

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN

***CÉSAR MORO Y EL FRANCÉS COMO LENGUA
INTERNACIONAL. PRIMERA APROXIMACIÓN***

“César Moro y el francés como lengua internacional”

“Cesar Moro and the French as International Langage”

Toda elección de una lengua (sea esta aborígen o europea) implica una decisión ideológica y la incorporación de ciertos códigos culturales y formas de percibir el mundo. Las lenguas condicionan nuestra visión del mundo, nos hacen partícipes de un colectivo sociocultural e insertan, a sus usuarios, en una determinada tradición. Escribir poesía en francés significa insertarse en la tradición de la lengua de Baudelaire y Rimbaud. En esta época donde se habla de la globalización, del multiculturalismo y de la interculturalidad como fenómenos de carácter internacional, conviene preguntarse por qué algunos escritores vanguardistas hispanoamericanos eligieron el francés como lengua internacional en la segunda y tercera décadas del siglo XX.

La cultura no es un todo homogéneo. Con frecuencia, entran dos o más sistemas en contacto. Homi Bhabha¹ se ha referido a un tercer espacio de la enunciación y ello permite cuestionar la idea del sustrato cultural como un código homogéneo y unitario que evoluciona desde el punto de vista diacrónico. Para Bhabha, todo sustrato

¹ Bhabha. Homi. *The Location of the Culture*. London & New York, Routledge, 1994.

cultural es heterogéneo, concepción medular para comprender cómo algunos vanguardistas hispanoamericanos utilizaron el francés desde la óptica de un hablante cuya lengua materna es el español; en otras palabras, la creación de una “interlengua” a partir de una concepción experimental de la escritura poética.

1. El vanguardismo literario hispanoamericano y la elección del francés como lengua internacional

Los escritores vanguardistas posibilitaron la internacionalización de la literatura hispanoamericana y participaron activamente en la polémica que suscitaron los planteamientos de las vanguardias europeas; por ejemplo, César Vallejo rechazó el surrealismo; Vicente Huidobro cuestionó el futurismo. Además, ellos asumieron, de manera creativa, la ruptura y reactualizaron códigos de las culturas aborígenes. El vanguardismo, en Hispanoamérica, se fundió, en algunos casos, con el indigenismo y, si bien privilegió el español como lengua y se situó en el sistema de la literatura ilustrada, se acercó al mundo prehispánico, hecho que se puede observar en los poemas de Vallejo.

¿Qué significa asumir el francés como lengua internacional por parte de algunos escritores vanguardistas hispanoamericanos? En primer lugar, **insertarse en una tradición que remite al Modernismo** de Rubén Darío, quien aunque utilizó el español como lengua, sí empleó galicismos y mostró una predilección por el verso alejandrino de origen francés. Darío se alejó radicalmente de los modelos hispánicos y buscó en la lengua de Verlaine y Mallarmé una concepción de la poesía basada en la eufonía, la sugerencia y el manejo prosódico y rítmico. Sin embargo, los vanguardistas –a diferencia de Darío– intentaron violentar el francés quebrando sus estructuras sintácticas y semánticas sobre la base de la concepción de la literatura como ruptura.

La segunda razón reside en una palabra: **cosmopolitismo**. Los vanguardistas hispanoamericanos eligieron el francés porque París y la cultura francesa eran, en gran medida, el centro del

desarrollo cultural de aquella época. La óptica cosmopolita les permitía acceder a un nuevo público y a otro mercado. Vallejo, Huidobro y César Moro viajaron a París, ciudad donde el autor de **Trilce** produjo algunos de sus más importantes poemas y donde el poeta chileno entró en contacto con el dadaísmo y otras corrientes de vanguardia, hacia 1920. Por su parte, Moro llegó a París en 1925:

*De los años de Moro en París dan testimonio su firma en **Le surréalisme au service de la Révolution**; luego en el homenaje a Violette Nozières, así como también la nota al pie del manifiesto **La movilización contra la Guerra no es la Paz** (1933) (...) Entretanto, el francés se ha convertido en el idioma natural de Moro, del mismo modo que la poesía, esta flor venenosa cuyos pétalos habrán de marchitarse casi todos en sus maletas y en sus cajones.²*

La tercera causa radica en el **prestigio** que tenía el francés como lengua literaria en la época del brote de los movimientos vanguardistas. Es fundamental recordar la publicación de **Caligramas** (1918), de Guillaume Apollinaire y del **Manifiesto surrealista** (1924) como manifestaciones de que la renovación profunda de la literatura del siglo XX se producía en lengua francesa. Escribir en este idioma significaba para Huidobro una oportunidad de incorporarse en dicha revolución artística empleando el mismo código que el de Apollinaire. No obstante, René de Costa ha afirmado que “Sus primeros caligramas [de Huidobro] datan de 1913 –por lo tanto anteriores a los de Apollinaire”,³ lo que evidencia que el poeta chileno se anticipó a ciertas innovaciones que se producían en las literaturas de lenguas europeas.

² Silva-Santisteban, Ricardo. “César Moro, entre Lima, París y México”. En: César Moro. *Obra poética* 1. Lima, INC, 1980, p.13.

³ Costa, René de. En: Huidobro, Vicente. *Poesía y poética* (1911-1948). Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 11.

2. El caso de César Moro

César Moro⁴ (poeta peruano y uno de los grandes surrealistas hispanoamericanos) escribió gran parte de su poesía en francés. Concibió en este idioma **Le Château de Grisou** (1939-1941), **Lettre d'Amour** (1942), **Pierre des Soleils** (1944-1946), **Amour à Mort** (1949-1956), **Trafalgar Square** (1953), **Derniers poèmes** (1953-1955), entre otros. Participó activamente con los grupos surrealistas tanto en París como en México.

André Coyné afirma que:

Moro nunca dejó de ponerse a prueba —de probarse— por la escritura, sin preocuparse en lo más mínimo de publicar y, por otro lado, a medida que el tiempo lo iba alejando de París, seguía escribiendo más y más en 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.⁵

Señala que en 1928 adoptó el francés como lengua poética y dejó de lado el español.⁶ En esos poemas de Moro, según Coyné, son frecuentes las faltas de sintaxis y de léxico en las que incurre el poeta, por ejemplo, “Ne plus ouvrant” en vez de “N’ouvrant plus”; además, Coyné subraya que hay dos hispanismos léxicos muy evidentes en *Ces poèmes*: “inaverti” por “inaperçu” y “abonnet” por “répandent du fumier”.⁷

Américo Ferrari afirma que, desde 1927-28, abundan los galicismos en la producción poética de Moro en español, por ejemplo, “pasantes” en vez de “transeúntes” y “foresta interdicta” por “selva

⁴ Seudónimo de Alfredo Quíspez Asín (1903-1956).

⁵ Coyné, André. “Prefacio”. En: Moro, César. *Obra poética I*. Lima, INC, 1980, p. 20.

⁶ Coyne, André. “Postfacio”. En: Moro, César. *Ces poèmes/ Estos poemas*. [Edición bilingüe]. Madrid, Libros Maina, 1987, p. 78.

⁷ Moro, César. *Ces poèmes*. (Edición citada), pp. 31, 37.

perdida”.⁸ Ferrari considera que el traductor de Moro del francés al español encontrará muchos problemas: la falta de legibilidad de los poemas, el juego deliberado con las palabras y el hecho de que los signos anden sueltos en los textos de manera algo caótica.⁹

Tanto Coyné como Ferrari parten de un equívoco: creer que, para estudiar la lengua literaria, se puede establecer un francés correcto distinto de un francés incorrecto. Por eso, califican algunos giros de Moro como impertinentes, pues –según Coyné y Ferrari— constituyen el resultado de que el poeta fue un hablante nativo en español que aprendió tardíamente la lengua francesa. Sin embargo, dichas ideas actualmente son consideradas obsoletas para caracterizar los textos literarios, pues los fenómenos de interferencia lingüística son rasgos de la creatividad del escritor; por ejemplo, el español de José María Arguedas en *Yawar Fiesta* evidencia algunas marcas de un hablante quechua. ¿Constituye ese hecho algo que limita la eficacia y el éxito de la comunicación literaria? De ninguna manera porque la legibilidad no es necesariamente una condición *sine qua non* para caracterizar un texto como poético o novelístico; todo depende del contexto pragmático, ya que la literatura es una convención social. Como dice Van Dijk: ninguna estructura del texto es *en cuanto tal* necesaria y exclusivamente “literaria”. Que un texto con ciertas propiedades *funcione* o no como un texto literario depende de *convenciones* sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura.¹⁰

Pensamos que en el francés de Moro hay marcas de un hablante cuya lengua materna es el español. Este fenómeno de interferencia

⁸ Ferrari, Américo. *La soledad sonora. Voces poéticas de Perú e Hispanoamérica*. Lima, PUC, 2003, p. 253.

⁹ *Ibidem*, p. 255.

¹⁰ Van Dijk, Teun. “La pragmática de la comunicación literaria”. En: Mayoral, José Antonio (comp.) *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Ed. Arco/Libros, 1987, p. 176.

lingüística no es obstáculo para la creación literaria, sino que permite distinguir esta escritura surrealista periférica de la producida en Europa. En **Lettre d'Amour**, Moro afirma:

*Je pense ton visage
immobile braise d'où partent la voie lactée
et ce chagrin immense qui me rend plus fou qu'un lustre de toute
beauté balancé dans la mer.*¹¹

La estructura más típica del francés hubiera sido “Je pense à ton visage”¹² (Pienso en tu rostro) en lugar de “Je pense ton visage” (pienso tu rostro); por lo tanto, la supresión de la preposición “à” está estructuralmente marcada por la presencia del deíctico “Je” y permite hablar de una marca de la enunciación en el enunciado. Ello no es un simple detalle formal o sintáctico, sino que el locutor personaje asume la posición de un sujeto que se halla en la periferia y que emplea la lengua del centro dominante (el francés) para reestructurarla y construir un nuevo código intercultural y múltiple: una lengua francesa empleada por un hablante cuya lengua materna es el español y que asume muy creativamente los fenómenos de interferencia lingüística.

George Lakoff y Mark Johnson afirman que:

Hablamos en orden lineal; en una oración decimos algunas palabras antes y otras después. Puesto que hablar está correlacionado con el tiempo y el tiempo se conceptualiza metafóricamente en términos espaciales, es natural que conceptualicemos el lenguaje

¹¹ Moro, César. *Prestigio del amor*. Lima, PUC, 2002, p. 164.

¹² Es cierto que en francés se puede usar “penser” como verbo transitivo (*penser quelque chose*) con el sentido de “estimar” o “croire” o “imaginer” o “concevoir”. Por ejemplo, Camus dice: “penser l’histoire en fonction de la dialectique maîtrise et servitude”. Cf. Robert, Paul. *Le Petit Robert*. París, Dictionnaires le Robert, 2000, p.1828. Sin embargo, Moro afirma, en “Lettre d’amour”, “Je pense aux holoturies angossantes” y “Je pense à ton corps”; luego emplea la estructura antes citada “Je pense ton visage”; es decir, hay en la intención en Moro de eliminar la preposición “à”, pues parte de la estructura “penser à quelque chose” y llega a la modalidad “penser quelque chose”, y ello no puede pasar desapercibido a un lector atento.

*metafóricamente en términos espaciales. Nuestro sistema de escritura refuerza esta conceptualización (...). Sabemos qué palabras ocupan el primer lugar en una oración, si dos palabras están cerca una de la otra, o lejos por el contrario, si una palabra es relativamente corta o larga.*¹³

Decir “je pense ton visage” en lugar de la esperada estructura “je pense à ton visage” significa el cumplimiento de la norma de que la proximidad entre dos estructuras hace que el efecto del significado de la forma A (“pense”) sea más fuerte sobre el significado de la forma B (“ton visage”); es decir, eliminar la preposición “à” implica que el vínculo semántico entre “pense” y “ton visage” sea más contundente porque las dos estructuras están más próximas la una de la otra. Ello lleva a plantear que no se trata de un “defecto” del francés de Moro, sino de una decisión del hablante para producir un efecto en el receptor del texto desde el punto de vista pragmático: no sólo se habla de la cercanía entre el yo poético y el ser amado, sino que el texto hace cosas y realiza espacialmente la proximidad entre el yo poético y el ser amado a través de la elipsis de la preposición “à” en el propio tejido del poema.

La lengua materna de Moro es el español, por eso, la asunción del francés es un hecho muy significativo para comprender el diálogo intercultural y el fenómeno del plurilingüismo en Hispanoamérica. Hay que recordar, además, que Moro se interesó mucho por las culturas prehispánicas y escribió sobre el dios Pachacamac y las manifestaciones artísticas de los aztecas.¹⁴ En ese sentido, tenemos tres culturas que dialogan entre sí en la obra de Moro: la francesa, la hispanoamericana y la prehispánica.

¹³ Lakoff, George [y] Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 167.

¹⁴ Por ejemplo, en “Breve comentario bajo el cielo de México”, Moro afirma: “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”. *Los anteojos de azufre*. Lima, Ed. San Marcos, 1958, p. 80.

3. *A manera de conclusión*

César Moro es un poeta fundador en el ámbito de la literatura hispanoamericana que empleó el francés de manera muy creativa y se insertó en la discusión sobre los códigos vanguardistas desde una perspectiva internacional y jamás olvidó el aporte de las civilizaciones prehispánicas.¹⁵

En América Latina el empleo del francés como lengua europea fue sumamente interesante, pues Moro, Vallejo y Huidobro asumieron creativamente las interferencias lingüísticas, criticaron los aportes del vanguardismo europeo y participaron en las polémicas sobre el futurismo y el surrealismo; así concibieron un nuevo público lector y respondieron a un nuevo horizonte de expectativas.

Asimismo, asumieron la posición de un sujeto periférico para realizar una crítica de las culturas dominantes y hegemónicas. Por eso, quisiéramos terminar con los siguientes versos de Vicente Huidobro:

*Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema.*¹⁶

¹⁵ Huidobro afirma que la “idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará), que dijo: ‘El poeta no es un dios, no cantes la lluvia, poeta, haz llover’”. *Poesía y poética*. Madrid. Alianza Editorial, 1996, pp. 88-89. Vallejo escribió poemas (“Telúrica y magnética”, por ejemplo) donde hay influencia del mundo andino. Moro se interesó por el mundo prehispánico y ello se evidencia, entre otros textos, en *Los anteojos de azufre*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 47.