Lizardi (1814) hasta *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes o *Un extraño en el puerto* (1998) de Javier Vásconez— confirma que las clasificaciones son ajenas al hecho literario, y que, en el mejor de los casos, debemos tomarlas *sólo* como punto de partida, pero no como divisiones inamovibles.

Si bien el conjunto de los ensayos reunidos demuestra que numerosas son las obras “que podrían pasar por colecciones entramadas” (143), en varios estudios comprobamos que la mayoría de las *secuencias cuentísticas* son aquéllas que constan de textos autónomos que refuerzan entre sí contextos recurrentes; que la colección afirma su unidad y coherencia por medio de patrones estructurales relacionados con el contrapunto, la yuxtaposición o un ciclo temporal; y que la serie de textos integrados es aquélla que es armada por el autor y no por un antologador. Moviéndonos en las arenas movedizas de un subgénero difícil de enmarcar, comprobamos también que existen distintas “maneras de integrar, entrelazar, arreglar [y] ordenar” (279); que algunas obras integradas nos acercan a “un mundo coextensivo en experiencia, pero discontinuo en los espacios sociales que lo representan” (308-309); y que otras, incluso cuando parten de la visión personal del escritor y su mundo, se elevan a “una perspectiva universal desde la especificidad” (365).

A su manera, cada autor muestra que las colecciones integradas no sólo combinan sino que trascienden las modalidades de lectura preestablecidas para otros géneros, precisamente porque oscilan entre la coherencia y la ruptura, o entre las conexiones y desconexiones de un espacio intermedio. Lejos de proveer una teoría esencialista o una clasificación restrictiva, *El ojo en el caleidoscopio* fija la representación de aquellos textos integrados que reú-

nen a narradores y oyentes; a personajes itinerantes; ambientes históricos, sociales y culturales que albergan temas en común; estructuras que se repiten; y complejas relaciones entre autor y lector. Su enfoque caleidoscópico es una genuina contribución al campo literario, donde tendremos que realizar lecturas múltiples y simultáneas, transgredir géneros y replantear interpretaciones complementarias o contradictorias sobre las narraciones enlazadas.

Oswaldo Estrada
University of North Carolina
at Chapel Hill

Mauro Mamani Macedo. *Poéticas andinas. Puno*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Pájaro de fuego, 2009, 180 pp.

En los últimos años, existe un enorme interés por releer el proceso de la literatura peruana y revalorar sus manifestaciones no canónicas. En ese horizonte, se encuentra el libro *Poéticas andinas. Puno* de Mauro Mamani. El texto reúne un conjunto de ocho estudios, precedidos de un prólogo de Dorian Espezuá y una introducción sobre el proceso de la poética de Puno, y seguidos de una rica bibliografía. Establecer una línea de lectura de las voces del ande que trasunte cabalmente su sentido es una tarea que exige contar con la debida competencia lingüística, un conocimiento de las ordenadas culturales y antropológicas del universo andino, y una identificación con los valores de su literatura. El libro de Mauro Mamani se inscribe dentro de este derrotero.

Como lo plantea Dorian Espezuá, en el prólogo del libro, el aporte de Mauro Mamani es realizar un tra-

bajo serio y sistemático sobre los sistemas literarios emergentes; en especial, representa un acercamiento crítico al mundo altiplánico y a las poéticas desarrolladas en Puno.

El primer ensayo titulado *(Re)-Presentación del indio en la poesía andina de Puno* aborda la imagen del indio en la poesía de Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Dante Nava, Efraín Miranda. De acuerdo con el análisis que realiza el autor, la literatura andina es un signo que trasunta un conjunto de registros a través de los cuales se puede percibir la configuración del sujeto indio. En la selección de los poemas estudiados, se subraya la forma como se ha construido la representación del indio en el imaginario nacional y las posibilidades que ofrece el discurso literario para cuestionar dicha representación y propugnar su reivindicación como ser histórico y real.

En el poema *Haylli* de Gamaliel Churata, se configura una imagen del indio que responde a la construcción del discurso occidental y cosmopolita. En el análisis del poema, se incide en la tragedia que acompaña al indio, tópicos de la literatura que se traduce en sufrimiento, oprobio, humillación y postergación. Si bien esa condición es la más visible del indio en nuestra historia, queda claro, según la explicación del poema, que dicho estado fue resultado de un proceso socioeconómico y político que condenó al indio al sufrimiento. El drama social y vivencial que padece el indio alcanza una mayor intensidad en el poema *El indio Antonio* de Alejandro Peralta. En otro plano, la figura del indio valiente, rebelde, capaz de enfrentarse al sistema imperante y hegemónico de diferencias y de exclusiones es el eje sobre el cual gira el poema *El indio Pako* de Alejandro Peralta.

El poema *Orgullo aymara* de Dante Nava es un texto prospectivo y anunciatorio del destino histórico

del colectivo del Lago. El Altiplano, ese enorme solaz erigido a orillas de un milenar lago, cobija a una raza beligerante y disciplinada. El yo lírico habla de un nosotros aimara y, en forma profética, anuncia el arribo de una nueva progenie que, formada por la tierra, los cerros, el lago y los rayos del sol, demostrará ante el mundo "lo que vale el aymara". Por otro lado, mediante el estudio del conocido poema *EE* de Efraín Miranda, Mauro Mamani analiza el reclamo que formula el yo poético frente al significante *cholo* con que es categorizado por el discurso imperante. El poeta reafirma su condición de indio y asume esa identidad. En ese sentido, el poema cuestiona el reconocimiento de los otros y les niega autoridad para hablar de aquello que no sienten ni comprenden.

En el segundo estudio titulado *Referencialidad y anclaje en la poesía de Inocencio Mamani*, el autor, apelando a la pertinencia de la referencialidad para evidenciar las relaciones que existen entre la representación y lo representado, explica el sentido del poema *Lekechqunas o Los Lekechos*. La historia del Lekecho que pierde a la hembra debido a una borrachera sirve de marco al contenido del poema y articula dos mundos que entran en relación: el mundo de las aves con atributos humanos y el mundo de los hombres. En la óptica de Mauro Mamani, un acercamiento a este tipo de poesías implica, entre otras condiciones, una lectura que revele el verdadero sentido y los alcances del texto literario. Así, propone que la estrategia más adecuada es leer desde el mundo de las aves (dimensión de la naturaleza) al mundo humano (dimensión social), pues los elementos de la naturaleza están al servicio de los significados sociales y morales, relación que es posible a través de las equivalencias que conlleva la simbología natural. La alegoría del

texto adquiere una función moralizante, pues la voz poética, instancia que representa la voz de la comunidad, realiza una advertencia a quien siga un camino desviado y actúe mal.

El tercer ensayo, titulado *Migraciones interiores y exteriores en la poesía de Carlos Oquendo de Amat*, analiza 5 metros de poemas tomando como punto de partida la configuración del sujeto migrante en el desplazamiento espacial del yo lírico. Con el propósito de fundamentar dicho planteamiento, el autor utiliza la categoría de "sujeto migrante" desarrollada por Antonio Cornejo Polar. De acuerdo con la propuesta de lectura, en el texto de Oquendo, se distinguen tres tipos de migraciones: "del lector", "la migración interior" y "la migración exterior". En la base de la lectura, Mauro Mamani concibe la idea del viaje como un decurso en el que se vehiculizan, en forma de mutua necesidad, la nostalgia con el tiempo en el sentido de que el recuerdo ata al sujeto con el pasado y, en su proceso de desplazamiento, actualiza el pasado en cada acto del presente; de manera que, el sujeto migrante se halla definido por la marca que lleva consigo y articulado con el pasado que arrastra en sí.

La "migración del lector" es el desplazamiento "por los más seis metros de poemas" a partir de la idea de "un tránsito" a través del discurso lírico. Este recorrido, cuyo fluir tiene como marcos la *Dedicatoria* y la *Biografía*, adquiere un desarrollo temporal que define el curso cronológico de la existencia del poeta: comienza con una referencia a la edad infantil para concluir en el momento en que el poeta tiene diecinueve años. Para recorrer las páginas del "camino-poemario", el yo lírico invita al lector a adentrarse en esta vía y le solicita que "abra el libro como quien pela una fruta".

La "migración interior" es abordada a través del análisis del *Poema del manicomio*, en el que se construyen dos espacios y dos temporalidades. El espacio interior "tiene relación con el tiempo biológico, con la niñez", y el espacio exterior se vincula "con la edad madura". En esta evolución del sujeto lírico, en un camino abierto a la locura, se atraviesa una serie de estados que conllevan a un conocimiento práctico de las cosas del mundo que incide en la sensibilidad infantil y determina un cambio cualitativo en ella. El sentido del poema configura un viaje en el tiempo en el cual se define un contraste entre el pasado, "marcado por la intensidad, por el brillo, por el estallido, por la euforia", y el presente, caracterizado "por la extensidad, por la distensión, por lo vacío, por lo oscuro, por el desencanto, por la disforia". Por otro lado, la exterioridad como un espacio de locura se encuentra aludido en el significante *manicomio*, que es el espacio abierto de la sociedad, de la cual el niño huye. En dicha actitud, el texto revela el rechazo del niño frente a la modernidad, lo que se traduce en una actitud de cuestionamiento de la ciudad y sus tecnologías. El regreso del sujeto a su terruño arraiga su relación con el pasado y sus orígenes.

La "migración exterior" está signada por la actitud de desarraigo que muestra Oquendo en su tránsito físico por diferentes ciudades y países del mundo. En este curso, "(s)u memoria hace que jamás olvide la tierra a la que revisita física y mentalmente" (p.76). Así, instalado en el mundo citadino y cosmopolita, adquiere una peculiar condición que le permite enunciar desde dos espacios distintos, "del ande y de la urbe". En ese sentido, el desplazamiento que realiza Oquendo de instalarse en otros espacios corresponde al sujeto migrante, ya que, como

lo explica Mauro Mamani, siguiendo los planteamientos de Cornejo Polar, dicho sujeto “se caracteriza por el desarraigo y la memoria, se instala con sus vivencias en un mundo que no le pertenece, pero que lo asume, hecho que le da la condición de un sujeto oscilante” (p. 79). Por estas particularidades, la poética de Oquendo, marcada por un permanente sentimiento de nostalgia, la impronta de la memoria, la plasticidad de su lenguaje y su anclaje en el pasado, ofrece una visión andina de la urbe.

El cuarto ensayo se titula *Efraín Miranda: poética de lo telúrico* y aborda la función del yo lírico como “poeta-cronista” y la representación de los desplazamientos “de la ciudad al campo” y “del campo a la ciudad” en la poesía del autor de *Choza*. Con el cuestionamiento a la práctica usual reinante en las periferias de legitimarse mediante el reconocimiento de los centros hegemónicos y de poder instalados en las grandes metrópolis europeas y norteamericanas, el ensayo pone de relieve la pérdida recurrente de la identidad del escritor, esto es, el distanciarse de medio vital y el renunciar a las coordenadas históricas, sociales y culturales que le son inherentes. En un plano teórico y reflexivo, existe una tendencia similar; en palabras del autor: “Creemos que en gran parte de nuestra comunidad hermenéutica se muestra subordinación y acatamiento acrítico a los modelos pensados en otras realidades, esto hace que las formas estéticas que se utilizan resulten ajenas a nuestra producción literaria” (p. 87). Frente a los escritores evasivos y no comprometidos con su medio social, Efraín Miranda “busca ser un escritor mundano porque se llena de mundo, hace que la cultura y la sociedad entren en él [...] esto le permite conectarse con la realidad” (p. 88).

La imagen de Miranda como “poeta-cronista” se construye sobre una concepción de la poesía en la que se refleja la realidad en su verdadera dinámica, con “una vocación de transmitir los hechos”; el “desplazamiento que hace el escritor por los distintos espacios”; “el uso de un lenguaje marcadamente referencial”; y en un proyecto de “cronificar lo que ve y lo que siente”. En el programa de Miranda, la voz que enuncia se instala en la comunidad aymara de Jachawincocha y, desde allí, “opera un reclamo radical a la identidad india, una denuncia de la destrucción del mundo andino y un llamado a defenderlo” (p. 93).

La representación del desplazamiento en la poesía de Miranda realiza una oposición entre el mundo occidental y el mundo andino, y determina, en gran medida, el carácter denunciatorio de su obra. En ese sentido, “el viaje de la ciudad al campo” evidencia el traslado de los procesos culturales provenientes del centro capitalino, lo que se asocia con la concepción unilateral y excluyente de “la educación, la religión y la ciencia”. El poema EQ desarrolla, en forma irónica y crítica, el problema de la educación y su nefasto rol deformador en perjuicio de la formación de los niños indios. En el poema, el hablante lírico es una niña, – “Soi indiecita escolar”– que llora, porque “... tengo una niña blanca / que el maestro ha creado dentro de mí”. La voz lírica formula un reclamo, porque su maestro “[a] ratos me confunde: me convierte en ella / o ella en mí”. De acuerdo con la intencionalidad de la voz lírica, “[l]a lógica del poema sitúa al maestro, a la escuela, a la educación en general, en el mundo andino, actuando como un mecanismo subversor, de tal magnitud que pone el mundo al revés” (p. 101).

En otro tipo de desplazamiento, que opera “del campo a la ciudad”,

se cuestiona el modo de vida y los valores de la urbe desde la perspectiva del migrante que se instala en la capital. El poeta contrasta los valores del mundo andino, edificado sobre la reciprocidad, con los valores reinantes en la ciudad. Tal como se enuncia en el poema *QJ*, en un edificio, de los tantos que existen en el espacio capitalino, las personas no se conocen ni comparten las elementales reglas sociales: "Las familias del 80 y del 81, se desconocen y se ignoran mutuamente / y con las familias de toda la serie. / Nadie saluda a nadie". El progreso material ha deshumanizado al hombre y ha borrado su identidad: "...el departamento ya no está nominado con el nombre o apellido de la familia, sino con un número, sistema de nominación que está asociado a la estandarización y homogenización propios de una sociedad moderna que borra particularidades, que hace que los grupos existan" (p. 104).

El poeta cuestiona la apropiación de los significantes toponímicos con los que la ciudad nombra a sus principales avenidas y calles, y reclama al pueblo indio: "cobremos los adeudos al Centralismo. / ¡Viva la provincial!". Como explica Mauro Mamani, dicha nominación "es como si estuviera todo el Perú en Lima". En la perspectiva del poema, el llamado a los pueblos andinos a la acción se convierte en una tarea impostergable para defender los valores de la cultura india. Por otro lado, la ciudad como un signo de la modernidad y sus tecnologías ha devenido en la uniformización, lo que se evidencia en el surgimiento de una nueva tendencia social: "...Es una nueva casta apareciendo: / la UNISEX. / En ellos todo es estándar, vocabulario, ropa, canciones". Tal como lo explica Mauro Mamani, la homogeneización, mecanismo impuesto verticalmente, anula las identidades, las lenguas y las diferencias.

El ensayo *La religiosidad andina en la poesía de Omar Aramayo: las pasiones de los dioses andinos* aborda los elementos de la religiosidad andina en los libros *Los dioses* y *El nacimiento del Sol y la Luna* del autor. El primer libro busca "recrear en el discurso poético a los dioses andinos, sus pasiones, sus acciones, sus odios, sus rencores, sus penurias" (p. 112). El segundo libro poetiza el nacimiento de los hijos de Pachacamac y Pachamama, y el origen de una nueva humanidad. El poema *Pachamama* es un ofertorio en el cual el sacerdote cumple con el ritual tradicional de hacerle una ofrenda a la diosa en señal de agradecimiento, pues "[e]lla expende la vida pero a ella también hay que devolverla".

De acuerdo con la mitología andina, Pachamama se unió a Pachacamac y, de esta unión, nacieron dos wilkas, un hombre y una mujer. Omar Aramayo recrea el mito y aborda poéticamente la concepción, la maduración y el nacimiento de los hijos de Pachacamac. Como lo explica Mauro Mamani, el poeta con su vena lírica otorga vida al mito e impregna una honda carga afectiva al poema. Así, en la poesía de Omar Aramayo, se encuentra "una memoria del hombre real que siente, que vive con plenitud la religiosidad andina; una memoria archivada y visitada, la escrita, el deseo de buscar a los padres" (p. 120). Los versos del hombre-poeta que diamanan en *El nacimiento del Sol y la Luna* se convierten en "una memoria alterna donde se ve el mundo andino en un torrente de recuerdos maravillosos" (idem).

El eje de la nostalgia y el sentido del retorno como elementos que configuran la condición del sujeto migrante es desarrollado en el ensayo que Mauro Mamani dedica a la poesía de José Luis Ayala. Con el título *La orfandad y la nostalgia en la*

poesía de José Luis Ayala, el autor estudia los motivos literarios de “los viajes, las nostalgias y los retornos”. Para ello, su lectura se centra en el análisis de los poemas *Si alguien viniera*, *Llueve en el Perú*, *Viento que regresa* y *Ventana de mi casa*. En el poema *Si alguien viniera*, se desarrolla el motivo de la orfandad o la soledad mediante imágenes que trasuntan el paso del tiempo: “La tarde es una gaviota / que busca un nuevo nido / en escombros del día / y matorreros del tiempo”. La alegoría del poema simboliza el trance temporal *día-tarde* que se asocia con la oposición *nacimiento-agonía*. Los versos finales reafirman el sentido de la soledad, pero, esta vez, en relación con el estado personal que siente el sujeto lírico cuando se encuentra “...en París / y nadie vendrá a verme”. En los versos del poema *Llueve en el Perú*, el yo poético se encuentra lejos de su tierra y la añora: “Llueve en el Perú y mi corazón humea / llueve en los ojos de mi país ausente / sobre sus hombros de arcilla / y mis huesos crujen de nostalgia”. El motivo de la lluvia como elemento asociado con la nostalgia adquiere un nuevo valor, como signo de la idea del regreso al lugar de origen, en los versos de *Viento que regresa*, en los cuales la voz lírica se dirige dialógicamente a la madre: “Madre, estoy pensando en ti / y en nuestra casa / soy el viento que regresa / con la brisa fresca de la mañana”.

En otro nivel de significación, el sentido de la nostalgia se asocia con la ausencia de una fuerza divina que es decisiva en la configuración del mundo andino. Como se expone en el poema *Wanchu*, el estado de orfandad en que se encuentra el mundo andino se debe a la falta del dios tutelar “Apu Quillana Auki / Origen de la vida / Creador del universo”; a él implora el yo poético con el fin de revertir dicha condición de postración y abandono: “Regresa y contigo

/ Restauraremos el socialismo Agrario y Solar”.

El sétimo ensayo del libro se titula *La lírica del desplazamiento simbólico en la poesía de Gloria Mendoza Borda* y es un estudio del sentido social y contestatario de la poesía de la única voz femenina del Grupo Intelectual “Carlos Oquendo de Amat”. El ensayo ubica la producción lírica de Gloria Mendoza Borda en el campo de “la poesía comprometida que convierte al poeta en un militante o en un compañero de ruta” (p.130). Este signo social y de protesta recorre el proyecto poético que la autora desarrolla desde sus primeros libros. Esta “lírica rebelde” aborda temas vinculados con la acción heroica del guerrillero, la lucha por la resistencia cultural y el fenómeno de la violencia. El valor de la lucha social y cultural es el motivo que sirve de hilo conductor a los libros *Los grillos tomaron tu cimbra* y *La Danza de las balas*. Mediante su lectura del poema *Wala, Wala*, Mauro Mamani analiza el cambio radical que se produce en el mundo andino a partir del estallido de la violencia en su espacio: metafóricamente, los cantos de las zampoñas que, en otros tiempos, cumplían otra función, serán en el tiempo presente de la violencia anuncio de “un canto guerrero”. En este propósito, cumplen un rol orientador el Inti/Dios Sol y el Wayra/Viento, que tienen la fuerza para dirigir el camino sobre la Pachamama y guiar sus transformaciones.

Otra línea temática que desarrolla la poesía de Gloria Mendoza Borda lo constituyen “las pérdidas y los trastocamientos que se producen en los desplazamientos espaciales”. Para ello, el autor analiza el poema *José Santos Mamani*, en el cual se describe a un personaje de impresionantes dimensiones físicas que traducen simbólicamente la grandeza del hombre andino y los valores de la cultura ancestral. La voz poéti-

ca hace un contraste entre lo que significa para el imaginario indio dicha figura mítica y el exotismo mercantil con que este es exhibido “en circos y vitrinas” estadounidenses, luego de ser llevado como un simple objeto en un desplazamiento espacial desde su lugar de origen. El mismo sentido que tiene el desplazamiento se desarrolla en el poema *Un Yatiri en la ciudad*: el yatiri Roberto Chupa, un sacerdote del mundo aymara, “se desplaza del campo a la ciudad”; este nuevo espacio crea un permanente desconcierto en el yatiri, ya que lo que encuentra es completamente ajeno a él y no le puede pertenecer. La voz poética, cuyas reflexiones se dirigen a Roberto Chupa, lo dice claramente: “... esta casa no es tu casa / este saco / no es tu poncho [...] Este no es tu espacio...”. Así, la migración, el desplazamiento y el viaje a otros escenarios determinan una pérdida simbólica que inciden en la constitución del sujeto desplazado ante la mirada del centro urbano y metropolitano.

El último ensayo que conforma este libro es *Boris Espezúa Salmón: Tránsito de poeta*. El eje sobre el cual gira el análisis de la poesía de Boris Espezúa se circunscribe a dilucidar, al igual que en ensayos anteriores, el sentido del desplazamiento del campo a la ciudad y del retorno de la urbe a la aldea. El ensayo escudriña en el libro *Tiempo de cernícalos* el sentido del viaje que emprende un sujeto híbrido y transcultural, y las implicancias vivenciales e identitarias que conlleva dicho tránsito. En su *Testimonio de parte*, Boris Espezúa conceptúa su poética como integralista, plural y heteroglósica. Su punto de partida es volver sobre la memoria y, desde allí, iniciar un nuevo proceso de resurgimiento con el fin de refundar y valorar al nuevo indio.

La sección titulada *A través de un ojo de hueso* aborda la contrapo-

sición entre la comarca oral y la ciudad letrada, lo que se expresa mediante la afirmación de que es imposible dejar de amar el mundo andino y la constatación del desencanto de la ciudad. Los poemas *Postal de Lima*, *Rotaciones* y *Monólogo al interior de un bus* y *Tiempos de Awquis* subrayan el carácter degradante de la urbe limeña, la vacuidad de la ciudad y deslizan una crítica contra los espacios y los productos de la modernidad. El yo lírico, instalado en la ciudad y definido por su condición mutante, apela a la nostalgia para evocar en el tránsito de viaje la paz y la tranquilidad del mundo aimara.

Por otro lado, este ensayo subraya, a partir del estudio de *Tránsito de amautas*, la relevancia de la educación crítica y el carácter integral y formativo de la escuela. De igual modo, basado en el análisis del poema *Primeros amautas del mito y la utopía*, Mauro Mamani explica la trascendencia de los conocimientos básicos y de los saberes prácticos y operantes que fue desarrollando el hombre andino a través de sus grandes culturas. Con su lectura de *Extirpación de idolatrías y dominación*, el autor cuestiona duramente la nefasta experiencia colonial del exterminio de los ritos aborígenes y las políticas de Estado cuyos efectos desencadenaron una fractura del colectivismo, de la reciprocidad y de la religiosidad andina. Como pauta de acción a futuro, el yo lírico en *Buscadores de un nuevo tiempo* postula la integración de todos los miembros de la colectividad andina con el fin de crear un nuevo tiempo y de instituir un nuevo espacio para restablecer la reciprocidad y la armonía andina bajo la égida del dios Sol.

El libro de Mauro Mamani constituye una importante contribución en la investigación académica sobre las poéticas andinas, el discurso migrante y los sistemas literarios no

canónicos. Definir la unidad de la poética lacustre, demostrada mediante el estudio de los desplazamientos, la mirada crítica de la urbe y el anclaje del discurso lírico en la historia y la memoria, es un singular aporte del texto. Su lectura propiciará una revisión de los estudios dedicados a la tradición de la cultura altioplánica y resituará en sus debidos marcos de comprensión el proceso de la literatura puneña.

Nécker Salazar Mejía
U. Nacional Federico Villarreal

Mariela Dreyfus. Soberanía y transgresión: César Moro. Lima: Editorial Universitaria. Universidad Ricardo Palma, 2008.

Contracultural, desterritorializado, posmoderno son las categorías con las que Mariela Dreyfus inicia su texto sobre César Moro, y con las que define el espacio de entre-dos que caracteriza la obra de este: dos lenguas, dos continentes, dos tradiciones literarias, dos actividades artísticas disímiles. Poética de los bordes y de los márgenes que la autora enmarca en una sola fe artística y vital: el surrealismo.

Mariela Dreyfus, poeta, ensayista y traductora peruana que reside en Nueva York desde 1989, es profesora de Poesía y Traducción Literaria en la Maestría de Escritura Creativa en Español de la Universidad de Nueva York (NYU). Su libro reúne cuatro ensayos en torno a la figura y la obra de César Moro: la vida itinerante y nómada de Moro y los contextos culturales con los que dialoga tanto en Lima como en París y México; el amor-pasión y el erotismo como *leitmotiv* de una obra soberana y transgresora; los vasos comunicantes entre la poesía y la plástica de Moro; y, por último, un estudio de la

Tortuga ecuestre, poemario emblemático del autor que en su época no logró el número necesario de suscriptores para ser publicado.

César Moro publicó en vida apenas tres conjuntos poéticos: *Le château de grisou*, *Lettre d'amour* y *Trafalgar Square*. Póstumamente, André Coyné difundió, en 1957, *La tortuga ecuestre* y una colección de ensayos titulada *Los anteojos de azufre*. Desde 1970, cuando Mirko Lauer y Abelardo Oquendo editaron la antología poética *Vuelta a la otra margen*, la obra poética y plástica de Moro se ha ido difundiendo progresivamente, hasta convertirse en uno de los poetas y artistas de más sólido prestigio en el Perú. A partir de 1980, año en el que el INC sacó a luz el primer tomo de sus *Obras completas*, ha habido un pequeño boom moreano: apareció *Versiones del surrealismo*, libro de las traducciones de poetas surrealistas franceses hechas por Moro, y se dieron a conocer y tradujeron numerosos textos suyos hasta entonces inéditos: *Pierre de soleil*, *Amour à mort*, *Derniers poèmes*, *Couleur de bas-rêves tête de nègre*, *l'ombre du paradisier et autres textes*, *Ces poèmes* y los poemas en español *Raphael*, entre otros.

En el centenario de su nacimiento, en el 2003, se editaron *Prestigio del amor*, antología de la poesía bilingüe de Moro y números monográficos dobles de algunas revistas: *Fuegos de arena 2/3* y *Martín 7/8*, así como una biografía ficcionalizada titulada *Caminando sobre el abismo. Vida y poesía en César Moro*. Se organizó, también, un Festival *Videa Moro. Celebración de César Moro (Realidad Visual)* y se filmó un video documental, *Viaje hacia la noche*, sobre la vida y la obra del artista.

A lo largo de los últimos años se han publicado numerosas tesis sobre la obra de Moro, entre las más destacadas la de la propia Ma-