de edad (...) Así mientras forman la cadena, la pasarela por la que el espíritu del hombre debe circular libremente, como por sobre sus tierras de elección, es reconfortante volver los ojos al pasado y descubrir los nexos que aún existen perdidos casi en la confusionista premura de la actualidad precaria (Ibíd., p. 234- 235).

Es primordial detenernos aquí. Moro asume que ese porvenir es un descubrimiento libre, que prepara la madurez (referida al hombre, al artista, pero también al país entero): su propuesta debe ser hecha en libertad, en la que el espíritu del hombre circule libremente, no guiado ni bajo la protección de valores ajenos. La actualidad precaria, la confusionista premura, no alcanza a esa reconfortante mirada hacia el pasado donde se descubren los nexos perdidos, donde es posible hallar la carga de los objetos y los lugares y las personas.

Como conclusión, hemos analizado la evolución en la aproximación de Moro al arte prehispánico. En ese programa, el paso final en 1957, que también es una evaluación de las dos secciones anteriores, es una aproximación irracional y emocional. La pregunta para nosotros es: ¿fue esa final consideración un retroceso o un avance? ¿Una elección libre? ¿Desechó Moro el “arquetipo propuesto” por el arte mágico y prehispánico? La respuesta en

---

del tiempo”, tallado en él, Campana dice que éste mira hacia el cerro León al que denomina “jaguar totémico”. ¿Ese jaguar totémico es en realidad una forma del pasado impregnada en “la sombra oblicua de las montañas heridas por la luz del atardecer; en ese silencio preñado de silencios anteriores”? (Ver min. 19.02, en <https://www.youtube.com/watch?v=ts2k3cl0Epo>). Asimismo, se puede revisar la monumental investigación de Ricardo Bardales Vassi sobre la veneración del paisaje y su correspondencia en las representaciones duales, invertidas y el pliegue-despliegue en los capítulos II y III de su libro. Tanto Campana como Bardales, asimilan la propia cosmovisión andina impregnada en “el ámbito encendido del cielo”, en esos “espejos distantes” que generan las dualidades. Moro se presenta así una vez más como un precursor de las últimas investigaciones sobre el pensamiento prehispánico.

este caso también es afirmativa.

### 3 Conclusiones

Hemos mostrado la progresión en la aproximación al arte prehispánico de César Moro en tres momentos diferentes: 1937, 1948, 1957.

La primera aproximación es ambivalente, pues establece que el arte prehispánico está vivo y es posible interpretarlo, mientras que en otros momentos considera que está muerto y es imposible interpretarlo.

En 1948, y luego de la experiencia mexicana, Moro propone que el surrealismo y el arte prehispánico trazan una continuidad, además considera que el poeta solo puede transcribir lo que el arte prehispánico “dice”, y que ha quedado fijo en el espacio y la geografía, al tiempo que propone a México como un modelo a seguir para el Perú en sus tradiciones prehispánica y colonial.

En 1957, póstumamente, aparecen sus opiniones vertidas en una encuesta sobre realismo mágico, en la que Moro desarrolla más extensamente sus postulados sobre el arte prehispánico, donde magia y poesía, mago y artista se unen en su poder de crear la realidad por sobre la razón. Su aproximación es irracional y emocional, y supera sus anteriores acercamientos, pues ahora le es posible moverse en él mejor que en el presente.

Finalmente, toda esta evolución en el tiempo, en la consideración de un poeta, nos ha servido para comparar las propuestas científicas y estéticas sobre el arte prehispánico y las de un poeta entre 1937 y 1957, de quien, adicionalmente, no se había profundizado en sus propuestas sobre el arte prehispánico, y cuyo objetivo era crear un nuevo imaginario nacional, esto último, además, lo une con otros poetas y artistas plásticos de los ochentas.

### Referencias

BARDALES, Ricardo. *Wiracocha. El código de Tiwanaku y Machu Picchu*. Lima: Universidad Nacional del Altiplano, 2013.

CAMPANA, Cristóbal. *El arte Chavín: análisis estructural de formas e imágenes*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1995.

ESCOBAR, Alberto. *El imaginario nacional: Moro-Westphalen-Arguedas: una formación literaria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1989.

- KLINGSOHR-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*. Barcelona: Taschen, 2004.
- KUBLER, George. *Arte y arquitectura en la América precolonial*. Madrid: Cátedra, 1980.
- LARREA, Juan. *Ángulos de visión*. Barcelona: Tusquets, 1979.
- LEVI STRAUSS, Claude. (noviembre, 2008). ¿Primitivos? New York: *El Correo de la UNESCO*. N. 5. Recuperado de <[www.unesco.org/es/courier/cls](http://www.unesco.org/es/courier/cls) Consultado jul. 2019>.
- MORO, César. *Prestigio del amor*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- MORO, César. *Los anteojos de azufre*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, Sur Librería Anticuaria, 2016.
- PEASE, Franklin. Las versiones del mito de Inkarrí. *REVISTA DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA* n. 2, p. 25-45, dic. 1977.
- PONGE, Robert. El surrealismo y las Américas. En Y. Westphalen (Ed.), *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Centro Cultural de España, 2005, p. 365-388.
- REBAZA, Luis. *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- TANTALEÁN, Henry. *Una historia de la arqueología*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2016.
- TELLO, Julio. *Paracas*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos; New York: Institute of Andean Research, 2005.
- UHLE, Max. *Pachacamac: informe de la expedición peruana William Pepper de 1896*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.
- WESTPHALEN, Emilio. *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997.

*Recebido em 20 de janeiro de 2020.*

*Aceito em 28 de abril de 2020.*